



Interpretaciones y Modernidad¹

François Fédier²

Jorge Acevedo Guerra³

³ Universidad de Chile

* Autor de correspondencia: joaceved@gmail.com

Recibido: 26/06/2023; Aceptado: 11/11/2023; Publicado: 30/12/2023

Prefacio

Este libro lleva por título *Interpretaciones*. Contiene tres textos: en primer lugar un comentario, o más bien el comienzo de un comentario del *De Interpretatione* de Aristóteles; a continuación, un breve intento de aclaración de la idea de *modernidad*; por último, algunas interpretaciones de la poesía de Dominique Fourcade, con motivo de la aparición de su recolección de poemas que lleva por título *El cielo sin ángulos* [*Le ciel pas d'angles*] en el otoño de 1983 (Editorial P.O.L).

En eso se tiene, al menos, la impresión de algo dispar. ¿Cómo disipar esa impresión, sino precisando lo que significa *interpretación*, según yo la entiendo?

Se trata, pues, de una exposición. Ante todo, de la interpretación misma. Más precisamente, se trata de fenomenología: ¿qué *fenómeno* tiene lugar en la interpretación?

Una manera cuidadosa de avanzar consiste en recordar constantemente el hecho de que todos los seres humanos practican la interpretación, como la prosa. Por lo demás, nuestra más propia tradición

¹ «Avant-propos» y «Modernité». En *Interprétations*, Presses Universitaires de France, Collection Épiméthée, Paris, 1985, pp. 5-14 y pp. 89-98. Trad. de Jorge Acevedo Guerra, profesor titular de la Universidad de Chile. Las notas —así como lo que va entre corchetes—, son del traductor.

² François Fédier (1935-2021) fue uno de los principales intérpretes del pensamiento fenomenológico. Fue discípulo de Jean Beaufret. Se consagra, a partir de 1958, a la traducción de textos de Heidegger. Dirigió la traducción, en curso, de la *Edición integral (Gesamtausgabe [GA])* de Heidegger en la editorial Gallimard. También se dedicó a traducir a Hölderlin. Obras suyas en castellano: «*Voz del amigo* y otros ensayos en torno a Heidegger», Eds. de la Universidad Diego Portales, Santiago, 2017. *Cinco intentos filosóficos*, Ediciones e[ad], Viña del Mar, 2019. *Pensar desde el arte*. Heidegger, Cézanne, Matisse, Hölderlin, Ed. Universitaria, Santiago, 2023.

Forma de citar la traducción: Acevedo, J. (2023). Interpretación y modernidad de *François Fédier*. *Tierra Nuestra*, 17(2), 208-219. <https://doi.org/10.21704/rtn.v17i2.1948>

DOI: <https://doi.org/10.21704/rtn.v17i2.1848>

© El autor. Este artículo es publicado por la revista *Tierra Nuestra* del Departamento Académico de Ciencias Humanas de la Facultad de Economía y Planificación, Universidad Nacional Agraria La Molina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite Compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato), Adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) para cualquier propósito, incluso comercialmente.

(la filosofía) también ha asumido el fenómeno que estoy tratando de denominar *interpretación*.

Así, en el diálogo *Ion*, Platón expone cómo los poetas (que llama «intérpretes»; en griego: *hermenéutes*) son puestos en trance por una «fuerza divina». Entonces se forma, dice, una cadena de anillos engarzados magnéticamente los unos con los otros «por una fuerza divina», «por un reparto divino». La palabra «reparto» [«partage»] remite al griego *Moira*⁴ (la parte que le ha tocado a usted, en cuanto ella le es destinada), que se volverá *el destino*, y después se diluirá hasta no ser más que una «representación arcaica».

En este momento podemos dejar de lado lo que intenta decir Platón con esta *fuerza de reparto* [*force-partage*]. Lo esencial es, sobre todo, ver bien al *hermeneuta* platónico.

Ahora bien, Platón es perfectamente claro: la esencia del *hermeneuta* consiste en que sabe «fuera del saber». *Ion* 534 d : «No está presente en ellos ninguna presencia de ánimo [présence d'esprit]. Todo lo contrario, es el dios mismo quien habla, y a través de ellos toma la palabra [prende la parole] dirigiéndose a nosotros»⁵.

Una vez más, contentémonos con mirar al *hermeneuta*. Platón lo describe como estando fuera de sí.

En el siglo XVIII, Hamann va a dar una acentuación decisiva a este rasgo en una concepción del mensajero que se puede calificar de «agnóstica» si se está en condiciones de pensar esta última palabra sin prejuicios. Este es el texto, extraído de una carta fechada el 29 de marzo de 1763, que Kierkegaard pone como epígrafe de su libro *Temor y Temblor*⁶.

Was Tarquinius Superbus in seinem Garten

mit den Mohnköpfen sprach, verstand der Sohn, aber nicht der Bote.

«La parole de Tarquin le Superbe, dans son jardin, avec les têtes de pavots, le Fils l'entendit, mais non le messenger».

«La palabra de Tarquino el Soberbio, en su jardín, con las cabezas de las amapolas, la entendió el Hijo, pero no el mensajero».

El mensajero no sabe lo que transmite. Únicamente debe estar atento a no olvidar ninguna circunstancia. El sentido del mensaje se le escapa. Está primero en Tarquino (el Padre); *salta por encima* del mensajero; y, en fin, renace en el Hijo.

Platón piensa al *hermeneuta* como alguien que *no sabe* [*inscient*]. Hamann piensa al mensajero como *inconsciente* [*inconscient*].

La interpretación se entiende hoy en dos sentidos divergentes. En primer lugar, interpretar es desentrañar el sentido latente de un texto o de todo lo que se estructura como un texto; pero es también *jugar un papel* [*jouer un rôle*], o *tocar una partitura* [*jouer une partition*].

La intelección de la interpretación que propongo está más cerca del *juego* [*jeu*] que del *texto*. No es que se descarte el texto; todo lo contrario; está convenientemente ahí, constituido, o, más bien, reconstituido gracias al juego.

Todo depende, pues, de la pureza con la que se perfila el juego. *La interpretación juega*. Veamos cómo dar su pleno sentido a la interpretación como juego.

Se trata de partir de lo que ya conocemos y ampliarlo, gradualmente, a «lo que es más manifiesto en el ser [par l'être]», como dice Aristóteles al comienzo de su *Física*⁷.

Lo más conocido, lo más observable es la interpretación de un músico o de un actor.

⁴ Véase *Moira*, en: *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, CERF, Paris, 2013, pp. 849 s. Sous la direction de Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord.

⁵ En *Diálogos*, I. Ed. Gredos, Madrid, 2000, pp. 125 s. Trad. de Emilio Lledó Íñigo. / *Obras Completas*, «Banquete — Ión», Edición bilingüe, UNAM, México, 1944. *Ión*, p. 9. Trad. de Juan David García Bacca.

⁶ Ediciones Altaya, Barcelona, 1997. Trad. de Vicente Simón Merchán.

⁷ Ed. Gredos, Madrid, 1995. Trad. de Guillermo R. de Echandiá

¿Cómo juega un músico? En primer lugar, toca [joue: juega, interpreta] una partitura. Pero, sobre todo, toca [joue] *esta obra*, por ejemplo, la sinfonía concertante para violín y viola de Mozart [K. 364]. Toca [joue], y los que le oyen tocar [jouer] son llevados a la presencia de la música mozartiana. Signo indudable de esta presencia (entre otros): las lágrimas.

Jugar [jouer: tocar], si nos fijamos bien, significa aquí ponerse en juego, entrar en resonancia. En efecto, el intérprete debe dar lugar a la obra, producirla, es decir, hacerla avanzar hasta que sea perceptible.

Al pasar, notemos la singular temporalidad de la interpretación. ¿Cuándo tiene lugar una interpretación? En la contemporaneidad. Isaac Stern, interpretando [jouant: tocando] a Beethoven, va hasta Beethoven —quien, por su lado, viene hasta nosotros. Pero la expresión correcta de la contemporaneidad exige un cambio completo del lenguaje.

Jugar: entrar en juego, entrar en trance. ¿Es necesario pensar *el trance* como no saber [inscience]? ¿Qué pasa si interpretamos a Platón a contracorriente? Entonces regresamos a la fuente de la «fuerza» o del «reparto» [«partage»] —y el trance se llena de sentido.

Hacia el final de su vida, a Heidegger le gustaba repetir el siguiente verso de Arquíloco:

γίγνωσκε δ' οἷός ῥυσμός ἀνθρώπους ἔχει.

«Apprends à savoir quel «rythme» tient l'être humain».

«Aprende a saber qué “ritmo” sostiene al ser humano».

*Transe*⁸ [*trance*⁹] tiene aquí su significado etimológico, derivado de *transir* [*transir*¹⁰]

⁸ Véase «trance»: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*: <https://www.cnrtl.fr/definition/transe> y <https://www.cnrtl.fr/etymologie/transe>

⁹ En el *Diccionario de la R.A.E.* se lee: *trance*: Del fr. *transe*, der. de *transir*, y este del lat. *transīre* 'pasar, ir al otro lado'.

¹⁰ En el mismo diccionario se lee: *transir*: Del lat. *transīre*. l. intr. desus.

y más exactamente de *être transi* [*estar transido*]. Tanto el trance como el entusiasmo se encuentran entre dos extremos: el vacío y la plenitud. Posesión y dominio.

Para nosotros, lo importante es esto: según Arquíloco, un «ritmo» *sostiene* al ser humano. Todo ser humano. Y aprender a conocerlo es comenzar a ser cada vez más humano. Nuestro contemporáneo, René Char, se pronuncia simétricamente: *La vie aime la conscience qu'on a d'elle*¹¹ [A la vida le gusta la consciencia que se tiene de ella].

A la vida le gusta... corresponde a *Aprende a conocer...* ¿Por qué no ver el entusiasmo de que habla Platón como el asombroso equilibrio de un ser humano llevado, por *algo diferente de él*, a dar lugar a lo completamente diferente?

En lo sucesivo, interpretar incluye dos características: la evidente percepción —por parte del intérprete— de su subordinación en relación con lo que interpreta; pero sobre todo, [la evidente percepción] del grado [mesure] de esta subordinación, la *verdad* de la interpretación.

Todos conocemos ejemplos brillantes de interpretación. No solamente dentro de los músicos o dentro de los actores sino también, por ejemplo, en el caso de Henri Mondor escribiendo *La vida de Mallarmé*.

Ampliando lo anterior, se puede ver inclusive que todo lo que hasta ahora ha llevado el nombre de *obra* puede denominarse, mucho más concretamente, *interpretación*.

¿Qué es la obra? Es aquello que, sobre la base de un saber, un artesano es capaz de hacer entrar en presencia. Comprender la obra de arte como obra es obliterar que una obra de arte es, más radicalmente, *interpretación* y que determinada acuarela de Cézanne es más bien una interpretación que una obra. ¿Por qué? Sólo semánticamente, una obra y una interpretación se diferencian en que la primera insiste mucho más en la estabilidad, mientras que la segunda

¹¹ «Claire»; en *Trois coups sous les arbres* (théâtre), Gallimard, Paris, 1967.

es esencialmente transitiva: una interpretación interpreta *algo*. ¿Qué es lo que interpreta la acuarela de Cézanne? ¿No lo indica el mismo Cézanne: *la configuración de mi país*¹²?

Si se interpreta la obra de arte como interpretación, la pregunta que se plantea es: ¿cómo nombrar, y cómo comprender *lo que es interpretado*? Dicho de otra manera: ¿qué quiere decir *la configuración de mi país*?

Será posible, pero eso exigiría mucho tiempo, dar una interpretación de esta fórmula (recordemos el cuestionario de Cézanne que lleva por título *Mis confidencias*. Pregunta: ¿Cuál es, según usted, el ideal de la felicidad terrestre? Respuesta: *Tener una bella fórmula*¹³).

Que yo sepa, es Hölderlin quien más explícitamente declara la estructura de la interpretación; al final de sus *Notas sobre Antígona*, habla del

«... poeta que expone el mundo a menor escala...»¹⁴.

El texto alemán dice:

«(der) Dichter, der die Welt im verringerten Maasstab darstellt... ».

Darstellen es (audible para cualquiera que hable este idioma): poner ahí, instalar ahí. Exponer [exponer], en francés, va muy en esta línea.

Lo que se expone es *el mundo*. Pero el mundo mismo es inexponible. Por eso Hölderlin precisa: *im verringerten Maasstab*. Se trata de un patrón de medida o de escala. El participio pasado *verringert* es especialmente elocuente. *Ver-ringern* significa reducir, empujarse, disminuir.

El mundo a menor escala, o el mundo en diminutivo. Eso es lo que expone el poeta, aquello a lo que da envergadura. Así se puede decir que Cézanne expone la luz en la escala reducida del color.

Poeta es aquí el nombre común para todos los intérpretes, sean de primer rango, de segundo rango o de tercer rango. Porque todos tienen en común su orientación hacia *el mundo* —sean capaces de formularlo explícitamente o no.

La configuración de mi país no es en modo alguno un enunciado [formulation] geográfico, sino una frase mundial [formule mondiale]. Cézanne enuncia en palabras lo que «realiza» mediante la pintura. ¡Pero la «luz» —se objetará— no es el «mundo»!

Ahora bien, hay que prestar atención a esto: ni la *luz* ni el *mundo* tienen ya aquí su sentido habitual. La luz que interpretan los pintores se escapa del concepto científico, y más precisamente, del concepto físico de «luz». Se puede indicar hacia esa área hablando de «espacio de visibilidad». El poema de Dominique Fourcade que más explícitamente se dirige hacia Cézanne —*El cielo sin ángulos*, poema n° 43— declara: *Monde tu n'es que ta propre visibilité [Mundo, no eres sino tu propia visibilidad]*.

¿Cuál es la unidad de luz y mundo?

Dejémosnos guiar por el sentido de las palabras, fundado en la constante práctica de cada lengua. ¿Cuál es la etimología de *lumière* [luz]? *Lumen* quiere decir: aquello por lo que algo se ilumina. Una especie de doblete semántico: *Luna* —lo que hace que haya claridad. Pero ni el *lumen* ni la *luna* como *causas* de la claridad.

En la proximidad de *lux* está *lucus*. Con toda probabilidad, ambas palabras no están relacionadas. Sin embargo, los propios latinos entienden la expresión *Juno Lucina* —Juno, Aquella que mora en un bosquecillo sagrado en el monte Cispio— como referida a la Juno lunar, *lucus* (el bosque sagrado, o más exactamente *el claro* [la *clairière*]) ya no se percibe como *lucina*. Los Latinos entienden *lux* a través de

¹² Véase, F. Fédier, «Ver bajo el velo de la interpretación: Cézanne y Heidegger». En *Cinco intentos filosóficos*, ed. cit., pp. 25 ss. y pp. 147 ss. (versión en francés). Trad. de Francisco Méndez Labbé.

¹³ En *Conversaciones con Cézanne*, Edición crítica presentada por P. M. Doran, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2016, p. 182. Trad. de Pablo Ires

¹⁴ En *Ensayos*, I. Peralta Eds., Pamplona / Ed. Ayuso, Madrid, 1976, p. 151. Trad. de Felipe Martínez Marzoa.

lucina. ¿Y si escuchamos *lucus*? Se aproxima tanto a *leucos* («blanco») como al sánscrito *loká* («espacio libre, mundo», escribe Chantraine¹⁵).

En inglés, *light* tiene el homónimo *light*. Dos palabras fonéticamente tan diferentes como «*lumière*» y «*léger*» han acabado formando un par de homónimos. Es como si, en francés, «*lumière*» aclarara «*léger*», y viceversa.

Sabemos que en el pensamiento de Heidegger el término *Lichtung* llegó a ocupar un lugar destacado. Se traduce al francés como *clairière*. Ahora bien, esta traducción va a contrasentido. Heidegger, al escribir *Lichtung*, intentaba salir de *das Licht*, la luz, para ver la luz misma desde *das Lichte*, lo que se aligera¹⁶.

En resumen: examinando lo que el uso y la ciencia nos ofrecen para comprender, desde el lenguaje mismo, lo que se llama *lumière* [*luz*], este examen nos permite detectar un acontecimiento significativo: cuando Heidegger entiende *die Lichtung* como el espacio de lo aligerado, va contra el uso, que interpreta *Lucina*, por ejemplo, como derivado de *luceo*.

Si recordamos ahora lo que Cézanne decía amar tanto, a saber, «la configuración de mi país», veremos que tampoco el mundo puede seguir concibiéndose en el sentido habitual. Para abreviar, digamos que el mundo suele entenderse como la suma de todo lo que es —aunque esta suma se cuente a partir de un centro (Dios, o el ser humano). Este concepto de «mundo» es, de hecho, un resultado. En *Sein und Zeit*, página 100, Heidegger plantea la pregunta radical:

«¿Por qué, al comienzo de la tradición ontológica decisiva para nosotros —en Parménides explícitamente—, se ha saltado por encima del fenómeno del mundo?...»¹⁷.

¿Qué significa no saltar por encima del fenómeno del mundo? Antes de responder, debemos considerar un aspecto particular de la pregunta. Es temporal, en el sentido de ese «tiempo verdadero» respecto del cual Heidegger hace señas sin cesar. Es contemporánea. Es de nuestro tiempo. ¿Cómo vamos a evitar saltar por encima del fenómeno del mundo?

La respuesta ha sido dada por Rimbaud: *Hay que ser absolutamente moderno*¹⁸. Éste es el único imperativo de Rimbaud. Todos los artistas modernos han reflexionado profundamente sobre las condiciones de su arte. Escuchemos por un momento a Marcel Proust: «Así pues, existe otro universo distinto del que vemos y con el que nos encontramos; es el que vemos en realidad pero del que constantemente se nos desvía la mirada y que está oculto por el otro». (Este texto se encuentra en el volumen *Matinée chez la princesse de Guermantes*, en la página 344)¹⁹. El mundo, aquí, aparece como *otro universo* —es decir, necesariamente a partir del universo que sentimos y encontramos objetivamente, pero a través de una negación de este último: el mundo no es como el universo. Y, sin embargo, nos afecta aún más que el universo. Proust prosigue: «No está hecho de cosas diferentes. Consiste en la misma matiné musical, en la misma misa de las once, en la misma taza de té, pero en la impresión misma que nos han hecho y que podemos redescubrir como arqueólogos recurriendo a...». El texto termina bruscamente, porque Proust tiene la impresión de que ya ha dicho bastante.

La impresión no es en modo alguno una metáfora. La experiencia de las cosas estructura la memoria del mismo modo como la memoria suscita la experiencia de las cosas.

Lo que intenta decir Proust es que somos vitalmente, corporalmente, rítmicamente en relación con el mundo —mientras que somos «objetivamente» en relación con el universo. Lo

¹⁵ Véase «λευκός»: Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Nouvelle édition avec supplément, Klincksieck, Paris, 1999, p. 632.

¹⁶ F. Fédier, «Después de la técnica»; en *Voz del amigo*, ed. cit., pp. 79 ss. Trad. de Jaime Sologuren y J. Acevedo. Véase, también, «Lichtung», en *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, ed. cit., pp. 773 ss.

¹⁷ *Ser y Tiempo*, Ed. Universitaria, Santiago, 1997, p. 126. Trad. de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga.

¹⁸ «Una Temporada en el Infierno», hacia el final; en *Obra Completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1973, p. 107. Trad. de J. F. Vidal-Jover

¹⁹ «*Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Cahiers du Temps retrouvé», Gallimard, Paris, 1982. Un planteamiento complementario: F. Fédier, «Todo arte es recreación de la realidad», en *Pensar desde el arte*, ed. cit., pp. 141 ss.

que quiere decir es que, según cómo pensemos, lo que pensamos es o bien el universo o bien el mundo. Entonces podría ser que debamos preguntarnos por la relación entre el universo y el mundo. ¿Queda suficientemente clara a partir de la analogía con «real» e «irreal»?

El mundo es imaginario²⁰. ¿Es imaginario en el sentido de la fenomenología husserliana? Es decir, ¿correlato de la «gran función desrealizadora de la conciencia»? ¿O más bien en el sentido de la fenomenología heideggeriana, donde la instancia de la *conciencia* ya no es primaria? Más radical que ser-consciente: ser el ahí (traducido al lenguaje de Proust: ser aquello donde se imprime la impresión.) Está claro, pues, que *ser*, en ambos casos, es ser-afectado. Pero también es manifiesto el hecho de que ser-afectado ya no puede entenderse como pasividad. Es necesario, al mismo tiempo, *ser*.

Acoger, configurar, dar forma: todas estas matizaciones complementan la exposición de lo que intento decir con *interpretación*.

La interpretación de primer rango es la que tiene lugar en todo lo que aún hoy lleva el nombre de obra. A estos intérpretes —los artistas, los poetas—, se les ha llegado a llamar «creadores».

La interpretación de segundo rango es la de los «intérpretes» en sentido más corriente. Paganini, por ejemplo.

La interpretación de tercer rango es la del público: ser capaz de acoger el fenómeno del mundo. El poema n° 8 de *Le ciel pas d'angle* [*El cielo sin ángulos*] afirma:

Lors du premier péché : du premier manque de tendresse, les lettres s'assemblèrent en mots prématurés.

En el primer pecado: en la primera falta de ternura, las letras se unieron en palabras prematuras.

Palabras que murieron antes de ser dichas,

palabras que sólo fueron dichas parcialmente —*en la... primera falta de ternura*. Aquí comienza a aparecer la unidad de los tres rangos de interpretación: la ternura. El final del poema n° 28 llega a decir:

*Pas plus que je ne sais quel flux me donne et me retire ma place dans le monde
l'univers ne sait encore comme je l'aime.
No más que yo sé qué flujo me da y me retira
mi lugar en el mundo
el universo no sabe aún cómo lo amo.*

Quand «il saura», «je saurai». / le frontal réversible... Poème n° 16. /

Cuando “él lo supiere”, “yo lo sabré” / el frontal reversible... Poema n° 16. /

La unidad esencial de la interpretación implica leyes, una de las cuales es la siguiente. Es enunciada por Heidegger en el curso *Qu'est-ce qui (s') appelle (à) penser?* [*¿Qué es lo que llama a pensar?*] (*Was heisst Denken?*, p. 72). Se podría intitular: ley de la interpretación del pensamiento:

«Si queremos ir al encuentro de lo que ha pensado un filósofo, es necesario que llegemos a hacer aún más grande lo que hay de grande en él»²¹. Engrandecer lo que ya es grande. Hacer todo lo posible para que lo que es grande siga creciendo.

Esta ley de la interpretación, bien comprendida, es ley del mundo, ley de la unidad del mundo. La mejor interpretación es la que se eleva tanto como sea posible, pero nunca suficientemente, hacia un fenómeno que no puede aparecer sino a través de una forma de fenomenología. Lo esencial de la fenomenología es recolectar [recueillir], gracias a una lectura [lecture], un fenómeno. Colecta [collecte] del fenómeno. La escultura interpreta los «elementos que intervienen [travaillent] en la escultura al mismo tiempo que la escultura los interviene [travaille] y que son la masa, el

²⁰ Véase, F. Fédier, *L'imaginaire*, Éditions du Grand Est, France, 2009.

²¹ *¿Qué significa pensar?*, Ed. Trotta, Madrid, 2005, p. 103 (Primera Parte. De VII a VIII). Trad. de Raúl Gabás.

peso, la superficie, el plano, el volumen, los sentidos de la materia, el espacio, el sentido de la escala y de la proporción, la invención de las formas...» (Dominique Fourcade, Catálogo de la exposición Michael Steiner en la Galería André Emmerich, Zurich, 1977). La misma palabra es fenomenología, al menos si se la entiende como *logos*. «El cielo es azul» —esto, dicho por ejemplo en un día de verano, cuando hace calor y el mar se extiende hasta el horizonte, esto es algo completamente diferente de una «proposición».

El comentario del comienzo del *Peri Hermeneias* [*De Interpretatione / De la interpretación*] se emprendió, por tanto, para mostrar, tan claramente como sea posible, la significación propiamente fenomenológica del *logos*.

Pero este trabajo, evidentemente, no es un trabajo de erudición. Responde a una urgencia: la de comprender la Antigüedad griega como nuestro origen universal, con el fin de comprender nuestra propia singularidad, y, en fin, empeñarse en ser quienes somos. Desde hace al menos dos siglos, los poetas y los artistas europeos meditan sobre lo *moderno*. Sean las que sean las divergencias de detalle, reina la unanimidad sobre esto: *la modernidad es nuestro tiempo*, sobre todo si no la habitamos aún. En la novena estrofa de *Pan y vino*, Hölderlin exclama²²:

[Was der Alten Gesang von Kindern Gottes
geweissagt,

Siehe! wir sind es, wir; Frucht von Hesperien
ists!]

*Ce que le chant des Anciens a prédit
d'enfants de Dieu*

*Voyez! nous le sommes; fruit d'Hespérie,
c'est cela.*

*Lo que el canto de los Antiguos ha predicho
de los hijos de Dios*

*¡Ved! Nosotros lo somos; fruto de la
Hespéride, eso es.*

El segundo texto, intitulado *Modernidad*, intenta detectar lo que bajo este nombre ha sido pensado por los más grandes de nuestro tiempo, lo que da su ritmo a nuestra época, por lo que para nosotros *debe* ser, con peligro del fin del mundo²³.

Lo más simple, por último, era mostrar, en la contemporaneidad en su sentido más banal, el surgimiento de la verdadera contemporaneidad, la de un ser humano con su tiempo.

La interpretación de algunos poemas de Dominique Fourcade tiene aquí por función tanto aprender a ver la modernidad como conducimos a ser enteramente nosotros mismos.

Modernidad

No es una palabra de filósofos. Nietzsche, por ejemplo, no tiene sino sarcasmos para lo «moderno». Heidegger, por su lado, la evita cuidadosamente, y denomina de otra manera su propia empresa.

Sin embargo, es una palabra de poetas. Rimbaud, al igual que Hölderlin, le asigna un sentido eminente.

Por lo demás, según me parece, la razón que exige que prestemos la mayor atención a la «modernidad» consiste en que esta palabra enuncia en sí misma algo muy importante para nuestro tiempo. «Moderno» contiene *modo*, tanto en el sentido de *modalidad* como de *modulación*.

En fin, lo esencial no es la palabra — uno de los ejes de la modernidad es, justo, evadir esencialmente toda fijación terminológica.

El trabajo comienza por dos citas, extraídas del texto escrito por Dominique Fourcade con ocasión de la exposición del escultor Anthony Caro en París (1976): «La genealogía de una obra —dicho de otro modo, la historia del arte— tiene un interés secundario en relación a lo que propone esa misma obra».

²² *Poesía Completa*, edición bilingüe, tomo II, Ediciones 29, Barcelona, 4ª ed., 1984, pp. 70 s. Trad. de Federico Gorbea.

²³ Respecto de tal peligro: F. Fédier, «La belleza salvará al mundo»; en *Pensar desde el arte*, ed. cit., pp. 50 ss.

«La escultura de Anthony Caro habita nuestro propio mundo —ella es una presencia en el mundo en cuyo seno nosotros somos también una presencia—, y nosotros mantenemos con ella relaciones de una presencia a otra en el seno del mismo mundo».

Primera cuestión: el mundo moderno es un mundo de relaciones de presencias. Obra, o ser humano existiendo en el mundo (y no porque la obra sería «creada» por el hombre). En una palabra: el fenómeno, que no es, *produce* la obra existente.

¿Cómo se produce esto? Tal es la pregunta moderna. Ahora bien, Cézanne dice y repite:

«Es necesario que el cuadro se haga en la naturaleza».

Matisse declara: «Lo que dice un artista tiene muy poca importancia comparado con lo que hace. Las frases son demasiado adaptables a diferentes cosas disímiles cuando se habla de plástica. La plástica no puede ser descrita. No se puede sino crear una especie de analogía con las palabras».

Una especie de analogía con las palabras. Así es que como el pintor habla de la plástica. Tenemos, pues, que traducir las analogías. Pero, ¿cómo?

El horizonte de nuestro trabajo: encontrar en el pensamiento las analogías que correspondan a las analogías en las palabras de los pintores.

Tomemos otro texto de Matisse:

«No he sabido encontrar de inmediato una explicación, y esta explicación es sin embargo muy simple: es a través de una combinación de las fuerzas que componen la tela, que es la contribución de mi generación.

«...

«Este espacio es construido con un conjunto de fuerzas que no tiene nada que ver con la copia directa de la naturaleza».

Antes de trabajar el texto, una observación: se trata de interpretar un texto. Habitualmente,

interpretar se entiende como esforzarse por descubrir el sentido auténtico. Ahora bien, querámoslo o no, «sentido auténtico» significa para nosotros: lo que quería decir quien lo ha escrito.

Propongo entender *interpretar* en un sentido absolutamente musical —en el que no se trata de entender lo que quería decir Matisse, o Cézanne, sino (para recurrir al griego): lo que la Musa dice a Matisse o a Cézanne.

Si queremos hablar más sobriamente, es decir, en nuestro lenguaje moderno, hay que decir: interpretar, en adelante, es escuchar apasionadamente lo que *se está diciendo* en una declaración [propos].

Regla: ¿será esta una declaración cualquiera? En última instancia, posible y factible. Pero en el caso que nos ocupa, se trata de declaraciones de hombres que se mantienen en una relación «musical» respecto a lo que es su trabajo. Lo «musical» —o músico (como se dice lúdico)— en nuestra época moderna, puede llevar un nombre —el de «instinto».

Instinto no es en modo alguno un término biológico. *Stingo*²⁴ (de donde viene también *distinguir*) bajo la forma *instinctus* quiere decir: incitado [aiguillonné]. Sirve para traducir en latín el griego *enthousiasmos*. Cézanne puede así declarar: «El artista siente la alegría de poder comunicar a los otros hombres su entusiasmo ante la obra maestra de la naturaleza, de la cual cree poseer el misterio».

Matisse dice: «Entra en esta construcción una gran parte de instinto, bien misterioso»²⁵. (Pensar en el rostro de Matisse diciendo esto. Cara del hombre pensativo).

El aporte de su generación, dice, es la «combinación de las fuerzas que componen la tela».

²⁴ Ernout et Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4^e édition augmentée d'additions et de corrections par Jacques Andre, Klincksieck, Paris, 2001, p. 649.

²⁵ Respecto de «instinto» en Matisse: F. Fédier, «Henri Matisse. *Apuntes de un pintor*», en *Pensar desde el arte*, ed. cit., pp. 67 ss.

Fuerzas que componen la tela. ¿Fuerzas físicas? Imposible. Son fuerzas espirituales. Atención: no malentender ahí también. Espiritual no tiene ningún sentido espiritualista. Se trata, simplemente, de decir de manera rápida esto: que es del orden de las *relaciones*. Entre las cosas, las relaciones no son cosas. En un cuadro, ¿hay cosas? Evidentemente. Todo un ensamblado de cosas tales como el pigmento, la textura, la transparencia, el importe [la valeur], etc.

¿Es esto cierto?

Del color, dice Cézanne que es el «lugar donde se reúnen nuestro cerebro y el universo».

El color: relación de dos cosas, el cerebro y el universo. Pero, ¿el cerebro y el universo son dos *cosas*? Esta no es una pregunta que Cézanne se haya planteado temáticamente.

Contentémonos con una observación: esta pregunta es para los pensadores. Y entonces, ¡sorpresa! Ni el cerebro ni el universo pueden ser pensados como cosas —o, más bien: el cerebro y el universo, tomados juntos en un pensamiento, *puestos en relación*, no son ya ellos mismos sino RELACIÓN, y llevan desde entonces el nombre de *Mundo*. Volvamos a Matisse: las fuerzas que componen la tela, eso no es algo diferente al espacio espiritual del que a menudo habla Matisse.

«Este espacio es construido con un conjunto de fuerzas que no tiene nada que ver con la copia directa de la naturaleza». Las fuerzas, cuando constituyen juntas el espacio de la tela, tal espacio no tiene nada que ver con la copia directa de la naturaleza.

Naturaleza: claramente, eso que se entiende por la «realidad». Se trata, precisamente, del concepto kantiano de naturaleza: el conjunto de los objetos, es decir: eso que es para un ser que percibe, por una parte, quien, por otra parte, conoce científicamente.

Estatuto del arte: ni percepción, ni ciencia. El arte no tiene por función apuntar hacia la naturaleza. ¿Hacia qué apunta entonces?

En términos kantianos (sin embargo, este no es el pensamiento de Kant), no apunta hacia los «fenómenos», sino a los *noúmenos*. Esta no es una declaración posible en Kant, porque Kant tiene una idea «idealista» del noúmeno. Ahora bien, el arte no es, manifiestamente, *ideal* en este sentido.

Sería necesaria una idea no idealista del noúmeno. Esta idea no es otra que la de lo imaginario, pero entendido, a su vez, fuera de todo idealismo. En esto, Aristóteles se mantiene, con toda seguridad, como el pionero insuperado cuando se refiere a la *phantasia*²⁶ en el *De Anima* —que sería necesario volver a traducir íntegramente. El espacio espiritual no tiene nada que ver con una copia directa de la naturaleza. ¿Por qué Matisse dice *directa*? Una copia de la naturaleza diferente, ¿tendría que ver con este espacio? ¿Una copia indirecta?

Cézanne dice: «Leer la naturaleza es verla bajo el velo de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía»²⁷.

El espacio espiritual no está *sobre* la tela, o *en* la tela —está (en términos cézannianos) bajo el velo de la interpretación. La interpretación es un velo. Esta es una declaración absolutamente moderna.

En primer lugar, es kantiana. La interpretación en el arte corresponde a la percepción en la vida habitual y a la conceptualización en la ciencia. Todas ellas, las tres, son velos [voiles] y no desvelamientos [dévoilements]. Ahora bien, son velos de esos que desvelan [rélèvent] —que revelan [revoilent] (el prefijo *re-* indica reiteración, sino el movimiento de re-origenación).

En la exacta medida en que hay revelación [revoilement], hay desvelación [révèlation]. Desvelamiento [dévoilement] puro —la muerte.

El arte sería, pues, el análogo de la percepción

²⁶ Remito, de nuevo, al libro de F. Fédier *L'Imaginaire*, antes indicado.

²⁷ *Conversaciones con Cézanne*, ed. cit., p. 75. Véase, además, F. Fédier: «Cézanne habla», en *Pensar desde el arte*, ed. cit., p. 106.

y de la ciencia. Pero para comprender esta analogía en todo su alcance, es necesario haber comprendido que la realidad (a la que nos abre la percepción) y la naturaleza (a la que nos abre la ciencia) no son el en-sí —mejor dicho: no desvelan [ne dévoilent pas]. No se desvela nada [Rien ne dévoile]. No hay sino una lectura.

Cézanne dice: *Leer la naturaleza* — ya no se trata de la naturaleza científica en la naturaleza de Cézanne, sino de la naturaleza en sí-misma —Nada— como en Hölderlin. En el manuscrito del poema *En la fuente del Danubio*, se lee:

[zu sehen übt en die Augen sich und zu lesen]
à voir s'exarçaient les yeux et à lire
los ojos se ejercitaban para ver y leer

Y en el bosquejo del Himno *Qué es la vida del hombre...*

[Lesend aber gleichsam, wie
In einer Schrift, die Unendlichkeit
nachahmen und den Reichtum
Menschen]

*Lisant pour ainsi dire, comme
Dans une écriture, l'infinité imitent et la
richesse
Les hommes
Leyendo, sin embargo, por así decirlo, como
En un escrito, imitando la infinitud y la
riqueza
Los hombres*

El velo²⁸ de la pintura son «las manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía». Cézanne no describe un cuadro «abstracto». Esas manchas, aun cuando siguen una ley, deben ser, en primer lugar, una *interpretación*. La interpretación implica siempre una subordinación a un orden *que no es* mientras no haya interpretación. Parece que aquí todas las objeciones lógicas no aportan en nada. Subordinación libre (lo que no significa: subordinación libremente consentida, sino, más bien: libertad). *Que no*

es —también en este caso, ¡cuidado!: lo que no es, aquí, es justamente la naturaleza, tal como la entiende Cézanne (y tal como acabamos de interpretarla: como no siendo ni la realidad que se percibe, ni la «naturaleza» de las ciencias). La paradoja consiste en que no siendo *antes* de la interpretación, la naturaleza (esa de la que habla Cézanne) pide ser interpretada. ¿Cuál es el estatuto de una irrealidad que, sin embargo, exige algo? ¿De qué orden podría ser esta exigencia?

La naturaleza de Cézanne es lo indesvelable-indesvelado [l'indévoilable-indévoilé] que desvela [révèle] el velo [voile] de la interpretación. La interpretación legítima (la «buena interpretación») es aquella que desvela lo indesvelable.

¿Cómo estar seguro de una interpretación? No hay medio alguno. No hay seguridad en este dominio. Ella hace aparecer lo que se rehúsa a toda aparición. Toda interpretación va a contrasentido.

¿Cuál es, ahora, la relación de la *naturaleza* cézanniana con la naturaleza tal como la percibimos y con la naturaleza de la física? Algunos creen que la naturaleza científica es la «verdadera» naturaleza —de la que la naturaleza percibida no es más que una distorsión debida a las peculiaridades psicofisiológicas del ser humano. Para ellos, la *naturaleza* del arte sería, pues, o bien una estilización de la naturaleza percibida, o bien un juego arbitrario. Pero si la naturaleza científica no es en modo alguno absoluta, si —como lo ha mostrado Kant— ella es estrictamente relativa a nuestro poder finito de conocer, no se puede ya pensar que la ciencia, sólo ella, sea *verdadera*. La ciencia es verdadera cuando su interpretación de la naturaleza (en el sentido de Cézanne y de Hölderlin) revela una ley de la naturaleza. Pero más importante que la ley es la *licitud* [loyauté]²⁹. Del mismo modo, un arte es verdadero cuando su interpretación de la naturaleza desvela una ley de armonía —que también puede ser denominada *licitud*.

²⁸ Remito, nuevamente, a F. Fédier, «Ver bajo el velo de la interpretación: Cézanne y Heidegger». En *Cinco intentos filosóficos*, ed., cit.

²⁹ Es necesario entender *loyauté* [licitud] como un doblete de legalité [legalidad].

El arte, la percepción, la ciencia apuntan analógicamente hacia lo que ellos no pueden sino desvelar, y que no es en el fondo —sino que, simplemente, *se aleja* [loin].

Volvamos a Matisse: el conjunto de fuerzas constituyente del espacio pictórico moderno no tiene nada que ver con una copia directa de la naturaleza. Estas no son, pues, fuerzas naturales o físicas. En el lenguaje de la filosofía, son fuerzas metafísicas. El problema es que la metafísica no puede dar una interpretación correcta de la metafísica. Es necesario otro lenguaje, el que evoca Heidegger hacia el final del § 7 de *Ser y Tiempo*: «Para esta tarea no faltan, la mayor parte del tiempo, sólo las palabras, sino ante todo la “gramática”».

Gramática: el orden del lenguaje, su *ley* —interpretación de la palabra misma.

Intentemos pensar las *fuerzas* de Matisse. En primer lugar, consideremos en esto que esas fuerzas, en griego, se denominan *dýnameis*. *Dýnamis* [δύναμις] —es la potencia, pero en el sentido en que en matemáticas se habla de «2 elevado a la potencia de 2». La potencia es un orden, y un orden superior. Este orden es comprensible si lo consideramos como un *espacio de relaciones*. Las fuerzas son potencias exactamente en este sentido.

Ahora bien, para acabar de pensar la fuerza y la potencia hay que ponerlas en relación con la *posibilidad*.

Comenzamos aquí una tarea difícil, la de esclarecer la *posibilidad*. Sigue en pie el término aristotélico de *Dýnamis*: fuerza, potencia, posibilidad. La raíz de la palabra es **dwa* —que se reencuentra en el griego *dên*: mucho tiempo [longtemps], lejos [loin], y en el latín *durare*: durar.

Dýnamis: se extiende lejos, yendo lejos, fuerza como capaz de durar —¿por qué no per-duración [endurance³⁰]?

³⁰ Respecto de la palabra *endurance*, véase, F. Fédier, «Firmeza Cuidado Escucha»; en *Pensar desde el arte*, ed. cit., p. 299.

Escuchar per-duración [endurance] como en duranza³¹ [en durance]. Lo que es per-durante no está ahí, sino *lejos* (de lo cual el más allá [l'au-delà] es la caricatura), en especial, lejos en el tiempo —haciendo posible estar fuera del presente-puntual.

Durante mucho tiempo he buscado traducir de manera esclarecedora la palabra *dýnamis*; «virtuosidad» [«virtuaulté»], virtualidad [virtualité] —por oposición al vigor de la *enérgeia* [ἐνέργεια]. Pero vigor, en consonancia con el «futuro vigor» de Rimbaud, está entonces muy cerca de *dýnamis*. Es necesario pensar siempre *dýnamis* en relación con *enérgeia*.

Ahora bien, si la *dýnamis* es, en efecto, ese poder de extenderse lejos —per-duración—, ¿qué es la *enérgeia*? Es ser íntegramente ahí en obra [en œuvre].

En alemán, lo posible se dice *das Mögliche*. El sufijo *-lich* significa: que tiene la figura de... La palabra alemana para lo posible quiere decir: que tiene la figura de *mögen*. Donde quiera que haya *mögen*, hay lo posible (hay per-duración). ¿Qué quiere decir *Mögen*?

En la carta a Jean Beaufret³², Heidegger declara: «Hacerse cargo de un «asunto» [«cause»] o de una «persona» en su despliegue [déploiement], eso quiere decir: amarlos: les *mögen*»³³. «Este *mögen* significa, pensado más originariamente: donar [faire don] el despliegue»³⁴.

Hacer don del despliegue —dar el ser como

³¹ Véase «duranza» en *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*, del formularioFinal del formulario <https://www.rae.es/tdhle/duranzaPrincipio>

³² «Brief über den “Humanismus”». *GA*, vol. 9: *Wegmarken* («Carta sobre el “Humanismo”»); en *Hitos*, Ed. Alianza, Madrid). Un comentario de los textos citados a continuación, en F. Fédier, «Acercas de pensar y ser en Heidegger»; en *Pensar desde el arte*, ed. cit., pp. 184 ss.

³³ Sich einer “Sache” oder einer “Person” in ihrem Wesen annehm, das heißt: sie lieben: sie mögen. (*GA*, vol. 9: p. 316). Respecto de la traducción de *Wesen* por *déploiement*, véase, M. Heidegger, «Le déploiement de la parole»; en *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976, p. 141. Trad. de F. Fédier.

³⁴ Dieses Mögen bedeutet, ursprünglicher gedacht: das Wesen schenken (*GA* 9, 316). Precisiones acerca de cómo entiende Heidegger la palabra *Wesen*, en F. Fédier, «Después de la técnica» y «Conversación con los arquitectos»; en *Voz del amigo*, ed. cit., pp. 72 ss. y pp. 227 s.

regalo [faire présent de l'être]. Lo posible da el ser como regalo, dona [donne] el ser. ¿En qué sentido? En primer lugar, ¿en qué sentido de ser? Aquí es necesario escuchar *ser* como el *ser-mismo* (como espacio de manifestación para todo lo que es).

La per-duración da [donne] el ser mismo — la per-duración es el ser-mismo en cuanto que él se da. Ahora bien, él se da retirándose.

El ser da su ser a lo que es. El ser-mismo desaparece en el ser del ente. Pero desaparecer [disparaître] es, más bien, ocultarse [disparaître].

Pensar el ser como lo hace Heidegger, es decir, pensarlo como «posible» —digamos, en cuanto a nosotros, como per-duración, es pensarlo en su movimiento mismo, consistente en siempre irse *lejos*. Per-duración: una tenacidad [dureté]. Pero en primer lugar el ritmo gracias al cual se mantiene la distancia. A continuación, la fuerza propulsora, la unicidad. En fin, la perdurabilidad [durée].

«Este espacio» —dice Matisse hablando del espacio pictórico moderno, que es de hecho el espacio moderno a secas— «es construido con un conjunto de fuerzas que no tiene nada que ver con la copia directa de la naturaleza». Garantizamos que tiene mucho que ver con la copia indirecta de algo diferente de la naturaleza, y que podría ser pues el espacio moderno mismo.

Así, la obra de arte moderna realiza copias indirectamente de lo que ella interpreta. Lo que interpreta no preexiste a ella, si cabe utilizar aún categorías temporales metafísicas.

De hecho, lo que interpreta es lo posible —entendido estrictamente como: lo que, perdurando, dona el ser mismo.

Sin embargo, Matisse no emplea el término *interpretación*. El espacio está ahí —en la obra. Tal vez sería mejor decir, prudentemente: es revelado por la obra.

Es *construido*. Es esencial a la *construcción* un *con* [avec]. La palabra que sigue a «construido» es *con*. Pero construir no es solamente *struir-*

con [struire-avec]. Es primeramente *struir conjunto* [struire ensemble]. Matisse escribe: «Este espacio es construido con un conjunto». Él construye sus frases como es construido el espacio pictórico. Incluso se podría decir que una frase como esa es la construcción del espacio espiritual con palabras.

El cuadro se compone con un conjunto de *fuerzas*. Si entendemos las palabras como fuerzas, obtenemos el ejemplo de analogía. Inversamente, si vemos las fuerzas en un cuadro como se debe ver las relaciones que mantienen las palabras entre ellas en un poema (o en toda obra de la palabra), entonces se tiene una posibilidad de ver un cuadro moderno como moderno, es decir, como interpretación de lo que no se revela sino a través de la interpretación.