

# TÓPICOS

REVISTA DE **FILOSOFÍA**

NOVIEMBRE 2016 | ISSN 01 88-6649

## La interpretación de la literatura, el arte y la filosofía

Jorge J. E. Gracia

Cátedra Tópicos 2016

# TÓPICOS, REVISTA DE FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD PANAMERICANA  
México 2016

## Tópicos, Revista de Filosofía

*Tópicos, Revista de Filosofía* es una publicación semestral que aparece en los meses de enero y julio. Se distribuye de manera internacional por medio de intercambio y donación (para mayor información consulte nuestra página de Internet en: <http://topicosojs.up.edu.mx/>) También publica los suplementos de la “Cátedra Tópicos”, una serie de conferencias que se llevan a cabo cada dos años. Los contenidos de este volumen corresponden a las conferencias impartidas por Jorge Gracia en el marco de dicha actividad. Traducción de Venancio Ruiz González y Luis Xavier López Farjeat. Edición: Karen González Fernández.

*Tópicos, Revista de Filosofía* aparece en los siguientes servicios de indización y resúmenes: The Philosopher’s Index, Répertoire bibliographique de la philosophie, Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (CONACYT), DIALNET, Latindex, Filos, Redalyc, Clase, SCOPUS, Elsevier, Scielo, REDIB y Fuente Académica EBSCO.

*Tópicos, Revista de Filosofía* es una publicación semestral editada y publicada por Centros Culturales de México, A.C., propietaria de la Universidad Panamericana, Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales, Augusto Rodin #498, Col. Insurgentes Mixcoac, Del. Benito Juárez, C.P. 03920, México, DF. Tel. 54821649, [topicos@up.edu.mx](mailto:topicos@up.edu.mx); [topicosojs@up.edu.mx](mailto:topicosojs@up.edu.mx). Editor Responsable: Dr. Luis Xavier López Farjeat. Reservas de derechos al Uso Exclusivo No. 04 - 2013 - 101810182700 - 203. ISSN impreso: 01 88 - 6649, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido No. 16092, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Reservas de derechos al Uso Exclusivo electrónico: 04-2013-102110203400-102. ISSN electrónico: 2007-8498; otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Impresa por Editorial Ducere, S.A. de C.V. Rosa Esmeralda num3-bis. Col. Molino de Rosas, C.P. 01470, Deleg. Álvaro Obregón, México, D.F. Este volumen de la Cátedra Tópicos se terminó de imprimir el 30 de noviembre de 2016 con un tiraje de 600 ejemplares.

Diseño de Portada: Litholred, Rúbrica Contemporánea.

Diseño de Caja: J. Luis Rivera N.

Compuesto en Palatino Linotype y Computer Modern Roman, con InDesign.

All TradeMarks are the property of their respective owners.

Toda correspondencia deberá enviarse a:

*Tópicos, Revista de Filosofía*

UNIVERSIDAD PANAMERICANA

Facultad de Filosofía y Ciencias Sociales

Augusto Rodin #498

Insurgentes Mixcoac

03920 México, D.F. México

<http://topicos.up.edu.mx>

© 2016 UNIVERSIDAD PANAMERICANA

Las opiniones expresadas por los autores en los artículos y reseñas son de su exclusiva responsabilidad.

# TÓPICOS, REVISTA DE FILOSOFÍA

## UNIVERSIDAD PANAMERICANA

### CONSEJO EDITORIAL

- Ignacio Angelelli, *University of Texas at Austin, EUA*  
Juan Arana, *Universidad de Sevilla, España*  
Virginia Aspe, *Universidad Panamericana, México*  
Enrico Berti, *Università di Padova, Italia*  
Mauricio Beuchot, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Marcelo Boeri, *Universidad Alberto Hurtado, Chile*  
Paulette Dieterlen, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Alexander Fidora, *Universitat Autònoma de Barcelona, España*  
†Alfonso Gómez Lobo, *Georgetown University, EUA*  
Jorge Gracia, *State University of New York at Buffalo, EUA*  
Alejandro Herrera, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Guillermo Hurtado, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Gustavo Leyva, *Universidad Autónoma Metropolitana, México*  
Alfredo Marcos, *Universidad de Valladolid, España*  
Carlos Pereda, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
Teresa Santiago, *Universidad Autónoma Metropolitana, México*  
Richard C. Taylor, *Marquette University, EUA*  
Alejandro Vigo, *Universidad de Navarra, España*  
† Franco Volpi, *Università di Padova, Italia*

### CONSULTORES

- André Laks, *Université de Paris-Sorbonne, Francia/  
Universidad Panamericana, México*  
Marcela García, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*  
José María Torralba, *Universidad de Navarra, España*

### EDITOR

Luis Xavier López Farjeat

### EDITORA ASOCIADA

Karen González Fernández

### APOYO EDITORIAL

Fernando Cano Jorge



LA INTERPRETACIÓN DE LA LITERATURA, EL ARTE Y LA  
FILOSOFÍA

JORGE J. E. GRACIA

CÁTEDRA TÓPICOS 2016



# Índice

Literatura, arte y filosofía	9
Interpretación	57
Problemas y estrategias	91
Límites de las interpretaciones	107
Interpretaciones definitivas	131
Referencias	157



## LITERATURA, ARTE Y FILOSOFÍA

Un paso necesario para comprender la compleja relación entre un objeto de interpretación y su interpretación es el establecimiento de algunos parámetros sobre la identidad de ambos. Comenzaré esta conferencia enfocándome en los objetos de interpretación, para posteriormente concentrarme durante la segunda conferencia en la interpretación como tal. Por lo tanto, en esta conferencia me ocuparé de la identidad de las obras literarias, artísticas y filosóficas.

### I. Identidad

En una carta dirigida a su esposa, a quien dedicara la *Octava Sinfonía*, Mahler escribió:

Es una peculiaridad de la interpretación de las obras de arte que *el elemento racional en ellas (aquello que es accesible para la razón) casi nunca es su verdadera realidad*, sino sólo un velo que esconde su forma. Mientras el alma necesite del cuerpo — algo que queda fuera de discusión— el artista se verá forzado a obtener los medios para la creación a partir del mundo natural. Pero la cuestión principal aquí sigue siendo la concepción artística... [En *Fausto*] todo apunta con creciente maestría hacia su momento final y supremo —que, *si bien supera toda expresión, toca el corazón mismo del sentimiento*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Citado por Diether 1997, 19.

El uso que Mahler da a la palabra ‘interpretación’ al comienzo de este texto es engañoso, pues podría sugerir que está escribiendo sobre lo que debería informar la *interpretación de las obras de arte* en particular. De hecho, lo que tiene en mente es aquello que es particular de las *obras de arte*, lo que para él es el hecho de que desafíen la racionalidad y la expresión. Con esto quiere decir que las obras de arte no son reducibles a ideas y, por lo tanto, no pueden ser traducidas de manera efectiva.

Si las obras de arte son idiosincrásicas en este sentido, entonces lo esperable sería que esto también las distinguiera de las obras de filosofía. Si bien el arte no puede ser reducido a ideas y desafía ser traducido, la filosofía sí puede ser reducida a ideas y ser traducida. Ésta es la visión moderna estándar sobre la filosofía y el arte —y, por extensión, de la literatura— que ha sido uno de los puntos atacados por los posmodernos. El argumento no es sencillamente que el arte y la literatura al no poder ser reducidos a ideas tampoco puedan ser traducidos, sino que, además, no hay una distinción a este respecto entre el arte y la literatura, por un lado, y la filosofía, por el otro. La filosofía también es arte.<sup>2</sup>

El posmodernismo ha encontrado un público receptivo entre los círculos literarios y de manera especial en torno a esta cuestión. En efecto, la postura según la cual no hay distinción entre la literatura, en particular, y la filosofía, es con frecuencia tratada como un dogma. Cito de una fuente contemporánea: “De hecho, no existe una diferencia substancial entre el discurso filosófico y el discurso literario” a pesar de “las fronteras tradicionalmente sostenidas para separar ambos discursos”.<sup>3</sup>

Los fundamentos que subyacen a esta postura han sido bien articulados en el último cuarto del siglo XX. Su expresión

---

<sup>2</sup> Otro punto de vista sobre esta relación considera a la filosofía como si compartiera un método de conocimiento tanto con la literatura como con la ciencia. Es por esto que, siguiendo el argumento, no sería posible distinguir a la filosofía de la literatura en sentido estricto. Véase Schildknecht 1994, 21-40.

<sup>3</sup> Gómez Martínez 1996.

en Latinoamérica es especialmente pertinente aquí. Toma la siguiente forma: los latinoamericanos no han producido a la fecha un discurso filosófico que pueda ser reconocido como tal fuera de Latinoamérica. La razón de lo anterior es que el criterio para determinar qué es lo que constituye la filosofía es moderno, es decir, establece una marcada división entre la filosofía y la literatura. De rechazarse este criterio, borrando la línea divisoria entre la filosofía y la literatura, no podría afirmarse que Latinoamérica carezca de filosofía. Sólo podría afirmarse que Latinoamérica no ha producido filosofía si se aborda esta cuestión desde la perspectiva de la modernidad. Desde el punto de vista posmoderno la situación es muy diferente. Por lo tanto, debemos cambiar el modo en que abordamos la filosofía y la literatura para dar cabida a Latinoamérica en el mundo filosófico.<sup>4</sup>

Para nuestros propósitos, es importante determinar las diferencias entre la filosofía, la literatura y el arte, en tanto que el tema en cuestión de estas conferencias es su interpretación. La tarea será aclarar la naturaleza de la filosofía, de la literatura y el arte, para explicitar algunas de sus principales diferencias y similitudes, si bien con ello no declaro de ninguna manera haber agotado esta lista. Mi intención es más modesta: sólo intento descubrir algunas de las diferencias y similitudes que sean pertinentes.

Hay muchas maneras de llevar a cabo esta tarea, pero para nuestros actuales propósitos me enfocaré en la identidad de las obras de la filosofía, el arte y la literatura. Para facilitar las cosas, reduciré el campo del arte sobre el que discutiré al arte visual. He aquí dos preguntas pertinentes: ¿pueden las obras literarias ser consideradas obras de filosofía o de arte visual? Y, de no ser ni obras de filosofía ni de arte visual, como sostendré, ¿qué distingue a la filosofía, la literatura y el arte visual?<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Mendieta 1996, 37.

<sup>5</sup> Tengamos en mente que en esta lección me mantendré al margen de toda una serie de cuestiones discutidas hoy en día respecto a la

Hacer estas preguntas de esta manera, sin embargo, es confuso, pues los términos 'filosofía', 'literatura' y 'arte' suelen ser utilizados en el lenguaje ordinario para significar una variedad de cosas. Por ejemplo, es frecuente hablar de la filosofía como una disciplina de aprendizaje, como una actividad, como el pensamiento de un autor y otras cosas.<sup>6</sup> También encontramos una variedad semejante de significados para los términos 'literatura' y 'arte'. A su vez, dado que uno de mis objetivos finales es establecer las similitudes y diferencias entre piezas literarias y sus interpretaciones, ya sea en el arte o en la filosofía, y dichas interpretaciones constituyen tanto obras como textos en el caso de las piezas literarias y sus interpretaciones filosóficas, y las obras y representaciones visuales en el caso del arte, será útil reformular la pregunta general de la siguiente manera: ¿qué distingue a las obras literarias de las obras artísticas y filosóficas, y a los textos literarios de los textos filosóficos y las representaciones visuales artísticas? La pregunta todavía más específica sobre las obras literarias y sus interpretaciones requerirá, por lo tanto, una reformulación adecuada.

Mi tesis sobre las obras literarias es que éstas no son visualmente artísticas ni filosóficas, si bien comparten algunas características interesantes y diferentes con las obras y textos filosóficos. Mi tesis sobre la filosofía y la literatura en general es que las obras literarias se distinguen de las filosóficas en que incluyen las condiciones de identidad de los textos que las expresan, mientras que esto no ocurre en el caso de la filosofía. A su vez, los textos literarios se distinguen de los filosóficos porque expresan obras

---

filosofía, la literatura y el arte. Por ejemplo, no discutiré cuestiones sobre la moralidad, el valor o el uso de la literatura y el arte, o cuestiones que tengan que ver con la naturaleza cognitiva o no cognitiva del conocimiento que derivamos a partir de textos literarios o imágenes visuales artísticas. Estos temas han recibido considerable atención recientemente. Véase, por ejemplo, Nussbaum 1990, Davies 2007 y 2006, y Lopes 1996.

<sup>6</sup> Discuto sobre esto en Gracia 1999, cap. 2.

literarias.<sup>7</sup> Ahora bien, mi tesis respecto a las artes visuales y las representaciones que las constituyen es que sus condiciones de identidad incluyen dichas representaciones visuales. De manera más general, las representaciones visuales artísticas se distinguen de los textos literarios en tanto que expresan obras artísticas visuales. Finalmente, las obras y los textos de la filosofía no incluyen los textos o las representaciones visuales de los objetos que los expresan como condiciones de identidad, y esto los distingue tanto de la literatura como del arte visual.

Como quedará claro posteriormente, ésta es una afirmación ontológica, más que epistemológica o causal. Asumo que la cuestión concerniente a las condiciones de identidad de las obras y de los textos no es lógicamente equivalente a la cuestión concerniente a las condiciones bajo las cuales las obras y los textos son comprendidos y producidos. Esto significa que, en principio, comprender una obra o un texto podría implicar ciertos requerimientos que no forman parte de las condiciones de identidad de la obra o del texto, y viceversa. Y lo mismo podría decirse respecto a las condiciones de su producción. Sin embargo, también argumento que, a pesar de que algunas de las condiciones de identidad de las obras literarias no son condiciones de identidad de las obras filosóficas, no por ello dejan de poder ser condiciones necesarias, en su contexto, para conocer las obras filosóficas, mientras que algunas de las condiciones de identidad de las obras artísticas visuales que no son condiciones para las obras literarias o filosóficas podrían también ser condiciones necesarias, en su contexto, para conocer las obras literarias o filosóficas. Ésta es una de las distinciones importantes entre mi

---

<sup>7</sup> Para otros intentos de distinción entre textos y obras literarios de los textos y obras filosóficos, así como la indagación sobre las relaciones entre la filosofía y la literatura, véase, por ejemplo, Halliwell 1993, 6-16; Dickie 1974; Anderson 1992, 207; Lamarque y Olsen 1994, caps. 15 y 16; y Quinton 1985.

postura y la visión moderna estándar, lo que implica importantes consecuencias que más tarde señalaré.

## II. Textos, representaciones visuales y obras

Permítanme comenzar introduciendo algunas distinciones entre los textos, las representaciones visuales y las obras. Éste ha sido un tema bastante discutido, pero dado que éste no es el lugar para entrar en un análisis profundo sobre los méritos relativos a la diversidad de posturas sobre esta temática, procederé en cambio a exponer mi propia postura.<sup>8</sup> Esto no bastará para dar una exposición cabal, pero espero al menos poder aclarar cómo empleo dicha postura para articular mi visión acerca de la naturaleza de las obras y textos literarios y filosóficos, así como de las obras artísticas y las representaciones visuales. He elegido el término 'representaciones visuales' dado que resulta fácil pensar en el arte como si implicara representaciones visuales, si bien esto no aplica necesariamente.

### Textos

Un *texto* es un grupo de entidades empleadas como signos, seleccionados, dispuestos y destinados por el autor para comunicar un significado específico a un público en cierto contexto.<sup>9</sup> Las entidades en cuestión pueden ser de todo tipo. Pueden ser trazos de tinta sobre un pedazo de papel, esculturas en hielo, tallas hechas en piedra, diseños en la arena, sonidos generados por seres humanos o bien producidos por medio de artefactos mecánicos, acciones, gestos, imágenes mentales y demás. Dichas entidades, consideradas en sí mismas, no son textos. Pero se vuelven textos cuando son utilizadas por un autor para transmitir cierto significado específico a un público en un contexto dado. Ontológicamente, esto significa que un texto

---

<sup>8</sup> Para consultar mi discusión en torno a otras posturas, véase Gracia 1995, 59-70.

<sup>9</sup> Gracia 1995, 4.

equivale a aquellas entidades consideradas como poseedoras de un significado específico, si bien el significado que éste sea dependerá de una multitud de factores. Los trazos sobre el papel en el que escribo, por ejemplo, no serán un texto a menos de que alguien los vincule mentalmente con un significado específico. Esta situación se parece mucho a la de una piedra utilizada como pisapapeles. La piedra se convierte en un pisapapeles sólo cuando alguien la concibe o utiliza como un pisapapeles.

Los textos se asemejan mucho a los *signos* de los que están compuestos, pero pueden distinguirse de éstos de la siguiente manera: el significado de los textos es en parte el resultado de los significados de los signos de los que están compuestos, así como de la manera en que sean dispuestos. Sin embargo, esto no ocurre en el caso de los significados de los signos, incluso en aquellos casos en los que el signo esté compuesto de otros signos. Ésta es la diferencia entre, digamos, el texto 'mi gato sólo come comida para gato Fancy Feast', y el signo 'gato'. El significado de la primera frase es el resultado del significado de 'mi', 'gato', y otros signos de los que está compuesta, así como de la manera en que han sido ordenados. Pero el significado de 'gato' no es resultado del significado de 'g', 'a', 't' y 'o' y su disposición, pues el significado de 'gato' no tiene nada que ver con el significado de 'g', que es la letra 'g', y los otros signos de los que está compuesta esta palabra.<sup>10</sup>

La manera en que he descrito los textos y los signos da pie a pensar que las representaciones visuales pueden ser clasificadas como textos. Después de todo, una representación visual puede ser concebida como compuesta de entidades utilizadas como signos, que son seleccionados, dispuestos y destinados por el autor para transmitir un significado específico a un público en cierto contexto dado. No obstante, generalmente no solemos pensar en las representaciones visuales como textos. Asociamos

---

<sup>10</sup> Para una discusión sobre los signos y su relación con los textos, véase Gracia 1995, 7-14, *Ibid.*, 4.

los textos con palabras, es decir, con signos que forman parte de los lenguajes. En este sentido concebimos lo que está escrito en esta página como texto, pero no hacemos lo mismo en el caso de las imágenes reproducidas en un libro de arte. Para comprender esta diferencia podemos señalar la distinción entre los *signos de palabras* y los *signos de imágenes*, donde los primeros serían términos que pertenecen a un lenguaje, mientras que los segundos serían imágenes que no forman parte del vocabulario de ningún lenguaje. Por lo tanto, podríamos reservar la noción de *texto* a un compuesto de signos de palabras, mientras que la *representación visual* correspondería a un compuesto de signos de imágenes.

Algunos textos son presentados en *escritos*, es decir, composiciones de *palabras escritas*, mientras que otros son presentados a modo de *voces*, es decir, composiciones de *palabras orales*. Los escritos y las voces son distintos de los textos en tanto que no poseen un significado por sí mismos, y porque poseen características diferentes de las implicadas en el significado. Por ejemplo, podríamos hablar de un escrito como uncial, semi-uncial o gótico, y de una voz como fuerte o débil, mientras que los textos y las enunciaciones no son nada de esto. No concebimos los textos como unciales o las enunciaciones como fuertes. Los escritos pueden convertirse en textos cuando son usados como signos con significados específicos, de la misma manera que las voces pueden convertirse en enunciaciones cuando son utilizadas como signos con significados específicos. Para nuestros propósitos, sin embargo, sólo los escritos y los textos serán pertinentes, en tanto que los cuentos de Borges que utilizaremos como ejemplos son expresados a través de textos, por lo que dejaremos de lado las complicaciones derivadas de abordar las voces y las enunciaciones.

Las representaciones visuales rara vez incluyen escritos; generalmente están compuestas de imágenes que no representan escritura. Así mismo, las *imágenes* que constituyen una representación visual son al mismo tiempo similares y diferentes a los textos: constituyen grupos de formas visuales seleccionadas, dispuestas y destinadas por un artista para transmitir un

significado específico a un público. A pesar de guardar ciertas semejanzas con los textos, estas imágenes no constituyen textos en tanto que ni en su conjunto ni en sus partes operan como signos lingüísticos; no son palabras de un vocabulario que hayan sido ensambladas siguiendo ciertas reglas de uso establecidas con el fin de determinar un significado. Si bien las imágenes pueden funcionar como signos, y en algunos casos podrían ser organizadas siguiendo formas establecidas, las reglas que siguen no son fijas y tienen un alto grado de flexibilidad si se las compara con el lenguaje, y tampoco son como las palabras que constituyen el vocabulario de un lenguaje. En efecto, incluso cuando las representaciones visuales contienen imágenes y textos, los textos no siempre funcionan como tales y son colocados en ricos contextos de imaginaria que alteran sus funciones. La función de las imágenes en una representación visual corresponde a la función que las palabras tienen en un texto. Las *formas visuales* que constituyen las imágenes que conforman una representación visual corresponden a los escritos, voces o imágenes mentales que constituyen textos escritos, orales o mentales, pero no son ni las imágenes constitutivas ni la obra de arte. Se convierten en imágenes cuando son utilizadas de manera significativa, es decir, cuando son empleadas como signos.

## Obras

Una *obra* es el significado de ciertos textos o representaciones visuales. No todos los textos o representaciones visuales tienen significados que los califiquen como obras. 'El gato está sobre el tapete' es un texto a juzgar por la definición dada, pero no es una obra, y nadie piensa en su significado como una obra. Pero, por otro lado, el cuento *El sur* de Jorge Luis Borges es al mismo tiempo texto y obra. En cuanto a la difícil cuestión sobre qué textos cuentan con obras correspondientes y cuáles no, hay

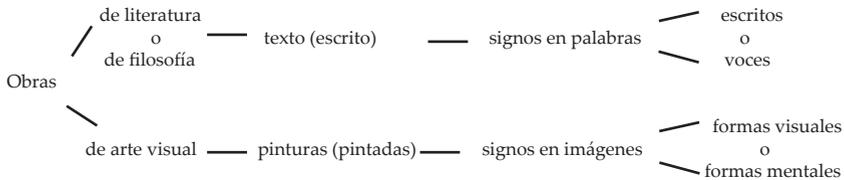
mucho desacuerdo en la literatura.<sup>11</sup> El asunto no parece depender de la extensión, estilo, autoría o grado de esfuerzo implicado en la producción de un texto. Afortunadamente, no es necesario resolver esta cuestión en este momento. La cuestión pertinente para nosotros es que los textos y las obras no son lo mismo: un texto es un grupo de entidades consideradas en relación a un significado específico, mientras que las obras son el significado de ciertos textos. El significado también es una noción disputada, pero la dejaré abierta, pues lo que diré más tarde no depende de ninguna concepción particular del significado.

En el caso de los cuentos de Borges, por ejemplo, los textos son los trazos que observamos en las páginas, los sonidos que escuchamos cuando alguien los lee, ciertas imágenes que imaginamos cuando pensamos sobre los trazos en las páginas o los sonidos pronunciados por alguien al leer y demás, siempre y cuando sean considerados como signos diseñados para transmitir significados específicos. En contraste, las obras de los cuentos son el significado que dichos trazos, sonidos o imágenes pretenden transmitir. En el caso del arte visual que interpreta los cuentos de Borges, las representaciones visuales en el arte corresponderán a los textos de los cuentos, mientras que las obras de arte serán los significados que dichas representaciones visuales poseen. Así mismo, en el caso de los ensayos filosóficos que interpreten tanto los cuentos como las obras de arte, los textos serán las palabras en castellano dispuestas de acuerdo a su uso, mientras que las obras serán los significados de dichas palabras y su disposición, es decir, los propios ensayos al margen de los textos. Una diferencia importante entre la literatura y la filosofía, por un lado, y el arte visual, por el otro, es que el objeto físico como tal que plasma la obra de arte forma parte de ésta y, por lo tanto, está sujeto al lugar y al tiempo. Una pintura es un artefacto tridimensional que posee una localización espacio-temporal definida además de un significado.

---

<sup>11</sup> Para algunas sugerencias en esta dirección, véase Gracia 1995, 59-70.

Pero ni los escritos de las obras de literatura o de la filosofía, ni sus textos, se identifican en modo alguno con las obras y, por ende, no poseen una localización espacio-temporal. Un cuento de Borges no está localizado en ningún lugar ni en ningún tiempo como, por ejemplo, la biblioteca de la Universidad Panamericana en la Ciudad de México en el año 2016. Aquí presento un diagrama que ilustra la estructura de las relaciones entre los diversos términos discutidos arriba y sus correspondientes conceptos:



### III. Obras y textos literarios y filosóficos y obras y representaciones visuales artísticas

Ya que tenemos nociones funcionales de las obras, los textos y las representaciones visuales, así como de los signos en palabras y los signos en imágenes, y de los escritos y las formas visuales, podemos ahora regresar a la cuestión planteada al inicio y preguntarnos: ¿qué distingue a la filosofía, la literatura y el arte?

La respuesta a esta pregunta es que existen diferencias entre:

- (1) las obras y los textos literarios,
- (2) las obras y los textos filosóficos, y
- (3) las obras y las representaciones visuales del arte visual.

Una obra literaria se distingue de una obra filosófica en que sus condiciones de identidad incluyen el texto del que es significado. Esto equivale a decir que los signos que componen el texto así como la disposición de dichos signos son esenciales para la obra literaria en cuestión. Ésta es la razón por la cual ninguna obra literaria podría ser traducida en sentido estricto. Algo propio de la naturaleza de la obra literaria es que el texto que la expresa es

esencial a ésta. Esto no ocurre en el caso de las obras filosóficas. No importaría si leyera la *Crítica de la razón pura* de Kant en alemán o en inglés (de hecho, muchos creen que es mejor leerla en inglés). Lo importante aquí es que en verdad capte su significado. La obra no está relacionada a nivel esencial con el alemán, mientras que *Hamlet* de Shakespeare sólo podría haber sido escrito en inglés y *Don Quijote* de Cervantes sólo podría haber sido escrito en castellano. Algo similar a lo que ocurre en la literatura también aplica en el caso del arte visual y, por lo tanto, distingue al arte visual de la filosofía. En el arte, las representaciones visuales que constituyen lo que vemos son partes esenciales de las condiciones de identidad de la obra. Esto significa que el arte visual, al igual que la literatura, y a diferencia de la filosofía, no puede ser traducido en ninguna otra forma de arte distinta. Una pintura no puede convertirse en un poema o en una composición musical. Pero el arte visual se diferencia de la literatura en tanto que no suele ocurrir que el escrito de una obra literaria forme parte de la obra, mientras que las formas visuales de una representación visual son siempre parte de la obra de arte visual.

Son raras las excepciones, como en el caso de los caligramas, en los que la forma de un texto y el tipo de escrito empleado tiene cierta relevancia respecto a la identidad de la obra literaria. *Don Quijote* podría haber sido escrito utilizando escritos góticos o unciales, pero esto no tiene importancia para la obra, es decir, para el significado del texto. Ahora bien, la situación cambia en el caso del arte visual, porque las formas visuales que constituyen la representación visual siempre forman parte de la obra de arte. La pintura de Carlos Estévez *Los jardines que se bifurcan* no sería la misma obra si el fondo de la imagen fuera rojo, o si la figura central estuviera dibujada siguiendo patrones geométricos, e incluso si hubiera sido pintada al óleo en un bastidor.<sup>12</sup> Una pintura al óleo es una obra distinta a una acuarela o a una impresión digital.

---

<sup>12</sup> Para una imagen de esta obra, véase Gracia 2012, 75.

Hasta aquí, por tanto, la distinción entre las obras literarias, artísticas y filosóficas. Ahora podemos volver a la distinción entre los textos literarios y filosóficos, y entre éstos y las representaciones visuales que constituyen una obra de arte visual. Pero esto no resulta difícil: un texto literario es aquel que es esencial para la obra que expresa, mientras que el texto filosófico no lo es. Algo similar puede decirse respecto a la obra artística visual. Las representaciones visuales que constituyen la obra artística visual son esenciales para la obra que expresan, mientras que en una obra literaria lo esencial es el texto y, en el caso de una obra filosófica lo esencial sólo son las ideas que el texto expresa.

Pero quizá he ido demasiado rápido. Después de todo, sólo he presentado mi postura y no he ofrecido argumentos a su favor. Podría equivocarme al sostener que los textos y obras literarias pueden distinguirse de los textos y obras filosóficas y artísticas. Y, si no estuviera equivocado a este respecto, podría estarlo en cuanto al fundamento de la distinción.

Para poder presentar los fundamentos necesarios ante esta objeción necesitaría más espacio del que aquí dispongo, pero debo responder algo al respecto. A continuación ofrezco ciertas evidencias a favor de mi postura, si bien son limitadas.

En primer lugar, permítanme resaltar que aquellos que se oponen a la distinción entre las obras y textos literarios y filosóficos lo hacen al menos desde dos perspectivas diferentes. Según algunos, las obras y textos filosóficos y literarios no pueden ser distinguidos entre sí porque todas las obras y textos filosóficos son también obras y textos literarios. La distinción que se hace entre ellos es meramente artificial y se basa en un equívoco sobre la naturaleza de las obras y de los textos. Éste es el tipo de postura que se ha vuelto popular hoy en día en ciertos círculos filosóficos. Las obras y los textos, particularmente los filosóficos, deben ser considerados como literarios o estéticos; son artefactos estéticos

o literarios.<sup>13</sup> Y, si esto es así, entonces sería obvio que lo mismo podría decirse en el caso del arte visual.

Sin embargo otros, aunque también rechazan la distinción entre las obras y textos filosóficos y literarios y las obras y representaciones visuales artísticas, proceden de esta manera porque sostienen que todas las obras, textos y representaciones visuales son filosóficos en tanto que expresan ideas y la filosofía versa sobre ideas. De manera que no habría en realidad una distinción esencial entre filosofía, literatura y arte visual, pero no porque los textos filosóficos sean literarios o artísticos, sino porque los textos literarios y las representaciones visuales artísticas son filosóficos. La vertiente de esta postura no goza de mucha popularidad en nuestros días, pero podemos encontrar ecos de la misma a lo largo de la historia de la filosofía, comenzando por Platón y sus seguidores.<sup>14</sup>

¿Pueden acaso presentarse evidencias en contra de estas posturas? Considérense tres evidencias. La primera es que en la práctica distinguimos al menos entre algunas obras y textos filosóficos y literarios, y entre algunas obras artísticas visuales y las representaciones visuales que las expresan. Lo que es más, las tratamos de forma diferente. Es decir, lo que hacemos con las obras y los textos filosóficos difiere de lo que hacemos con las obras y los textos que consideramos literarios, así como lo hacemos con las obras y las representaciones visuales en el arte visual. Este argumento es de tipo pragmático. La *Crítica de la razón pura* es estudiada en diferentes departamentos académicos, por diferentes especialistas, y de diferentes maneras que *Hamlet* y los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Actuamos como si estas obras, textos y representaciones visuales fueran diferentes en cuanto a su función y finalidad, y las empleamos con diferentes propósitos. Así mismo, al momento de estudiarlas aplicamos diferentes metodologías. En el caso de la *Crítica de la razón pura*,

---

<sup>13</sup> Cf. Gadamer 1980, 46 ss., y 1994, 18-19.

<sup>14</sup> Cf. Bambrough 1974, 274-292.

los historiadores de la filosofía y los filósofos está interesados en comprender las ideas que propone, el valor de verdad de las proposiciones que componen los argumentos, así como la validez y coherencia de los argumentos que contiene. Ponemos atención en el lenguaje y el modo en que Kant se expresa a sí mismo, pero el estudio de este lenguaje y la forma en que Kant lo utiliza es secundario al objetivo principal del estudio, que es determinar el significado y el valor de lo que Kant dijo.

En contraste, lo que hacemos con *Hamlet* es diferente. Si bien aquí todavía podría haber cierto interés por las ideas, no estaríamos tan preocupados por los argumentos. Ningún crítico literario de los que conozco ha intentado aplicar la lógica a los discursos contenidos en esta obra de teatro. Más aún, la principal preocupación parece estar en el significado general de la obra y del texto, donde por significado me refiero al impacto que el texto tiene en nosotros mismos, en los demás, en la sociedad y en la cultura.<sup>15</sup> De manera similar, cuando abordamos los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, lo hacemos de una manera bastante diferente a como lo haríamos ante las obras filosóficas. El asunto en cuestión concierne la manera como Miguel Ángel ha representado la historia de la creación de Adán, por ejemplo, por medio de imaginería y colores, y cómo esto es innovador y da una nueva luz a la creación. Adán pasivo, un ejemplo magistral de la masculinidad siendo despertada por Dios, y Dios activo, un ejemplo magistral de la divinidad creando a Adán, son como tal los puntos de énfasis y discusión.

No obstante, es obvio que, aunque es verdad que utilizamos de manera diferente los textos y las obras filosóficas, los textos y las obras literarias, y las obras y las representaciones visuales artísticas, podría equivocarme sobre lo que he dicho. Alguien podría argumentar que hacemos esto porque estamos siguiendo ciertas tradiciones y costumbres modernas muy arraigadas en

---

<sup>15</sup> Cf. Hirsch, Jr. 1960, 463-479, y 1967, 62; también Gracia 1995, 18-19.

nuestra sociedad, y que en realidad no hay nada en las propias obras, textos o representaciones visuales que justifique los diferentes modos en que las tratamos.

A esto respondo con una segunda evidencia, a saber, el caso de la poesía. Aquí nos enfrentamos a un tipo de obra o texto literario que parece claramente ajustarse a la distinción que acabo de hacer entre las obras y los textos literarios y filosóficos y que nos hace virar en dirección al arte. Hay algunos aspectos de un poema que le distinguen de la prosa y, aunque parte de la filosofía haya sido presentada de modo poético, la mayor parte de la filosofía no ha sido presentada de esta manera. La poesía implica ciertas estructuras, puntuación y ritmo que contrastan con la forma habitual de expresión utilizada en las obras y los textos filosóficos. A su vez, en la poesía dichos factores son esenciales para la identidad de la obra o del texto, así como lo son las ideas expresadas por el texto.

En el caso del arte visual y el modo en el que éste se diferencia de la filosofía y de la literatura, podemos regresar al ejemplo ya citado de los frescos de Miguel Ángel. Aquí nos enfrentamos a una serie de pinturas sobre una sección del *Génesis* referentes a la creación del universo por Dios. La idea de creación que interesa a la filosofía es bastante diferente a la ejecución física y a la apariencia visual de la obra de arte de Miguel Ángel. Los colores, las figuras, las poses, los gestos, las miradas y las expresiones de las figuras, así como el movimiento sugerido o la falta total de éste son esenciales para los frescos, pero poco contribuyen a la filosofía. En efecto, son ajenos a la obra literaria o al texto del *Génesis*. Consideren el contraste que habría con un poema sobre la misma temática, como sería la interpretación de John Milton de la desobediencia y el pecado de Adán en las primeras líneas de *El paraíso perdido*. Ahí la temática en cuestión se presenta con la gran fuerza del verso heroico anglosajón carente de rima, cargado de referencias e implicaciones presentes en el Nuevo Testamento.

Sin embargo, incluso si esta evidencia nos pudiera convencer de que al menos las obras y textos poéticos pueden ser

distinguidos de los filosóficos, en tanto que los textos poéticos son esenciales para las obras, si bien éste no es el caso de los textos filosóficos, el problema que todavía enfrentamos es que no todas las obras y textos literarios son poéticos. Así que, ¿qué podemos concluir entonces de las obras y textos que son literarios? ¿Cómo distinguirlos de las obras y textos filosóficos, y viceversa?

Mi argumento es que todavía hay un sentido en el que la identidad de la prosa de las obras literarias depende de los textos que expresen, un hecho que no aplica en el caso de las obras filosóficas y que también afecta las condiciones de identidad de las obras y los textos literarios. La razón no es controversial. En efecto, es generalmente aceptado que los términos que constituyen los vocabularios de los diferentes lenguajes no son equivalentes. Aún así, muchos sostendrán que en un gran número de casos uno puede encontrar fórmulas en un lenguaje que podrían penetrar el significado de los términos empleados en otro. Mi punto aquí es que, en principio, esto es posible en el caso de las obras filosóficas, mientras que esto nunca puede ocurrir en el caso de las obras literarias. Pero cabría preguntarnos, ¿cómo así? ¿Cuáles son las diferencias entre las obras y los textos literarios y los filosóficos que hacen que el significado literario dependa del texto, mientras que éste no es el caso para el significado filosófico?

Hay muchas diferencias en juego aquí, pero me referiré sólo a dos para ser breve. Consideremos en primer lugar la naturaleza del vocabulario utilizado en los textos literarios y filosóficos, cómo es empleado ese vocabulario, y cómo es tratado el significado de dicho vocabulario. El vocabulario filosófico es abrumadoramente técnico. Esto no sólo significa que los términos utilizados en la filosofía no sean utilizados de manera general en el discurso ordinario, ya sea de manera hablada o escrita. También significa que, aún cuando los términos empleados comúnmente sean utilizados por los filósofos, la mayoría de los términos adquieren significados diferentes a los utilizados en su uso común. Además, aún cuando los significados no sean cambiados por completo, los filósofos circunscriben y limitan los significados. Una palabra

como 'substancia', por ejemplo, que suele ser empleada en el lenguaje ordinario, es un término técnico en filosofía. En efecto, se trata de un término técnico para la mayoría de los filósofos que lo emplean, porque éstos determinan un sentido particular con el que lo utilizan. Por otro lado, los términos utilizados en el lenguaje ordinario tienen significados que con frecuencia quedan abiertos, porque no hay criterios estrictos para su uso y también porque sus connotaciones pueden variar. Hasta aquí, por tanto, la filosofía.

La situación de la literatura es muy diferente a la de la filosofía. En las obras y textos literarios, los términos son empleados principalmente en un sentido ordinario y su carácter abierto suele ser considerado como algo positivo. Los escritores de literatura generalmente no definen sus términos ni nos explican lo que significan. Son floridos en sugerencias y connotaciones, dejando mucho margen libre para el público.

Esto me lleva a la segunda diferencia que explica por qué el texto es necesariamente parte de las condiciones de identidad de una obra en literatura y no sólo en filosofía. La mayoría de los términos utilizados en la filosofía son extraños, no porque ocurran rara vez en el lenguaje común —de ser así muchas piezas de literatura serían indistinguibles de la filosofía en tanto que también utilizan palabras que no suelen ser empleadas en el discurso cotidiano— sino porque son términos abstrusos, que poseen significados que no están directamente relacionados con la experiencia humana común. Consideremos, por ejemplo, el término 'substancia' previamente mencionado. En el lenguaje común esto significa algo como cosas, materia, e incluso dinero, entre otras cosas. Pero para los escolásticos que seguían a Aristóteles, una substancia es aquello que ni es predicable de, ni es parte de otra cosa, y el mejor ejemplo de esto es Dios. En contraste, la literatura se funda precisamente en la experiencia común, lo que constituye una razón para afirmar que la mayor parte de la literatura es tan amplia que hay poco que el público no dé por sentado.

El orden de las palabras también es muy importante en la literatura, porque el objetivo de la literatura es causar cierto efecto en el público, efecto que no consiste en la mera aprehensión intelectual de ideas. La literatura es en gran parte retórica. Cada lenguaje ha desarrollado ciertas estructuras sintácticas que producen efectos particulares en el público que habla el lenguaje del texto, y a las que les es imposible o tienen poco efecto en aquellos públicos que no estén familiarizados con el lenguaje en cuestión. El público juega un papel muy especial en el caso de las obras literarias y los textos.<sup>16</sup> La oración periódica latina, el epítome de la elegancia en ese lenguaje, suele ser considerada un error en el inglés. En latín no sólo es un signo de elegancia, sino que está diseñada para generar cierto efecto. Cuando leemos estas oraciones y sus subordinadas, sin haber llegado aún al verbo que le da sentido a todo, generamos una suerte de anticipación que culmina con la comprensión del significado y el correspondiente alivio que se experimenta cuando el verbo ha sido finalmente alcanzado. En el inglés, en la mayoría de los casos es imposible poner el verbo al final de la oración, mientras que el uso de periodos extensos de oraciones subordinadas en lugar de generar anticipación suele producir confusión y frustración en el público. Una traducción del latín que pretenda reproducir el periodo latino en inglés estará condenada a tener un efecto completamente distinto en un público anglosajón, comparado con el que tendría en la audiencia latina original a la que estaba destinada el texto latino.

Esto me lleva al estilo. Éste, en gran parte, remite a una cuestión de elección de palabras, sintaxis y puntuación, pero el

---

<sup>16</sup> Danto 1987, 7. Sin embargo, Danto va demasiado lejos cuando afirma que la literatura, en contraste con la filosofía, es como una suerte de espejo que encuentra su sujeto sólo al ser leída (19): en primer lugar, los textos literarios no son los únicos que requieren de un público, todos los textos lo requieren y, en segundo lugar, el que los textos requieran un público no significa que versen sobre el público. Trato estos temas en Gracia 1996, cap. 4.

estilo también dependerá mucho de las circunstancias históricas. Pensemos, por ejemplo, cómo podría considerarse en cierto momento dado que una obra literaria tuviera un estilo arcaico, si bien no lo tendría en otro. Una obra de teatro escrita en el siglo XX al estilo de Shakespeare sería considerada arcaica, pero una obra de teatro escrita por Shakespeare en su época no sería vista como poseedora de un estilo arcaico. El estilo siempre es históricamente relativo. También es contextual en tanto que es relativo a cierto público. Ahora bien, el estilo corresponde a la esencia de la literatura. El estilo de los autores es fundamental al momento de considerar a los autores y su obra. Pero esto no es tan importante, e incluso algunos dirían en lo absoluto relevante, en lo que atañe a la filosofía. En la filosofía lo que importa no es el estilo del autor o de la obra en cuestión, sino la filosofía, es decir, las ideas contenidas en dicha obra o, si se prefiere, las afirmaciones hechas.<sup>17</sup> En este sentido, aunque un texto de filosofía podría tener cierto estilo, generalmente la obra poco tendrá que ver con éste. Ésta es otra razón por la cual los elementos constitutivos de los textos no son parte de las condiciones de identidad de las obras de filosofía, mientras que sí lo son en una obra literaria.

Claro está, se podría argumentar que, dado que la filosofía se expresa a través de textos, no hay manera de evadir el estilo. Y, en efecto, hay algunos filósofos que han insistido en que la única manera de presentar la filosofía es a través de un formato particular. Éste fue ciertamente el caso de Platón, para quien la forma filosófica apropiada del discurso era el diálogo, pues éste refleja el proceso dialéctico que conduce al recuerdo y a la verdad.<sup>18</sup> Además, los escritos de muchos otros filósofos pueden ser también caracterizados estilísticamente, v.g., Russell y Hume. De hecho, incluso respecto a aquellos filósofos que evitan

---

<sup>17</sup> En efecto, algunos sostienen que es precisamente la oposición al estilo lo que distingue a la filosofía de la literatura. Cf. Judovitz 1987, 24-51.

<sup>18</sup> Platón, *Fedro* 276-277a.

peculiaridades estilísticas, por ejemplo, Tomás de Aquino, puede decirse que tienen cierto estilo que es claro u obscuro, directo o indirecto, y demás. Así mismo emplean ciertos géneros al escribir, como serían la forma propia del artículo, la forma de la *quaestio* y el comentario entre otros, donde el género está ligado al estilo incluso cuando no son la misma cosa. Por lo tanto, es difícil argumentar que la filosofía no tenga en consideración el estilo, si bien uno podría sostener que no se interesa por un estilo en particular.

No obstante, el punto al que quiero llegar no es que la escritura filosófica carezca de estilo, ni que el estilo siempre esté desligado del significado. Mi punto en realidad es que los filósofos generalmente no piensan que lo que están haciendo está vinculado a nivel esencial con el estilo que emplean. Claro está, no todos los filósofos han pensado así. El caso ya mencionado de Platón es una clara excepción, pero esta actitud a su vez opera más bien como excepción que como regla.<sup>19</sup>

Finalmente, permítanme referirme al uso de los símbolos e íconos culturales. En la literatura éstos tienen mucha importancia; son esenciales tanto para la obra como para el texto literarios. Los símbolos y los íconos son particulares para las distintas sociedades y están diseñados para hablar a su público de maneras que no siempre pueden ser expresadas en el discurso. Pero en general éste no es el caso de la filosofía. El lenguaje de la filosofía debería ser transcultural y universal. La intención de los filósofos es comunicarse con todo el mundo, independientemente de los elementos peculiares de cada cultura particular.

Hasta ahora en esta sección he estado hablando de las obras y los textos literarios y filosóficos y de las obras y representaciones visuales artísticas, pero no debemos olvidar otros dos elementos importantes. En el caso de los textos literarios y filosóficos debemos

---

<sup>19</sup> Algunos incluso han argumentado que la filosofía no sólo tiene estilo, sino que su estilo y el de la literatura son similares. Cf. Conley 1983, 79.

considerar los escritos, es decir, las líneas y trazos utilizados para formar los signos de los que se componen los textos. No puede haber textos escritos sin éstos, pero aunque las formas de las letras que constituyen las palabras escritas son una condición necesaria para que dichas palabras escritas existan, y sus formas particulares son esenciales para el reconocimiento de las letras y de las palabras que forman parte del texto, nada tienen que ver con el significado de los textos. Por esta razón no esperaríamos que formaran parte de las condiciones de identidad de las obras de literatura o de filosofía que los textos expresan.

En la filosofía esto es claro, en tanto que la obra filosófica nada tiene que ver con el escrito del texto que lo expresa. Sin embargo, la situación de la literatura no es siempre así. Así como en las obras de literatura los textos que expresan las obras son parte de dichas obras, hay algunas obras de literatura que incluyen los escritos como condición para su identidad. Estas obras de literatura peculiares tienen algo en común con el arte visual y que, a su vez, añade una nueva diferencia pertinente respecto a las obras de filosofía. En el caso del arte visual suele ser verdad que lo que corresponde al escrito de un texto, a saber, las formas visuales que constituyen las imágenes usadas en una representación visual para expresar significado artístico, es esencial a la obra de arte. Aquí los propios pigmentos, figuras, dibujos y demás corresponden a la esencia. En efecto, la situación del arte visual va todavía más lejos, pues todo artefacto que plasme la obra es esencial para sus condiciones de identidad. El *Juicio Final* de Miguel Ángel no es una imagen reproducida en un libro, o una copia hecha por un estudiante de arte, sino la pintura misma, la pintura física que Miguel Ángel creó detrás del altar central de la Capilla Sixtina. Y esto en efecto distingue a las obras de arte visual de las obras de literatura y filosofía, porque ni en la filosofía ni en la literatura los artefactos físicos que conforman las obras son esenciales.

Todo esto tal vez podría parecer demasiado general y teórico, por lo que ciertos ejemplos ilustrativos vienen al caso. Daré cuatro de éstos. En la siguiente sección presentaré uno referente a una

obra literaria cuyas condiciones de identidad incluyen su texto. Posteriormente presentaré un ejemplo de una obra filosófica que emplea una obra literaria para comentar algo filosófico, pero cuyas condiciones de identidad nada tienen que ver con el texto que la expresa ni con el escrito que la constituye. Esto será seguido por el ejemplo ilustrativo de una obra de arte cuyas condiciones de identidad incluyen tanto las formas visuales como los artefactos físicos en los que está plasmada. Y, finalmente, añadiré un ejemplo ilustrativo de una obra filosófica que emplea una obra de arte para filosofar y que es independiente de todas las condiciones que tienen que ver con las formas visuales de la obra o del artefacto físico que la expresa. La discusión del primer ejemplo es mucho más extensa que la de los demás porque su intención es mostrar cómo la literatura es diferente de la filosofía, una cuestión apasionadamente discutida. Los demás casos son menos controvertidos y son más obvios, por lo que he considerado que bastará con dedicarles discusiones más breves. Por lo tanto, permítanme poner algo de carne a los huesos de mi teoría.

#### **IV. El *Pierre Menard* de Borges**

Permítanme comenzar con *Pierre Menard*, un cuento que he explorado antes en otro lugar y que tiene la virtud de haber influido en las discusiones contemporáneas sobre la identidad de las obras literarias. Para evitar la acusación de estarme concentrando exclusivamente en ciertos pasajes del texto que se ajustan a mi postura, me dirigiré a sus dos primeras oraciones para mostrar cómo la traducción de el *Pierre Menard* al inglés no hace justicia al texto u obra *Pierre Menard* en castellano. El punto de todo esto es mostrar que en el *Pierre Menard* en particular, y en todos los textos y obras en general, hay elementos del texto que son esenciales para su significado, es decir, para la obra.

En la primera oración de la traducción que estoy empleando hay al menos tres palabras en inglés que no logran presentar el significado completo de las palabras en castellano.<sup>20</sup>

*La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración.*

The *visible* work left by this novelist is easily and briefly enumerated.

Las primeras dos palabras de la traducción al inglés que crean dificultades son ‘easily’ (fácilmente) y ‘briefly’ (brevemente); con las que se traduce *fácil* y *breve*. Las palabras en cuestión en castellano son adjetivos, mientras que en inglés se presentan como adverbios. Esto modifica de manera sutil la fuerza de lo que está siendo dicho. Pues una cosa es hacer algo de cierta manera —la modificación adverbial— y otra es tener algo que es fácil y breve. También hay un problema con la palabra ‘easily’ pues este término no posee una connotación negativa en el inglés. De tenerla, sería positiva: hacer algo fácilmente es bueno. Pero en castellano decir que algo es *fácil* algunas veces está marcado por la noción que en inglés se expresa con el término ‘facile’ (superficial, simplista). Las cosas de tipo *fácil* no siempre son cosas buenas. Ahora bien, dado que Borges es uno de los grandes ironistas del lenguaje castellano, uno podría esperar que para él el uso de palabras como *fácil* podría conllevar toda la ambigüedad posible.

Otra palabra que genera dificultades es ‘enumerated’ (enumerado), que es la palabra con que se traduce el castellano original de *enumeración*. El término en inglés es una forma verbal, mientras que en castellano este término es un sustantivo. De nueva cuenta se nos pinta un cuadro diferente, e incluso podríamos decir que un cuadro ontológico distinto. Uno de los casos implica una acción, o al menos los remanentes de una acción, mientras que en

---

<sup>20</sup> Estoy utilizando la siguiente edición y traducción: Borges 1980, 425-433; 1964, 36-44. Los términos resaltados en la traducción también lo están en el original castellano.

el otro tenemos una entidad más substancial. Pero esto no es todo, pues nuevamente las connotaciones de los términos en inglés y en castellano son diferentes, en primer lugar, porque el uso del término castellano en un contexto como éste no es inusual. En efecto, el propio término *enumeración* en el castellano no es inusual. Pero 'enumeración' es un término raro y más bien pedante en el inglés. ¿Cuándo fue la última vez, lectores de habla inglesa, que dijeron que estaban enumerando algo? Para los angloparlantes esta palabra tiene un origen ajeno, pues se trata de un término derivado del latín; prefieren contar, no enumerar. Nosotros, en castellano, *enumeramos* tanto como *contamos* (la contraparte de 'contar').

La segunda oración también nos presenta dificultades:

*Son por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos.*

Impardonable, therefore, the omissions and additions perpetrated by Madame Henri Bachelier in a fallacious catalogue which a certain daily, whose *Protestant* tendency is no secret, has had the inconsideration to inflict upon its deplorable readers —though these be few and Calvinist, if not Masonic and circumcised.

La primera área de dificultad con esta oración es su extensión: tiene aproximadamente seis líneas de largo, dependiendo de la tipografía empleada. Esto, para los estándares del inglés, es una frase demasiado larga. Pero para los estándares del castellano, que en gran parte se derivan del latín, no es una frase particularmente extensa. A su vez, al ser juzgada por los estándares del inglés, esta oración resulta más bien enrevesada y confusa, lo que ha

suscitado ciertas modificaciones en la traducción —nótese, por ejemplo, la adición de una coma después de ‘secret’. Para un público castellano, por el contrario, la oración es más bien elegante, y revela la destreza del lenguaje que uno esperaría del escritor de la obra.

La segunda fuente de dificultad concierne a la primera palabra de la oración. La primera palabra en la traducción al inglés es ‘impardonable’, mientras que en castellano es *son*. El énfasis en las dos oraciones es, por lo tanto, bastante diferente. En el inglés lo fundamental es el carácter de las omisiones y de las adiciones; la posición que guarda el adjetivo sugiere que se trata de una gran falta. En castellano el uso de la forma del verbo ‘ser’ al comienzo no sugiere esta fuerza, particularmente cuando uno considera que en el castellano se podría haber colocado *imperdonables* primero. Claro está, el traductor al inglés no tuvo otra alternativa sino colocar ‘impardonable’ al comienzo, pues no podría haber comenzado la frase acertadamente con ‘are’, no tanto porque esto no sea gramaticalmente correcto, sino porque carece de elegancia, y esta oración pretende ser, sin lugar a dudas, ‘elegante’.

La palabra ‘fallacious’ (falaz) en el inglés genera un problema diferente pues, si bien es cierto que se traduce correctamente como *falaz*, ésta es una palabra de uso más común en el castellano, y cuya connotación no es tan técnica y reducida como lo es ‘fallacious’. Generalmente cuando las personas usan ‘fallacious’ en el inglés, están pensando en alguna suerte de argumento, pero en castellano la palabra *falaz* se utiliza con frecuencia para significar simplemente que algo es falso o incorrecto. La traducción de *desconsideración* por ‘inconsideration’ también presenta sus problemas. *Desconsideración* es una palabra más bien común en castellano, pero su referente en inglés es raro. Nuevamente, nos suena a erudición y pedantería. Finalmente encontramos la traducción al subjuntivo de *son* por ‘be’ (sean). Borges está diciendo que los lectores son, de hecho, pocos, etc., pero el subjuntivo introduce cierta vacilación ausente en el texto original.

En pocas palabras, la traducción de las dos oraciones del *Pierre Menard* que tenemos ante nosotros pierde mucho de lo que es esencial para la obra del texto castellano. Y, no obstante, la traducción es de hecho muy buena. Es en muchas maneras tan buena que parecería muy difícil mejorarla. Ahora bien, si lo que intentamos es permanecer fieles simplemente a las ideas expresadas por el texto, estoy seguro de que podríamos encontrar algunos circunloquios que lo lograrían. O bien, podríamos añadir algunas notas que nos permitieran comprender con precisión qué es lo que dice el castellano. Pero si hiciéramos esto perderíamos a *Pierre Menard*, pues perderíamos el tono, el énfasis, la elegancia, la ironía, el ritmo y las connotaciones particulares, por mencionar sólo algunos de sus elementos esenciales. En efecto, hacer esto sería equivalente a presentar un comentario o glosa en lugar de el *Pierre Menard* o, recurriendo a otro ejemplo, sería como si hiciéramos que el *Comentario al Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz ocupara el lugar del *Cántico Espiritual*. Esto sería probablemente mucho peor, pues el comentador de Borges no sería el propio Borges o un escritor tan talentoso como él, sino algún estudioso de Borges que nunca hubiera soñado con escribir una oración como las que Borges podía escribir. Pero el comentador del poema de san Juan es san Juan. En resumen, un comentario sobre el *Pierre Menard* de Borges no es el *Pierre Menard*, y no puede ocupar su lugar. Esto sugiere que el *Pierre Menard* es un texto y obra literario más que filosófico.

## V. La discusión de Danto en torno al *Pierre Menard*

La discusión de Danto en torno al *Pierre Menard*, en el capítulo 2 de *La transfiguración del lugar común* es un buen ejemplo de cómo una obra filosófica implica condiciones de identidad diferentes de aquellas que aplican en el caso de la literatura o el arte. El que la pieza de Danto sea filosófica resulta claro desde su lugar en el

libro y las propias palabras de Danto al respecto. Como indica al final del libro, está “hablando como un filósofo”.<sup>21</sup>

Lo que Danto nos dice no es lo único que avala el carácter filosófico de la discusión, sino también su propia naturaleza. Danto emplea el *Pierre Menard* como un punto de partida para formular y abordar el problema filosófico de la indiscernibilidad de algunas obras de arte, y reconoce a Borges como el primero en identificar este problema en el contexto de las obras literarias. En el cuento se nos confronta con la posibilidad de que haya dos obras que no puedan distinguirse una de la otra, a pesar de ser obras diferentes y de que tengan autores diferentes de distintas nacionalidades, con diferentes intenciones literarias, diferentes significados, diferentes estilos, y diferentes grados de originalidad, además de haber sido escritas en diferentes momentos y en diferentes circunstancias. Una es la obra del español Miguel de Cervantes, producida en el siglo XVI con la intención de parodiar el género literario popular de los romances de caballería; está escrito con el estilo español de su época y muestra tanto originalidad como una considerable tosquedad. La otra es la del francés Pierre Menard, compuesta siglos después con la intención de crear *El Quijote*; está escrita con “un estilo arcaico” que “sufre de cierta afectación”, y que muestra infinitamente más sutileza que la obra de Cervantes y probablemente incluso más originalidad que cualquier otra obra en la historia de la literatura. Para Danto esto suscita la pregunta general sobre qué es aquello que “distingue cualquier obra de arte de un objeto cualquiera y que, aunque se asemeje a éste con toda precisión, resulte no ser en lo absoluto un objeto de arte”.<sup>22</sup>

En síntesis, la discusión de Danto sobre *Pierre Menard* tiene como objetivo principal plantear el problema de la indiscernibilidad de las obras de arte y, en definitiva, a través de esto, abordar la pregunta sobre su naturaleza. Esto le lleva a enfocarse en las dificultades que el escenario ficticio de Borges genera para el

---

<sup>21</sup> Danto 1981, 208.

<sup>22</sup> Danto 1981, 39.

filósofo, así como en la discusión de ejemplos y contraejemplos y la interpretación de hipótesis y argumentos. Introduce algunas doctrinas filosóficas, como su propia formulación del Principio de Identidad de los Indiscernibles de Leibniz, según la cual las cosas que comparten las mismas propiedades son de hecho la misma cosa, y sostiene que la obra de Menard no puede ser considerada una repetición, copia o cita de la obra de Cervantes.

A esto debemos añadir que la discusión de Danto recopila citas de textos del cuento, en ocasiones adoptando un tono exegético, y escrita con la voz de Danto. Hay algunos rasgos comunes que caracterizan a las obras filosóficas que interpretan otros textos. Una cita es el mejor modo de enfocarse en un pasaje o expresión que requiera cierta elaboración y que así distinga la discusión de Danto del cuento de Borges —Menard no cita a Cervantes. El tono exegético es apropiado porque Danto está interesado en el significado del cuento y sus implicaciones, más que en escribir un cuento. De nueva cuenta, esto es atípico en la ficción literaria. Finalmente, la voz que Danto adopta es su propia voz, mientras que la voz en que se relata el cuento no es claramente la de Borges, incluso si sabemos que Borges es el escritor, una razón por la que Borges, a diferencia de Danto, no presenta una postura que desee defender. Nuevamente, esto hace que la discusión de Danto sea en gran medida diferente al *Pierre Menard*.

El énfasis de la obra de Danto está puesto en la claridad y en la argumentación, no en el estilo. En general no encontramos ambigüedades y, al presentarse, éstas no parecen intencionales, a lo que debemos añadir que la discusión es explícita y está llena de ejemplos para evitar la vaguedad, las sugerencias y las alusiones. En efecto, se trata de un buen ejemplo de una obra estética dentro de la tradición filosófica analítica. Lo que cuenta es el contenido,

más que la forma embellecida, y eso es lo que identifica el significado del texto.

## VI. *Con el fuego de Kupferminc*

El aguafuerte de Mirta Kupferminc, *Con el fuego*, es una interpretación del cuento de Borges bajo el mismo título, si bien sus condiciones de identidad no son ni pueden ser, o no podrían ser, parte de una obra filosófica o de una obra literaria.<sup>23</sup> Pensemos, por ejemplo, en el artefacto que constituye la obra. Éste es un objeto físico con dimensiones espacio-temporales; tiene volumen y peso; está compuesto por materiales particulares; y es un objeto individual que puede ser portado, destruido o extraviado. Nada de esto es posible en el caso de una obra literaria o de una obra filosófica. Las páginas de un libro en las que la obra de literatura ha sido escrita pueden ser destruidas, pero esto no afecta a la obra como tal: sólo es el instrumento a través del cual el público accede a ella. Lo mismo aplica en el caso de la filosofía. Es verdad que hablamos de la pérdida de obras de literatura, de una partitura de Beethoven, de un cuento de Cervantes, o de un diálogo de Platón. Pero con esto no queremos decir que se haya perdido un objeto físico; más bien, significa que el objeto físico a través del cual podríamos haber tenido acceso a la obra se ha perdido o se ha extraviado. Las obras de Beethoven, Cervantes o Platón no están perdidas sino en sentido metafórico; no pueden ser extraviadas porque no son entidades físicas. Sin embargo, las obras de arte visual son entidades físicas, razón por la cual algunos críticos se refieren a ellas como encarnadas.<sup>24</sup> Como ustedes o como yo, tienen cuerpos y son individuales, como resulta claro en *Con el fuego* de Kupferminc.

Un segundo punto a destacar es el color. Cuando vemos esta obra de arte particular observamos círculos de fuego representados

---

<sup>23</sup> Véase una imagen y una discusión más a fondo sobre esta obra en Gracia 2012, 85 y 130-134.

<sup>24</sup> Margolis 1977, 45-50.

con colores naranja, rojo y azul, y tanto estos colores como sus tonos constituyen partes intrínsecas de la obra, esenciales para captar de qué trata. La percepción de la mezcla de tonos de naranja y azul da lugar a una experiencia basada en la exposición única a un fenómeno que es tanto visible como diferente de otros. Por ejemplo, se trata de una experiencia distinta a la del gusto. Si sacáramos la lengua y la pasáramos por encima de *Con el fuego*, ciertamente experimentaríamos cierto sabor, pero dicho sabor no tendría nada que ver con la obra. Lo que importa es ver los colores. Y al pensar en colores, lo que importa son las imágenes visuales que elaboramos en nuestras mentes, y no las palabras, oraciones o descripciones que podamos decir o componer. Tampoco nos sería posible reproducir la sensación de los colores a través de su descripción. Si manipuláramos el cerebro de distintas maneras podríamos suscitar en nosotros ciertas sensaciones similares a aquellas que experimentamos al presenciar una obra de arte, pero no sabríamos que dichas sensaciones proceden de colores similares a los empleados en dicha obra a menos que pudiéramos acceder a los colores en la obra. Esto hace que los colores sean esenciales tanto para la obra como para poder captarla.

Un tercer aspecto es que también debemos percatarnos de que hay algunas cosas que pueden hacerse con las palabras pero que no pueden realizarse de manera efectiva a través de las imágenes visuales. Pensemos en cómo describe Borges al dios al que hace alusión el cuento. Nos dice que originalmente se apareció al hechicero como un caballo o como un tigre, y que luego lo hizo como caballo, tigre, toro, rosa y tempestad. En esta descripción no se sugiere que estas apariciones por medio de diferentes aspectos siguieran una secuencia; más bien, parecería que en cierto modo estuvieran combinadas. Sin embargo, al artista le será imposible representar esto visualmente. Un intento común para plasmar a los animales compuestos consiste en combinar partes de todos los animales en un conjunto monstruoso. Sin embargo, estas entidades compuestas, elaboradas a partir de las partes de varios animales, no representan a los animales completos de los

que proceden dichas partes. Los artistas recortan partes de los animales y le dan al producto la cabeza de un animal, la cola de otro, las patas de otro y demás. En *Con el fuego*, Kupferminc optó por otro recurso. Ella nos presenta una imagen vaga y sugestiva, pero que no es fácilmente identificable con ningún animal en particular ni una combinación de animales. Este recurso tiene éxito, pero evidentemente es diferente a lo que Borges nos narra en el cuento.

## VII. *Las meninas* de Foucault

Un buen ejemplo para mostrar las diferencias entre las condiciones de identidad de las obras filosóficas y las obras artísticas es el caso de una obra filosófica que trate sobre una obra de arte. Un caso famoso es el de la interpretación que Foucault hace de *Las meninas* en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*.<sup>25\*</sup> Se trata de un ejemplo particularmente eficaz, dado que el estilo de Foucault tiene ciertas cualidades literarias que podrían hacer que algunos sostengan que esta obra demuestra que no hay límites entre la filosofía y la literatura. Son varios los elementos que se destacan desde el comienzo. El título de este capítulo es *Las meninas*, el mismo nombre de la pintura de Velázquez, por lo que puede suponerse que el capítulo versa sobre la pintura que Velázquez ejecutó de las princesas de la corte española durante el reinado de Felipe IV. Pero, curiosamente, aunque el capítulo habla detalladamente sobre la pintura, Foucault no se refiere a ésta empleando su título oficial. Una de las razones de esto es que una tesis importante del capítulo es precisamente que la pintura, independientemente de su título y de las imágenes que nos presente, entre las que destacan las figuras de las princesas, no trata sobre las princesas. Foucault afirma que la pintura en realidad trata sobre el rey y la reina, quienes aparecen reflejados

---

<sup>25</sup> \* NT. *The Order of Things* [El orden de las cosas], traducido al castellano como *Las palabras y las cosas*, de acuerdo al original francés *Le mots et les choses*.

en un espejo situado al fondo, cuyas espaldas observamos representadas en un lado de la pintura que vemos, y quienes son los verdaderos sujetos del retrato. De acuerdo con Foucault, la obra de Velázquez es un retrato de algo invisible en la obra, algo que queda fuera de ésta y que coincide con la postura y modo de ver del espectador.<sup>26</sup>

Esto lleva a Foucault a otra tesis significativa, que a su vez es la más importante, si bien no es explícita hasta llegado el final del capítulo: la pintura ilustra una verdad filosófica al mostrar “la desaparición necesaria de lo que la fundamenta [de la representación] —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza”. Como consecuencia llegamos a comprender cómo “libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación”.<sup>27</sup>

El propósito del ensayo de Foucault es ilustrar una postura filosófica defendida indirectamente a través de su interpretación ilustrativa de *Las meninas*. La pintura de Velázquez muestra cómo la representación se comprende mejor como algo independiente de lo que muchos han considerado que le es esencial, a saber, un objeto fundacional que ésta representa. En este sentido Foucault hace eco de las posturas que tanto él como otros han sostenido en otros lugares: el significado está desvinculado de cualquier *significatum*. Los signos permanecen por sí mismos, independientes de los objetos que con frecuencia hemos asignado como aquello que significan.<sup>28</sup>

La centralidad de la tesis filosófica de este capítulo es reforzada por el lugar que ocupa como primer capítulo en *Las palabras y las cosas*. El prefacio de esta obra deja en claro su objetivo general. Foucault quiere mostrar cómo la categoría ‘hombre’ es una invención. Esta meta particular se desarrolla por medio de

---

<sup>26</sup> Encuentro poco convincente la interpretación de Foucault, y explico mis razones al respecto en Gracia 2010 y 2011.

<sup>27</sup> Foucault 1973, 16.

<sup>28</sup> Véase Derrida 1970, 247-272; y Quine 1953, 1-19.

una afirmación más general, a saber, que todas las categorías son invenciones, un punto al que Foucault llega citando la enciclopedia china a la que Borges se refiere en *El idioma analítico de John Wilkins*.<sup>29</sup>

De esta manera encontramos aquí la primera condición de identidad importante de la obra filosófica de Foucault, a saber, una tesis filosófica. Esto es esencial para el ensayo. Sin embargo, no se trata de la única tesis de importancia filosófica en el capítulo. El texto está salpicado de reflexiones y notas al margen que son claramente filosóficas. Entre éstas bastarán dos tesis destacadas para ilustrar este punto. La primera se refiere a la reflexión. Como nos dice Foucault: “la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega”.<sup>30</sup> A la segunda ya me he referido anteriormente, a saber, que “[lo visible y la palabra] son irreductibles uno a otra”.<sup>31</sup> Sin embargo, éstos y otros comentarios tienen por intención reforzar el punto filosófico general tanto del capítulo como del libro.

Ahora bien, *Las palabras y las cosas* fue originalmente publicado en francés bajo el título *Le mots et les choses*. Además de que el título es distinto, debería ser claro para cualquiera que lea la versión en francés que el estilo y la textura del texto son diferentes respecto a la versión en inglés. Sin embargo, también resulta claro que el contexto filosófico del original francés y la traducción al inglés no difieren en lo que respecta a la filosofía. En efecto, podrán tener diferentes estilos, su sabor podrá ser distinto, y en algunos casos el francés logrará transmitir de una manera más efectiva el significado filosófico, mientras que en otros casos el inglés lo hará mejor. Sin embargo, ninguna de las idiosincrasias lingüísticas de las palabras utilizadas, sus cualidades sonoras o las diferencias de sintaxis entre estos idiomas importa. El lenguaje de Foucault,

---

<sup>29</sup> Véase mi discusión sobre este texto en Gracia 2002, 268-283.

<sup>30</sup> Foucault 1979, 15.

<sup>31</sup> Foucault 1979, 9.

incluso al hablar sobre la pintura de Velázquez, no tiene por intención evocar imágenes visuales o emociones en los lectores, así como el texto tampoco pretende ser ambiguo o sugestivo, como sí ocurre en el cuento de Borges. Su intención es describir y argumentar, siguiendo directivas pragmáticas que presenta el texto y lo distingue de un cuento como el de Borges o de una pintura que interpreta un cuento. Por esta razón el texto puede ser traducido y se trata de un texto filosófico y no literario. Sus condiciones de identidad no incluyen nada que no tenga que ver con el texto.<sup>32</sup>

### VIII. Dos preguntas

De acuerdo con mi tesis, la diferencia entre las obras literarias y las obras filosóficas es que en el caso de las primeras los textos que las expresan y, en algunos casos, incluso sus escritos, forman parte de sus condiciones de identidad, mientras que en las segundas esto no es así. Respecto a los textos, he propuesto que los filosóficos difieren de los literarios en tanto que no tienen obras correspondientes de las que los textos formen parte de las condiciones de identidad de las obras, mientras que en los textos literarios ocurre lo contrario. Asimismo, las diferencias entre las obras artísticas visuales y las obras filosóficas radica en que las condiciones de identidad de las primeras incluyen las representaciones visuales, las imágenes, las formas visuales, e incluso los artefactos físicos de los que están constituidas, mientras que las condiciones de identidad para las segundas no incluyen ni sus textos, ni sus signos, escritos o artefactos físicos. Finalmente, sostengo que las diferencias entre las obras literarias y las obras artísticas visuales son dos. En primer lugar, las obras literarias están constituidas por textos que proveen las condiciones de identidad esenciales, mas no por los escritos o las formas visuales, excepto en los raros casos en los que las formas

---

<sup>32</sup> He hablado sobre otros aspectos del análisis de Foucault en Gracia 2010b.

visuales de los escritos estén intencionalmente incluidas como parte de dichas condiciones, mientras que las obras artísticas visuales siempre incluyen como condiciones de identidad las representaciones visuales, las imágenes y las formas visuales de las que están constituidas. En segundo lugar, los artefactos físicos a través de los cuales nos percatamos de las obras literarias nunca son considerados como parte de éstas, si bien forman parte de las obras artísticas visuales.

Ilustré estas afirmaciones refiriéndome al *Pierre Menard* de Borges, a la discusión de Danto en torno a ese cuento en *La transfiguración del lugar común*, al *Con el fuego* de Kupferminc, así como al capítulo de Foucault *Las meninas* contenido en *Las palabras y las cosas*. *Pierre Menard* es literario porque su texto forma parte de sus condiciones de identidad, por lo que no puede ser traducido satisfactoriamente. Sus traducciones serán aproximaciones más o menos cercanas, más que una fiel representación del original. El texto de *Pierre Menard* es literario porque la obra que expresa depende de éste a nivel esencial. El lenguaje, así como las propias palabras y la sintaxis del texto que expresan la obra son fundamentales. En *Con el fuego* de Kupferminc encontramos algo similar en tanto que hay condiciones para su identidad que desafían la expresión de la obra a través de otro medio. Vimos, por ejemplo, que el propio artefacto empleado en la obra, así como las formas visuales y las imágenes utilizadas por el artista no pueden ser traducidas en palabras, dado que no tienen el mismo efecto en los espectadores que deberían captar el significado. Asimismo, resaltamos cómo el arte tiene ciertas limitaciones que no son características en el caso de otros medios. La combinación de ciertos conceptos que, por ejemplo, son muy efectivos en el caso de la escritura, no siempre pueden ser traducidos eficazmente por medio de una imagen visual. Finalmente, las obras de filosofía de Danto y Foucault muestran cómo su objetivo arrollador es presentar y defender ciertas tesis filosóficas, empleando para ello un lenguaje directo que no dé cabida a ambigüedades.

Llegado a este punto surgen dos preguntas: en primer lugar, ¿la visión que proponemos se reduce acaso a una postura añeja, de bases platónicas, donde la filosofía es independiente del medio a través del cual sea presentada, mientras que la literatura y el arte visual no lo son?<sup>33</sup>; y, en segundo lugar, ¿no está siendo utilizado el criterio de la filosofía de una manera tan tajante que la mayor parte de lo que llamamos filosofía quedaría descartada? Muy bien. Éstas son buenas preguntas y debo abordarlas si deseo que mi visión goce de cierta originalidad y credibilidad. (No estoy tan preocupado por su originalidad como sí lo estoy por estar en lo correcto al ser original). La respuesta a la primera pregunta es que, en efecto, mi postura guarda mucha semejanza con la postura descrita, siempre y cuando dicha postura sea comprendida clara y adecuadamente. Sin embargo, incluso si esto es verdad, hay elementos de mi visión que no coinciden con ésta. Por ejemplo, no sostengo, como algunos platónicos harían, que las ideas que constituyen la filosofía son independientes de los textos que las expresan, en el sentido de que su estatus ontológico es independiente de dichos textos. Tal vez lo sean, pero nada de lo que he dicho necesita afirmarlo. Mi postura es más modesta: simplemente sostengo que las obras filosóficas, a diferencia de las obras literarias y las obras artísticas visuales, no tienen por qué estar atadas a textos o representaciones visuales particulares. En principio, las obras filosóficas, a diferencia de las obras literarias, deben tener la capacidad de ser presentadas, expresadas o transmitidas a través de diferentes textos, mientras que los diversos textos no deberían alterar su identidad como obras. Dicho brevemente, la traducción de las obras filosóficas a otros lenguajes debería ser posible, mientras que esto nunca

---

<sup>33</sup> Platón, *República* 601a-b. Algunos críticos literarios concuerdan con esto al grado de creer que la literatura no trata sobre ideas. Los textualistas actuales aceptan esto, si bien esta postura se remonta a tiempos mucho más antiguos. Danto 1987, 13 cita a este respecto un texto de Flaubert.

debería ser posible en el caso de una obra literaria.<sup>34</sup> En efecto, los estilos y géneros empleados por la filosofía suelen ser aquellos que hacen que la traducción sea posible, mientras que los literatos utilizan formas y estructuras tan vinculados con su significado que cualquier intento de traducción se torna imposible. El texto filosófico no es del todo superfluo o meramente instrumental respecto a la obra, sino que le es esencial en tanto que a modo de cierto texto o tipo de texto es propicio para la independencia de la obra, mientras que otros textos no lo son.

Por otra parte, ninguna obra de filosofía existe o puede existir a menos de que haya un texto que la exprese, y esto es en gran medida contrario a la postura platónica. No existen obras, ideas, significados o cosas semejantes flotando por doquier. En esto concuerdo tanto con Quine como con Foucault. La relación entre el arte visual y la filosofía es similar a la que existe entre la filosofía y la literatura, a no ser por el hecho de que, en lugar de textos, el arte visual está constituido por imágenes. Uno podría decir que el arte es literatura en imágenes, y que la literatura es arte en palabras.

Finalmente, espero que sea evidente que los elementos que constituyen los textos son esenciales tanto para los textos filosóficos como para los textos literarios. Las palabras en alemán son esenciales para el texto de la *Crítica de la razón pura*, tal y como las palabras en castellano son esenciales para el texto de *El otro* de Borges. Pero las palabras alemanas no son necesarias para la obra *Crítica de la razón pura*, mientras que las palabras castellanas sí lo son para la obra *El otro*. Los contenidos literarios particulares son inseparables de los signos particulares, mientras que los contenidos filosóficos particulares deberían poderse separar, al menos en principio, de ciertos signos particulares,

---

<sup>34</sup> Nótese que esto no implica que esté en desacuerdo con la visión de Nussbaum, quien afirma que “si el escrito está bien hecho” —y creo que esto incluye tanto a la literatura como a la filosofía— “una paráfrasis distinta en toda forma y estilo no expresará, en general, la misma concepción”. Véase Nussbaum 1990, 3.

aunque no puedan estar separados de todos los signos. A todo lo anterior falta añadir que el escrito y el artefacto físico no son esenciales para la filosofía; el escrito, mas nunca el artefacto, será en ocasiones esencial a la literatura; y, en el caso del arte visual, tanto las imágenes como el artefacto serán esenciales.

A la segunda pregunta, ¿no es acaso el criterio de la filosofía que empleo tan tajante que la mayor parte de lo que llamamos filosofía quedaría descartada?, respondo de la siguiente manera: si se aplica estrictamente, el criterio que he sugerido parece descalificar gran parte de lo que se considera filosofía y la convierte en literatura. En efecto, como indiqué al comienzo, creo que ésta es una de las razones por la que algunos filósofos desean concebir la filosofía como literatura. De aplicarse estrictamente el criterio que he sugerido, tendríamos que eliminar del canon filosófico muchas obras incluidas en él. Eliminaríamos obras como los *Pensamientos* de Pascal, los *Ensayos* de Montaigne, e incluso el *Discurso del método* de Descartes y las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. Y no sólo eso, también tendríamos que desarrollar un lenguaje técnicamente preciso que fuera empleado en los textos filosóficos. No obstante, creo que ninguno de nosotros, excepto un grupo muy reducido de puristas ideológicos, querría hacer esto. El tiempo del Círculo de Viena y la búsqueda del lenguaje científico ideal en la filosofía ya ha pasado, al menos por ahora. Pero, entonces, ¿qué hacer?

## **IX. Identidad, identificación y causación**

Parte del problema surge porque hasta el momento no he distinguido entre identidad, identificación y causalidad. He estado hablando de condiciones de identidad, y dichas condiciones se refieren a la identidad de las obras y textos filosóficos y literarios, así como a las obras e imágenes de las obras artísticas visuales, consideradas por separado del conocimiento que podríamos tener de ellas y de las causas que las hacen surgir. Pero también podemos hablar de las condiciones bajo las cuales conocemos las obras y textos filosóficos y literarios, así como las

obras e imágenes de las obras artísticas visuales y las condiciones bajo las cuales son producidas. La distinción entre identidad, identificación y causalidad es estándar, y confío en que no requiera mucha elaboración. Asumo que las condiciones de ser *X*, las condiciones de conocer *X*, y las condiciones de que haya un *X* no son necesariamente las mismas. Una cosa es ser humano, otra cosa es saber que algo es humano, y otra cosa más es causar algo humano.

La aplicación de esta distinción a las obras y los textos filosóficos nos permite hacer ciertas inferencias significativas. En primer lugar, al mantener las condiciones causales separadas de las condiciones de identidad y de identificación, podemos comprender cómo la distinción entre las obras y los textos literarios puede incluso hacerse en términos del carácter de los textos y de las obras mismas, a pesar del hecho de que las causas que los produjeron incluyen factores distintos a los textos y a las obras. Consideremos que el texto es un artefacto humano. Un texto es un grupo de entidades *utilizadas* como signos, que son *seleccionados, dispuestos y destinados* por el autor *para transmitir* un significado específico a un público *en* cierto contexto. Esto significa que un texto depende causalmente de su autor, el público y el contexto. Depende del autor porque el autor ejecuta el uso, selección y disposición, y a su vez marca el destino o intención. Depende del público al menos en tanto que el público es el objetivo de la comunicación y, por lo tanto, determina en cierta medida las decisiones que tome el autor (qué tanto dependa del público podría ser incluso mayor, pero ésta es otra cuestión). Y depende del contexto porque el contexto altera las condiciones de receptividad del texto. Las entidades que constituyen un texto en sí mismas no son un texto. Las líneas, sonidos y demás que el autor emplea para componer un texto no son en sí mismas un texto. Sólo conforman el escrito. Para que sean un texto tienen que ser utilizados en miras a un objetivo definido relacionado con un público y un contexto. Esto significa que las condiciones para la existencia de un texto incluyen factores externos al texto, pues el

texto no llega a existir por sí mismo. Las condiciones para ser un texto y las condiciones requeridas para dar lugar a que exista un texto no son las mismas. Algo similar puede decirse en cuanto al significado. El significado de un texto estará determinado por factores distintos a las entidades que constituyen al texto, pues el significado no está atado de manera natural a dichas entidades. Se vincula con éstas a través del uso que el autor y el público hagan de él en el contexto.<sup>35</sup>

Esto tiene importantes consecuencias para la materia en cuestión. Implica que la distinción entre las obras y los textos literarios y filosóficos en general, así como entre las obras y los textos literarios y filosóficos particulares, puede establecerse en términos de los textos y las obras mismas. Pero también admite que puede afirmarse que estas distinciones son causadas por lo que los autores y el público hacen en contextos particulares. Los usos y las prácticas de los autores y el público son responsables de los textos y las obras y de la conexión entre significados particulares y las entidades que constituyen los textos. Que las condiciones de identidad del significado (i.e., las obras) necesariamente incluyan la referencia a las entidades que constituyen los textos, mientras que en otros textos esto no es requerido, es resultado de las acciones de los autores y el público en el contexto. Asimismo, el que algunos textos expresen ciertas obras como éstas mientras que otros no, nuevamente es resultado de las acciones de los autores y el público en el contexto. Pero esto no reduce las condiciones de identidad de los textos y de las obras a sus causas. Sería un error rechazar la distinción entre las obras y los textos filosóficos y literarios en base a su carácter en tanto que las obras y los textos son artefactos, es decir, resultado de la actividad y el diseño humanos. Las condiciones que hacen que una percha

---

<sup>35</sup> El rol del uso y la práctica en este contexto es discutido por Lamarque y Olsen 1994, caps. 2, 10 y 17. También consultar mi defensa de la función cultural en la determinación del significado textual en Gracia 1995, cap. 4.

sea lo que es son lógicamente independientes del hecho de que alguien inventara o hiciera la percha. Lo que he dicho sobre las obras y los textos filosóficos y literarios puede aplicarse *mutatis mutandis* en el caso de las obras artísticas visuales y las imágenes. Por lo tanto, no habrá necesidad de repetir mucho de lo que ya se ha dicho.

Ahora bien, pasemos a la distinción entre identidad e identificación. Esta distinción es importante para mis propósitos porque, cuando se aplica a los textos y a las obras, explica cómo, aunque para la *identidad* de una obra literaria es esencial que incluya su correspondiente texto y para una obra artística visual es esencial que incluya sus correspondientes representaciones visuales, no es esencial que la obra o el texto filosófico incluyan su texto; no hay razón para que las condiciones del *conocimiento* de una obra filosófica no puedan incluir precisamente las condiciones de identidad de una obra literaria o de una obra artística visual, al menos en algunos casos. En efecto, propongo que lo hacen por muchas razones, de las cuales me gustaría mencionar al menos tres. Primero, muchas declaraciones y cuestiones filosóficas son demasiado profundas y abstractas como para ser captadas sin la ayuda de estrategias heurísticas que las aclaren.

Necesitamos dotarlas, por así decirlo, de carne y sangre; por lo tanto, necesitamos hacerlas concretas para que de esta manera se vuelvan inteligibles. Segundo, los seres humanos no son meras facultades racionales; son entidades complejas con pasiones y sentimientos. Esta configuración influye en su capacidad de comprensión, por lo que con frecuencia necesitan que sus sentimientos y emociones sean movidos para que de esta forma puedan comprender. Tercero, todas las obras son conocidas por medio de textos o representaciones visuales, y los textos y las representaciones visuales a su vez están conformados a partir de entidades y estructuras que son culturales, lo que tiene repercusiones para nuestra comprensión.

En resumen, las condiciones para nuestro conocimiento de las obras filosóficas incluyen elementos textuales, pues a falta de

algunos de estos elementos no seríamos capaces de conocerlas en absoluto y, de poder hacerlo, no las conoceríamos realmente. Por ende, aunque las obras filosóficas en principio no incluyan estas condiciones entre sus condiciones de identidad, pueden incluirlas y con frecuencia están incluidas entre las condiciones para ser conocidas.

A primera vista esto se ve bien, pues equivale a la distinción entre una obra filosófica y la manera en que la conocemos. Pero encontramos aquí una dificultad. Una obra filosófica, como he propuesto, es el significado de cierto texto, y ahora hemos comprendido que para poder conocer la obra filosófica el texto debe incluir elementos que son más bien característicos de los textos literarios a comparación de los textos filosóficos. A su vez, dado que todo texto literario expresa una obra literaria, entonces resulta que aquellas obras filosóficas que requieran la inclusión de elementos literarios en sus textos para poder ser conocidas implican la existencia tanto de las obras literarias como de los textos.

Pensemos en el *Discurso del método* de Descartes. Si lo dicho hasta ahora es correcto, entonces en el *Discurso del método* tendríamos: (1) una obra de filosofía; (2) un texto de filosofía; (3) una obra de literatura; y (4) un texto de literatura. Esto genera dos problemas: uno es ontológico. Parecería que el *Discurso del método* es dos obras y dos textos en lugar de una obra y un texto. El otro problema es epistemológico: no podemos determinar con facilidad quién debe separarlos y cómo deberían ser separados. Ante estas dificultades, ¿por qué no abandonar todo este asunto? Después de todo, ¿por qué no seguir a los posmodernos o a los platónicos?

Hay dos respuestas posibles ante la dificultad ontológica. Una, la que llamo la Alternativa de los Dos Textos/Dos Obras, es sostener que si afirmamos que el *Discurso del método* es dos obras y dos textos esto no está del todo errado. La obra filosófica es cierto significado que no incluye un texto entre sus condiciones de identidad. El texto filosófico es el texto cuyo significado es la

obra filosófica. La obra literaria es cierto significado que incluye un texto entre sus condiciones de identidad. Y el texto literario es el texto cuyo significado es la obra literaria. Supuestamente, sólo la obra filosófica sería traducible; la literaria no lo sería. Esto suena un tanto extraño, pero tiene sentido en esta dirección: nos permite sostener que hay algo sobre el *Discurso del método* que puede ser traducido y algo que no puede serlo. Y esto es, en efecto, un hecho que cualquiera que esté familiarizado con el texto en francés debería saber. Además, esto nos permite afirmar que lo que es traducible es la filosofía, mientras que la literatura no lo es. Y esto, de nueva cuenta, tiene sentido en cuanto a nuestras intuiciones y prácticas comunes.

La otra respuesta, la que llamaré la Alternativa de Un Texto/ Una Obra, sostiene que en realidad sólo hay una obra y un texto en el *Discurso del método*, dado que las estrategias literarias textuales requeridas para el conocimiento de la obra filosófica son meramente auxiliares y no forman parte de las condiciones de identidad de una obra literaria separada. Y, claro está, si no hay una obra literaria, entonces tampoco habrá un texto literario. Esta relación subordinada es similar a la relación que existe entre una oración escrita en un papel blanco y el color de la tinta con la que está escrita. El color es negro para que la oración pueda ser visible, pero el color no forma parte de la oración ni de su significado.

Esta respuesta tiene al menos dos ventajas respecto a la primera: es más sobria y resuelve el problema epistemológico presentado líneas arriba. Si no hay dos obras y dos textos, entonces ya no hay necesidad de concebir un modo de distinguirlos. No obstante, incluso si adoptamos esta segunda alternativa, todavía enfrentaríamos un problema epistemológico, si bien se trata de uno distinto. Pues, ¿cómo podríamos distinguir entre una obra filosófica expresada por medio de un texto filosófico acompañado de estrategias literarias, o una obra literaria y un texto literario? Es decir, ¿cómo distinguir cuando las estrategias literarias son o no esenciales a la obra? La respuesta es que esto probablemente sea una cuestión de grado. Algunas obras guardarán tan poca

relación con algo textual que claramente serán filosóficas. Éste sería el caso de las *Disputaciones metafísicas* de Francisco Suárez y la *Crítica de la razón pura* de Kant. En el otro extremo encontramos algunas obras que están íntimamente relacionadas con sus textos y que claramente son literarias. Éste es el caso del *Hamlet* de Shakespeare o del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz. A su vez, hay muchas obras que se localizan en un punto intermedio, donde no resulta claro si se trata de una obra filosófica o de una obra literaria. Éste es el caso de los *Ensayos* de Montaigne o los *Pensamientos* de Pascal. Sin embargo, esto no socava la distinción que hemos hecho entre lo literario y lo filosófico, de la misma manera en que la existencia del gris no afecta la distinción entre el negro y el blanco.

## X. De vuelta a la filosofía, la literatura y el arte visual

Ahora bien, ¿cómo proceder con los cuentos de Borges? ¿Son como la *Crítica de la razón pura* de Kant, el *Hamlet* de Shakespeare o los *Ensayos* de Montaigne? Tiendo a pensar que se asemejan más al *Hamlet* de Shakespeare, pero ésta no es una conclusión irrefutable. No estoy absolutamente seguro de ello. Pero estoy bastante seguro de muchas otras cosas como resultado de las anteriores reflexiones, independientemente de que uno opte por la Alternativa de los Dos Textos/Dos Obras o la Alternativa de Un Texto/Una Obra. En primer lugar, estoy seguro de que la falta de certeza sobre la naturaleza literaria o filosófica de los cuentos de Borges no afecta la distinción entre, por un lado, las obras y los textos filosóficos y, por el otro, las obras y los textos literarios. En segundo lugar, no hay por qué rechazar la distinción entre filosofía y literatura para dar cabida en el canon filosófico a obras y textos como los *Ensayos* de Montaigne o los *Pensamientos* de Pascal. Y, en tercer lugar, no hay razón para rechazar esta distinción para legitimar la filosofía latinoamericana. Ciertamente creo que el argumento que pretende legitimar la filosofía latinoamericana al eliminar la distinción entre filosofía y literatura es contraproducente en este sentido, es decir, cuando se asume que las obras y textos

filosóficos latinoamericanos no superan la prueba si se mantiene una distinción estricta entre la filosofía y la literatura. Pero esto es un sinsentido por dos razones. Primero, porque existen muchos ejemplos de filosofía en Latinoamérica que cumplen con los estándares más estrictos de una obra o texto filosóficos. Y, segundo, porque las razones por las que se suele excluir la filosofía latinoamericana, particularmente en los Estados Unidos, suelen ser bastante diferentes. Pero éste es otro tema del cual he hablado en otro lugar.<sup>36</sup>

También resulta claro a partir de la discusión en torno a los cuentos de Borges que las obras artísticas visuales y los análisis filosóficos de Danto y Foucault son obras con identidades completamente distintas y que corresponden a tipos muy diferentes. Los cuentos de Borges incluyen sus textos como parte de sus condiciones de identidad; las obras no incluyen entre sus condiciones de identidad textos a no ser sus títulos, las representaciones visuales que expresan las obras, o los artefactos físicos que esas obras encarnan; y las obras filosóficas no incluyen entre sus condiciones de identidad ni a los textos ni a las representaciones visuales.

Dadas estas razones, los ensayos filosóficos pueden traducirse en textos de lenguajes distintos al inglés o al francés en el que fueron escritos originalmente, mientras que ni los cuentos de Borges ni sus interpretaciones artísticas son traducibles. En efecto, es difícil concebir la posibilidad de traducir la literatura en arte visual o la literatura y el arte visual en filosofía, dado que sus condiciones de identidad son muy diferentes. Pero, entonces, ¿puede un cuento de Borges ser pintado? Y, ¿cómo pueden un cuento y una pintura pasar al lenguaje de la filosofía? Si la traducción en algunos casos se torna imposible, ¿será su interpretación también imposible, en tanto que la interpretación es un tipo de traducción?

Los artistas que producen obras de arte que tienen por objetivo interpretar los cuentos de Borges, por ejemplo, pasan por

---

<sup>36</sup>. He discutido en cierta medida sobre esto en Gracia 2000, cap. 6 y 2008, cap. 8.

distintos procedimientos para poder generar sus interpretaciones. Se enfocan, recortan y añaden, entre otras cosas. Pero ahora nos percatamos de que, además, crean algo muy diferente a aquello que estaban interpretando. Una cosa es crear representaciones visuales y otra es crear un texto. El reto que enfrentan estos intérpretes parece ser similar al obstáculo de traducir lo que es visto en lo que es olido, y lo que es olido en una imagen visual que pueda ser vista, o traducir lo que ha sido escuchado en algo que pueda ser saboreado. Podríamos plantearlo en términos de los sentidos mismos, preguntándonos si el sentido del olfato puede ser traducido en el sentido del oído o del tacto. ¿Puedo acaso oler una imagen visual o ver un olor? ¿Puedo escuchar un sabor o saborear un sonido? ¿Cómo puedo expresar lo que huelo a través de la vista, o lo que paladeo a través del oído? El primer paso que nos encamine hacia la solución de este rompecabezas será el desarrollo de una concepción adecuada de la interpretación, que es hacia donde me dirigiré en la conferencia que sigue.



## INTERPRETACIÓN

La primera conferencia presentó una concepción sobre la identidad de las obras de filosofía, literatura y arte visual. Éste fue un paso necesario para comprender las dificultades que conlleva la interpretación de la literatura y de las obras artísticas visuales en particular. Otro paso necesario tiene que ver con la adecuada comprensión de la interpretación, que será el tema de esta conferencia. Comenzaré con un análisis en torno a la estructura de la interpretación, tanto interna como contextual, para luego considerar brevemente diversos fenómenos que suelen confundirse con la interpretación, antes de pasar a los objetivos y tipos de interpretación.<sup>1</sup>

### I. La estructura interna de la interpretación

Decir algo como “el evento fue un choque accidental”, “el Génesis es una narrativa que trata de la creación”, y “*El otro* de Borges es un cuento que trata sobre la identidad” equivale a interpretar un evento, el Génesis y *El otro* de Borges. La estructura general en cada caso es similar a la estructura de una definición, en la cual un *definiens* es añadido a un *definiendum*. En una definición, como sería “los seres humanos son animales racionales”, el *definiendum* es “humanos” y el *definiens* “animales racionales”, los cuales en conjunto conforman la definición. Pero

---

<sup>1</sup> Trato sobre la interpretación en mayor detalle en Gracia 1995, 147-179, 2001, y 2009, 165-168. Para otras concepciones y discusiones sobre la interpretación, véase Ricoeur 1978, 128; Meiland 1978, 25; Weitz 1964, cap. 15; Stevenson 1962, 127; Margolis y Rockmore 2000; Davies 2007; y Stecker 2003.

no todas las interpretaciones son definiciones. Cuando digo “*El otro* de Borges es un cuento que trata sobre la identidad” estoy dando una interpretación, mas no una definición.

Las definiciones y las interpretaciones tienen en común que hacen referencia a algo sobre lo que hacen una declaración. Interpretar es siempre interpretar algo, tal y como definir siempre implica definir algo. En este mismo sentido, adaptando la terminología de la definición, llamo al objeto de interpretación *interpretandum* y al elemento de interpretación *interpretans*. “El evento”, “Génesis” y “*El otro*” serían los *interpretanda* de las tres interpretaciones propuestas, mientras que “un choque accidental”, “una narración de la creación” y “un cuento sobre la identidad” serían las interpretaciones de los *interpretanda*. Si bien un *interpretandum* es necesario para hacer una interpretación, no siempre se trata de interpretaciones explícitas. Con frecuencia se dan por hecho y la referencia a éste es implícita o bien se hace a través del contexto. No tengo que repetir aquí que estoy hablando del Génesis cuando alguien más ya se ha referido al Génesis en nuestra conversación y estoy respondiendo claramente a sus comentarios. Aún así, para que algo califique como *interpretans* y para que la interpretación se dé, tiene que haber un *interpretandum*.

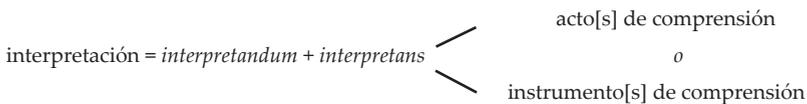
Además de la estructura interna que incluye al *interpretandum* y al *interpretans*, también es importante notar que una interpretación es una especie de comprensión o un instrumento que causa dicha comprensión.<sup>2</sup> Digo una ‘especie’ de comprensión porque con frecuencia asociamos la comprensión con el razonamiento, los procesos discursivos de la mente y los estados proposicionales, al tiempo que excluimos elementos reflexivos, intuiciones y estados de conciencia no proposicionales. Téngase en cuenta que

---

<sup>2</sup> La dimensión de la comprensión de la interpretación es enfatizada por Stecker 2003, cap. 1, y Davies 2003, cap. 5. Véase también Gracia 1995. No todas las comprensiones son interpretaciones, pero no hay consenso respecto a qué hace que algunas comprensiones puedan ser consideradas interpretativas mientras que otras no lo sean. En miras a mi objetivo actual, no es necesario que presente una opinión al respecto.

los actos que entran en juego cuando interpretamos incluyen una gran variedad de fenómenos que no están restringidos a los aquí enumerados. Por ejemplo, en cuanto veo a un individuo sospechoso en un pasillo oscuro mover su mano en el interior del bolsillo de su abrigo, corro a buscar refugio, pues he interpretado que su acto significa que está a punto de sacar un arma, si bien lo más seguro es que no haya formulado ningún tipo de proposición ni haya realizado un proceso inferencial consciente. Mi reacción se asemeja más a una respuesta intuitiva similar a la que se despierta al tocar algo muy caliente y retirar mi mano.

Ahora bien, cuando interpreto el Génesis como una narración de la Creación, también tendré cierta comprensión sobre éste, pero cuando le digo a Carlos, “el Génesis es una narración de la creación” estoy haciendo algo más: he creado un instrumento —la oración que pronuncié— a través de la cual puedo lograr que Carlos tenga una comprensión que podría ser en mayor o menor medida similar a la mía. Generalmente nos referimos a ambos casos como interpretaciones. Nos referimos a la interpretación de Foucault de *Las meninas* como aquello que creemos que Foucault comprendió sobre dicha pintura, pero también sobre el texto del capítulo primero de *Las palabras y las cosas* en el que Foucault expresa lo que comprende de aquélla. La estructura interna de la interpretación puede representarse a través del siguiente diagrama:



Dado que las interpretaciones pueden ser actos de comprensión o instrumentos de comprensión, me refiero a los primeros como *interpretaciones de comprensión* y a los segundos como *interpretaciones instrumentales*. La estructura interna de las interpretaciones y su división en estos dos tipos es importante para poder aclarar qué es una interpretación y cómo es que

funciona. Sin embargo, éstas no son las únicas cosas que debemos conocer para lograrlo. Es indispensable que también capturemos el contexto estructural dentro del cual ocurre la interpretación, pues éste revela otros factores que están relacionados de manera cercana a las interpretaciones y tiene un papel en ellas.

## II. Estructura contextual de la interpretación

Algunos factores contextuales pertinentes para la comprensión de la interpretación son comunes a todas las interpretaciones, mientras que otros son comunes sólo para algunos tipos de interpretaciones. Entre los primeros están el intérprete y los contextos propios del intérprete, el *interpretandum* y la interpretación, así como una o ambas de las formas mencionadas que puede tomar la interpretación, a saber, como actos de comprensión o como instrumentos de comprensión. Los elementos que no son comunes a todas las interpretaciones son el autor y el público (distinto al intérprete) del *interpretandum*, el público de la interpretación instrumental, y sus respectivos contextos. Estos tres últimos factores están implicados sólo en los casos de *interpretanda* que poseen autores y públicos, así como interpretaciones instrumentales que tienen públicos. Regresaré a la diferencia entre el público del *interpretandum* y el intérprete más adelante, pero por el momento baste considerar al público y al intérprete como si jugaran el mismo rol.

Ya que las interpretaciones son de las dos clases antes mencionadas, es posible que el contexto de una interpretación que sea una comprensión no sea el mismo que el contexto de una interpretación que sea un instrumento de comprensión.

### A. *Interpretandum*

El *interpretandum* es el objeto de interpretación.<sup>3</sup> En un caso como sería el cuento de Borges, el objeto aparentemente consiste en el cuento. Sin embargo, la cuestión no es tan simple pues el *interpretandum*, incluso en este caso, podría de hecho ser al menos tres cosas distintas: el objeto presentado al intérprete, que en este caso lo más probable es que sea el escrito (podría ser también una serie de palabras pronunciadas por un lector del escrito); el texto, que es el escrito considerado como dotado de significado; y el cuento de Borges, que es el significado del texto. En la conferencia anterior identifiqué este último con la obra.

El *escrito* es la copia que el intérprete tiene del texto que escribió Borges. Como copia individual es tanto no-instanciable como una instancia del escrito universal del que es instancia. La copia individual es el objeto con el que el intérprete entra en contacto, mientras que el universal es lo instanciable de aquello de lo que el escrito individual es una instancia. Como vimos en la primera conferencia, el escrito individual, salvo algunas excepciones, no forma parte de las condiciones de identidad de la obra literaria y, por lo tanto, resulta indiferente qué copia del escrito se utilice. Puedo fotocopiar el escrito diez veces y cualquiera de las copias, si es una copia exacta, será suficientemente buena. Dicho en términos más coloquiales hoy en día, lo importante no es el caso, sino el tipo.

Permítaseme llamar al escrito disponible para el intérprete el *escrito contemporáneo*, para distinguirlo del escrito creado por Borges—que llamaré el *escrito histórico* o, como muchos prefieren, el autógrafo. Además del escrito contemporáneo, podría haber

---

<sup>3</sup> Aparte de lo que afirmo más adelante, la ontología de un objeto de interpretación puede tornarse muy complicada. He explorado el caso de un texto en Gracia 1995, cap. 3, y 1996, caps. 1 y 2. Lo que ahí afirmo sobre los textos también aplica, *mutatis mutandi*, a las obras de arte.

muchos otros escritos de cada cuento que ya no están disponibles, y que podrían haber funcionado como intermediarios entre el escrito histórico y el escrito contemporáneo. Un escrito suele estar compuesto de líneas y trazos empleados como letras que componen palabras y signos en un texto. Se trata del objeto que vemos en el caso de la escritura, si bien un escrito también puede estar compuesto de superficies táctiles, sabores, sonidos y olores, siendo que todos ellos pueden ser utilizados para constituir textos.<sup>4</sup> Parecería extraño referirse a estas otras entidades como escritos, dado que el término 'escrito' se refiere a la escritura, pero esta cuestión aquí carece de importancia. En nuestro caso, el escrito está conformado por líneas y trazos en la forma de escritura y, por lo tanto, prescindiré de las otras formas que pudiera tomar.

El escrito contemporáneo a la interpretación suele ser una versión editada del escrito histórico del autor, en caso de que éste exista, y por tanto será distinto a éste en mayor o menor medida, aunque en algunos casos no exista el escrito histórico, como ocurre, por ejemplo, cuando el texto es dictado por el autor. Las diferencias entre éstos surgen porque muchas personas podrían haber estado involucradas en la producción y conformación del escrito contemporáneo. Es posible que se hayan cometido errores, pues el escrito histórico podría haberse extraviado, no ser claro, o podría haber sido modificado en cierto momento ya sea por el autor o por otros. Por lo tanto, no es siempre cierto que el escrito contemporáneo de cierta obra particular sea una copia precisa del escrito histórico. Tampoco siempre está implicado un único escribano, dado que muchas personas podrían haber estado involucradas en la producción de la versión de la que disponemos. Asimismo, también podría haber más de un escrito contemporáneo para cada obra como resultado de la producción de diferentes ediciones y copias. Todo esto complica las cosas considerablemente, en particular porque los diferentes escritos podrían dar lugar a diferentes textos, y diferentes textos podrían

---

<sup>4</sup> Discuto esto en mayor detalle en Gracia 1996, 18-26.

tener diferentes significados, lo que produciría diferentes versiones de la misma obra e incluso obras diferentes.

El *texto* es el escrito considerado como poseedor de significado, aunque no de cualquier significado particular. Está compuesto de palabras y signos dispuestos de acuerdo a ciertas reglas gramaticales y retóricas, con el objeto de expresar un significado. Dado que el fundamento del texto es el escrito, podríamos también hablar de un *texto contemporáneo*, es decir, el escrito que tenemos hoy en día, y que consideramos cargado de significado. Cuando hablamos de un texto, siempre hay un lenguaje particular implicado. En el caso de Borges, es el castellano. Pero también podríamos hablar sobre traducciones del mismo, que serán textos diferentes al texto en castellano. Estas traducciones de hecho serían diferentes obras, de acuerdo a lo que sostuve en la conferencia anterior, porque los cuentos de Borges son obras de literatura, y las condiciones de identidad de las obras literarias incluyen sus textos y las peculiaridades de sus lenguajes. Aún así no hay por qué preocuparnos de las traducciones siempre y cuando sus intérpretes hayan tenido acceso al lenguaje original de la obra literaria. En contraste, sí deberíamos preocuparnos en el caso de interpretaciones como la de Danto, a la que nos referimos anteriormente, pues parece que emplea como *interpretandum* una traducción al inglés del *Pierre Menard*.

La *obra* es el significado del texto. En el caso de los cuentos de Borges, por ejemplo, consiste en los cuentos mismos, que no son ni escritos ni textos. Este significado es frecuentemente aquello en lo que se enfoca la interpretación, como ocurre en el caso de las interpretaciones del arte visual. Los artistas no se interesan por los escritos como tal, e incluso tampoco por los textos como escritos significativos separados de sus significados particulares, sino que, más bien, se interesan por los significados particulares de los textos de, digamos, los cuentos de Borges. No están interesados en la apariencia física de las palabras escritas por Borges, sino en el significado que tienen las palabras.

Hay al menos cinco maneras de entender el significado que constituye una obra: como trascendencia, referencia, intención, idea y uso.<sup>5</sup> Esto hace surgir la pregunta sobre cuál de éstas es pertinente para el intérprete. La trascendencia tiene que ver con la importancia, pertinencia y consecuencias, y los intérpretes pueden interesarse en ella por determinar la importancia, pertinencia y consecuencias de las obras que interpretan. Por ejemplo, podrían interesarse por otros escritores y cómo es que la obra de Borges influyó en ellos. Para los estudiosos de Borges interesados en el *Pierre Menard* sería importante destacar la gran atención que ha recibido por filósofos como Danto y Foucault. La referencia tiene que ver con las personas o eventos a los que se refiere la obra. Así, Estela Pereda en su pintura *Si la querés, usála* estaba interesada en Juliana, un personaje ficticio en *La intrusa*.<sup>6</sup> La intención se refiere a lo que el autor podría haber querido decir. En *La casa de Asterión*, ¿estaba Borges interesado en la muerte y en la liberación que conlleva, o pretendía explorar los laberintos mentales en los que nos atrapamos a nosotros mismos? Las ideas implican las afirmaciones conceptuales que podrían estar implícitas en las obras. Quizá el punto que Borges quería destacar en *Funes el memorioso* es que una memoria incapaz de discriminar es equiparable a un recolector de basura. O tal vez su punto era el uso que se le puede dar a una obra, así como la lucha existencial del intérprete con la fe.

Además de estas maneras de comprender el significado, también debemos tomar en consideración cuatro posibles fuentes del mismo: el autor, el público, el texto independiente del autor y el público, y el significado junto con sus implicaciones. ¿Están los intérpretes buscando el significado de las obras que interpretan o el del autor, o de algún público o públicos particulares, como presente en el texto o el significado independiente de lo que

---

<sup>5</sup> Aporto más detalles sobre el significado en Gracia 2009, 159-163, y en otros lugares.

<sup>6</sup> Para ver una imagen de esta obra, véase Gracia 2012, 59.

el autor o cualquier público particular podría pensar, o como el significado comprendido en cualquiera de estas maneras y considerado junto con sus implicaciones? El resultado de considerar estas diferentes alternativas podría ser muy diferente. Lo que un autor comprendió como el significado de aquello que escribió podría ser bastante diferente de lo que alguien más podría pensar que es, o lo que el texto en realidad dice. Y él, o los públicos particulares, podrían no estar conscientes de las implicaciones de éste u otros significados. Esto apunta a que los intérpretes de las obras podrían estar buscando cosas diferentes, independientemente de que sean conscientes de ello o no.

Finalmente, debemos considerar los diversos aspectos de un *interpretandum* que podrían tornarse significativos para la interpretación. Uno de éstos es el título.<sup>7</sup> Por ejemplo, en *Si la querés, usála* de Pereda, la artista no sólo indica que su obra tiene que ver con *La intrusa* de Borges, en tanto que se trata de una línea del cuento, sino que también el enfoque de su interpretación es el modo en que Juliana es tratada en una sociedad dura dominada por varones.

Además del título, hay otros componentes de la obra que también son relevantes. Éstos incluyen las descripciones de elementos como serían los eventos, personajes, relaciones, diálogos, sentimientos, ideas, intenciones, visiones, recuerdos, imágenes, acciones y símbolos, por nombrar sólo algunos de los más destacados.

### B. Interpretación

Una *interpretación* puede ser un acto de comprensión o bien un producto de dicho acto con la finalidad de causar otros actos de comprensión en un público. Cuando la interpretación no es un acto de comprensión, podría ser cualquier cosa, como un texto, una representación visual, o un gesto, por nombrar sólo tres

---

<sup>7</sup> Véase Danto 1981, 117-118.

posibilidades. Tampoco es necesario que sea algo físico, externo a la mente. Puedo crear una imagen mental o un texto mental que cumple con la función de recordarme mi comprensión del *interpretandum*, o que me ayude a profundizar en mi comprensión original, si bien esto no tiene por qué ser accesible para alguien distinto a mí.

El libro de Foucault, al que nos referimos anteriormente, incluye una interpretación de *Las meninas* de Velázquez, mientras que la interpretación de Kupferminc es sobre *La escritura del dios* de Borges. La primera es un texto elaborado por Foucault; la segunda es una obra de arte creada por Kupferminc. Ambas son instrumentos que los intérpretes crearon para causar cierta comprensión en otros. Además de estas interpretaciones, también podemos hablar de la comprensión que yo tengo sobre los cuentos de Borges, pero éstas no están escritas en ningún lugar; están presentes en mi mente y no son accesibles para nadie además de mí mismo, a menos de que genere un instrumento a través del cuál pueda accederse a ellas. Para mis propósitos, los instrumentos, más que la comprensión que los artistas o yo tengamos, son las interpretaciones pertinentes, por lo que estaré principalmente interesado en las interpretaciones instrumentales.

### C. Intérprete

El intérprete es un miembro del público de un *interpretandum* que podría tener cierta interpretación comprensiva de un *interpretandum*, y que también podría ser el autor de una interpretación instrumental de este último. Como tal, el intérprete puede ser considerado como parte de lo que más adelante llamo *público interpretativo*, para distinguirlo de otros públicos.

La identidad del intérprete no es tan clara como podría parecer a primera vista. En efecto, el intérprete podría ser una persona o personas históricas que hayan realmente producido una interpretación, o bien, podría ser un compuesto de la idea en la mente de alguien sobre lo que son esa persona o personas.

Al primero es al que llamo *intérprete histórico*, adaptando la terminología que he empleado en otro lugar respecto a los autores.<sup>8</sup> Los intérpretes históricos son las personas que generan interpretaciones en tiempos particulares, como serían Danto y Pereda.

También podemos hablar del *intérprete pseudo-histórico*. Éste puede ser entendido de dos maneras. En la primera, se trata de un compuesto de lo que sabemos o creemos saber sobre el intérprete histórico. En la segunda, se trata de la *imagen personal* que el intérprete histórico desea que los otros tengan de él o de ella. En nuestro caso, los intérpretes pseudo-históricos considerados en el primer sentido son compuestos de lo que los lectores de su obra saben o creen saber sobre los intérpretes que presentan ahí sus interpretaciones. Los intérpretes pseudo-históricos en el segundo sentido son las *imágenes personales* que el intérprete ha elaborado para el público. Esto aplica en el caso de todos los intérpretes vistos aquí, Danto, Foucault, Kupferminc y yo mismo.

De igual manera uno podría hablar sobre un *intérprete compuesto*. Éste sería el compuesto de todas las personas que tuvieran algo que ver con la producción de una interpretación. En algunos casos, como sería el de los intérpretes que son artistas, es de esperar que habrá sólo un intérprete por interpretación, pero en principio podría haber más de uno, tal y como ocurre con cualquier producto de autoría. El intérprete podría de hecho ser más de una persona en aquellas situaciones donde varias personas cooperan en la producción de una interpretación. Ya sea uno o múltiple, el intérprete histórico es una realidad histórica. Por otra parte, las interpretaciones rara vez son autógrafas. Incluso en los casos en los que la interpretación sea un texto, el texto rara vez es exactamente igual al texto elaborado por el intérprete histórico. Podríamos esperar que los editores de las copias, los impresores y otros más ocuparan un lugar en su producción, lo que da por resultado algo bastante distinto al escrito histórico original. En

---

<sup>8</sup> Véase Gracia 1996, 91-140.

algunos casos las diferencias serán menores y podrían ignorarse, pero en otros casos una coma, por ejemplo, podría crear una ambigüedad de proporciones tales que el significado original del texto quedaría completamente alterado. El intérprete compuesto está conformado por todas las personas que han estado involucradas en la producción de lo que se presenta a un público. Esta noción nos recuerda que lo que con frecuencia consideramos como una interpretación de cierto intérprete en realidad podría ser muy diferente de lo producido por el intérprete.

Además de la identidad del intérprete, es importante tomar en consideración los diversos factores del intérprete que afectan la interpretación. Entre éstos están los actos de comprensión, las intenciones, las ideas, los textos mentales, los sentimientos, las opiniones, los recuerdos, las imágenes y el subconsciente. Todos estos elementos entran en juego en las interpretaciones y las afectan de diversas maneras.

#### D. Contexto

El *contexto* es importante en tanto que juega un papel clave en todos los elementos incluidos en la estructura de la interpretación. Nunca hay un *interpretandum*, una interpretación, un intérprete o un público para un *interpretandum* sin el contexto. Y, por su parte, el contexto muchas veces altera el significado de los *interpretanda* y las interpretaciones, así como su comprensión. Pensemos en el caso de un texto como '¡Fuego!'. Una cosa es leerlo en *Jane Eyre*, otra es escucharlo siendo gritado en un teatro abarrotado aunado al olor de humo en el aire, y otra más será escucharlo siendo gritado con voz de falsete por un punk en la parte posterior de un auditorio. En cada caso, esto significará algo diferente y se considerará que significa algo diferente.

Aquellos contextos que son pertinentes para la interpretación incluyen el contexto del autor, del *interpretandum*, del público del *interpretandum*, del intérprete, de la interpretación, y del público de la interpretación. Sólo deberán tomarse en consideración

aquellos elementos que marquen una diferencia en cualquiera de los factores implicados en la interpretación. No tiene sentido tomar en consideración una variación de un grado Fahrenheit en una habitación donde estuviera localizado el *interpretandum* para la interpretación de *El milagro secreto* de Borges a cargo de Kupferminc. Por otro lado, será realmente importante tomar en consideración el trasfondo del artista, pues en el caso de Kupferminc éste la llevará a incluir en su representación visual elementos asociados con su herencia judía y que podrían estar ausentes en otro intérprete.

#### E. Autor

El *autor* es el creador del *interpretandum*.<sup>9</sup> Aquí, al igual que vimos en el caso del intérprete, hay varias posibilidades: el *autor histórico* es el autor del *interpretandum* histórico, por ejemplo, Borges en el caso del *interpretandum* de alguno de sus cuentos; el *autor pseudo-histórico*, también llamado por algunos *autor postulado*, es aquello que sabemos o creemos saber sobre el autor histórico, o lo que ha logrado hacernos creer sobre él o ella; el *autor compuesto* es el grupo de personas que participaron en la producción del *interpretandum* como lo conocemos; y el *autor interpretativo* no es otro sino el intérprete, cuya comprensión introduce elementos en el *interpretandum* que podrían modificarlo, como ocurre en las traducciones. El autor del *interpretandum* es uno de los dos factores incluidos en la estructura de la interpretación que no es esencial para la interpretación. El *interpretandum* podría carecer de autor, dado que el primero podría ser un objeto natural como una puesta de sol, o bien producto de un evento no intencionado, como sería

---

<sup>9</sup> Para consultar las diferentes opiniones sobre el papel y la identidad del autor, véanse los artículos en Irwin 2002. Sobre mi postura al respecto, véase Gracia 1996, 91-140, y el artículo incluido en la recopilación de Irwin.

un accidente automovilístico, si bien aquí generalmente doy por sentado que se trata de una persona.

Al igual que en el caso del intérprete, es importante tener en mente los factores del autor que juegan un papel en la interpretación, como serían los actos de comprensión, la intenciones, las ideas, los textos mentales, los sentimientos, las opiniones, los recuerdos, las imágenes y el subconsciente. Todos estos elementos entran en juego cuando un autor compone su obra y, dependiendo del tipo de interpretación que el intérprete desee dar, podrían convertirse en algo esencial. Por ejemplo, si el intérprete deseara dar una interpretación para hacernos comprender la relación entre, digamos, la experiencia personal de Borges y uno de sus cuentos, como sería *El sur*, entonces sería esencial incluir en la interpretación el hecho de que Borges sufrió un accidente similar al experimentado por el protagonista.

#### F. Público

El *público* puede ser cualquier persona o grupo de personas que tenga acceso al *interpretandum*.<sup>10</sup> Uno de estos es la persona o personas que tuvieron acceso al *interpretandum* al momento de su producción, y éste será llamado *público histórico*. Otro será el público al que el autor se dirige, que llamamos *público objetivo*. Otro será el intérprete, quien con frecuencia funciona como público en el proceso de interpretación, y al que llamaremos *público interpretativo*. En el caso de Borges, por ejemplo, el primero será el público que se remonte al tiempo en que Borges creó sus cuentos, el segundo será el público al que estos cuentos estaban dirigidos, mientras que el tercero estará compuesto por cualquiera que haya interpretado los cuentos de Borges. El público puede ser cualquiera que haya tenido acceso a estas conferencias, a las obras de los intérpretes que hayan realizado interpretaciones de los cuentos de Borges, o a los cuentos de Borges como tal.

---

<sup>10</sup> Para leer más sobre el público, véase Gracia 1996, 141-169.

El público objetivo de los autores podría ser contemporáneo a éstos o no. Podría también estar restringido a ciertas lenguas, como serían el castellano y el inglés, a cierto lugar, como serían Argentina o los Estados Unidos, a cierto credo, como serían el cristianismo o el judaísmo, a ciertas afiliaciones institucionales, como serían la facultad de una universidad o la membresía a un club, y demás. Los autores podrían tener todo tipo de público en mente, y restringirlo de acuerdo a una larga serie de parámetros. De manera similar, el público contemporáneo al autor podría estar dividido en varios tipos, dependiendo de la forma de comprender a la persona o personas implicadas.

Los intérpretes mismos podrían ser público para sus propias interpretaciones mientras están elaborándolas o después de haberlas concluido, dado que son los autores de las interpretaciones que hacen. El proceso de creación implica tiempo y conlleva muchos pasos, durante los cuales es necesario que los intérpretes consideren lo que ya han hecho y lo que harán a continuación. Cuando la interpretación ha terminado, es frecuente que el intérprete regrese a la interpretación, e incluso si no puede hacer modificaciones, podrá reflexionar sobre ella, funcionando así como su público en este proceso.

Además del intérprete, sin embargo, también podríamos hablar del público objetivo del intérprete. Éste se refiere a los públicos que los intérpretes tienen en mente al momento de hacer sus interpretaciones. Un ejemplo serían los estudiantes que asisten a mis clases. También está el público contemporáneo al intérprete y los públicos que no lo son y que, no obstante, pueden acceder a la interpretación en el futuro.

De hecho, una interpretación podría no tener más público que el propio intérprete, aunque en principio podría tener muchos públicos posibles. Por ejemplo, una interpretación podría ser destruida al momento de terminarse o quedar sólo disponible para su creador. Claro está, en principio siempre habrá un público que el intérprete tenga en mente, ya sea de manera específica o

general. Podríamos referirnos a éste como *público objetivo*. No es necesario un público actual para cada interpretación.

Los públicos, al igual que los intérpretes, son afectados por varios factores que juegan un papel en su comprensión y en las interpretaciones instrumentales. La lista de factores es similar a la ya mencionada anteriormente en el caso de los autores del *interpretandum* y los intérpretes, por lo que no hay necesidad de repetirla.

### III. Fenómenos que suelen confundirse con interpretaciones

La estructura de la interpretación que hemos visto deja en claro algunos de los elementos esenciales de toda interpretación y, por tanto, sienta las bases para la discusión sobre sus objetivos y sus tipos. Pero antes de dirigirnos hacia allá, necesitamos revisar brevemente algunos fenómenos íntimamente relacionados con la interpretación que solemos confundir con ésta. Esto nos ayudará a evitar que caigamos en malentendidos.

Entre los ejemplos más comunes de estos fenómenos se encuentran la ilustración, la representación, la reproducción, la adaptación, el retrato, la ejemplificación, la instanciación, la manifestación y la descripción. Algunos de éstos son más comunes que otros en ciertos medios. Por ejemplo, la *ilustración* suele encontrarse con mucha frecuencia en el arte. Las ilustraciones de cuentos, novelas y escenas de cuentos y novelas son frecuentes en el arte. ¿Cuántas ilustraciones de *Don Quijote* han sido realizadas, por ejemplo, que consisten en pintar a Don Quijote y los molinos, así como otros eventos narrados en la novela? Lo mismo ocurre con la *representación*, aunque no es de sorprender que este término suela emplearse para referirse a las representaciones escénicas. Hablamos de una representación del *Hamlet* de Shakespeare, por ejemplo. La *adaptación* es más común en el caso del cine. Los productores con frecuencia se refieren a sus películas como versiones de obras literarias como, digamos, *Drácula* de Bram Stoker, llamándolas adaptaciones, para así enfatizar los cambios

de los medios y sus implicaciones. Esto las libera de posibles críticas al no ser fieles a sus fuentes originales.

La *descripción* suele quedar confinada a textos que describen fenómenos no lingüísticos, como serían eventos y representaciones visuales, traduciéndolos a lenguaje. Así, los críticos del arte suelen describir *La última cena* de Leonardo da Vinci y los eventos que ocurren en una obra de teatro. El *retrato* con mucha frecuencia se refiere a personas. Los artistas pintan retratos de sujetos, como Goya hiciera con el Duque de Alcudia. La *ejemplificación* implica dar o añadir un ejemplo. Esto no suele aplicar en el caso de piezas particulares de literatura o de arte, sino a cosas como serían los géneros literarios. Uno podría dar ejemplos de una novela, pero no de *Cumbres borrascosas*. Algo similar ocurre en el caso de la *instanciación*. Ésta aplica en situaciones en las que un tipo universal, por ejemplo, 'pintura al óleo', es instanciado en instancias particulares como *La Gioconda* de Leonardo. A diferencia de la interpretación, la *manifestación* es independiente de un intérprete. El miedo, por ejemplo, se manifiesta a sí mismo a través de cierta expresión facial. Y una *descripción* se asemeja más a una descripción pictórica, como ocurre, por ejemplo, al esbozar un accidente en un formulario de seguros.

Para nuestros fines los fenómenos más importantes entre los mencionados serán la ilustración y la representación. Ambas son interpretaciones de cierto tipo, si bien no todas las interpretaciones son ilustraciones o representaciones. Las ilustraciones buscan mantenerse dentro de los confines del objeto de la ilustración. Para ilustrar visualmente un cuento se necesita la producción de imágenes que ayuden al público a visualizarlo, a verlo. Por su parte, las interpretaciones podrían tener fines que serán diferentes a éste, o bien, que lo trasciendan. Por ejemplo, los pintores seleccionan y recortan elementos de los cuentos en sus representaciones pictóricas, añadiendo elementos que no están presentes en ellos. Pero los ilustradores deben ser más cuidadosos sobre la selección, omisión y adición. En efecto, como se ha hecho

ver, los ilustradores suelen permanecer confinados a los estrechos límites de los objetos que ilustran.

Algo similar ocurre en el caso de la representación. Este fenómeno suele aplicarse a las imágenes visuales. Literalmente, una representación es una presentación de un objeto que ya está presente o que ha estado presente. Representar implica presentar algo nuevamente, y puede consistir en una mera copia, o ser algo más elaborado, como una representación visual, una fotografía, una pintura, un dibujo, o una escultura. Una representación pretende mantenerse cercana al original si bien, a diferencia de la ilustración, su objetivo podría no ser ayudar a cierto público a captar el original. En este sentido la representación difiere de la ilustración, si bien la ilustración podría implicar a la representación.

Aquí me ocuparé de las obras que tienen como objetivo ser interpretaciones, a diferencia de cualquiera de los otros fenómenos mencionados, y cuya meta será bastante diferente de aquella pretendida particularmente por las ilustraciones y las representaciones. Me dirigiré ahora a los objetivos de las interpretaciones y los diversos tipos de interpretaciones que generan.

#### **IV. Objetivos y tipos de interpretación**

Los fines de las interpretaciones nos permiten clasificarlas en diferentes clases que son importantes tanto para comprender lo que los intérpretes hacen como para juzgar la legitimidad y el éxito de sus interpretaciones. Pero, ¿cuáles son estos fines? ¿Qué están intentando hacer los intérpretes cuando elaboran sus interpretaciones? Éste ha sido un tema de intenso debate durante muchos años, particularmente cuando los objetivos están vinculados a la cuestión sobre la legitimidad de la interpretación.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Véanse las obras de Stecker, Davies, Danto y Gracia, citados arriba.

Las interpretaciones implican tanto elementos esenciales como elementos no esenciales que difieren dependiendo de si el *interpretandum* es producido o no por un autor histórico. Todos los casos que aquí nos interesan serán casos que incluyan a un autor histórico, por lo que prescindiré de aquellas situaciones en las que esto no ocurra. Pero esto no es todo, pues las interpretaciones pueden ser comprensiones e instrumentos de comprensión, como ya se ha hecho notar, y esto tiene implicaciones para los factores que son pertinentes para ellas. Para aquellas interpretaciones que sean comprensiones deberemos considerar los siguientes factores: el autor histórico, el intérprete/público, la comprensión del intérprete/público, así como los contextos de cada uno de estos (ver el Caso A mencionado arriba). Por ejemplo, podríamos tener un cuento como *El sur*, a Borges, la comprensión de Borges de *El sur*, la comprensión de alguien más sobre *El sur*, además de los contextos de cada uno de estos elementos.

Cuando la interpretación sea un instrumento para suscitar la comprensión, deberemos considerar los siguientes factores: un autor histórico, el *interpretandum*, la comprensión del autor histórico del *interpretandum*, el intérprete/público, la comprensión del intérprete/público, el instrumento creado por el intérprete/público para suscitar la comprensión en otros públicos, el intérprete/público de un instrumento, así como el contexto de todos y cada uno de estos factores. Claro está, también habrá intérpretes/públicos del *interpretandum* que podrían producir instrumentos de comprensión, que por su parte podrían dar lugar a otras comprensiones por otros públicos (véase el caso B mencionado arriba). Por ejemplo, podríamos tener un cuento, *El sur*, a Borges, la comprensión de Borges de *El sur*, la comprensión de alguien más de *El sur*, así como su interpretación instrumental, mi propia comprensión de su interpretación de *El sur*, mi interpretación instrumental de su interpretación de *El sur*, y los diversos contextos de cada elemento. Esta estructura se repite a sí misma una y otra vez en otros públicos *ad infinitum*.

El objetivo de aquellas interpretaciones que son comprensiones pueden tenerse ya sea a ellas mismas como fin o tener otros fines. La comprensión podría ser su objetivo: comprendemos porque buscamos comprender. Claro está, uno podría objetar que la comprensión en este sentido podría tener por finalidad satisfacer la curiosidad, como pensaba Aristóteles, pero esto no nos aleja mucho de la comprensión, pues aunque la curiosidad en cuestión pudiera ser la motivación para la comprensión, la comprensión sigue siendo lo que se desea y en lo que se basa la indagación. El objetivo de la comprensión de que  $2 + 2 = 4$  podría ser sólo comprenderlo, y lo mismo aplica en el caso de la comprensión que pretendo al leer el cuento de Borges titulado *La intrusa*. Y, claro está, habrá muchos otros fines, como serían el poder, el dinero, la fama, y demás.

El objetivo principal de las interpretaciones instrumentales es causar la comprensión en una persona o grupo de personas distintas al intérprete. La situación más común es aquella en la que los intérpretes ya han desarrollado cierta comprensión del *interpretandum* en sus mentes, es decir, la interpretación de éste en el primer sentido, y ahora generan instrumentos a través de los cuales causan más comprensiones en el público. Pereda pretende causar una comprensión de *La intrusa* de Borges en cualquiera que vea su pintura *Si la querés, usála*. En algunos casos el público serán los intérpretes mismos. Muchas veces creamos imágenes, diagramas, narrativas y otras herramientas para facilitarnos a nosotros mismos la comprensión de algo. Por ejemplo, yo podría dibujar un diagrama de Venn para comprender mejor las relaciones lógicas entre ciertas clases. Y lo mismo ocurre con el cuento de Borges. Podría hacer una lista de los personajes de un cuento en particular, enumerar los eventos principales y demás con tal de tener una mejor comprensión al respecto. Pereda podría haber producido *Si la querés, usála* con la finalidad de entender mejor el cuento de Borges. O bien, yo podría producir un instrumento de comprensión para poseer así algo que en cierto momento futuro me pudiera llevar de nueva cuenta a cierta comprensión que

hubiera olvidado. Ciertamente escribimos notas para nosotros mismos, y algunas veces dibujamos representaciones visuales de algo que ha ocurrido con el mismo objetivo. Todas éstas son interpretaciones instrumentales.

A partir de estos objetivos podemos inferir que, además de la comprensión y las interpretaciones instrumentales, hay otras dos clases generales de interpretaciones—las interpretaciones de significado y las interpretaciones relacionales— que, como veremos, pueden a su vez ser divididas en otros tipos.

#### *A. Interpretaciones de significado*

En las interpretaciones de significado los intérpretes tratan de comprender el significado de un *interpretandum* o crear instrumentos que generarán una comprensión tal en el público. Pero, ¿cuál es el significado de un *interpretandum*? Esto puede ser entendido al menos en cuatro sentidos: el significado determinado por el autor del *interpretandum*, el significado determinado por un público o intérprete particulares, el significado determinado por el *interpretandum* independientemente de lo que cualquier autor, público particular o intérprete piense, y el significado tomado en cualquiera de estos sentidos e incluyendo sus implicaciones. Llamemos a aquellas interpretaciones que afirman ser comprensiones del significado determinado por el autor del *interpretandum*, *interpretaciones enfocadas en el autor*; aquellas que sostienen ser comprensiones del significado determinado por un público o intérprete particulares, *interpretaciones enfocadas en el público*; aquellas interpretaciones que afirmen ser comprensiones del significado determinado por el *interpretandum* independientemente de lo que el autor o intérpretes/públicos particulares hayan pensado, *interpretaciones basadas en la obra*; y a aquellas interpretaciones que afirmen ser comprensiones del significado (en cualquiera de las formas mencionadas) junto con sus implicaciones, *interpretaciones implicativas*.

## a. Interpretaciones enfocadas en el autor

El objetivo de las *interpretaciones enfocadas en el autor* es generar una comprensión de la comprensión histórica del propio autor sobre el *interpretandum* (v.g., la comprensión de Borges de *La intrusa*), ya sea por el intérprete (Pereda), o en un público para el cual el intérprete ha producido un objeto de interpretación (v.g., el público de esta conferencia).<sup>12</sup> En consecuencia, la interpretación sería o, de acuerdo con esta postura, debería ser, una recreación de lo que Borges comprendió cuando escribió el cuento. Esto suele expresarse como ‘la intención del autor’, porque lo que el autor hubiera pensado que significaba el cuento es considerado como si fuera equivalente a lo que él/ella pretendía con el. En nuestro caso, el objetivo del intérprete es comprender o llevar a la comprensión de lo que Borges quería decir en sus cuentos. En otros momentos se le llama ‘el significado del autor’: el objetivo de una interpretación del cuento de Borges sería llegar a la comprensión que Borges tenía de su cuento. La postura de aquellos que piensan en términos de lo que he llamado el *autor histórico* es conocida como *intencionalismo actual*, mientras que la postura de aquellos que piensan en términos de lo que he llamado el *autor pseudo-histórico*, a saber, el Borges que hemos construido, es conocida como *intencionalismo hipotético*.<sup>13</sup> Por razones de brevedad, y dado

---

<sup>12</sup> La formulación clásica de esta postura, también conocida como ‘intencionalismo’, fue dada por Hirsch 1967, 25. Véase también Knapp y Michaels 1982, 723-742, 1988, 49-68; y Wolterstorff, 1975, 136. Para discusiones más recientes, véase Irwin 1999; Livingstone 2005; y Lopes, quien argumenta particularmente en contra de la postura intencionalista de la interpretación en el arte, en 1996. Danto parece tomar postura con los intencionalistas en 1981, 129-130.

<sup>13</sup> Además de estas dos hay una tercera versión derivada de éstas, conocida como *intencionalismo del valor*, que escoge entre las diversas interpretaciones aquellas que maximizan el valor de la obra. Para una discusión sobre estas variedades de intencionalismo, véase Davies 2007, 167-190. Véase también Carroll 2000, 75-95.

que los problemas que enfrenta el intencionalismo hipotético son mucho más serios que aquellos que enfrenta el intencionalismo actual, dejaré de lado aquí al intencionalismo hipotético.

Las interpretaciones enfocadas en el autor, como prefiero llamarlas, reducen el significado de un *interpretandum* a la comprensión que los intérpretes tienen de los *interpretanda* en el caso de las interpretaciones de comprensión, o bien, lo reducen a las intenciones que los intérpretes hayan tenido al generar comprensiones en sus públicos a través del reconocimiento de dichas intenciones.

Pero, además de lo que el autor comprendió, el autor también está rodeado de un sinnúmero de otros factores que están en juego durante el proceso creativo, como son los sentimientos, los impulsos subconscientes, los recuerdos y demás. Éstos son irrelevantes si el objetivo del intérprete supuestamente es el desarrollo de una comprensión similar a la comprensión enfocada en el autor, si bien podrían ser útiles para descifrar dicha comprensión. Dado que tenemos el *intepretandum* y el objetivo es comprender lo que el autor hizo, vienen a nuestra mente tres posibilidades sobre el enfoque de la interpretación de un intérprete, siendo que todas ellas son estados mentales:

1. Lo que el autor quería decir pero no dijo.
2. Lo que el autor quería decir y dijo.
3. Lo que el autor pensó además de lo que dijo.

En (1) el significado del intérprete es posterior a lo que el autor quería decir pero no dijo. Las dificultades que surgen al respecto son al menos tres. En primer lugar, no está claro si alguien además de los autores podría conocer el significado de las obras de las que son autores. Esto haría del significado de los textos *de facto* una cuestión privada, contrario a algunas de nuestras intuiciones más básicas.

En segundo lugar, se asume que los autores no emplearon el lenguaje de manera apropiada, o que cometieron errores al

usarlo. Ahora bien, aunque éste bien podría ser el caso de algunos autores, sería difícil sostener que todos ellos lo hagan. Así mismo, aunque uno pudiera creer que los autores cometen errores por doquier, sería absurdo asumir que todo lo que escribieron fuera del tipo de aquello que no pretendían.

En tercer lugar, ¿cómo podríamos llegar a lo que los autores pretendían cuando de lo que disponemos es de lo que escribieron? ¿Tiene algún sentido pensar en esto sino como una posibilidad? En efecto, sólo tendría sentido si hubiera algo mal con los textos de los que disponemos: éstos parecerían incompletos e incoherentes, o sabríamos por otras fuentes que los textos de las obras no son en absoluto lo que los autores querían decir. Pero si carecemos de este tipo de información, no tiene ningún sentido identificar el objetivo de la interpretación con lo que el autor pretendía decir y no dijo.

Consideremos ahora (2) como el objetivo de los intérpretes: los intérpretes deberían intentar comprender lo que los autores querían decir y dijeron. De ser esto así, uno podría preguntar en primer lugar por qué necesitaríamos de una interpretación instrumental. Parecería más bien que sólo necesitaríamos una comprensión de la interpretación, y que cualquier cosa que los intérpretes añadieran a los *interpretanda* distorsionaría su significado. Esto es lo que en otro lugar he llamado 'el dilema del intérprete'.<sup>14</sup> Sin embargo, hay una manera de salir de aquí, a saber, que las diferencias entre los autores y sus públicos, por un lado, y los públicos que los intérpretes tienen en mente, por el otro, son tales que los intérpretes necesitan añadir algo a los *interpretanda* para que éstos se vuelvan comprensibles a los públicos. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando un traductor traduce uno de los cuentos de Borges al inglés para un público anglosajón que no conoce el castellano, o cuando un profesor añade una glosa a un cuento para los estudiantes que carecen de experiencia leyendo cierto tipo de textos.

---

<sup>14</sup> Véase más al respecto en Gracia 1995, 155-159.

Esto también sirve como fundamento para (3), un intérprete que, para poder comprender la obra de los autores y explicarla a otros, considera y utiliza lo que los autores dijeron en otros lugares, además de lo que está dicho en las obras mismas, con el fin de hacerlas más accesibles al público para el que no serían accesibles de otra manera. En efecto, esto justifica cualquier investigación histórica que pudiera ayudar a los intérpretes a descifrar la intención del autor. La justificación de este tipo de interpretación radica en que las diferencias entre los lectores y los públicos son tales que los intérpretes deben hacer dos cosas: en primer lugar, determinar los significados del autor a través de los medios que tengan disponibles y, en segundo lugar, crear interpretaciones instrumentales que permitan al público de los intérpretes captar de manera efectiva los significados de obras que, sin dicha ayuda, resultaría imposible.

Estas respuestas no resuelven todos los problemas que presenta el intencionalismo. En primer lugar, ¿tiene sentido decir que los significados de las obras particulares son las intenciones que los autores tuvieron cuando las crearon? Hay tres razones para argumentar en contra de esto. En primer lugar, los significados parecen estar relacionados con las obras mismas, independientemente de las intenciones que los autores pudieran haber tenido. En segundo lugar, ¿cómo podría alguien que no fuera el autor tener acceso a sus propias intenciones, sino a través de las propias obras en cuestión? Ésta es una dificultad particularmente reveladora en el caso del arte visual, especialmente si aceptamos la postura defendida en la primera conferencia, según la cual las condiciones de identidad de una obra de arte visual incluyen no sólo sus imágenes, sino también el artefacto físico que la encarna. Pues, ¿cómo podría el significado de una pintura no incluir a la pintura? Y, en tercer lugar, el significado de las obras no parece ser nada en la mente de los autores, ya sean intenciones o cualquier otro estado; el significado de las obras son las obras como fueron realizadas por los autores, y esto no parece ser nada mental.

Si el objetivo de una interpretación artística de una obra literaria fuera generar la comprensión de la intención del autor del *interpretandum*, entonces la obra de arte se convertiría en una representación visual de lo que el autor del *interpretandum* pensó, a saber, una especie de ilustración. Pero este tipo de comprensión podría no ser lo que el texto de Borges, por ejemplo, e incluso sus cuentos, significan. Pues podría haber escrito lo que no quería escribir y podría no haber logrado escribir algo que deseaba, como ya se ha hecho notar.

Hasta el momento hemos estado hablando de las interpretaciones enfocadas en el autor histórico. Pero, como vimos anteriormente, este autor no es el único que entra en juego en la interpretación. Podríamos enfocarnos en los autores pseudo-histórico y compuesto, lo que complicaría las cosas de manera considerable. Si, como algunos han argumentado, no hay autores históricos, y todo lo que tenemos en realidad son ideas sobre ellos, entonces, ¿por qué tendría sentido recuperar su comprensión de los *interpretanda*? Y si consideramos al autor compuesto, las cosas siguen siendo complicadas, pues, ¿qué y de quién serán las intenciones que serán tomadas en cuenta?

#### b. Interpretaciones enfocadas en el público

Algunas de las cosas hasta ahora dichas respecto a las interpretaciones enfocadas en el autor aplican, *mutatis mutandis*, a las *interpretaciones enfocadas en el público*.<sup>15</sup> En ambos casos, por ejemplo, tenemos a una persona o personas cuya comprensión es el objetivo de las interpretaciones. La diferencia es que, en el caso de las interpretaciones enfocadas en el autor, la meta es la comprensión del autor, mientras que en las interpretaciones enfocadas en el público la meta es la comprensión del público. Los

---

<sup>15</sup> Para un énfasis respecto al público en la interpretación, véase: Eco 1976; Miller 1972, 6-13; Fish 1976, 465-485 y 1980; Gadamer 1986, 377-396.

públicos pertinentes para este tipo de interpretación son cuatro: el público objetivo, el público histórico, el público interpretativo y cualquier público para el cual los intérpretes busquen reproducir una comprensión del *interpretandum* ya sea para ellos mismos o para otros.

A diferencia de las interpretaciones enfocadas en el autor, las interpretaciones enfocadas en el público no tienen nada que ver con la intención del público, por lo que los intérpretes sólo deben enfocarse en la identidad de los públicos, lo que los públicos realmente comprendieron (o la comprensión que hubieran podido tener los públicos de haber sido expuestos al *interpretandum*), y otros factores distintos a la comprensión y que podrían afectar a los integrantes de los públicos. En tanto que los públicos están compuestos de personas, al igual que los autores tendrán en su mente cosas distintas aparte de su comprensión, y que incluirá no sólo pensamientos, sino también sentimientos, impulsos subconscientes, recuerdos y demás. Pero todos estos elementos no son el objetivo de los intérpretes, si bien pueden ser útiles para llegar a la comprensión que los públicos podrían haber tenido del *interpretandum*.

Por ejemplo, los motivos que llevaron a la agresión en contra de la obra *El inmortal* de Leon Ferrari en Buenos Aires en el 2004, son un objetivo legítimo para la comprensión de un intérprete que desea captar las razones de la condición actual de la obra. En este sentido, la meta principal de intérprete será comprender las razones que llevaron a un grupo de personas a entrar intempestivamente en una galería donde esta obra se exponía y atacarla. Obviamente, esto podría arrojar luz sobre la obra misma y ayudar a comprenderla, pero el resultado hermenéutico sería muy distinto para aquellos intérpretes que buscaran una forma distinta de comprensión. Ésta es la limitante de este tipo de interpretación, a saber, su vínculo marginal con la obra.

### c. Interpretaciones basadas en la obra

Las interpretaciones enfocadas en el autor y las interpretaciones enfocadas en el público buscan reproducir una comprensión de ciertas personas en otras personas, es decir, la comprensión de un autor o de un público en particular en un intérprete o en el público de un intérprete.<sup>16</sup> Pero hay también otros objetivos que no están vinculados al autor o a los públicos. Esto ocurre cuando el significado, cuya comprensión es buscada por los intérpretes, es identificado como el significado del *interpretandum*, por ejemplo, un cuento de Borges, o una pintura de Miguel Ángel, independientemente de lo que el autor o cualquier público pudiera haber comprendido que éste fuera. Este significado es lo que he llamado *obra* en una conferencia anterior. En el caso de los *interpretanda* de Borges, éstos son los cuentos, mientras que en el caso de Miguel Ángel, éstos serían los frescos de la Capilla Sixtina. En un cuento, el significado es el resultado de la obra producida cuando es considerada en cierto contexto que puede ser histórico o contemporáneo al intérprete. El intérprete, por ejemplo, podría querer comprender o producir una comprensión de *El juicio final* en el contexto en el que fue creado, tal y como era el mundo romano en Italia en aquel tiempo. O bien, el intérprete podría querer obtener o producir una comprensión en el contexto de Roma hoy en día.

El problema con este tipo de interpretación es que resulta difícil establecer exactamente qué es la obra independientemente de un autor o de un público, pues el significado parece siempre ser un significado para alguien. ¿Cuál es el significado del cuento de *La rosa de Paracelso* de Borges? Podríamos comprender lo que significa para el público presente aquí o para mí, aunque el significado podría diferir en cada caso. Y podríamos intentar comprender qué significa para cada uno de nosotros, o qué

---

<sup>16</sup> Véase más en Gracia 1995, 160.

significó para Borges. Pero, ¿cuál es su significado separado de lo que significa para alguien? En efecto, filósofos como Quine, Foucault y Derrida, entre otros, han cuestionado la mismísima existencia de los significados en la mente, y con mayor razón los significados independientes de la mente, que es lo que la obra debería ser si no estuviera identificada con alguien en las mentes de los autores o los públicos. Tal vez esto podría ser considerado como una entidad ideal como aquellas que tanto gustaban a Platón, si bien esto detona todo tipo de señales de alerta.

#### d. Interpretaciones implicativas

Las interpretaciones implicativas tienen por objetivo generar una comprensión tanto del significado de la obra considerada bajo cualquiera de las formas mencionadas anteriormente así como sus implicaciones —el objetivo no es comprender lo que el autor o un público particular comprendieron de la obra, o lo que cierto público particular comprendió de ésta, e incluso lo que el texto significa independientemente de lo que los autores y el público comprenden de éste, sino más bien las implicaciones de cualquiera de estos casos.<sup>17</sup> Esto asume que el significado no necesariamente incluye implicaciones como, por ejemplo, que el significado de “los humanos son animales y los animales son mortales” no incluye que los humanos sean mortales, incluso cuando ésta sería una consecuencia lógica. Algunos filósofos arguyen que sí incluye las implicaciones, mientras que otros sostienen lo contrario. El desacuerdo depende hasta cierto punto de si el significado es abordado desde una perspectiva lógica o psicológica. Si se aborda al modo lógico, las implicaciones lógicas deberán ser incluidas, pero si se aborda psicológicamente, no tienen por qué serlo. El significado de “los humanos son animales y los animales son mortales” a nivel lógico incluye, dado que lo implica, el significado de “los humanos son mortales”. Pero

---

<sup>17</sup> Véase más en Gracia 1995, 161.

ser psicológicamente consciente de lo primero no implica ser consciente de lo segundo.

Las implicaciones de los significados de los textos literarios o de las obras de arte son evidentemente importantes fuentes de interpretación. Pero también es primordial comprender cómo las implicaciones están relacionadas con otros tipos de interpretaciones y no confundirlas.

### *B. Interpretaciones relacionales*

En las *interpretaciones relacionales*, los intérpretes tratan de comprender la relación existente entre el *interpretandum* o los instrumentos que expresan su significado (i.e., textos o representaciones visuales), así como algo más que los intérpretes consideran. Dado que “algo más” puede ser prácticamente cualquier cosa, las posibilidades que se abren son muy amplias. Si, por ejemplo, el *interpretandum* es un cuento de Borges, aquí habría algunas posibilidades: (1) entre una obra y otra obra — *El otro y Funes el memorioso* de Borges; (2) entre una obra y una fecha — *El milagro secreto* y la fecha de la invasión de Praga por el ejército alemán; (3) una visión expresada por una obra particular y otra opinión expresada por alguna otra obra — la visión de Borges sobre la religión en *El evangelio según Marcos* y su visión sobre la fe en *La rosa de Paracelso*; (4) entre una obra y uno o más eventos históricos — *El otro* y la estancia de Borges en Cambridge y Ginebra; y (5) una obra y una persona, ya sea el autor o alguien más — *El sur* y Borges.

Lo mismo aplica en el caso del arte visual. Una cosa es intentar comprender una obra y otra es comprender la relación de la obra con algo más. En el caso de *La intrusa* de Borges, Pereda ha interpretado el cuento como una fuente para la comprensión de la condición social de las mujeres, pero otras interpretaciones son posibles. Sin embargo, otros artistas que han producido interpretaciones pictóricas de la misma obra, como Etienne Gontard, parecen más bien enfocarse en algo más, como sería la

relación entre los dos hermanos en el cuento.<sup>18</sup> Y otros públicos podrían probablemente tener otras comprensiones de ella, incluyendo el propio Borges. Todo esto dependerá del contexto y de lo que los intérpretes pretendan realizar y busquen obtener.

Los intérpretes muchas veces buscan generar una comprensión de cierta obra más que entablar su relación con algo más pero, no obstante, sostienen que la única manera de generar dicha comprensión es a través de algo externo a la obra que ellos integran en el proceso. Un intérprete freudiano de *La intrusa* de Borges podría en definitiva querer comprender el cuento pero sosteniendo a la vez que la única manera de hacerlo es a través de la teoría freudiana: la teoría freudiana es el medio necesario para llegar a la obra, de la misma manera que el castellano es en el mismo sentido el lenguaje en el que el cuento fue escrito. En este caso, la interpretación es del tipo de significado, pero el intérprete tiene una opinión del mundo, o del método de producción de interpretaciones, que hacen necesario que la obra se relacione con la teoría freudiana. Este tipo de interpretación viene acompañada de ciertas cargas, donde dichas cargas pueden ser expresadas a través de la pregunta: ¿realmente tiene sentido el uso de la teoría freudiana en la interpretación de *La intrusa*? ¿Es la teoría freudiana necesaria para comprender el cuento? Muchas cuestiones entran en juego: el compromiso que el intérprete tenga con cierta teoría, el compromiso que el intérprete tenga con cierta teoría como medio apropiado para interpretar una obra, así como la precisión y efectividad con la que dicha teoría es aplicada. Es importante tener esto en cuenta y también separado cuando juzgamos una interpretación relacional de este tipo.

Las posibles relaciones en las interpretaciones relacionales no tienen límite en el sentido de que cualquier cosa puede ser usada por el intérprete en el proceso interpretativo. Por ejemplo, podrían implicar la disciplina en la que la interpretación es provista, o bien las experiencias personales, las agendas ideológicas, los

---

<sup>18</sup> Para estas obras, véase Gracia 2012, cap. 5.

presupuestos conceptuales, las constricciones sensoriales y demás. Todos estos elementos son utilizados en la hermenéutica, pero aquellos que incluyen esquemas conceptuales, algunas veces referidos como interpretaciones cargadas de teoría, son particularmente controvertidos. ¿Qué tipos de esquemas conceptuales son estos? Aquí hay algunos ejemplos: feministas, freudianos, marxistas, tomistas, sociológicos, psicológicos, teológicos y literarios. Uno podría, por ejemplo, intentar comprender *El sur* de Borges en términos psicológicos, pensando en los eventos narrados en el cuento como alucinaciones producidas por las añoranzas del protagonista. O podríamos comprender *La intrusa* en términos homoeróticos, refiriéndonos a la relación entre los dos hermanos, más que en la situación de las mujeres o el amor de los hermanos por Juliana. En estos casos es importante relacionar la obra de Borges con la psicología y explorar cómo el pensamiento de Borges, o la forma de pensar de los personajes en el cuento, al modo en que se revelan en el cuento, reflejan estados mentales. Lo mismo puede aplicarse en los otros casos, como ocurre en el arte. Podríamos ver la pintura de Pereda *Si la querés, usála* como una declaración feminista.

La mayoría de los intérpretes se inician en el proceso interpretativo sin tener una clara conciencia de la distinción entre el significado o las interpretaciones relacionales y sus respectivas variedades, por lo que suelen mezclarlas. Las interpretaciones del significado muchas veces contienen elementos relacionales. La mayoría de las interpretaciones se refieren a hechos históricos sobre los autores que aunque no son parte de los textos y, por lo tanto, son incluidos en el proceso interpretativo por los intérpretes. Por ejemplo, las interpretaciones de *El sur* de Borges muchas veces se refieren al contexto autobiográfico del cuento. El punto a tener en cuenta, sin embargo, es que el establecimiento de la relación de estos hechos con la obra no tiene por qué ser la función principal de la interpretación. Y, en efecto, si lo que tenemos es fundamentalmente una interpretación de significado, su función será más bien comprender el significado del *interpretandum*,

mientras que las relaciones que el *interpretandum* tenga con estos hechos serán usadas meramente como modos de realzar esta función fundamental. Sólo cuando estos hechos son introducidos para producir otro tipo de comprensión, como sería, por ejemplo, la relación del *interpretandum* con un periodo histórico o una corriente literaria, podrá entonces la interpretación volverse relacional. Esto ocurre, por ejemplo, cuando vemos la obra de Borges e intentamos establecer de qué manera encaja dentro de la literatura latinoamericana contemporánea o el así llamado Boom.

La mayoría de las interpretaciones relacionales no ignora al *interpretandum* ni su significado, pero están mediadas a través del objetivo primario de causar cierto efecto o lograr otro fin, como sería relacionar el *interpretandum* con un evento histórico. Por lo tanto, incluso cuando el significado y las interpretaciones relacionales, y sus variedades, no suelen encontrarse aisladas uno de las otras, y hay elementos relacionales en las interpretaciones de significado, así como elementos de significado en las interpretaciones relacionales, sigue siendo útil mantener esta distinción en cuenta para facilitar la comprensión de las interpretaciones y su conexión con los *interpretanda* que interpretan. Esto quedará claro más adelante.



## PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS

En la primera conferencia sostuve que las obras de literatura, de arte y de filosofía son diferentes de manera significativa. Las obras artísticas visuales incluyen no sólo las representaciones visuales y las imágenes visuales que las componen, sino también los propios artefactos físicos en los que están encarnadas. Las obras de filosofía no incluyen entre sus condiciones de identidad a los textos, mucho menos los escritos que los expresan. Así mismo, las obras literarias incluyen sus textos y sólo en raras ocasiones los escritos, pero nunca los artefactos individuales.

En la segunda conferencia argumenté que las interpretaciones son principalmente de dos tipos: las de comprensión y las interpretaciones instrumentales. Por lo tanto, las interpretaciones artísticas de la literatura son comprensiones artísticas de la literatura, o bien, obras de arte que funcionan como instrumentos para causar comprensiones filosóficas sobre el arte y la literatura.

En esta conferencia plantearé algunos de los problemas sobre cómo funcionan estas diversas interpretaciones, considerando las diferencias significativas que separan al arte visual, la filosofía y la literatura. Los principales focos serán la interpretación artística de la literatura en el arte visual, la interpretación filosófica del arte visual y la literatura, así como la relación entre el arte visual y la filosofía, por un lado, y la literatura, por el otro. Comenzaré planteando algunos problemas de interpretación. Luego regresaré al problema nuclear, que es la identificación y discusión de diversas estrategias interpretativas empleadas por los intérpretes.

## I. Problemas de interpretación

Las diferencias entre el arte visual, la filosofía y la literatura generan diversos problemas para la interpretación artística de la literatura, así como las interpretaciones filosóficas de la literatura y del arte. Podríamos comenzar por considerar una dificultad general que es común a toda comprensión. Tiene que ver con la brecha aparente, y cómo salvarla, entre un objeto de comprensión y los actos que tienen lugar en el intérprete y que constituyen la comprensión del mismo. En nuestro caso, por ejemplo, uno podría preguntarse cómo sería posible cerrar la brecha entre un *interpretandum* y un intérprete cuando una interpretación, considerada como comprensión, es tan diferente del *interpretandum*. En un caso tendríamos, por ejemplo, el texto de un cuento de Borges y, en el otro, estarían los actos mentales ya sean del intérprete o del público sobre la interpretación instrumental creada por un intérprete. En otro ejemplo, en un caso tendríamos una pintura que interpreta uno de los cuentos de Borges mientras que, en el otro, estarían los actos de comprensión del pintor y su público.

Este problema aplica no sólo en la interpretación, sino de manera general a todos los casos en los que tengamos algo conocido y un cognoscente, donde lo que es conocido será de una clase diferente a los medios utilizados por el cognoscente para conocerlo. Los filósofos se han enfrentado a este problema de diversas maneras, pero con frecuencia tratan de reducir tanto el objeto de comprensión como los actos de comprensión a un mismo tipo de entidad metafísica, para así cerrar la brecha existente entre ambos. Así, por ejemplo, los materialistas abordan este problema concibiendo que tanto los objetos de comprensión como los actos de comprensión son materiales. Por su parte, los idealistas lo hacen reduciendo tanto los objetos de comprensión como los actos de comprensión a ideas. Mi interés aquí se dirige a la situación más específica de la interpretación y los problemas

particulares que surgen de ésta, por lo que dejaré de lado el problema en general y me enfocaré más bien en los problemas que surgen particularmente en el contexto de la hermenéutica.

En el caso específico de la brecha entre el *interpretandum* y la interpretación, una estrategia común suele ser pensar en una interpretación como si fuera una comprensión del intérprete, e identificando una clase similar de objeto de interpretación, que suele entonces ser considerada como la comprensión del *interpretandum* a cargo del autor histórico o del público histórico. De esta manera, la homogeneidad metafísica se establece y uno puede comparar la interpretación con algo de su misma clase: comprensión comparada con comprensión. Esto hace posible juzgar más fácilmente la legitimidad de una interpretación. Si la comprensión del intérprete coincide, o corresponde a aquella del autor histórico (para aquellos que favorecen las interpretaciones enfocadas en el autor), o aquella de un público en particular (para aquellos que favorecen las interpretaciones enfocadas en el público), entonces tendremos una interpretación legítima mientras que, de no ocurrir esto, entonces estaremos ante una interpretación ilegítima.

Sin embargo, esta estrategia no elimina el problema más serio que surge por la disparidad entre dos tipos diferentes de cosas que tienen un rol en la interpretación cuando la interpretación no es considerada como comprensión, sino como un instrumento creado por un intérprete para dar lugar a una comprensión. Por ejemplo, uno podría preguntarse cómo podría cerrarse la brecha entre un *interpretandum* y la comprensión del público de una interpretación instrumental cuando la interpretación instrumental provista por el intérprete para el público difiere del *interpretandum*. Ambos casos nos presentan diferentes niveles de dificultad. En uno tenemos el mismo medio en el *interpretandum* y en la interpretación instrumental, y en el otro tenemos diferentes medios. Una instancia del primer caso es la del cuento de Borges, por un lado, y la interpretación filosófica de un cuento, por otro.

En esta situación tenemos dos elementos expresados por los textos: el cuento y el ensayo filosófico comparten algo importante, a saber, un lenguaje (ya sea que el lenguaje sea el mismo o no), incluso si los textos son diferentes. El texto literario del *interpretandum* puede implicar una narración, por ejemplo, mientras que el texto filosófico de la interpretación instrumental podría no hacerlo. En efecto, incluso si los segundos incluyeran narraciones, éstas no serían aquellas que forman parte del primero, o serían expresadas por una voz diferente y presentadas con una fuerza distinta a las narraciones en el cuento. En *El sur* de Borges, las descripciones de Dahlmann sobre lo que está ocurriéndole son presentadas como si él creyera que son reales. Pero los intérpretes filosóficos, incluso cuando se refieren a o reproducen estas narrativas, no suelen darles la misma credibilidad. Yo, por ejemplo, considero las descripciones como si fueran producto de alucinaciones o, al menos, posiblemente alucinatorias, mientras que Dahlmann parece aceptarlas como si fueran el producto de eventos reales. Esto cambia la dinámica. Pero el hecho de que el *interpretandum* y la interpretación instrumental sean ambos textos no deja de ser significativo, y ayuda en cierta manera a cerrar la distancia entre ellos, pues el lenguaje opera de manera estándar en ambos casos. En efecto, ahora tenemos dos casos paralelos que ayudan a crear puentes: uno son las comprensiones tanto del autor histórico como del intérprete, mientras que el otro es el *interpretandum* y la interpretación instrumental.

Un caso de una situación en la que diferentes medios están en juego es el del cuento de Borges y la pintura que la interpreta.

En este caso no hay un medio común compartido por el *interpretandum* y la interpretación instrumental, por lo que las diferencias se multiplican exponencialmente. Mientras que el cuento de Borges es relatado a través de un texto en castellano, es decir, a través de palabras en castellano que son dispuestas de acuerdo a las reglas gramaticales del castellano, la pintura consiste en imágenes visuales que no funcionan como palabras castellanas, que no están organizadas de acuerdo a reglas

gramaticales, y que no están en castellano. Por ejemplo, en *La intrusa*, Borges emplea el castellano de la campiña argentina para revelar el carácter de dos hermanos, su mutuo aprecio y el modo en que piensan conscientemente sobre Juliana, una mujer que vive con ellos, así como el tejido de la sociedad a la que pertenecen. Pero la interpretación pictórica de Pereda no tiene acceso al lenguaje y, por tanto, nos ofrece una representación visual de Juliana que revela el abuso que sufrió de los hermanos. El paralelismo en el primer caso está limitado a las comprensiones del autor, del intérprete y los públicos, si bien las comprensiones son notoriamente misteriosas y, por lo tanto, de poca ayuda.

El número de todas las posibles diferencias entre los *interpretanda* y las interpretaciones instrumentales, ya sea que utilicen el mismo medio o no, es demasiado grande para ser enlistado aquí y, a su vez, demasiado dependiente de los tipos de medios y otros factores en cuestión que deben ser establecidos con cualquier grado de estabilidad, mucho menos de certeza. No obstante, será útil destacar algunos para ilustrar los tipos de dificultades con las que los intérpretes se topan y cómo tratan con ellas. Podríamos considerar aquellos casos, como la interpretación cinematográfica de una novela (o viceversa), o la interpretación musical de un cuento (o viceversa) pero, dado nuestro contexto, tendrá más sentido restringir los ejemplos a aquellos casos que hemos estado utilizando, a saber, las interpretaciones filosóficas de la literatura o del arte visual, así como las interpretaciones artísticas visuales de la literatura. Propongo, por lo tanto, seguir empleando los cuentos de Borges y su interpretación en la filosofía y en el arte visual.

Las fuentes de las diferencias entre los *interpretanda* y las interpretaciones instrumentales pueden descifrarse de varias maneras, como las diferencias de género, medio, estilo, tiempo, espacio, contexto, objetivo, abordaje, contenido y voz. Por ejemplo, las obras de Borges que hemos estado considerando caen dentro del género de cuento ficticio; las obras de arte visual son pinturas figurativas; y las interpretaciones son de Danto y de

Foucault. El medio de los cuentos y de los ensayos filosóficos es lingüístico, pero el medio de las obras de arte puede ser el óleo, el acrílico, el lienzo o los medios mixtos. El estilo es único de cada autor: Borges muchas veces presenta un realismo mágico parsimonioso; las artes van del realismo mágico al expresionismo figurativo; y los ensayos filosóficos se caracterizan por el abordaje filosófico. Los cuentos varían en extensión, mientras que los ensayos suelen ser breves, y las dimensiones de las obras de arte varían substancialmente. En cuanto al tiempo, los cuentos fueron creados en diferentes tiempos y los eventos que contienen se expanden a lo largo de diferentes tiempos también. De manera similar, los ensayos filosóficos y las pinturas han sido producidos en distintos momentos, pero las pinturas con frecuencia incluyen elementos temporales, mientras que los ensayos filosóficos dedican poca atención al tiempo.

Los contenidos varían drásticamente en tanto que los cuentos incluyen narraciones, diálogos y descripciones de las apariciones físicas y los pensamientos invisibles de los personajes; la obra de arte nos presenta imágenes visuales y representaciones de eventos y de personas, así como expresiones visuales de estados mentales; y, aunque Danto, por ejemplo, se refiera a los eventos y otros factores que entran en juego en los cuentos, él prescinde de la mayoría de los detalles a este respecto. Finalmente, las voces también son diferentes. En los cuentos de Borges él suele ser narrador ya sea de manera explícita o tácita, pero hay otras muchas voces que entran en juego; en el caso de las obras de arte la voz no siempre es explícita, excepto cuando se trata de la firma o en raras apariciones en la representación visual, como ocurre en *Las meninas*, e implícita en cuanto al punto de vista; y en los ensayos la voz es explícita, además de ser confirmada por la firma.

En resumen, las diferencias entre los *interpretanda* y las interpretaciones instrumentales hasta ahora resaltadas son profundas y extensas. ¿Cómo puede entonces construirse puentes? ¿Cómo pueden las interpretaciones filosóficas producir comprensiones legítimas del arte visual y de la literatura, y

cómo pueden las interpretaciones en las obras de arte generar comprensiones legítimas de la literatura?

Hacer una comparación con los sentidos, como la presentada al inicio de la primera conferencia, podría ayudarnos a ver el problema más claramente. Generalmente pensamos acerca de lo que vemos, lo que escuchamos, tocamos, saboreamos u olemos en términos que no son ni visuales, ni auditivos, ni gustativos, ni táctiles ni olfatorios. Hablamos sobre lo que vemos o lo que hemos gustado utilizando oraciones que expresan conceptos, y no a través de sensaciones de la vista o de sonidos. Traducimos afirmaciones a representaciones visuales: la oración “María lleva puesta una blusa azul” se convierte en una representación visual de María llevando puesta una blusa azul; la oración “María tenía un sabor amargo en la boca” se convierte en una representación visual de María con una expresión asociada al sabor amargo en su rostro. Estos abordajes parecen ser efectivos en algunos casos, si bien en otros claramente no lo serán. Es difícil traducir “él concluyó que el mundo es infinito” a una imagen visual, mucho menos un sonido, un sabor, una sensación táctil, un olor o una visión. En efecto, habrá ciertas cosas que no podrán ser expresadas a través de los *sensibilia*, como serían: los universales (todas las representaciones visuales son de cosas individuales), objetos no físicos (todas las representaciones visuales emplean imágenes físicas), entidades abstractas (todas las representaciones visuales implican objetos concretos), y estados mentales o sentimientos (todas las representaciones visuales utilizan formas visibles). Por lo tanto, ¿cómo es posible que dichos abordajes funcionen y por qué?

En muchos sentidos, este problema es similar al referente a cómo traducir diferentes *sensibilia* a otros *sensibilia*, aunque aquí nos referimos en particular a la relación entre el arte visual, la filosofía y la literatura. Por ello, permítanme regresar brevemente a la discusión de la primera conferencia sobre lo que constituye la identidad de las obras filosóficas, artísticas y literarias. Esto debería ayudarnos a comprender mejor los retos que enfrentan

los intérpretes, explicar las maneras en que los intérpretes las manejan, y aclarar cómo pueden sus interpretaciones ser comprendidas de mejor manera.

## **II. De vuelta a la identidad de las obras artísticas visuales, las obras filosóficas y las obras literarias**

Una obra filosófica es expresada por un texto, pero ni el texto, y mucho menos el escrito, suelen generalmente ser parte de su identidad. Así mismo, una obra filosófica está compuesta de elementos como serían los argumentos, las afirmaciones, los reportes de visiones y de hechos, los conceptos universales y los ejemplos particulares, entre otras cosas. También tiende a adherirse a ciertas reglas, como serían las reglas de la lógica, a respetar los hechos, y a emplear la voz del autor, si bien no suele prestar atención ni al tiempo ni al lugar, excepto en el contexto de los ejemplos que utilice a modo de ilustración. Todos estos rasgos pueden ilustrarse fácilmente a través del ensayo de Danto en el que interpreta el *Pierre Menard* de Borges, o bien, el capítulo de Foucault que interpreta *Las meninas*. Las interpretaciones son escritas en inglés y francés académico, pero ni el inglés del texto ni el francés son esenciales a éstos. Lo que cuenta son las ideas que contienen, razón por la cual a todos sus efectos su traducción al castellano, por ejemplo, sería posible.

Al igual que una obra de filosofía, una obra de literatura también es expresada por un texto, pero en este caso el texto forma parte de su identidad y, en algunos casos, incluso también el escrito. El texto de *Pierre Menard* de Borges es parte de lo que hace que *Pierre Menard* sea lo que es. La obra es el cuento y el cuento se narra en castellano. En este sentido, las propias palabras en castellano que Borges emplea son esenciales a la obra, así como lo son la puntuación y el estilo. También son esenciales a la obra la descripción de los personajes, el empleo de símbolos además de los signos, un lugar y un tiempo. Es esencial al cuento que Pierre Menard sea un hombre del siglo XX, mientras que Cervantes haya

vivido más de trescientos años antes que él. Pero nada de esto le es propio a las obras filosóficas, si bien hay excepciones.

La literatura también trata menos sobre argumentos y afirmaciones, mientras que las voces de las obras literarias suelen ser las voces de los personajes y no la del autor, excepto de manera indirecta, si bien el autor en ocasiones podría aparecer, como lo hace Borges en *El otro*. Las opiniones reportadas son también las de los personajes más que las del autor, dejando por tanto abierta la cuestión de qué podría ser lo que sostendría el autor. Los hechos y la lógica suelen dejarse de lado para poder crear cierto efecto. Así, por ejemplo, es frecuente el uso de términos como 'infinito' en los cuentos de Borges, en miras de crear cierta impresión más que referirse literalmente a un hecho. Esto es algo que la mayoría de los filósofos evitarían; rechazan el uso de palabras como 'infinito' a menos que utilicen el término para referirse a lo que las palabras normalmente significarían o bien proveyendo una comprensión técnica de las mismas. Las obras literarias de ficción se enfocan en eventos particulares y narrados, y generalmente favorecen un abordaje implícito por encima de uno explícito, caracterizado por la insinuación más que por la declaración. Esto forma parte de su atractivo y función. En la literatura buscamos más lo que nos haga reflexionar que aquello que nos informe. Y si bien en ambos casos estamos buscando la verdad, la verdad en cuestión será bastante distinta en cada caso.

Pensemos en el *Pierre Menard* y comparémoslo con la interpretación filosófica que Danto ofrece de éste. La interpretación tiene por intención presentar una comprensión clara, coherente, sustentable y breve del cuento. Pero el cuento de Borges no contiene una afirmación clara de este tipo. En efecto, parte del interés del cuento radica en que cuando los lectores se sumerjan en él pueden alcanzar conclusiones diferentes y sostenibles.

Finalmente, una obra artística visual generalmente no incluye un texto entre sus condiciones de identidad, pero siempre incluirá al artefacto o artefactos que la encarnan. Esto la distingue tanto de la literatura como de la filosofía, si bien de maneras diferentes.

El arte visual, al igual que la literatura, recurre a símbolos y a particulares, si bien en su caso toman la forma de imágenes visuales. Al igual que la literatura, el arte visual emplea un abordaje implícito en lugar del abordaje explícito de la filosofía. El arte visual no incluye argumentos, afirmaciones, reportes de opiniones o conceptos universales, y su voz generalmente es aquella del artista. En algunos casos el arte visual emplea el tiempo, pero generalmente no toma en consideración los hechos y la lógica, mientras que el lugar suele ser muy importante tanto para ella como en ella.

Consideremos las dislocaciones en las figuras presentadas en *El milagro secreto* de Kupferminc. No puede haber una realidad como la presentada en la representación visual. Los edificios no pueden existir invertidos uno encima de otro, así como los relojes no tienen fechas en lugar de números. En efecto, la mayor parte de lo que es presentado en la obra no tiene sentido si se la toma como una representación de la realidad y, no obstante, tiene absoluto sentido en el contexto de Borges, si bien el cuento de Borges no se refiere a nada por el estilo, porque los cuentos de este autor son narraciones que difuminan los límites entre la ficción y la realidad.

Las condiciones de identidad de las obras artísticas visuales, las obras filosóficas y las obras literarias subyacen a muchas de las diferencias resaltadas arriba entre los *interpretanda* y las interpretaciones instrumentales. Para comprender cómo es que tienen sentido en el contexto hermenéutico, pasemos ahora a las estrategias que los intérpretes utilizan para cerrar la brecha entre dichas diferencias.

### III. Estrategias interpretativas

El objetivo del intérprete es hacer posible que el público de la interpretación instrumental logre la comprensión del *interpretandum* que el intérprete desea generar. Las estrategias posibles parecen innumerables, pero podríamos darnos una idea

de sus diversos tipos y cómo funcionan considerando algunas de ellas.

Aquí presentamos las siguientes: referencia y título, enfoque, transposición, eliminación y adición, traducción, apropiación, simbolización y representación. Las referencias directas o indirectas y el título son empleados para indicar la relación con el *interpretandum*. El enfoque ayuda a simplificar un *interpretandum* complejo. En la transposición el *interpretandum*, o algún aspecto de éste, es desplazado de su contexto original y llevado a uno diferente, si bien conservando lo que el intérprete considere que es esencial y dando una referencia que de otra manera pasaría desapercibida. La eliminación permite a los intérpretes excluir de sus interpretaciones cualquier elemento que no consideren fundamental en el *interpretandum* o su interpretación, logrando así generar un énfasis. A través de la adición, los intérpretes proveen elementos que no están presentes en el *interpretandum* ya sea para acercarse a lo que los intérpretes consideran que es importante de éste, o bien, para dar un giro que revele una implicación o comprensión de éste. Los intérpretes también traducen los *interpretanda* y sus elementos a diferentes medios, utilizando estilos propios para expresarlos, y también se apropian de ellos de diferentes maneras, tomando aquello que personalmente les parece más pertinente. El uso de símbolos ayuda a los artistas a evocar significados, mientras que la representación ofrece al público imágenes visuales o descripciones literarias. Ningún intérprete parece recurrir exclusivamente a una de estas diversas estrategias, si bien es claro que algunos favorecen unas por encima de otras.

#### A. Referencia y título

El *interpretandum* es parte esencial de una interpretación en tanto que un *interpretans* no tiene sentido separado de éste, de la misma manera que en una definición el *definiens* no tiene sentido si está separado del *definiendum*. Por lo tanto, el primer paso a

tomar en el proceso interpretativo será establecer la conexión entre el *interpretandum* y la interpretación. Hay diversas maneras en las que esto puede lograrse textualmente. Por ejemplo, en una interpretación filosófica de una obra literaria o una obra de arte, el intérprete podría simplemente *referirse* al *interpretandum* diciendo algo como “este ensayo trata sobre *El inmortal* de Borges o *El milagro secreto* de Kupferminc”. Pero cuando la interpretación no es textual, como ocurre generalmente en el caso de las obras artísticas visuales, esta solución no queda fácilmente abierta al intérprete.

### B. Enfoque

*Enfocarse* en algún aspecto ostensible del *interpretandum* suele resultar en una manera efectiva de conectarlo con una interpretación. Esta estrategia también sirve para dirigir la atención a un aspecto del *interpretandum* que el intérprete considera importante, mientras que al mismo tiempo elude los problemas que implica la inclusión de muchos de los detalles presentes en un objeto de interpretación complejo. A algunos intérpretes les bastará concentrarse en un único enfoque, pero otros optarán por más de uno. Hay al menos seis diferentes tipos de enfoque fácilmente identificables: una línea de un texto, una figura, una idea, un estado interno, un evento y la trama. La línea puede ser una frase, una oración, o una palabra tomada del *interpretandum*, como ocurre en el uso que Pereda hace de la frase ‘Si la querés, usála’. La figura puede referirse a la persona, animal u objeto que juega un papel en el *interpretandum*. La idea puede ser una noción o pensamiento que encapsula algo importante en el *interpretandum*. El estado interno puede referirse a los sentimientos o a la actitud de la persona presentada en la historia. Y el evento puede ser cualquier cosa que ocurra, mientras que la trama suele consistir en una serie narrada de eventos.

### C. Transposición

Los intérpretes suelen utilizar la técnica de la *transposición*, cambiando el escenario del *interpretandum* a un contexto diferente y a una diferente aplicación de un tema central. La ventaja de este método es que migra un tema, idea o motivo presente en el *interpretandum* a un nuevo contexto, permitiendo así que el artista cambie su dialéctica y significado. Esto abre más alternativas interpretativas tanto para el intérprete como para el público de la pintura, permitiéndoles revelar algo que podría no haber sido pertinente, o que tal vez es pertinente pero difícilmente captable.

### D. Eliminación y adición

La *eliminación* y la *adición* están estrechamente relacionadas con el enfoque, y son estrategias esenciales para la interpretación visual. La eliminación tiene por propósito dirigir la atención a algo que el intérprete piensa que es significativo al eliminar los detalles superfluos. También ayuda a cerrar la brecha entre la interpretación y una narración larga y compleja.

Podríamos enfocarnos de diversas maneras, pero la eliminación de las referencias a ciertas partes del *interpretandum* es particularmente efectivo. A su vez, añadir elementos sirve para completar cierta imagen de lo que el intérprete desea enfatizar.

### E. Traducción

La técnica de la *traducción* aparece en diversas modalidades. En primer lugar encontramos la traducción de un *interpretandum* expresado a través de un texto compuesto de palabras a una obra artística visual en la que los pigmentos y las imágenes son los medios. Por un lado tenemos palabras que corresponden al lenguaje, mientras que por el otro tenemos imágenes visuales donde las formas y los colores son el medio de expresión. La

segunda modalidad implica la traducción de un *interpretandum* de acuerdo al estilo particular de un artista. En tercer lugar, la interpretación puede hacerse en un lenguaje distinto al del *interpretandum*.

#### F. Apropiación

La *apropiación* es otra estrategia que los intérpretes utilizan al menos de dos maneras. En primer lugar, toman de los *interpretanda* lo que les parece relevante o importante respecto a sus intereses y vidas personales y que resuena con su experiencia. En segundo lugar, ignoran, descartan o glosan mucho de lo que está presente en las obras, pero que para ellos no tiene significado o consideran como una distracción, pues aleja de lo que consideran importante. Como resultado hay un elemento significativo de *selectividad* basada en el interés personal. En parte, claro está, la selectividad no puede ser evitada. Por ejemplo, los cuentos tienen tramas, describen muchos eventos, suelen incluir varios personajes y escenarios, y revelan los estados internos de los personajes a través de descripciones de sus pensamientos. Una interpretación difícilmente podrá hacer todas estas cosas, particularmente si se trata de una obra de arte. De ser éste el caso, quedará circunscrita al espacio que utiliza y al medio que emplee. Por tanto, es inevitable que los intérpretes artísticos seleccionen y recorten. Ya mencionamos anteriormente que tanto el enfoque como la eliminación y la adición van de la mano. Pero a esto hemos de añadir el elemento de la selectividad gobernada por la apropiación, tratando de seleccionar del *interpretandum* algo que haga que la obra resuene por sí misma, haciéndola propia.

#### G. Simbolización

Una función importante del *símbolo* es evocar cierta comprensión en aquellos a los que se les presenta. Un símbolo difiere del signo en muchos aspectos. Tanto los signos como

los símbolos son entidades culturales, pero los signos tienen significados más estrictos y limitados que los símbolos. Los símbolos son indefinidos; apuntan a algo más por definir y, al apuntar, a diferencia de las definiciones y de las descripciones definidas, carecen de límites precisos. Los símbolos pertenecen al mundo de la sugerencia y la alusión. Ésta es una de las razones por la que los símbolos son empleados con frecuencia en las obras literarias y artísticas, mientras que suele evitarse su uso en el discurso científico o filosófico. Sin embargo, no toda la literatura ni todo el arte emplean símbolos.

#### H. Representación

Podría argumentarse que todo lo que los artistas visuales hacen cuando interpretan una obra literaria es *representarla*, pero esto no es del todo correcto. Representar una obra literaria como un todo, o cualquiera de los eventos a los que hace referencia, o a los personajes que tienen un papel en ella, constituye una ilustración más que una interpretación. Una interpretación es algo diferente, porque es simultáneamente algo más y algo menos que la ilustración. Por ejemplo, la interpretación de Kupfermink de *Ruinas circulares* de Borges en *Con el fuego* es mucho más y mucho menos que el cuento. Es mucho más que éste porque representa anillos multicolores de fuego y una silla que no son descritos en el cuento; y, a su vez, es mucho menos que éste, porque no incluye todos los eventos que se desarrollan en la narración. Aún así, parte de la tarea de los artistas que interpretan obras literarias es convertir las descripciones de los *interpretanda* en imágenes visuales, es decir, representarlas. Esto implica un proceso de imaginar o representar mentalmente algo que luego es transferido a un medio físico.

#### IV. Algunos cabos sin atar

A partir de todo esto debería resultar claro que el rango de abordajes utilizado por los intérpretes en la interpretación,

particularmente los artistas visuales, es extraordinario. También debería resultar claro que los intérpretes suelen estar al tanto de lo que están haciendo al generar interpretaciones, aunque pudieran no ser del todo conscientes de lo que implica interpretar o de los diferentes tipos de interpretación que pueden realizarse. Por lo tanto, no podemos atribuir el rango y diferencias de las estrategias al hecho de que algunos de ellos no sean conscientes de que sus obras son interpretaciones.

Esto sugiere algunas preguntas que todavía no he abordado en estas conferencias, pero que son de radical importancia para nuestro tema. Por ejemplo, podríamos preguntarnos lo siguiente: ¿Deberían considerarse legítimamente como interpretaciones aquellas obras que sostengan serlo? ¿Acaso todas califican como interpretaciones, o hay algunas que no deberían ser consideradas como tales? Ésta es otra forma de preguntar si la interpretación tiene límites y, de haberlos, cuáles serían. Por otro lado, si se trata de interpretaciones legítimas, tal vez querríamos saber qué tipo de interpretación son, así como su grado de éxito.

## LÍMITES DE LAS INTERPRETACIONES

La pregunta sobre si las interpretaciones tienen límites es una de las cuestiones más debatidas hoy en día en la hermenéutica. La cuestión no se reduce a si *de facto* los intérpretes tienen límites respecto a lo que pueden hacer sino, más bien, si hay fronteras más allá de lo que los intérpretes deberían o no deberían hacer. ¿Tienen los intérpretes completa libertad para comprender y crear instrumentos de comprensión de los *interpretanda* como deseen, sin ningún tipo de restricción, ya sea a cargo del autor, el público, el contexto, o los propios *interpretanda*? ¿O acaso están los intérpretes limitados en cuanto a las maneras en que deberían legítimamente comprender o producir comprensiones sobre los *interpretanda* para que, de transgredir dichos límites, sus interpretaciones ya no sean comprensiones sino malentendidos?

Entre las muchas posturas presentes en la literatura actual que han despertado atención hay dos extremas que llamaré la *Postura de los Límites Estrictos* y la *Postura de los Límites Laxos*. Ambas tienen deficiencias. Además de estas dos posturas extremas hay muchas otras intermedias que suelen hacer mayor justicia a los hechos de la experiencia. Sin embargo, no tiene ningún sentido considerar aquí siquiera algunas de estas posturas, dado que esto tomaría más tiempo del que dispongo. Propongo entonces presentar una discusión breve y general en torno a la Postura de los Límites Estrictos y la Postura de los Límites Laxos, para luego emplear algunos de los puntos y aclaraciones de las conferencias previas para ayudarnos a encontrar una respuesta satisfactoria a la cuestión sobre los límites de la interpretación. Llamo a la postura que defiende la *Postura de los Límites Condicionales*. Con

esto en mente, estamos ahora en una mejor posición para juzgar el valor de las interpretaciones.

## I. Postura de los Límites Estrictos

Este punto de vista sostiene que la comprensión de los *interpretanda* tiene límites estrictos y que aquellas comprensiones que no respeten dichos límites serán malentendidos por el hecho de no atenerse a ellos. En principio, la fuente de los límites puede variar; podrían estar vinculados con el autor histórico, un público particular, e incluso con el propio *interpretandum*. Pero, de hecho, la mayoría de los que se adhieren a las diversas versiones de esta postura consideran a los autores históricos como su fuente: los límites son impuestos por los autores históricos de los *interpretanda* al momento de su creación, por lo que la comprensión de los *interpretanda* de una forma distinta a la que los autores históricos comprendieron, o pretendían que fueran comprendidos al momento de su creación, implicaría haberlos malentendido.<sup>1</sup> Siguiendo este argumento, los *interpretanda* son instrumentos que los autores emplean para transmitir significados particulares, y comprenderlos de manera diferente a como lo hicieran los autores históricos sería inapropiado, pues conduciría a imprecisiones perniciosas e injustas para los autores. Los autores tienen un interés de propiedad de los *interpretanda* por haberlos creado y, por tanto, los intérpretes deben atenerse a su autoridad.

Las razones por las cuales se adoptaría la postura que afirma que los intérpretes deberían comprender los *interpretanda* históricos como lo hicieran sus autores históricos o como éstos hubieran deseado que fueran comprendidos, *prima facie* parecen bastante razonables, y parten tanto de la intención de respetar los deseos de los autores históricos como a favor del interés de la exactitud histórica y la comunicación efectiva. Ignorar la comprensión histórica que los autores tuvieron de los *interpretanda* en los contextos históricos en los que fueron generados implicaría

---

<sup>1</sup> Véase la afirmación clásica de Hirsch en 1967.

una renuncia a la objetividad científica y a la precisión histórica. En efecto, las consecuencias que se derivan de este tipo de rechazo son tan profundas que, de acuerdo con muchos, parecerían llegar hasta los propios cimientos de la comunicación, conduciendo inevitablemente a una torre de Babel o al silencio.

A pesar de estas ventajas, sin embargo, el abordaje de la Postura de los Límites Estrictos no toma en cuenta por lo menos dos hechos importantes concernientes a la interpretación. Uno de ellos es que no siempre interpretamos por las mismas razones y, ciertamente, no siempre lo hacemos con la intención de descubrir lo que el autor comprendió sobre cierto *interpretandum*. De hecho, no siempre queremos comprender lo que un público particular comprendió de ciertos *interpretanda*, o su significado e implicaciones. En muchos casos no tenemos en mente dichos objetivos, sino que en nuestras interpretaciones deseamos lograr otros objetivos, como sería jugar con las ideas, divertirnos, ganar dinero, presumir, mentir, herir a alguien y demás. Muchas de estas metas no implican comprender lo que el autor histórico del *interpretandum* comprendió o pretendía que fuera comprendido. Y lo mismo aplica, *mutatis mutandis*, en los casos de la comprensión por parte de públicos particulares o los significados e implicaciones de los *interpretanda*.

El segundo hecho que la Postura de los Límites Estrictos pasa por alto es el desacuerdo substancial que ocurre cuando llegamos a la comprensión de los *interpretanda*. Aunque suele haber acuerdos sobre algunos de ellos, muchos *interpretanda*, en particular los complejos, se vuelven objeto de importantes desacuerdos, e incluso de interpretaciones contradictorias. ¿Cómo puede explicarse esto? Ciertamente no resulta fácil si los límites de la interpretación son estrictos, como esta postura propone. Sólo una postura que permita cierta flexibilidad en la interpretación podría mostrar de manera eficaz la riqueza de la variedad de comprensiones de las que suelen ser objeto los *interpretanda*.

## II. Postura de los Límites Laxos

En el extremo opuesto de la Postura de los Límites Estrictos se encuentra aquella postura según la cual los intérpretes son libres para comprender o generar comprensiones de un *interpretandum*.<sup>2</sup> Los partidarios de esta postura tienden a pensar en los *interpretanda* como entidades independientes de sus autores históricos, de su público objetivo y de su público contemporáneo, así como del contexto en el que fueron producidos, vinculándolos así más estrechamente con sus intérpretes. El que sostengan esto no implica que los intérpretes tengan carta blanca. Algunos de los proponentes de este punto de vista concederían, por ejemplo, que un texto en inglés no puede ser comprendido como si estuviera en francés, incluso si los escritos del texto fueran similares e inclusive los mismos. Este punto puede ser fácilmente ejemplificado con signos, pues hay algunas palabras en francés que parecen iguales en apariencia a algunas palabras en inglés, si bien significan algo completamente distinto. La mayoría de los partidarios de esta postura conceden que hay algunos límites en cuanto a la comprensión de los *interpretanda*, pero insisten en que estas constricciones corresponden a los *interpretanda* mismos y no a algo externo a éstos. Objetan particularmente a las constricciones que incluyen a los autores históricos, a su público contemporáneo, así como los contextos históricos en los que los *interpretanda* fueron producidos. En efecto, muchos de aquellos que adoptan esta postura están particularmente preocupados con lo que consideran la importancia excesiva que se le da al autor histórico y al contexto histórico al momento de comprender los

---

<sup>2</sup> Esto se logra generalmente menoscabando dos fundamentos de la hermenéutica tradicional: el autor y lo significado. Foucault fue clave en el debilitamiento del primer fundamento, argumentando que el autor no es nada más que una construcción del intérprete. Derrida fue clave para debilitar el segundo, argumentando que lo significado es, al igual que el autor, una construcción del intérprete.

*interpretanda*. También les preocupa el mal uso de la autoridad que se le concede a los autores históricos, en tanto que dicha autoridad puede ser empleada de manera abusiva y utilizarse para seguir alienando a las estructuras sociales en grupos de personas que son marginadas, no sólo intelectualmente, sino también económica y socialmente, cuando ciertas posturas son utilizadas ideológicamente para preservar un *status quo* injusto. Argumentan entonces que para evitar semejantes abusos debe concederse a los intérpretes la libertad de comprender los *interpretanda* como lo deseen, dentro de unos parámetros muy generales.

La Postura de los Límites Laxos tiene la ventaja de que da razón de los frecuentes desacuerdos que ocurren cuando se trata de comprender los *interpretanda*. En efecto, parecería no haber ningún *interpretandum* de importancia cuyo significado no pueda ser objeto de disputa. Incluso las palabras son objeto de diferentes comprensiones, volviéndose así fuente de desacuerdo. Siguiendo con el argumento, la falta de restricciones cuando se trata de la comprensión de los *interpretanda* debe ser reconocida en la hermenéutica considerando a los *interpretanda* como meros *loci* de múltiples comprensiones. No puede haber una interpretación única, definitiva y unívoca de los *interpretanda*. En efecto, algunos teóricos literarios contemporáneos llegan incluso a sostener, irónicamente, que toda comprensión de un texto no ayuda sino, más bien, constituye un malentendido de éste.

Independientemente de la ventaja ya mencionada, a esta postura no le va mucho mejor que a la Postura de los Límites Estrictos. Sus principales problemas son, precisamente, el reverso de aquellos enfrentados por dicha postura. Uno de estos problemas es que no logra reconocer que, aunque puede haber muchos fines de interpretación diferentes, también son muchas las interpretaciones que comparten los mismos fines. No toda interpretación es *sui generis*; hay un traslape considerable y la unidad de las interpretaciones es un fenómeno común. Es claro que muchos intérpretes comparten el mismo objetivo, por ejemplo, comprender la intención del autor histórico de un

*interpretandum*, o el modo en que un público particular comprendió un *interpretandum*, e incluso el significado del *interpretandum* y sus implicaciones.

El segundo hecho que esta postura no considera es el considerable acuerdo que puede haber entre interpretaciones. Hay grupos completos de personas que parecen estar de acuerdo en que cierta interpretación de un *interpretandum* es apropiada y otro grupo que no lo está. Y esto no puede ser explicado meramente diciendo que este acuerdo es accidental si, de hecho, la interpretación no tiene límites. No obstante, utilizamos juicios para evaluar el valor y legitimidad de las interpretaciones, recurriendo con frecuencia a juicios muy severos. En efecto, ¡es irónico que algunos de los propios defensores más estridentes de la Postura de los Límites Laxos se aparten fuertemente de algunas interpretaciones de sus propios textos, considerando éstas como interpretaciones equivocadas!

### III. Postura de los Límites Condicionales

La Postura de los Límites Estrictos y la Postura de los Límites Laxos no proveen una explicación efectiva de la interpretación. Para identificar la fuente de sus dificultades y poder formular una postura adecuada, propongo que los fundamentos de ambas posturas radican en parte en consideraciones que son externas a la hermenéutica y que, en algunos casos, poseen una dimensión moral. En la Postura de los Límites Estrictos, la dimensión moral se refiere a los derechos de autor cuando la interpretación en cuestión es referente al autor, aunque también puede ser relativa a un público con una autoridad apropiada, o incluso puede referirse a la obra en tanto que es discutible el que ésta no debería ser corrompida. En la Postura de los Límites Laxos se considera que las consecuencias de limitar la comprensión de los intérpretes serían perniciosas de utilizarse para apoyar cierto *status quo* social. Ambas posturas adoptan una respuesta a la pregunta sobre los límites de la comprensión de los *interpretanda* basada en parte en ciertas posturas externas a la interpretación, ignorando por tanto

los *interpretanda* y su función. Uno podría incluso decir, en cierto sentido, que estas soluciones son ideológicas, si por ideológico nos referimos a posturas que son adoptadas con base en su uso para llevar a cabo ciertos programas de acción más que en miras de la verdad.

El error más revelador que ambas posturas cometen es que niegan dos factores vinculados de manera esencial a la interpretación, a saber, el contexto y el objetivo. El hecho de desatender estos elementos deja fuera de la discusión dos elementos que tienen mucho que ver con la función de la interpretación. Estas posturas ignoran el contexto, al tratar todas las interpretaciones como si debieran funcionar bajo las mismas circunstancias, lo cual es inapropiado. Consideremos el caso de *La rosa de Paracelso* de Borges. Para algunos, el núcleo del cuento es la naturaleza de la fe verdadera: ¿requiere la fe ser sostenida por la evidencia, o es la fe independiente de la evidencia? Esta lectura se basa en lo que parece pertinente al lector. Una preocupación, fundada en las circunstancias personales, conduce al lector a esta comprensión. Pero para otros, la situación es bastante diferente.<sup>3</sup> La interpretación del cuento implica los malentendidos por parte de los presuntos discípulos de Paracelso que supuestamente admiran su genio pero que, por otra parte, pierden de vista su verdadero carácter y valor. En efecto, uno puede comprender el cuento como si se tratara de presentar el caso de un artista cuya obra ha sido malentendida. Y la razón de esto es que el intérprete está leyendo el cuento desde un punto de vista particular así como desde una serie de inquietudes propias. Esto le conduce a ver en ella algo que los demás no perciben. El contexto cambia la

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, las interpretaciones de Alberto Rey y Carlos Estévez en Gracia 2012, cap. 10. Para una discusión reciente sobre el problema planteado por las interpretaciones contradictorias del mismo interpretandum, así como los diversos abordajes adoptados para lidiar con esto, véase Davies 2007, particularmente los capítulos 12 y 13. Él llega a una conclusión semejante a la mía, pero por razones distintas que no me parecen convincentes.

dinámica interpretativa, dando por resultado una comprensión completamente diferente del cuento de Borges.

Algo similar ocurre cuando no consideramos el objetivo de la interpretación. No todas las interpretaciones tienen el mismo objetivo y, por lo tanto, no todos los intérpretes recurren al mismo abordaje hermenéutico. Pensemos en el caso de *El inmortal* de Borges. Algunos se enfocan en la noción de inmortalidad al modo en que es aplicado en la naturaleza.<sup>4</sup> Lo que desean es que el público comprenda la naturaleza 'inmortal', el universo como un todo, y no los seres humanos particulares, e incluso toda la humanidad, y ciertamente nada con dejos de divinidad. Un ejemplo sería la obra de Leon Ferrari bajo el mismo título, en la que incluye la vegetación, un entramado silvestre de enredaderas y flores representando la riqueza del universo y su belleza, y una de las criaturas más humildes y despreciadas, la cucaracha, que prospera en este exuberante ambiente. No hay ningún signo de humanidad o cultura en esta pieza, a no ser por la escritura, que representa el universo del cuento, el universo del discurso que dispone los límites de la narración. No son la humanidad y sus creaciones lo que sobrevive, ni siquiera el propio arte de Ferrari, sino la naturaleza. Esto concuerda en gran medida con la visión naturalista de Ferrari, y tal vez con su propia edad. Cuando creó esta obra se aproximaba a los noventa años de edad y, por tanto, contemplaba el ya no muy distante final de una rica vida. Estos pensamientos le habían llevado de regreso a su opinión más básica y naturalista. Nos deja un mensaje de esperanza, pero no se trata de un mensaje de inmortalidad personal, ni siquiera de inmortalidad cultural.

Un intérprete distinto de *El inmortal*, como sería Claudio D'Leo, tiene un objetivo completamente distinto, enfocándose en el momento de comunicación en el cuento y en la unidad de

---

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Leon Ferrari en *El inmortal*. Ver Gracia 2012, 105.

la humanidad implicada.<sup>5</sup> El punto es el descubrimiento de la unidad de todo el conocimiento y, en ello, de toda la humanidad. Éste es el momento en el que el protagonista del cuento, Marcus, se da cuenta de que no está solo, pues se convierte en todos los seres humanos en virtud de la universalidad del conocimiento. Para alguien con fuertes intereses sociales, así como un deseo de justicia y fraternidad, esta interpretación comprende el cuento como si contuviera un mensaje de redención en el que Marcus se convierte en un símbolo de la humanidad en su trayecto de lucha a través de la historia.

El hecho de desatender al contexto y al objetivo lleva a los proponentes de las Posturas de los Límites Estrictos y de los Límites Laxos a confundir la finalidad general de toda interpretación con objetivos particulares, e ignorar la importancia contextual de la interpretación. Por su parte, esto les conduce a la formulación de un falso dilema. La clave para una apropiada comprensión de la interpretación es caer en cuenta de que no hay ni un objetivo general para todas las interpretaciones, ni tampoco hay más de una interpretación particular sin una interpretación general. Más bien, hemos de reconocer que hay un objetivo general y global para todas las interpretaciones, una serie de objetivos específicos que resultan de los diversos tipos de interpretaciones, así como objetivos particulares derivados de los diversos contextos y situaciones en los que acontece la interpretación.

Considerada como comprensión, la interpretación es un acto mental (o actos mentales) que el intérprete tiene en relación a un *interpretandum* y que puede conducir a la creación de un instrumento que genere actos mentales en otros. Nótese que no he llamado a este acto (o actos) 'conocimiento', pues el conocimiento impone constricciones que no necesariamente aplican en el caso de la comprensión. El conocimiento tendrá que ser verdadero, justificable y demás. Pero una comprensión no tiene por qué

---

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, la interpretación de D'Leo en Gracia 2012, 101.

cumplir estas características. Las comprensiones podrán ser precisas o imprecisas, verdaderas o falsas, y demás.

Considerada como comprensión, una interpretación podría tenerse a sí misma por objetivo, en tanto que la comprensión puede ser su propio objetivo, o podría tener por objetivo algo distinto a ella. No hay un objetivo particular que todas las interpretaciones tengan sino a sí mismas. Y si en lugar de ser consideradas como comprensiones, las interpretaciones fueran consideradas como instrumentos de comprensión, es decir, instrumentos que generan comprensiones en nosotros mismos y en otros, lo mismo aplica, *mutatis mutandis*. Un instrumento de comprensión podría tenerse a sí mismo como objetivo, o bien, podría tener por objetivo las comprensiones que debería producir, o podría tener por objetivo otras comprensiones específicas y particulares. El objetivo general de las interpretaciones instrumentales es, o bien ellas mismas, o bien la variedad de comprensiones que pretenden generar.

Los objetivos específicos que las interpretaciones pueden tener en alguna de sus dos modalidades estarán relacionados a sus diversos tipos. Las interpretaciones de significado tienen por objetivo la comprensión del significado de los *interpretanda*, y se dividen en aquellas que están enfocadas en el autor, enfocadas en el público, basadas en la obra e implicativas, dependiendo de si el significado se considera como determinado por el autor, por un público, por la obra, o por cualquiera de éstos y sus implicaciones. Las interpretaciones relacionales, en contraste, tienen por objetivo la comprensión de la relación entre el *interpretandum*, o su significado, y algo más que el intérprete incluye en el proceso hermenéutico. Las interpretaciones relacionales pueden ser de tipo infinito, dado que un *interpretandum* podría, en principio, estar relacionado con cualquier cosa. También hemos de darnos cuenta de que dentro de estos tipos específicos de interpretaciones y sus objetivos, el contexto lleva a más objetivos particulares a cargo de los intérpretes. Así, por ejemplo, una interpretación freudiana podría dar un giro particular si el intérprete deseara

tener una comprensión particular del *interpretandum*. Todo esto confiere variedad y flexibilidad a la interpretación.

Llamo a la posición que toma en cuenta el contexto y los objetivos la Postura de los Límites Condicionados porque, de acuerdo con ésta, las interpretaciones dependen de sus objetivos y de los contextos en los que fueron generadas. Ahora bien, si aceptamos la taxonomía mencionada de los objetivos y la variedad de contextos, debería ser claro que no hay, ni puede haber, límites para la interpretación. La razón de esto es que no hay límites para los contextos y los tipos (específicos y particulares) de interpretaciones.

Pero, ¿significa esto que la Postura de los Límites Condicionales a fin de cuentas no es diferente de la Postura de los Límites Laxos, en tanto que se considera que los intérpretes tienen carta blanca para interpretar lo que deseen? La respuesta es no. Es cierto que no hay condiciones generales que tengan que aplicar en el caso de todas las interpretaciones además de las ya mencionadas, pero también es cierto que los tipos específicos y particulares de interpretaciones, así como los contextos particulares, imponen límites, en ocasiones muy estrictos, sobre las interpretaciones. Por ejemplo, si la interpretación pretendiera ser una interpretación enfocada en el autor, habrá claramente condiciones para esta comprensión que hará que ciertas interpretaciones sean legítimas mientras que otras sean ilegítimas.

Una interpretación enfocada en el autor que confunda al autor de un *interpretandum* con alguna otra figura histórica sería claramente ilegítima. Y si la interpretación que propone ofrecer una comprensión freudiana de una obra de Borges utilizara la teoría marxista en lugar de la freudiana, al hacerlo sería claro que no estaría llegando a una interpretación freudiana adecuada.

Ahora bien, para abordar lo que sigue en mi propuesta, a saber, cómo juzgar el valor de las interpretaciones a fin de ilustrar cómo su marco teórico funciona en la práctica, es necesario determinar los tipos de interpretación implicados. Pero antes de

hacer esto debo asegurarme de que identifiquemos correctamente los *interpretanda* y las interpretaciones en cuestión.

#### **IV. *Interpretanda* e interpretaciones**

Hemos de tener en cuenta que las interpretaciones de estos *interpretanda* en sí mismos se convierten en objetos de interpretación, es decir, en *interpretanda*. En efecto, incluso las respuestas que se den a preguntas sobre el tipo de interpretación que una interpretación es también pueden ser consideradas interpretaciones, en tanto que involucran una búsqueda del tipo de interpretación y, por tanto, también generan interpretaciones. Esto por su parte implica que las mismas interpretaciones que buscamos pueden ser clasificadas de acuerdo a la taxonomía dada líneas arriba.

Nuestra tarea será determinar, primero, si una interpretación es del tipo enfocada en el autor, enfocada en el público, basada en la obra, implicativa o relacional. Esta tarea implica considerar las interpretaciones en sí mismas como *interpretanda*, así como la discusión y conclusiones sobre éstas a las que se llegue como sus interpretaciones. Además, como interpretaciones, lo que diga sobre ellas será objeto de clasificación en términos de la taxonomía hermenéutica provista: ¿deben ser consideradas las interpretaciones que doy como enfocadas en el autor, enfocadas en el público, basadas en la obra, implicativas o relacionales? Y lo mismo aplica en cuanto a la comprensión que este público obtenga cuando interprete mis interpretaciones.

#### **V. Clasificando la interpretación**

Manteniendo la discusión anterior en mente, podemos ahora pasar a la clasificación de las interpretaciones que he estado utilizando a lo largo de estas conferencias. Esto es importante porque, con base en esta clasificación, deberíamos ser capaces de determinar lo que los intérpretes buscan y si lo lograron o no. En otras palabras, este procedimiento nos permitirá juzgar la

efectividad y el éxito de las interpretaciones que he usado como ejemplo en estas conferencias.

### 1. ¿Son interpretaciones enfocadas en el autor?

Permítanme comenzar preguntando si la interpretación de *Las meninas* de Velázquez desarrollada por Foucault es una interpretación del autor. Esto implica determinar si el intérprete pretendía producir un instrumento de comprensión para los públicos y que generara comprensiones en estos públicos que fueran similares a la comprensión del autor (i.e., Velázquez) en una o más de sus diversas modalidades (histórica, pseudo-histórica, compuesta o interpretativa), aunque aquí consideraré principalmente al autor histórico por razones de brevedad. Para poder hacer esto hemos de preguntarnos qué tipos de evidencia necesitaríamos para alcanzar una respuesta correcta a esta cuestión. Hay diversas posibilidades que se postulan a sí mismas. Para determinar si la interpretación busca comprender lo que el autor histórico comprendió, necesitaríamos referencias del autor, como serían afirmaciones en las que, por ejemplo, Velázquez pensara esto o aquello, o quisiera esto o aquello. En casos en los que el nombre del autor no se usara, bastaría con descripciones concretas que se amoldaran a él en el contexto, como sería 'el autor de *Las meninas*'.

Encontrar dichas referencias en un texto probablemente indicaría un abordaje interpretativo del autor, pero una falta de dichas referencias no indicaría la falta de éste. Pues podría tener en mente un abordaje del autor y no expresarlo. Un intérprete de mi interpretación podría concluir, basado en la ausencia de referencias, que yo no estoy interesado en lo que el autor histórico comprendió y, no obstante, eso podría ser exactamente lo que tengo en mente.

En casos en los que la interpretación sea un texto, como aquel creado por Foucault, resulta bastante fácil determinar la presencia de referencias al autor histórico. Algunos mencionan el

nombre del autor y un reporte de lo que el intérprete cree que él comprendió o pretendía. Esto es claro en el caso de Foucault, pues él explícitamente se refiere a Velázquez y 'al pintor' en muchos momentos, y en algunos lugares incluye descripciones definidas que en contexto valen como referencias directas. Foucault no provee información de identificación en las notas al pie, afirma que el autor bien pudo haber creado en otro lugar, no incluye detalles históricos, registros de entrevistas y demás, que pudieran indicar su intención de interpretación enfocada en el autor, pero otros intérpretes con frecuencia ofrecen este tipo de información. En todo caso, esto sugiere que hay un objetivo interpretativo enfocado en el autor en términos del autor histórico en la interpretación filosófica de *Las meninas* de Velázquez desarrollada por Foucault, incluso si dicho objetivo puede no excluir a otros.

Determinar si una interpretación visual tiene un objetivo enfocado en el autor es mucho más difícil que en el caso de la interpretación textual, porque los artistas rara vez incluyen imágenes de los autores de las obras que están interpretando en su interpretación visual. Un artista que hace esto es precisamente Velázquez, quien se pinta a sí mismo pintando *Las meninas* o los reyes de España, como pretende Foucault. Pero esto es raro, e incluso lo es más cuando el *interpretandum* del que el artista provee una interpretación visual no es la obra del artista.

Claro está, como mencioné en el caso de la interpretación hecha por Foucault, por ejemplo, podríamos también considerar otras fuentes para poder determinar el objetivo del artista, como serían las notas, los datos históricos, las entrevistas y demás. Cierta evidencia de este tipo podría de hecho estar disponible como entrevistas grabadas, pero las entrevistas no contienen evidencia del objetivo dirigido al autor. En efecto, con frecuencia los artistas enfatizan su intención de presentar algo que es en gran parte suyo —su particular comprensión de algún aspecto del *interpretandum*.

## 2. ¿Son interpretaciones enfocadas en el público?

Lo que hasta ahora se ha dicho sobre las interpretaciones enfocadas en el autor también puede decirse sobre las interpretaciones enfocadas en el público. En este caso, sin embargo, las referencias que las apoyan no suelen ser personas, sino más bien contextos históricos. Podrían tomar la forma de referencias sobre lo que algún público o grupo de personas particular pensó que los *interpretanda* significaban. En algunos casos, implican referencias a obras académicas como son los tratados eruditos y, en otros casos, referencias a fuentes populares como serían los periódicos y otros medios de difusión. También podrían consistir en referencias a lo que otro autor de dicha época hubiera resaltado.

Otro modo de vincular al *interpretandum* con un público particular es la contextualización histórica. Factores como la vestimenta, la arquitectura y el paisaje pueden ser usados por los intérpretes para indicar al público que tienen en mente, ya sea éste histórico, objetivo o interpretativo. Las obras de Borges y Kupferminc, por ejemplo, contienen dichos motivos, por lo que uno podría argumentar que esto podría revelar cierta intención enfocada en el público en ellas. Las referencias a motivos judíos en las obras de Kupferminc sugieren que ella podría tener en mente un público judío que fuera capaz de entender dichos motivos. La descripción de Borges de un paisaje con algunos motivos típicos del sur de Buenos Aires en *El sur* podría indicar que desea referirse a un público argentino.

Otro factor es el uso de cierto estilo que podría restringir al público de una interpretación. Por ejemplo, el estilo analítico empleado por Danto resulta indigerible para un público filosóficamente continental, limitando así el atractivo de su interpretación a un público analítico. Y lo contrario ocurriría en el caso de la interpretación que Foucault hace de *Las meninas* que, dado el estilo, haría que muchos filósofos analíticos no quisieran considerarlo.

No obstante, podría ser que ninguna de estas descripciones tuviera en realidad un objetivo dirigido al público, sino que, más bien, tuviera por intención proveer una descripción exacta de lo que el intérprete entiende que el *interpretandum* significa. En *El milagro secreto* de Borges y Kupferminc, el protagonista es judío, por lo que tiene sentido para cualquier público esperar ciertos motivos judíos. Por lo tanto, no es para nada claro que el uso de cualquiera de estos motivos pueda ser considerado como evidencia de que una interpretación está enfocada en el público.

Un factor que podría añadir importancia al contexto sería un cambio en el tiempo o el lugar. Por ejemplo, situar la ópera *Carmen* en el contexto de la Guerra Civil Española parece marcar un objetivo claro de cambiar al público de su contexto histórico actual a un periodo anterior, pues la referencia a esta guerra no hubiera tenido ningún sentido para el público histórico. Pero incluso aquí, el objetivo podría no tener nada que ver con el público, sino más bien con algo más que el intérprete tuviera en mente, como sería la política.

### 3. ¿Son interpretaciones basadas en la obra?

¿Son las interpretaciones filosóficas y artísticas a las que nos hemos referido aquí de las que están basadas en la obra? ¿Tienen por objetivo proveer una comprensión, o generar cierta comprensión, del significado de los *interpretanda* en cuestión, además de lo que sus autores o público particular haya comprendido sobre ellos? Regresemos a las interpretaciones filosóficas tanto de las obras literarias como de las obras artísticas.

La interpretación de Danto se refiere a la obra de Borges, pero le concede un papel importante al autor. Previamente mantuvimos que podíamos suponer que la interpretación fuera fuertemente del tipo enfocada en el autor. Sin embargo, Danto también cita del texto y se refiere a su significado sin estar siempre apuntando al autor como la fuente de dicho significado. Por tanto sería posible sostener que, incluso a pesar de tener un

fuerte componente enfocado en el autor, también hay lugar para considerar la interpretación que Danto hace de *Pierre Menard* como basada en la obra.

En el caso de Foucault, la interpretación menciona a Velázquez sólo unas cuantas veces, y enfatiza la pintura más que al autor. Esto tiene sentido en tanto que una de las principales posturas de Foucault es que el autor histórico de una obra es irrelevante para la interpretación de la obra. Por tanto es de suponer que pudiera considerar su interpretación de *Las meninas* como una interpretación basada en la obra. Pero esto, claro está, no nos lleva a estar de acuerdo con él a menos que sostengamos que Foucault, propio autor de su interpretación de *Las meninas*, debiera ser el factor determinante para nuestra comprensión del capítulo de su libro. Y, si observamos ese capítulo, las referencias a Velázquez sugieren que el capítulo mismo no es meramente una interpretación basada en la obra, sino que también tiene un objetivo enfocado en el autor.

#### 4. ¿Son interpretaciones implicativas?

Esto me lleva a las interpretaciones implicativas, que están interesadas por la comprensión de las implicaciones del significado de un *interpretandum*. Las interpretaciones filosóficas que hemos considerado tienen un fuerte componente implicativo, pues incluyen comprensiones, o generan comprensiones, de las implicaciones percibidas de los significados de los *interpretanda*, ya sea que dicho significado sea concebido en términos del autor, del público, o de la obra. De la interpretación de Danto se derivan implicaciones de la comprensión básica que Danto tiene del *Pierre Menard* y que aplican para la identidad de todas las obras literarias; y Foucault obtiene las implicaciones filosóficas de su lectura de *Las meninas* para una teoría de la interpretación en general.

La situación de las obras de arte interpretativas tal vez no sea tan clara, pero puede obtenerse a partir de un análisis más cercano. En algunos casos, como ocurre en *Si la quieres, usála* de

Pereda, la obra de arte es una fuerte descripción de una mujer como objeto, aunque en el cuento mismo no dice eso tal cual. El universo de Ferrari en *El inmortal* no es sino una implicación de lo que ciertamente no es evidente en el cuento de Borges. Y lo mismo parece ser el caso con las otras obras de arte. En efecto, las interpretaciones parecen estar llenas de implicaciones, si bien la fuente de las implicaciones no es siempre uniforme. Para algunos se trata de lo que pudo haber comprendido el autor histórico, mientras que para otros será lo que un público en particular pudo haber comprendido o lo que la obra misma revela. Es apropiado concluir, por tanto, que las interpretaciones que he considerado son implicativas, si bien este objetivo podría no ser su enfoque principal.

##### 5. ¿Son interpretaciones relacionales?

Una interpretación relacional no es una comprensión del significado de un *interpretandum* sino, más bien, la comprensión de la relación entre el *interpretandum* y algo que el intérprete introduce en el proceso hermenéutico o, alternativamente, se trata de un instrumento que tiene por objetivo generar esa comprensión. La interpretación que Foucault hace de *Las meninas* es un buen ejemplo de la interpretación relacional filosófica. Aunque nos presenta una discusión muy detallada de la obra de Velázquez, explora sólo algunos aspectos muy limitados de la pintura, a saber, aquellos que apoyan su opinión. Se enfoca sólo en aquellos elementos de la misma que están relacionados con el punto de vista filosófico que él trae a colación: una pintura revela lo que no está presente en ella, lo que permanece oculto, más que lo que está presente a simple vista. Esta postura no es en absoluto universalmente aceptada. Foucault está comprometido con una interpretación relacional en la que nos presenta una comprensión de la relación de esta teoría filosófica particular del arte a una obra de arte, más que sobre una interpretación de significado que

tenga por objetivo comprender la filosofía *en* la representación visual.<sup>6</sup>

El caso de la interpretación de *Pierre Menard* a cargo de Danto no es tan claramente relacional, pues él sostiene que la postura que le parece significativa es, de hecho, presentada explícitamente por Borges en el cuento. Sin embargo, uno podría decir acertadamente que Danto, al igual que Foucault, no está realmente tratando de comprender lo que Borges comprendió, sino que más bien trata de mostrarnos cómo lo que Borges dice en el cuento coincide con la postura filosófica que Danto considera significativa, y que él propone en su propia obra. En otras palabras, está interesado en emplear una comprensión de su postura y su relación con el cuento y la comprensión que Borges tiene de éste. La interpretación, por tanto, puede ser considerada relacional en este sentido.

En los casos de interpretaciones artísticas, los artistas han introducido en la comprensión hermenéutica algo que consideraron importante —una idea, una imagen, un pensamiento, un sentimiento, una preocupación— y la asociaron con los cuentos de Borges. Por lo tanto, la comprensión es precisamente sobre dicha relación y, a través de ésta, versa también sobre lo que los artistas introdujeron y el propio cuento escrito por Borges.

## VI. Los límites de la interpretación

Tras esta discusión parecería que las interpretaciones examinadas, ya sean interpretaciones filosóficas o artísticas de literatura o interpretaciones filosóficas del arte, pueden situarse en más de una clase, precisamente porque poseen objetivos diversos. De hecho, en principio podríamos tener interpretaciones que podrían ser clasificadas como enfocadas en el autor, enfocadas en el público, implicativas y relacionales, y dentro de estas categorías más generales también podrían estar clasificadas en diversas clases. Las interpretaciones enfocadas en el autor

---

<sup>6</sup> Otros ejemplos son las interpretaciones filosóficas que presento de dieciocho obras de arte de Estévez en Gracia 2009.

podrían tener por objetivo comprender a un autor histórico, a un autor pseudo-histórico, a un autor contemporáneo, e incluso a un autor interpretativo. Las interpretaciones enfocadas en el público también podrían ser clasificadas de manera similar a aquellas enfocadas en el autor, con sus pertinentes modificaciones y, de igual manera, las interpretaciones implicativas, si bien añadiendo las implicaciones. Las interpretaciones relacionales también poseen gran variedad, porque los intérpretes podrían querer relacionar los *interpretanda* con cosas tan diversas como serían ciertas ideas, experiencias, sentimientos, hechos históricos, obras de otras clases, teorías y demás.

El problema de estas inferencias es que parecería que permiten dar lugar a interpretaciones contradictorias, tanto por parte del propio intérprete como por diferentes intérpretes, en tanto que podrían tener diferentes objetivos para sus interpretaciones y, por lo tanto, estarían involucrados en la generación de diferentes tipos de interpretaciones. En efecto, las interpretaciones de los cuentos de Borges no sólo son muy diferentes, sino que también podrían generar comprensiones contradictorias. Pensemos, por ejemplo, en dos interpretaciones de *La escritura del dios* de Borges a cargo de Kupferminc y José Franco.<sup>7</sup> Para Kupferminc, el mensaje del dios aparece en la piel del tigre, donde se lee *El secreto*, y el secreto podría ser que el propio tigre es un símbolo del mesías. Pero en la interpretación de Franco, el mensaje de Dios (más que del dios) es la necesidad de que la humanidad regrese a la naturaleza como es revelada a través de los ojos de los jaguares. Éstas son dos interpretaciones muy diferentes y que contrastan fuertemente, e incluso podrían contradecirse entre sí, en tanto que una se refiere a la creencia tradicional judía mientras que la otra apunta a un mensaje naturalista.

Pero, ¿podemos aceptar este resultado? ¿Es acaso legítimo tener interpretaciones contradictorias del mismo cuento? Generalmente rechazamos las comprensiones contradictorias.

---

<sup>7</sup> En Gracia, 2012, cap. 11.

Las proposiciones ‘todos los humanos son mortales’ y ‘algunos humanos no son mortales’ no pueden ser ambas verdaderas o falsas. Si una es verdadera, la otra debe ser falsa. Así, en tanto que las interpretaciones son comprensiones o generan comprensiones, ¿podemos entonces tolerar que se contradigan entre sí? El hecho de que el mismo *interpretandum* pueda dar lugar a diferentes interpretaciones, incluso contradictorias, ¿no crea acaso una situación caótica en la que los intérpretes estén abiertos a comprender un *interpretandum* de cualquier manera que deseen, y que nunca se alcance una determinación sobre cuál interpretación es la mejor, e incluso determinar si ciertas interpretaciones son legítimas mientras que otras no lo son? ¿Podemos acaso juzgar los valores y la legitimidad de las interpretaciones en lo absoluto bajo estas condiciones, dado que parece no haber límites más allá de los cuales las interpretaciones no puedan ir?

Para algunos, como se ha hecho ver previamente, la respuesta es afirmativa, pues como los partidarios de la Postura de los Límites Laxos afirman, la interpretación no tiene límites. Las interpretaciones del mismo *interpretandum* pueden ser legítimas incluso si difieren y se contradicen entre sí. Para otros, la respuesta es negativa, y se adherirán a la Postura de los Límites Estrictos, según la cual existen fronteras rígidas más allá de las cuales las interpretaciones no pueden ir si han de gozar de cierta legitimidad. Pero, ¿quién está en lo correcto?

Gran parte de la literatura contemporánea sobre este asunto ha girado en torno a la cuestión de la verdad, a saber, si las interpretaciones tienen un valor de verdad. Para algunos, como Margolis, sí lo tienen, pero para poder dar lugar a las interpretaciones contradictorias, las categorías de verdad y falsedad no son consideradas como mutuamente excluyentes.<sup>8</sup> Para otros, como Davies, el modo de permitir los desacuerdos legítimos entre interpretaciones será rechazar la verdad o falsedad

---

<sup>8</sup> Margolis 1995.

aplicados a ellos.<sup>9</sup> Podríamos decir que más que seguir cualquiera de estos caminos, creo que sería más fructífero abandonar el énfasis en el valor de verdad y utilizar otro abordaje.

Mi sugerencia es regresar a la postura que presenté anteriormente como una alternativa a la Postura de los Límites Estrictos y la Postura de los Límites Laxos, a saber, la Postura de los Límites Condicionales. De acuerdo con ésta, todas las interpretaciones tienen condiciones, pero sus condiciones pueden diferir. Algunas condiciones son *generales* y aplican en el caso de todas las interpretaciones; algunas condiciones son *específicas* y aplican a diferentes tipos de interpretaciones; y algunas condiciones son *particulares* y tienen que ver con requerimientos individuales y contextos únicos. Todas las condiciones tienen que ver con los objetivos de las interpretaciones en cuestión y determinan el modo en que deberían ser consideradas como exitosas o no. Una interpretación enfocada en el autor no debería ser juzgada bajo los mismos criterios que una interpretación enfocada en el público, o en la basada en la obra, o la implicativa o la relacional. Así mismo, una interpretación freudiana no debería ser juzgada bajo los mismos criterios que las interpretaciones feministas o teológicas. Sería absurdo acusar a un intérprete que busca generar una interpretación enfocada en el autor por no producir una interpretación enfocada en el público, o rechazar una interpretación que es o genera una comprensión de un *interpretandum* en términos relacionales, porque lo que produzca en cambio sea una comprensión enfocada en el público. Asimismo, sería injusto criticar una interpretación freudiana por no haber alcanzado los fines de una interpretación basada en la obra.

La legitimidad de las interpretaciones dependerá del tipo de interpretación, así como el tipo de interpretación por su parte depende de los objetivos generales, específicos y particulares que persigue. Esto significa que puede haber muchas interpretaciones contradictorias, siempre y cuando sean de diferentes clases y

---

<sup>9</sup> Davies 2007, cap. 12.

pretendan diferentes objetivos. Sin embargo, esto podría no aplicar dentro de las interpretaciones de la misma clase. No tendría sentido decir que dos interpretaciones enfocadas en el autor sostuvieran comprensiones contradictorias sobre el mismo *interpretandum* y que ambas fueran legítimas; una de ellas estaría equivocada y debería ser desechada. No sería coherente argumentar, por ejemplo, que en *La escritura de Dios* Borges trataba de hablarnos sobre el mesías y no decirnos nada sobre el mesías. Eso no tendría sentido. Pero ciertamente tendría sentido decir que el cuento puede ser comprendido tanto como si tratara sobre el mesías como si no tratara sobre el mesías, dependiendo de si lo que uno busca es una interpretación relacional que implicara a la cultura judía o no. Y también sería apropiado decir que el propio Borges tenía por objetivo hacernos comprender algo sobre el mesías y algo sobre la naturaleza.

Hay otra conclusión tan importante como ésta, a saber, que hay reglas más o menos estrictas sobre la interpretación que aplican en clases particulares de interpretación. Esto resulta bastante claro si se consideran las tradiciones hermenéuticas de algunos tipos de interpretaciones. Así, por ejemplo, las reglas que gobiernan las interpretaciones protestantes de las Escrituras cristianas tienden a seguir la postura luterana según la cual sólo las Escrituras pueden interpretar las Escrituras. Pero la tradición católica hace de la tradición un factor importante en la interpretación de las Escrituras. Obviamente, no tiene sentido comparar los resultados en cada caso y juzgar uno de acuerdo a los criterios empleados por el otro, pues el resultado seguramente conduciría a comprensiones diferentes y en conflicto.<sup>10</sup>

Esto significa que cuan estrictas sean las reglas de interpretación dependerá del tipo de interpretación en cuestión. También significa que, aunque los intérpretes gocen de completa libertad para elegir los objetivos que deseen para sus interpretaciones, una vez que dichos objetivos son elegidos, la serie de reglas que los

---

<sup>10</sup> He tratado estas cuestiones en Gracia 2001.

gobiernan se aplican. Las reglas pueden ser estrictas o flexibles, dependiendo de los objetivos en cuestión y de la fuente de autoridad en la que estas reglas se establezcan. La Suprema Corte es la autoridad definitiva para resolver las cuestiones referentes a la interpretación de la Constitución de los Estados Unidos de América. Pero la Suprema Corte no tiene autoridad cuando se trata de la determinación de la legitimidad de una interpretación de *El otro* de Borges.

Esto abarca las interpretaciones contradictorias a cargo de diferentes intérpretes, pero, ¿qué hacer respecto a las interpretaciones de un mismo intérprete que tienen diferentes objetivos? ¿Qué haríamos, por ejemplo, con el enfoque puesto en el autor y a su vez relacional de Foucault? ¿Ha generado Foucault una interpretación ilegítima porque busca diferentes resultados?

No considero que la respuesta a esta pregunta tenga que ser afirmativa. No hay razón para que la comprensión que la interpretación genera en nosotros respecto al texto necesariamente implique una contradicción. En efecto, supongamos que tenemos dos comprensiones: una sería que *Las meninas* de Velázquez versa sobre la identidad de Velázquez, mientras que otra sería sobre el modo en que Velázquez entendía el arte. No hay razón para que la comprensión de lo que Velázquez pensara sobre el arte tenga que ser diferente, y mucho menos contradictorio, con la comprensión que la obra interpretativa genera en nosotros sobre Velázquez. Es posible y muy probable que el intérprete exprese en la pintura lo que Velázquez tenía en mente en su pintura. Una interpretación puede crear dos comprensiones, una en relación a la idea sobre el arte que él tuviera y que es transmitida por la pintura, y otra sería la comprensión de que Velázquez concibiera esta misma idea para la pintura.

La falta de contradicciones indica que hay muchos objetivos diferentes para diferentes intérpretes, e incluso en el mismo autor en su interpretación de un mismo *interpretandum*. Claro está, ya sea que haya una contradicción o no en casos similares dependerá de los casos, las comprensiones y los objetivos en cuestión. Y esto

podría conllevar diferentes resultados sobre la legitimidad de las interpretaciones. Supongamos que un intérprete tuviera en mente una interpretación enfocada en el autor y, a su vez, una interpretación relacional enfocada en el amor. Y supongamos ahora que la interpretación relacional resultara en una comprensión como la que hemos presentado pero que, a su vez, se pudiera mostrar que la interpretación enfocada en el autor fuera errada al poseer nosotros una afirmación del autor del *interpretandum* que fuera contemporánea a la escritura del cuento en la que explicara que no comprendió que el cuento fuera en lo absoluto sobre el amor, sino sobre la naturaleza de la religión. Efectivamente, no contamos con semejante argumento, pero de tenerlo esto podría indicar que la parte relacional de la interpretación es legítima, mientras que la parte enfocada en el autor no lo sería. En pocas palabras, la comprensión de la interpretación que tiene que ver con el amor será acertada siempre y cuando no sea atribuida al autor. Dado que no tenemos ninguna evidencia de que el autor no haya tenido en mente la naturaleza del amor para la comprensión de su cuento, no podemos concluir que la interpretación basada en el autor sea ilegítima y que transgreda los límites más allá de los cuales no puede ir la interpretación enfocada en el autor.

Un análisis similar a éste puede ser aplicado, *mutatis mutandis*, a otras interpretaciones, pero esto no es necesario para comprender tres puntos clave de mi análisis: el primero es que la cuestión de la legitimidad de las interpretaciones es compleja y requiere de un estudio cuidadoso antes de hacer cualquier juicio que deba ser considerado seriamente. Esto también significa, en segundo lugar, que en la mayoría de los casos es muy difícil generar un juicio sobre la legitimidad de la interpretación, contrario al *modus operandi* de muchos críticos, quienes arrogantemente formulan estos juicios con base en evidencia endeble y a través de una comprensión vaga de la naturaleza de la interpretación. Finalmente, también recalca la necesidad de explorar todavía más la relación entre los diferentes tipos de evaluaciones y su dependencia de diferentes tipos de interpretaciones. He dicho muy poco sobre este último

punto en estas conferencias, si bien otros ya han trazado algunos caminos en esta dirección recientemente.<sup>11</sup> Este tópicos lo dejaré para otra ocasión, pero no puedo cerrar nuestra discusión sin añadir un análisis del espinoso tópicos de las interpretaciones definitivas.

---

<sup>11</sup> Ver Lopes 2005.

## INTERPRETACIONES DEFINITIVAS

Una de las cuestiones más fundamentales en la interpretación es si los intérpretes pueden estar seguros de haber generado interpretaciones que efectivamente representan el *interpretandum* y generan una comprensión correcta de éste o, dicho de otra manera, si puede haber interpretaciones definitivas.<sup>1</sup>

En general hay tres respuestas que se pueden dar a esta pregunta: (1) puede haberlas porque, de hecho, existen interpretaciones definitivas; (2) en principio puede haber interpretaciones definitivas, pero de hecho no las hay; y (3) no puede haber interpretaciones definitivas de *interpretanda*.<sup>2</sup>

Estas tres posiciones han sido bien representadas a lo largo de la historia de la hermenéutica, pero la popularidad de cada una de ellas ha variado de edad en edad. Hoy en día, la tercera postura está en boga en occidente, en particular en la filosofía, la literatura y el arte, si bien algunas voces discrepantes que favorecen las otras dos posturas pueden escucharse ocasionalmente. El impacto de la teoría contemporánea de la interpretación, particularmente los

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Downing 1964, 214, si alguien ha comprendido algo correctamente, esto implica que la propia comprensión es definitiva en el sentido de ser final.

<sup>2</sup> Ninguna de estas posturas coincide con lo que Krausz llama ‘singularismo’ en 2000, 124. Como indica, “el singularismo es la postura según la cual para un objeto de interpretación dado debe haber una y una sola interpretación legítima de éste”.

abordajes posmodernos, son los que prevalecen.<sup>3</sup> En este capítulo discutimos el tema en un contexto general.

Las posturas a las que me he referido son frecuentemente adoptadas por razones ajenas a las consideraciones hermenéuticas. En efecto, es común encontrar justificaciones morales y pragmáticas para la postura que sostiene que no puede haber interpretaciones definitivas. El argumento es más o menos el siguiente: no puede haber interpretaciones definitivas porque de haberlas éstas podrían ser utilizadas para suprimir el desacuerdo y oprimir a aquellos que sostienen tener interpretaciones diferentes a aquellas que son declaradas como definitivas.<sup>4</sup>

Este tipo de justificación podría apelar a algunos que se encuentran insertos en la larga historia humana de persecuciones y dogmatismo, pero estrictamente hablando debería ser obvio que no se trata de algo inválido, sino que también tiene poco que ver con la cuestión hermenéutica como tal. Parte del problema es una cierta falta de claridad en la formulación de la cuestión. En efecto, una de las tesis de esta conferencia es que el modo en que esta cuestión suele ser enmarcada se basa en la ambigüedad. Para poder avanzar, por tanto, se necesita que a continuación introduzcamos algunas aclaraciones. Comenzaré precisando el significado de 'interpretación definitiva', aunque más que presentar una defensa cabal de lo que comprendo por esta expresión, meramente estableceré cómo la empleo aquí.

Además del objetivo general de la aclaración, sostengo que las interpretaciones definitivas de las obras de filosofía, literatura y

---

<sup>3</sup> Entre aquellos que desafían la postura de que puede haber interpretaciones definitivas se encuentran: Miller 1976, 331; Foucault 1990, 63; Peirce 1931, vol. 6, 170; y Rée 1988, 56. He tratado este tema en general en Gracia 1994, 41-51. Para alguien que está en desacuerdo con Foucault y otros posmodernos, ver Juhl 1980, 198, e Irwin 1999, 62-63.

<sup>4</sup> Esta justificación, que es aplicada con frecuencia a los textos considerados como revelados, se remonta a mucho tiempo atrás. La encontramos, por ejemplo, en Averroes 1961, 68. Discuto sobre la posición de Averroes en Gracia 1997, 139-153, y en 1996, 243-251.

arte son en principio posibles, aunque bastante difíciles de alcanzar en términos prácticos. Así mismo, afirmo que las interpretaciones definitivas son relativas a los marcos conceptuales y, por tanto, dependerán de los objetivos y presupuestos particulares. Por estas razones, debemos permanecer atentos a las afirmaciones no cualificadas sobre las interpretaciones definitivas en general.

## I. Interpretaciones definitivas

Propongo que la *interpretación es definitiva* cuando cumple su función de manera tal que no hay otra interpretación que pueda lograrlo de una mejor manera, y por ‘mejor’ quiero decir de una manera más efectiva y exacta. Una interpretación definitiva es canónica en tanto que se trata de un modelo o estándar para todas las demás interpretaciones que buscan cumplir la misma función y que, en consecuencia, son juzgadas comparándolas con ésta. Cualquier alejamiento del estándar pone potencialmente en peligro el tipo de comprensión de la obra en cuestión.

Ahora bien, hemos de regresar a la distinción entre interpretaciones de comprensión e interpretaciones instrumentales. Las primeras son hechos de comprensión; las segundas son obras. El principal objetivo del segundo tipo de interpretación es generar el primer tipo de interpretación en un público. Hemos de tener cuidado y comprender correctamente la afirmación de que sólo puede haber una interpretación definitiva del primer tipo. Como un acto o una serie de actos de comprensión, una interpretación puede ser una en dos sentidos. En un sentido, puede ser numéricamente una en tanto que sólo hay un acto, o serie de actos, de comprensión. Por ejemplo, si sólo hay una persona que comprenda la obra en cierto momento dado. Si hay más de una persona que comprende la obra, o si la misma persona comprende la obra en más de una forma en cierto momento, no podemos hablar de una interpretación de comprensión en este sentido. Podría ser llamada en cambio una concepción *extensional* de las interpretaciones de comprensión.

Las interpretaciones de comprensión también podrían ser tomadas como una en un sentido diferente, a saber, porque es una misma cosa la que es captada, incluso si esta captación incluye más de un único acto, o serie de actos, de comprensión. Éste es el caso, por ejemplo, cuando ustedes, yo, o alguien más comprende el *Génesis* de la misma manera. Claramente aquí nos encontramos ante muchos actos individuales de comprensión de diferentes personas, pero si lo que las personas comprenden es lo mismo, uno puede hablar de una interpretación de comprensión. Sin embargo, si se captan cosas diferentes, entonces no estaremos ante una interpretación de comprensión sino que, más bien, estaremos ante una serie de interpretaciones de este tipo equivalente en número al número de cosas captadas. Si, por ejemplo, con la oración 'Dios creó el mundo en seis días' ustedes comprenden que Dios creó el mundo en seis periodos de veinticuatro horas, mientras que yo comprendo que él lo creó en varios periodos de muchos millones de años cada uno, tendremos entonces dos interpretaciones de comprensión de la oración. Ésta podría ser llamada una comprensión *intensional* de las interpretaciones de comprensión.

Tiene sentido decir que una comprensión definitiva de la interpretación sólo puede ser una exclusivamente en un sentido intensional, pues por extensión no hay razón por la que no sería posible que hubiera más de una interpretación de comprensión definitiva. Es decir, no hay razón por la que diversas personas, e incluso la misma persona, no pudieran comprender la misma cosa en diferentes momentos. Por otro lado, no tiene sentido hablar de una interpretación de comprensión definitiva que no fuera intensional.

La cuestión con las interpretaciones instrumentales, sin embargo, es bastante diferente. En este caso, estamos hablando de, digamos, obras cuya función es generar comprensiones (i.e., interpretaciones de comprensión) de un *interpretandum* en un público, y no hay una razón suficiente como para que muchos de estos textos no pudieran llevar a cabo la misma función de

una manera tal que ninguna otra interpretación pudiera hacerlo mejor.<sup>5</sup> La clave aquí es el efecto de la interpretación instrumental. Muchas interpretaciones instrumentales podrán ser definitivas siempre y cuando ninguna otra interpretación cumpla su función mejor de lo que éstas lo hacen. Lo importante aquí son los actos de comprensión (i.e., las interpretaciones de comprensión) generadas en un público particular en un contexto particular. El carácter del lenguaje empleado, es decir, el *interpretans*, podrá variar mientras los actos de comprensión generados en los públicos sean los mismos. Factores como serían la elegancia, el pulido, la gramática y demás, serán importantes sólo en la medida en que afecten la comprensión del público.

De esto se sigue que, a diferencia de las interpretaciones de comprensión definitivas, una interpretación instrumental definitiva no descarta otras interpretaciones instrumentales que cumplen con el mismo efecto, mientras que sí descarta aquellas que no lo hacen. Por ejemplo, si una interpretación instrumental genera cierta comprensión que es considerada como aquella que se pretende, y otra causa una comprensión que la contradice, entonces la primera interpretación instrumental descartará a la segunda, por la simple razón de que la segunda no cumple aquello que se pretendía con ella.

La concepción de interpretaciones definitivas que he presentado es un tanto limitada. Algunos objetarían que una interpretación definitiva, sea ésta de comprensión o instrumental, no tiene por qué ser de ninguna manera canónica o definitiva. El razonamiento detrás de esta objeción es que la concepción de las interpretaciones definitivas excluye la posibilidad de que haya alguna —como afirma el argumento— pues ninguna interpretación puede nunca ser final. Siempre será posible que haya unas mejores. Por lo tanto, sería mejor si concibiéramos las interpretaciones definitivas como interpretaciones que son

---

<sup>5</sup> He argumentado en torno a este punto en Gracia 1995, 168-171 y 175-176.

efectivas hasta ahora, pero que podrían ser superadas por otras interpretaciones más completas en el futuro. Una interpretación definitiva no necesariamente se establece como el estándar a seguir, ni tampoco impide el desarrollo de otras y mejores interpretaciones.

Concebir las interpretaciones definitivas de esta manera menos estricta incrementa naturalmente la posibilidad de una respuesta afirmativa a la pregunta explorada en esta conferencia. Sin embargo, primero intentaría dar una respuesta a la pregunta basándonos en una concepción más limitada de las interpretaciones definitivas. Tras hacer esto, si la respuesta es negativa, siempre estaría la posibilidad de explorar otras respuestas en referencia a concepciones más amplias. Pero si la respuesta es afirmativa, entonces explorar concepciones más débiles sería innecesario, si bien seguramente también podría haber interpretaciones definitivas de este tipo.

## **II. Interpretaciones de significado definitivas**

La pregunta original planteada al comienzo de esta conferencia es la siguiente: ¿puede haber interpretaciones definitivas de las obras de filosofía, literatura y arte? Utilizando ‘interpretación’ en los dos sentidos que he indicado podemos reformular la pregunta dividiéndola en otras dos: (1) ¿Puede haber actos de comprensión respecto a una obra que cumpla una función interpretativa particular que se pretende de tal manera que ninguna otra comprensión cumpla con esto de una mejor manera? Y (2) ¿puede haber textos o representaciones visuales que generen actos de comprensión en públicos respecto al *interpretandum* que cumplan con la función interpretativa particular que se pretende a tal grado que ninguna otra interpretación la cumpla de una mejor manera? Examinemos las diversas funciones en cuestión, primero las cuatro funciones de significado discutidas en la segunda conferencia, y luego algunos ejemplos de funciones relacionales.

## A. Interpretaciones definitivas

Las interpretaciones definitivas son de cuatro tipos: enfocadas en el autor, enfocadas en el público, de significado e implicativas. Consideremos cada una por separado.

### 1. Interpretaciones de comprensión enfocadas en el autor

Una interpretación de comprensión enfocada en el autor definitiva será aquella que busque ser una comprensión de una obra que sea similar a la comprensión que el autor tuvo de ésta, o la que el autor pretendía, de tal manera que ninguna otra comprensión podría ser mejor. Por mejor me refiero a que la comprensión interpretativa del intérprete es lo más cercana posible a la comprensión o comprensión pretendida por el autor. En efecto, idealmente la comprensión o comprensión pretendida por el autor y aquella del intérprete intensionalmente serían la misma, es decir, lo que es comprendido a partir de los actos numéricamente diferentes de comprensión tanto del autor como del intérprete serían la misma cosa. Por lo tanto, cuando san Pablo escribe en su *Primera Carta a los Corintios* 13:4, Ἡ ἀγάπη μακροθυμεῖ, χρηστεύεται (el amor es paciente y compasivo), una interpretación de comprensión definitiva de esto idealmente consistiría en un acto de comprensión en la que el intérprete tendría como objeto la misma proposición que san Pablo comprendió o pretendía que fuera comprendida cuando pronunció la contraparte griega de la frase en castellano. Pero, ¿es esto posible?

En principio no habría razón para que esto no fuera posible, en el caso de un autor humano instrumental. No hay una contradicción lógica al momento de sostener que dos seres humanos compartan la misma comprensión intensional, es decir, que comprendan la misma cosa. En efecto, nuestras vidas están construidas sobre este presupuesto. Cuando digo ‘buenos días’, asumo que la persona a la que se lo he dicho entenderá exactamente lo que quiero decir.

La conversación, el discurso y la comunicación se predicán a partir de la noción de que esto es posible, incluso si algunos filósofos lo han cuestionado.<sup>6</sup> Así mismo, las diferencias — ya sean mayores o menores — entre la localización histórica del autor y el intérprete no deberían en principio marcar ninguna diferencia. Cuando comprendo que dos y dos son cuatro, comprendo lo mismo que entendió Pitágoras, incluso si hay grandes diferencias en cuanto a la localización histórica, incluyendo las diferencias culturales, entre nosotros dos.

Sin embargo, las cosas no son tan simples cuando consideramos aquellos casos en los que las diferencias históricas y culturales son grandes y el lenguaje empleado en el texto en cuestión no es técnico. Una cosa es decir que Pitágoras y yo comprendemos lo mismo, a saber, que  $2+2=4$ , y otra cosa es decir que san Pablo y yo comprendemos lo mismo sobre lo que él dijo, a saber, que ‘el amor es paciente y compasivo’. Incluso si, como he sostenido, ambas cosas son posibles, la posibilidad fáctica de la segunda disminuye en proporción a la distancia — temporal y cultural — entre san Pablo y yo. La razón de esto es que estas distancias disminuyen la posibilidad de que la denotación y la connotación de los términos utilizados por san Pablo y los empleados por mí coincidan. El significado de *ἀγάπη* en el griego helénico ciertamente no es equivalente al significado de ‘amor’ en el castellano contemporáneo. En efecto, se necesitaría mucho esfuerzo para lograr un texto en castellano contemporáneo — podría ser necesaria no sólo una traducción, sino también una glosa, e incluso un comentario, es decir, un elaborado instrumento de interpretación — que realmente transmitiera el significado de lo que san Pablo tenía en mente y, de esta manera, generar en mí una comprensión similar a la que él tuvo o pretendía que yo tuviera. Naturalmente, cuanto más elaborado se vuelve el proceso, más difícil es afirmar que comprendo exactamente lo que san Pablo comprendió o pretendía que fuese comprendido cuando

---

<sup>6</sup> Quine 1953 y 1970; ver mi respuesta en Gracia 1995, cap. 6.

escribió el texto en cuestión. Además, también es obvio que las interpretaciones de comprensión enfocadas en el autor dependen de interpretaciones instrumentales enfocadas en el autor cuando exista una distancia cultural e histórica considerable entre el autor y su intérprete. No necesito una interpretación instrumental para comprender lo que mi esposa quiere decir cuando dice 'el gato acaba de salir'. Pero necesitaré una interpretación instrumental elaborada para comprender lo que san Pablo quiso decir cuando escribió el texto en griego ya mencionado.

## 2. Interpretaciones de comprensión enfocadas en el público

La respuesta a la pregunta de si las interpretaciones de comprensión enfocadas en el público pueden ser definitivas es similar a la respuesta a la cuestión de si las interpretaciones de comprensión enfocadas en el autor pueden ser definitivas. En principio no hay razón para que no lo sean, pero en la práctica las dificultades aumentarán en proporción a la distancia histórica y cultural entre el público y el intérprete. En efecto, los obstáculos aquí son incluso mayores a los que encontramos en el caso del autor instrumental, pues los públicos rara vez están compuestos por una única persona y, por lo tanto, la probabilidad de que todos los miembros de un público hayan comprendido lo mismo ante lo que el intérprete de otra época haya generado es muy remota. Con frecuencia los miembros de un público particular de un texto, por ejemplo, están muy divididos respecto a lo que el texto significa. Consideremos, por ejemplo, cómo algunas de las Epístolas de san Pablo parecen haber sido escritas precisamente para eliminar lo que consideraba comprensiones erradas de sus propios escritos entre las diferentes comunidades cristianas.<sup>7</sup>

Por lo tanto, es posible a nivel lógico, como ocurre en el caso del autor instrumental, que tengamos interpretaciones de

---

<sup>7</sup> En efecto, el autor se queja de estas dificultades encontradas en las Epístolas de san Pablo, en *Segunda Carta de Pedro* 3:15-16.

comprensión definitivas enfocadas en el público, si el público en cuestión está constituido por sólo una persona o, en dado caso que el público esté compuesto por más de una persona y todos los miembros del público compartan la misma comprensión intensional del texto. No obstante, los obstáculos de una interpretación de este tipo, incluso bajo estas condiciones, no deja de ser formidable y, como ocurría en el caso de las interpretaciones de comprensión enfocadas en el autor, estas interpretaciones serán dependientes de las interpretaciones instrumentales enfocadas en el público.

### 3. Interpretaciones de comprensión basadas en la obra

Las interpretaciones de comprensión basadas en la obra son prácticamente tan difíciles, si no es que aún más difíciles, e incluso imposibles, que aquellas enfocadas en el autor o el público, incluso si en principio, al igual que éstas, son posibles. La razón de esto es que el significado de una obra puede ser considerado de diversas maneras. Podemos hablar del significado enfocado en el autor o en el público y, en dichos casos, la cuestión sería la misma a la discutida en las dos secciones previas. Pero el significado también puede ser comprendido de otras maneras. Algunas de estas maneras facilitan las cosas, claro está. Si el significado de una obra es determinado por un intérprete o un público contemporáneos, como algunos hermeneutas parecen afirmar, entonces cualquier interpretación sería definitiva:<sup>8</sup> la comprensión definitiva de una obra sería lo que cualquiera comprendiera sobre ésta. Esta postura se basa en opiniones muy antiguas, bien expresadas ya en los diálogos platónicos por personajes como Protágoras. Sin embargo, adoptar esta postura equivale a trivializar la afirmación del carácter definitivo de la interpretación. Si cualquier comprensión de una obra resulta ser definitiva por el mismo hecho de que es una comprensión de una

---

<sup>8</sup> Iser 1989, 3-10; Fish 1980, cap. 15.

obra, esto implicaría que no hay comprensiones no definitivas de las obras. Bajo dichas condiciones, la noción de definitivo pierde su fuerza.

#### 4. Interpretaciones de comprensión implicativas

La noción de interpretación de comprensión implicativa depende de la noción de significado, dado que se refiere a la comprensión del significado de una obra y sus implicaciones. Como tales, las interpretaciones de comprensión definitivas de este tipo se enfrentan a las mismas dificultades iniciales que aquellas de las que ya hemos discutido. En pocas palabras, las interpretaciones implicativas portan las mismas cargas de otros tipos de interpretaciones, además de la carga adicional de determinar cuáles son las implicaciones. Por lo tanto, no es necesario que añadamos más detalles sobre ellas aquí.

#### B. Interpretaciones instrumentales definitivas

Las interpretaciones instrumentales son obras cuya finalidad es cumplir su función de tal manera que ninguna interpretación instrumental pueda hacerlo mejor. Debemos ahora concentrarnos en sus funciones para luego determinar su viabilidad.

##### 1. Interpretaciones instrumentales enfocadas en el autor

La función de las interpretaciones instrumentales enfocadas en el autor es causar en el público actos de comprensión que sean intensionalmente similares a aquellos del autor del *interpretandum* o a los pretendidos por el autor del mismo. En principio, esto debería ser posible. No hay razón por la que no debería serme posible generar en mis estudiantes una comprensión sobre lo que el autor de cierta obra comprendió o pretendía que fuera comprendido cuando elaboró una obra. Ya sabemos que lo primero ciertamente es posible si estamos hablando del autor

humano. No hay razón por la que yo no pudiera hacer que mis estudiantes comprendieran lo que Borges comprendió cuando escribió *La intrusa*, y con mayor razón lo que él pretendía que nosotros comprendiéramos al respecto.

Sin embargo, ya vimos que en la práctica las dificultades de poseer una comprensión sobre una obra se incrementan proporcionalmente a las diferencias históricas y culturales que haya entre el autor y cualquiera que desee comprenderla, por lo que las comprensiones definitivas (i.e., las interpretaciones de comprensión) son difíciles en la práctica. En efecto, parecen depender de las interpretaciones instrumentales. Es decir, los intérpretes de una obra necesitan generar interpretaciones instrumentales de la obra para así poder comprender lo que su autor humano comprendió; deben 'traducir' la obra en su propio lenguaje, por ejemplo, para así poder llegar a su significado.

Esto en sí constituye una seria dificultad, una especie de círculo vicioso: para poder comprender una obra, el intérprete debe traducirla, pero para poder traducirla debe comprenderla. Ésta es una versión de lo que ha llegado a ser conocido como el círculo hermenéutico. Esta temática es demasiado compleja como para ser tratada con rapidez, pero he hablado al respecto en detalle en otro lugar.<sup>9</sup> Por ello aquí sólo sostendré que el círculo puede romperse al introducir la noción de la expectativa. Por ejemplo, comprendemos lo que hemos comprendido de un texto en cierto contexto, si bien no tenemos acceso a su autor, usuario, o a su comportamiento, cuando otras partes del texto cumplen nuestras expectativas. Incluso suponiendo que el círculo hermenéutico pudiera romperse, que los intérpretes comprenden el *interpretandum*, y que los intérpretes tienen una comprensión definitiva de la obra (i.e., una interpretación de comprensión definitiva), todavía se enfrentarán al reto de 'traducir' la obra al público de una manera tal que no pueda ser mejorada por ninguna otra interpretación, asegurando así que su público tenga

---

<sup>9</sup> Gracia 1995, cap. 6.

interpretaciones de comprensión definitivas de la obra. De nueva cuenta, esto en principio debería ser posible. No hay razón para que, si tengo una comprensión definitiva (i.e., interpretación de comprensión) de lo que san Pablo quiere decir cuando sostiene que el amor es paciente y compasivo, yo no pueda elaborar un texto (i.e., interpretación instrumental) que haga que mis estudiantes tengan una comprensión definitiva (i.e., interpretación de comprensión) de aquello a lo que san Pablo se refiere. En la práctica, esto parece ser más fácil que producir mi propia comprensión definitiva (i.e., interpretación de comprensión) del texto de san Pablo, pues en cuanto sé lo que significa debería serme relativamente fácil comunicar este significado a un público contemporáneo a mí y con el que comparto un lenguaje y una cultura.

El problema con la generación de interpretaciones enfocadas en el autor definitivas surge de otro sector, a saber, la identidad del público. Este público cambia con el tiempo y las circunstancias, por lo que, incluso si soy capaz de generar una interpretación instrumental definitiva del texto de Pablo para un grupo particular de estudiantes en un momento histórico particular —dejando de lado las dificultades que ya hemos mencionado respecto a la composición del público— esta interpretación podría no ser tan efectiva con otros públicos posteriores o bien de otro tipo. Esto significa que el carácter definitivo de las interpretaciones instrumentales es específico respecto a su público.

Los historiadores, claro está, descartan la posibilidad de cualquier interpretación instrumental definitiva enfocada en el autor. Creen que las diferencias entre lugares históricos anulan cualquier similitud, por lo que ningún evento podrá ser nunca el mismo a otro en un nivel fundamental.<sup>10</sup> Si esto es así, no es posible que haya dos comprensiones similares a nivel fundamental, mucho menos dos comprensiones fundamentalmente similares de

---

<sup>10</sup> Para argumentos contra el historicismo al modo propuesto por Gadamer, ver Irwin 1999, 74-92.

la misma obra. Pero voy a dejar de lado la postura historicista en vista a nuestro objetivo actual, porque no se trata de una objeción dirigida particularmente contra la interpretación instrumental de las obras, y porque ya he hablado al respecto en otro lugar.<sup>11</sup>

## 2. Interpretaciones instrumentales enfocadas en el público

El caso de las interpretaciones instrumentales que generan interpretaciones de comprensión definitivas en un público contemporáneo de lo que este público en particular comprendió, es similar al caso de las interpretaciones instrumentales definitivas enfocadas en el autor. Son, en principio, posibles, pero en la práctica resultan muy difíciles. Así mismo, están sujetas a un público específico y, por lo tanto, su carácter definitivo es más bien limitado. Parecen no poseer rasgos idiosincrásicos lo suficientemente pertinentes para nuestra discusión, por lo que no hay razón de ahondar más sobre ellas aquí.

## 3. Interpretaciones instrumentales basadas en la obra

La tercera clase de interpretaciones instrumentales de significado es la de la interpretación basada en la obra. ¿Pueden acaso las obras tener una interpretación instrumental definitiva de este tipo? El significado en este caso debería ser independiente de lo que el autor tuviera en mente.

## 4. Interpretaciones instrumentales implicativas

El caso del cuarto tipo de interpretación instrumental de significado, la implicativa, es parasítica en el caso de las interpretaciones instrumentales de significado, pues la función de una interpretación instrumental implicativa presupone un significado y las implicaciones de dicho significado. En principio,

---

<sup>11</sup> Gracia 1992, 111-114 y 121-123.

por tanto, la posibilidad y viabilidad de interpretaciones instrumentales implicativas definitivas se sigue de la posibilidad y viabilidad de las otras interpretaciones instrumentales de significado definitivas y, por lo tanto, no hay necesidad de darle atención separada a este caso. Bastará decir que las interpretaciones instrumentales implicativas definitivas, al igual que las interpretaciones instrumentales de significado definitivas, son posibles en principio pero difíciles en la práctica.

### III. Interpretaciones relacionales definitivas

¿Puede haber interpretaciones relacionales definitivas de las obras de filosofía, literatura y arte? La respuesta a esta pregunta dependerá de la función de la interpretación en cuestión. Recordemos que este tipo de interpretación busca tener (interpretación de comprensión), o causar (interpretación instrumental) una comprensión basada en la relación de una obra con algo introducido por un intérprete. Y recordemos también que hay muchos tipos de estas interpretaciones.

#### A. Interpretaciones de comprensión relacionales definitivas

Una interpretación de comprensión relacional definitiva es una comprensión de una obra, basada en la relación que la obra guarda con algo introducido en el proceso hermenéutico por el intérprete, al grado de que ninguna otra comprensión podría mejorarla. Por ejemplo, una interpretación freudiana de este tipo sobre el *Cantar de los cantares* sería una en la que la obra sería comprendida en términos de principios freudianos y de tal manera que ninguna otra comprensión freudiana pudiera ser mejor. Lo mismo puede ser dicho sobre las interpretaciones de comprensión relacionales definitivas, ya sea que sean éstas feministas, sociológicas, filosóficas y demás. Ahora bien, la pregunta para nosotros es si dichas interpretaciones de comprensión relacionales definitivas pueden existir.

En principio parecería posible; no hay una contradicción lógica en la idea de una comprensión freudiana de una obra que no pueda ser mejor. Claro está, para que esto sea así, debe haber criterios que indiquen qué es lo que haría que una interpretación de comprensión relacional fuera mejor que otras. De no haber dichos criterios, ninguna interpretación de comprensión relacional podría ser definitiva, lo que sería lo mismo a decir que todas serían definitivas en tanto que no hay manera de medir que una sea mejor que la otra. A su vez, estos criterios deben ser específicos. Anteriormente dije que 'mejor' debía entenderse como más efectiva y exacta, pero esto no es suficiente. Debemos conocer respeto a qué elementos serán juzgadas como más o menos efectivas y exactas. E incluso bajo estas condiciones, las cosas podrían todavía no ser claras, en tanto que podría no ser posible tener una interpretación de comprensión relacional definitiva dado que los criterios incluidos podrían permitir una mayor flexibilidad o ser tales que no permitieran una determinación clara.

Con fines ilustrativos permítanme utilizar un tipo importante de interpretación de comprensión relacional, a saber, la teológica, con lo que la cuestión pertinente para nosotros será si las interpretaciones de comprensión teológicas pueden ser definitivas. En principio parecería posible. No hay una razón lógica por la que no pudiéramos tener, por ejemplo, una interpretación de comprensión definitiva luterana o católica romana del Evangelio según san Mateo. Pero, claro está, el que esto sea o no posible dependerá de los principios teológicos bajo los cuales la obra en cuestión que se considera revelada deberá ser comprendida. Algunos de estos principios podrían permitir comprensiones definitivas de este tipo, mientras que otros podrían no hacerlo. En algunos casos los principios en cuestión podrían ser tales que más de una comprensión de la obra en relación a estos principios fuera posible y, por lo tanto, podría haber más de una interpretación de comprensión que no contara con otra interpretación de comprensión mejor para esta obra. Por lo tanto, podría haber dos

o más interpretaciones de comprensión definitivas para el *Cantar de los cantares*. Por otro lado, podría haber algunos principios teológicos que no permitieran semejante libertad.

Para algunas tradiciones teológicas hay todavía más complicaciones. Si la doctrina no se considera como fija, sino que se desarrolla con el paso del tiempo, entonces será claro que los principios interpretativos teológicos también cambian. Bajo este contexto, no tiene ningún sentido hablar de interpretaciones de comprensión definitivas para todos los tiempos, si bien sería todavía posible hablar de interpretaciones de comprensión definitivas para ciertos tiempos y lugares particulares.

En la práctica, la posibilidad de tener interpretaciones de comprensión teológicas definitivas de obras consideradas como reveladas, o en este sentido otras interpretaciones de comprensión relacionales, no parece nada prometedor. Los sistemas teológicos con frecuencia son demasiado complejos para dar lugar al tipo de comprensiones de las que hemos estado hablando. La mayor parte de lo que tenemos, más bien, son grados de aproximaciones a interpretaciones de comprensión definitivas. La comprensión católica romana de Tomás de Aquino del *Cantar de los cantares* podría ser mejor que la de Pedro Lombardo, pero esto no significa que no pudiera ser mejorada posteriormente.

## B. Interpretaciones instrumentales relacionales definitivas

El caso de las interpretaciones instrumentales relacionales definitivas dependerá, como en el caso de las interpretaciones de comprensión, de los criterios propios de un tipo particular de interpretación. Para aquellas en las que los criterios sean estrictos y claros, dichas interpretaciones serán posibles y viables. Pero para aquellas que posean criterios vagos y poco claros, esto podría no ser posible.

Pensemos, por ejemplo, en el caso de una interpretación instrumental freudiana. El que una interpretación instrumental definitiva de este tipo sea posible dependerá de las condiciones

bajo las cuales las interpretaciones instrumentales freudianas sean efectivas para causar el tipo de comprensión que deberían causar, y de no ser esto posible, de acuerdo a las reglas que gobiernan dichas interpretaciones, entonces habrá una o más que podrán producir el mismo efecto y en distintos grados. Si hay interpretaciones instrumentales freudianas de los Evangelios, su función será causar en el público comprensiones de los Evangelios en términos freudianos. Estas interpretaciones no pretenden generar en el público comprensiones de los Evangelios que sean similares a las enfocadas en los autores históricos o en públicos particulares, ni de los significados de las obras y sus implicaciones, o de lo que Dios comprende o desea que se comprenda a través de éstas. Más bien, su intención será mirar a los personajes y a los eventos descritos en los Evangelios en términos de principios y categorías freudianos.

No conozco lo suficiente sobre Freud y el psicoanálisis como para juzgar si de hecho hay, o podrían haber, interpretaciones freudianas definitivas de los Evangelios, o de otras obras, si bien las prácticas actuales de los freudianos parecen ser contrarias a estas posibilidades. Ésta es una cuestión que sólo los psicoanalistas freudianos pueden responder. Lo que se ha dicho hasta ahora respecto a la interpretación psicoanalítica de los Evangelios aplica también a otros tipos de interpretaciones relacionales, como serían las interpretaciones filosóficas y, particularmente, a las interpretaciones teológicas.

#### **IV. ¿Cómo saber si lo que tengo es una interpretación definitiva?**

Además de si hay o no interpretaciones definitivas de las obras de filosofía, literatura o de arte está la cuestión de cómo pueden saber los públicos que se encuentran ante la interpretación definitiva de una obra. ¿Cómo podría un cristiano hispanoparlante saber que la frase 'Abraham engendró a Isaac', siendo la traducción de un texto hebreo, se trata de la interpretación definitiva para los públicos hispanoparlantes?

Ésta es una pregunta importante porque no nos contentamos fácilmente con sólo tener interpretaciones definitivas; queremos saber que las poseemos.

Los hermeneutas han desarrollado muchos criterios para esto.<sup>12</sup> Algunos favorecen la intuición personal: sabemos que una interpretación es definitiva cuando tenemos la intuición correcta sobre ésta. Otros favorecen el consenso: sabemos que una interpretación es definitiva cuando todos, o la mayoría, la acepta como tal. Otros apuntan a una persona autoritaria o a un grupo de personas, como sería un profeta, líder, consejo de ancianos, un famoso hermeneuta, y demás: sabemos que una interpretación es definitiva cuando es sustentada por, digamos, una escuela de pensamiento cuya autoridad sobre estas cuestiones aceptamos. Otros incluso apuntan a la tradición viva como criterio, aunque la noción de tradición puede entenderse de muchas maneras.<sup>13</sup> También se podría aceptar una combinación de estos criterios, por ejemplo, aceptar una tradición viva y un cuerpo de autoridad o líder. Y, finalmente, habrá algunos que rechazarán la posibilidad de llegar a la certeza en este ámbito: nadie podrá jamás saber si una interpretación es definitiva, incluso si acaba siendo definitiva.<sup>14</sup> La cuestión sobre cómo podemos saber cuando la interpretación de una obra es definitiva implica demasiadas preguntas para nuestra consideración actual, por lo que la dejaré para otra ocasión. Lo que importa aquí es que, en principio, es posible tener interpretaciones definitivas de obras sin saber que uno las posee, y que la certeza de saberlo dependerá del criterio adoptado. Así mismo, dado que los criterios varían de acuerdo a las tradiciones interpretativas, no se puede generalizar la certeza de dicho conocimiento. Los desacuerdos en torno a la interpretación muchas veces tienen que

---

<sup>12</sup> Schmid ha hecho una selección de muchos textos de autores clásicos sobre este tema en 1961, 51-68; Lerins 1985, I, 2, 5, 149; Swinburne 1992.

<sup>13</sup> He hablado sobre el papel de la tradición en la interpretación en Gracia 1995, 207-212.

<sup>14</sup> Gracia 1997.

ver con el método hermenéutico y los criterios interpretativos empleados, más que con su comprensión doctrinal. Uno no debería anticipar acuerdos interpretativos de textos bíblicos entre católicos romanos y luteranos, por dar un ejemplo, hasta que estos grupos acordaran ciertas reglas básicas de interpretación.

## V. Conclusión

En resumen, la respuesta a la pregunta planteada al inicio de esta conferencia es que, en efecto, puede haber interpretaciones definitivas, si bien esto es sólo en principio, no de hecho, y podría no aplicar en todos los tipos de interpretaciones. No hay nada contradictorio en la postura de que puede haber ciertos tipos de interpretación de las obras que cumplan con su función de manera tal que ninguna otra interpretación pueda hacerlo de mejor manera.

Sin embargo, esto no significa que siempre seamos capaces de saber si la interpretación de una obra es definitiva. El que este conocimiento sea posible dependerá en gran medida del tipo de interpretación en cuestión y de los criterios particulares adoptados respecto a esta cuestión. Tampoco significa que de hecho haya muchas, e incluso alguna, interpretaciones definitivas de las obras en existencia.

En el caso de las interpretaciones instrumentales en particular, hemos de tener en mente que son textos o representaciones visuales (o instrumentos semánticos similares) y, por tanto, el cumplimiento efectivo de su función dependerá del público y los contextos en que sean dadas. Esto también implica que la interpretación instrumental de una obra podría ser definitiva para un público en cierto tiempo particular y en cierto contexto, porque lleva a cabo su función tan efectivamente que ninguna otra interpretación instrumental de la obra podría hacerlo mejor para ese tiempo, para ese público, y en el contexto mencionado, pero esta interpretación instrumental podría no ser definitiva para otro público, en otro tiempo y en un contexto distinto. La traducción

de una obra particular a un lenguaje particular será efectiva sólo con las personas que conozcan el lenguaje en cuestión.

El carácter definitivo de una interpretación instrumental siempre dependerá del público y del contexto y, por lo tanto, será contingente respecto a las similitudes de los públicos y de los contextos en cuestión. Claro está, no todos los contextos y los rasgos de los públicos son pertinentes en cuanto al modo en que una interpretación instrumental cumple su función. Por esta razón podría ser que una interpretación instrumental definitiva para cierto público en cierto contexto también pudiera ser definitiva para otro público en un contexto diferente.

He de aclarar otro punto más. De aceptarse la postura según la cual diferentes causas pueden producir el mismo efecto, entonces siempre será posible tener más de una interpretación instrumental definitiva de una obra, independientemente del tipo de interpretación instrumental y obra en cuestión, siempre y cuando la comprensión generada en el público para el cual la interpretación instrumental fue destinada sea la misma. Recordemos que hemos concebido una interpretación instrumental como un instrumento cuyo objetivo es generar actos de comprensión en un público en relación a un *interpretandum*. Por ejemplo, para los públicos angloparlantes que conocen el italiano, las siguientes dos interpretaciones instrumentales podrían dar lugar a la misma comprensión y, por lo tanto, podrían ser consideradas como igualmente efectivas en los contextos apropiados: 'Buenos días' significa 'Good morning' y 'Buenos días' significa 'Bonjorno'. Y para los públicos angloparlantes familiarizados con los símbolos aritméticos, nuevamente las siguientes dos interpretaciones instrumentales parecerán ser igualmente efectivas: 'Dos y dos son cuatro' significa que  $2+2=4$  y 'Dos y dos son cuatro' significa que 'two plus two make four'.

A todos los efectos, por lo tanto, puede haber varias interpretaciones instrumentales definitivas de una obra, es decir, una serie de interpretaciones instrumentales pueden cumplir la misma función de manera efectiva o a tal grado que ninguna otra

interpretación instrumental podría hacerlo mejor. No tendría sentido hablar de una de ellas y considerarla definitiva y no a las demás, siempre y cuando cumplan con la misma función con el mismo grado de efectividad y exactitud. Claro está, si no cumplen con la misma función, o la cumplen con diferentes grados de efectividad, por ejemplo, porque los contextos son diferentes, o los públicos son diferentes, entonces sólo una, e incluso ninguna, podrá ser considerada definitiva.

Hasta ahora he estado hablando de interpretaciones concebidas como instrumentos, i.e., como interpretaciones instrumentales. Ahora debo decir algo sobre el primer tipo de interpretación, a saber, las interpretaciones concebidas como comprensiones (i.e., interpretaciones de comprensión). La pregunta sobre éstas podría ser reformulada de la siguiente manera: ¿Puede haber comprensiones definitivas de las obras? La respuesta no es muy distinta entre este caso y el que concierne a las interpretaciones concebidas como instrumentos. En principio, podemos tener comprensiones similares a aquellas que tuvieron los autores históricos, los públicos de las obras, o aquella que los autores históricos pretendían generar. Asimismo, con las salvedades previamente indicadas, podemos tener comprensiones definitivas del significado de una obra que el autor desea que tengamos, y lo mismo ocurre con las comprensiones de las implicaciones de ese significado. Finalmente, podemos en principio tener comprensiones definitivas de las obras en relación a ciertas perspectivas o principios, sean éstos, marxistas, feministas y demás, siempre y cuando estas perspectivas permitan dichas comprensiones definitivas.

Ahora, si bien en principio es posible tener algunas comprensiones definitivas de las obras de filosofía, literatura y arte, el hecho de la posibilidad de hacerlo, y con mayor razón el saber que lo hemos logrado, está plagado de dificultades. Es difícil duplicar comprensiones equiparables para otros humanos, particularmente aquellas del pasado (o las que ellos pretendían) y sus públicos. En efecto, incluso en el caso de las comprensiones

relacionales, la posibilidad de llegar a algo definitivo es muy difícil. Por lo tanto, hemos de hacer lo mejor que podamos. Esto significa que debemos utilizar la noción de interpretación definitiva —ya sea aplicada a las interpretaciones de comprensión o a las interpretaciones instrumentales— como un ideal regulativo, un objetivo que debe buscarse si bien rara vez es alcanzado.

Claro está, como se mencionó anteriormente, siempre podríamos debilitar la noción de interpretación definitiva para incrementar la posibilidad de llegar a interpretaciones de ese tipo. Pero esto no cambiaría la conclusión a la que he llegado, si bien tal vez podría hacernos sentir mejor. En efecto, en cierta manera esto podría parecer peligroso, pues la confusión entre sentidos más o menos estrictos de 'definitivo' podría dar pie al tipo de dogmatismo que ha justificado gran parte de la opresión en la historia.



## REFERENCIAS

- Anderson, James & Jeffery Dean. 1998. Moderate Autonomism. *British Journal of Aesthetics*, 38: 150-166.
- Anderson, Susan L. 1992. Philosophy and Fiction. *Metaphilosophy*, 23, 3: 203-213.
- Averroes. 1961. *On the Harmony of Religion and Philosophy*. G.F. Hourani (trad.) London: Luzac.
- Bambrough, Renford. 1974. Literature and Philosophy. En Renford Bambrough (ed.) *Wisdom: Twelve Essays*. 274-292. Oxford: Blackwell.
- Borges, Jorge Luis. 2007. *Obras completas*, 4 vols. Buenos Aires: Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_. *Collected Fictions*. 1998. Andrew Hurley (trad.) New York: Penguin Books.
- \_\_\_\_\_. 1980. Pierre Menard, Autor del *Quijote*. En *Prosa completa*, vol. 1, 425-433. Barcelona: Bruguera.
- \_\_\_\_\_. 1964. Pierre Menard, Author of the *Quixote*. En Donald Yates & James E. Irby (eds.) *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, 36-44. New York: New Directions Books. Borges Center: <http://www.borges.pit.edu>
- Carrizo, Antonio. 1982. *Borges el memorioso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carroll, Noël. 2000. Interpretation and Intention: the Debate between Hypothetical and Actual Intentionalists. En J. Margolis & T. Rockmore (eds.) *The Philosophy of Interpretation*, 75-95. Oxford: Blackwell.
- Carter, E.D., Jr. 1979. Women in the Short Stories of Jorge Luis Borges. *Pacific Coast Philology*, 14: 13-19.
- Conley, Tom. 1983. A Trace of Style. En Mark Krupnick (ed.) *Displacement: Derrida and After*. 74-92. Bloomington, IN: Indiana University Press.

- Currie, Gregory. 1991. Work and Text. *Mind*, 100: 325-339.
- Danto, Arthur. 1987. Philosophy as/and/of Literature. En Anthony Cascardi (ed.) *Literature and the Question of Philosophy*. 1-23. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_. 1981. *The Transfiguration of the Common Place: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davies, Stephen. 2007. *Philosophical Perspectives in Art*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 2006. *The Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Definitions of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques. 1970. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. En R. Macksay & E. Donato (eds.) 247-272. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Dewey, John. 1980. *Art as Experience: An Introduction*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Diether, Jack. 1997. "Notes to the Program". Carnegie Hall, Tuesday Evening, November 4: 19.
- Downing, F. Gerald. 1964. *Has Christianity a Revelation?* London: SCM Press.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Fish, Stanley. 1976. Interpreting the *Variorum*. *Critical Inquiry*, 2: 465-485.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Foucault, Michel. 2000. *Power*. James D. Faubion (ed.) & Robert Hurley (trad.), et al. New York: New Press.
- \_\_\_\_\_. 1990. Nietzsche, Freud, Marx. En G.L. Ormiston & A.D. Schrift (eds.) *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy*. 59-68. Paris: Les Editions de Minuit.

- \_\_\_\_\_. 1977. What Is an Author? En Donald F. Bouchard (ed.) & Donald F. Bouchard & Sherry Simon (trads.) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. 113-138. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1970. *The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.
- Gadamer, Hans-Georg. 1980. Plato and the Poets. En P. Christopher Smith (trad.) *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies in Plato*. 39-72. New Haven, CT: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 1994. Goethe and Philosophy. En Robert H. Paslick (trad.) *Literature and Philosophy in Dialogue: Essays in German Literary Theory*. 1-20. Albany, NY: State University of New York Press.
- Gómez Martínez, José Luis. 1996. Posmodernidad, discurso antrópico y ensayística latinoamericana. Entrevista. [www.javeriana.edu/pensar/Rev 24.html](http://www.javeriana.edu/pensar/Rev24.html)
- Gracia, Jorge J.E. 2012. *Painting Borges: Philosophy Interpreting Art Interpreting Literature*. Albany, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. 2011. The Presence of the Absent in Interpretation: Foucault on Velázquez, and Destéfanis and Celma on Borges. *CR: The New Centennial Review* 11, 1: 91-112.
- \_\_\_\_\_. 2010a. Painting Borges: A Pictorial Interpretation of His Fictions. En *Painting Borges/Pintando a Borges*. Exhibition Catalogue. 7-19. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- \_\_\_\_\_. 2010b. The Philosophical Interpretation of Visual Art: Response to Mariana Ortega and John Carvalho. *APA Newsletter on Hispanic/Latino Issues*, 1, 2: 19-25.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Images of Thought: Philosophical Interpretations of Carlos Estévez's Art*. Albany, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. 2007. From Horror to Hero: Film Interpretations of Stoker's *Dracula*. En William Irwin & Jorge J.E. Gracia (eds.)

- Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*. 187-214. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- \_\_\_\_\_. 2005. Meaning. En Kevin J. Vanhoozer (ed.) *Dictionary for the Theological Interpretation of the Bible*. 492-499. Grand Rapids, MI: Baker Bookhouse Co.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Old Wine in New Skins: The Role of Tradition in Communication, Knowledge, and Group Identity*. Marquette University 67<sup>th</sup> Aquinas Lecture. Milwaukee, WI: Marquette University Press.
- \_\_\_\_\_. 2002a. Borges's 'Pierre Menard': Philosophy or Literature? En Jorge J.E. Gracia, Carolyn Korsmeyer & Rodolphe Gasché (eds.) *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*. 85-108. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2002b. Are Categories Invented or Discovered? A Response to Foucault. En M. Gorman & J.J. Sanford (eds.) *Categories: Old and New*. 268-283. Washington, DC: Catholic University of America Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. *How Can We Know What God Means: The Interpretation of Revelation?* New York: Palgrave.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Metaphysics and its Task: The Search for the Categorical Foundation of Knowledge*. Albany, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. 1997. Interpretation and the Law: Averroes Contribution to the Hermeneutics of Sacred Texts. *History of Philosophy Quarterly*, 14, 1: 139-153.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Texts: Ontological Status, Identity, Author, Audience*. Albany, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. 1995. *A Theory of Textuality: The Logic and Epistemology*. Albany, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Philosophy and Its History: Issues in Philosophical Historiography*. Albany, NY: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. 1977. Notes on Ortega's Aesthetic Works in English. *The Journal of Aesthetic Education*, 11: 117-25.

- \_\_\_\_\_. 1971. Falsificación y valor artístico. *Revista de Ideas Estéticas*, 116: 327-33.
- Halliwell, S. 1993. Philosophy and Literature: Settling a Quarrel? *Philosophical Investigations*, 16, 1: 6-16
- Hirsch, Jr., E.D. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven, CN: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 1960. Objective Interpretation. *PMLA*, 75: 463-479.
- Irwin, William (ed.). 2002. *The Death and Resurrection of the Author*. Westwood, CT: Greenwood Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. Philosophy and the Philosophical, Literature and the Literary. En William Irwin & Jorge J.E. Gracia (eds.) *Literary Philosophers: Borges, Eco, Calvino*. 27-46. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Intentionalist Interpretations: A Philosophical Explanation and Defense*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Iser, Wolfgang. 1989. *Prospecting: From Reader-Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_. 1980. Interaction Between Reader and Text. En Susan R. Suleiman & Inge Crosman (eds.) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, 106-119. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Judovitz, Dalia. 1987. Philosophy and Poetry: The Difference between Them in Plato and Descartes. En Anthony J. Cascardi (ed.) *Literature and the Question of Philosophy*. 24-51. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Juhl, P.D. 1980. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Knapp, S. & W. B. Michaels. 1982. Against Theory 2. *Critical Inquiry*, 14: 49-68.
- \_\_\_\_\_. 1982. Against Theory. *Critical Inquiry*, 8: 723-742.
- Krausz, Michael. 2000. *Relativism: Interpretation and Consultation*. Notre Dame, IN: Notre Dame University Press.
- Lamarque, Peter & Olsen, Stein H. 1994. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.

- Livingstone, Paisley. 2005. *Art and Intention: A Philosophical Study*. Oxford: Clarendon Press.
- Lopes, Dominic. 2007. *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press.
- Margolis, Joseph. 1995. *Historied Thought, Constructed World: A Conceptual Primer for the Turn of the Millennium*. Berkeley, CA: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 1976. The Ontological Peculiarity of Works of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35: 37-46.
- Meiland, J. W. 1978. Interpretation as a Cognitive Discipline. *Philosophy and Literature*, 2: 23-45.
- Mendieta, Eduardo. 1996. Philosophy and Literature: The Latin American Case. *Dissens* 2: 37.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Alphonso Lingis (trad.). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merrell, Floyd. 1991. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- \_\_\_\_\_. 1985. Dogmatic Slumber or Dream? Borges' 'The Circular Ruins'. *Semiotic Theory of Texts*. 13-139. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Mesa Gancedo, Daniel. 1996. Borges/Saura: 'El Sur'. *Variaciones Borges*, 2: 152-176.
- Miller, J. Hillis. 1972. Tradition and Difference. *Diacritics*, 2: 6-13.
- \_\_\_\_\_. 1976. Walter Peter: A Partial Portrait. *Daedalus*, 105: 97-113.
- Nussbaum, Martha. 1990. *Love's Knowledge: Essays in Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Peirce, Charles Sanders. 1931. *Collected Papers*. Charles Hartshorn & Paul Weiss (eds.) vol. 6. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Plato. 1961. *The Republic*. En Edith Hamilton & Huntington Cairns (eds.) *The Collected Dialogues of Plato*. 575-844. New York: Pantheon Books.
- Plato. 1961. *Phaedrus*. En Edith Hamilton & Huntington Cairns (eds.) *The Collected Dialogues of Plato*. 475-525. New York: Pantheon Books.
- Quine, W.V.O. 1953. On What There Is. En *From a Logical Point of View*. 1-19. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 1970. "On the Reasons for Indeterminacy of translation". *Journal of Philosophy* 67: 178-183.
- Quinton, Anthony. 1985. *The Divergence of the Twain: Poet's Philosophy and Philosopher's Philosophy*. Warwick: University of Warwick.
- Rée, Jonathan. 1988. History, Philosophy, and Interpretation. En Peter H. Hare (ed.) *Dog Philosophy Historically*, 44-61. Buffalo, NY: Prometheus Books.
- Ricci, Graciela. 1996. Borges y la reiteración de lo infinito (Análisis intralingüístico de 'La casa de Asterión. En *Borges, Calvino, La literatura (El coloquio de la Isla)*. II. 169-206. Madrid: Espiral/ Fundamentos.
- Ricoeur, Paul. 1978. Creativity in Language: Word, Polysemy, Metaphor. En Charles E. Reagan & David Stewart (eds.) *The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work*. 109-133. Boston: Beacon Press.
- Schildknecht, Christiane. 1994. Entre la ciencia y la literatura: Formas literarias de la filosofía. En José M. González García (trad.) & María Teresa López de la Vieja (ed.) *Figuras del logos: Entre la filosofía y la literatura*. 21-40. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schmid, Heinrich. 1961. *The Doctrinal Theology of the Evangelical Lutheran Church*, 3<sup>rd</sup>. Rev. ed., Charles A. Hay & Henry E. Jacobs (trads.) Minnesota, MN: Augsburg Publishing House.
- Stecker, Robert. 2003. *Interpretation and Construction: Art, Speech, and Law*. Malden, MA: Blackwell.

- Stevenson, C.L. 1962. On the Reasons That Can Be Given for the Interpretation of a Poem. En Joseph Margolis (ed.) *Philosophy Looks at the Arts*. 121-139. New York: Scribner.
- Swinburne, Richard. 1992. *Revelation: From Metaphor to Analogy*. Oxford: Clarendon Press.
- Wachterhauser, Brice, R., (ed.) 1986. *Hermeneutics and Modern Science*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Weitz, Morris. 1964. *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wolterstorff, Nicholas. 1975. Toward an Ontology of Works of Art. *Nous*, 9: 115-142.

---

# TÓPICOS

REVISTA DE FILOSOFÍA

---