

# Una reflexión filosófica sobre la naturaleza del arte: arte e interpretación

Antonio Gutiérrez Pozo

## 1. Introducción

La condición de posibilidad de esta inclusión de la estética en la hermenéutica según Gadamer no es otra que el hecho de que “la experiencia del arte es una experiencia de sentido y, como tal, es una realización del comprender” (Gadamer, *Conversaciones con Dutt*, p. 56). Para Gadamer, antes que producirnos vivencias estéticas, afectos placenteros o juicios de gusto, “la obra de arte nos dice algo”, declara verdad, y, por ello, “resulta ser objeto de la hermenéutica” (Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 3). Por ser ante todo experiencia comprensiva del sentido más que experiencia sensitivo/subjetiva del gusto, pura experiencia estética, el arte pertenece esencialmente a la hermenéutica: “La experiencia de la obra de arte incluye comprensión, o sea, representa un fenómeno hermenéutico”, y por eso, desde que “el comprender pertenece al encuentro con la obra de arte misma” (Gadamer, *Verdad y método*, p. 106), la estética según Gadamer debe ser rehabilitada hermenéuticamente. La inclusión de la estética en la hermenéutica no acaba con la autonomía (moderna) de la estética, sino que la redefine. Lo estético es en Gadamer hermenéutico, experiencia de sentido antes que *experiencia estética*, esto es, experiencia subjetiva, vivencial, sentimental y objetivista. Aclarar la pertenencia de la estética a la hermenéutica nos obliga a explicar qué significa que el arte sea experiencia hermenéutica o de sentido, es decir cómo la obra de arte nos dice algo. Desde este horizonte podemos desplegar el título de este trabajo. Sólo la superación de la estética en el sentido establecido en la modernidad –como algo definido por la noción de *diferencia estética* y delimitado por los conceptos de vivencia, subjetividad, sentimiento, gusto y objeto– y su ‘hermeneutización’, o sea, su comprensión rehabilitada desde la hermenéutica, sólo esto, es lo que permite una cierta relación arte-realidad según la cual el arte puede ser realidad transformada en verdad.

## 2. Desestetización del arte

Lo que hace Gadamer en cambio es recuperar un concepto más originario de la verdad como experiencia o acontecimiento. Esta verdad no es metódica sino hermenéutica. Ahora se entiende mejor el valor hermenéutico del arte, puesto que una vez que la hermenéutica ha experimentado ese giro radical no es casualidad que lo primero que trate Gadamer en *Wahrheit und Methode* sea la experiencia de verdad del arte. Ello se

debe a que Gadamer reconoce que “se puede obtener una nueva experiencia de la verdad desde el arte” y de carácter hermenéutico (Di Cesare, 2009, p. 59). Frente al modelo de conocimiento y verdad objetivista y metódico establecido por las ciencias naturales, la especial relevancia filosófica que tiene el arte para Gadamer se debe a que aporta un modelo diferente y hermenéutico. La clave hermenéutica de este nuevo modelo de verdad y conocimiento propio del arte es que, frente al metodológico, en la experiencia del arte el sujeto está dentro de ella, sin distancia, sin ser dueño sino dominado por ella. El hecho de que el arte para Gadamer no sea algo meramente estético/objetivo sino una forma peculiar de comprensión ajena al modelo científico-natural, le obliga a aclarar el modo de ser del arte, para comprender su comprender. Para hacerlo tiene que enfrentarse a la estética, que ha apartado al arte del conocimiento y de la verdad, porque sólo rompiendo con ella podrá reintegrarlos. Gadamer considera que “para hacer justicia al arte la estética debe superarse a sí misma y abandonar la pureza de lo estético”, es decir, debe *desestetizarse*: “Hemos comenzado con la crítica de la conciencia estética” (Verdad y método, pp. 98, 105). Ahora bien, superar la estética implica superar la tesis de la *diferencia estética*, que es el fundamento no sólo de esos dos rasgos sino de la propia estética según Gadamer. La *desestetización* de la estética depende de que se renuncie a la ‘diferencia estética’, porque sólo entonces lo estético se podrá rehabilitar superándose a sí mismo, o sea, superando la pureza de lo estético, e interpretando su modo de ser hermenéuticamente, no estéticamente. La estética, cuya fundación principal localiza Gadamer en Schiller (Id., p. 90), se asienta sobre una tesis ontológica: entiende lo estético como modificación de lo real, o sea, como un modo de ser modificado a partir de la realidad, como irrealidad, ilusión o apariencia (bella) frente a lo real verdadero. El arte es algo estético, algo por tanto que pertenece a este orbe de irrealidad y apariencia. Lo que hace la estética es una ‘diferencia estética’ (*ästhetische Unterscheidung*), esto es, diferenciar lo estético, su modo de ser, que es irrealidad o virtualidad, del modo de ser de lo real, que es realidad (Id., p. 91). La *diferencia estética*, centro de la estética, equivale a una *diferencia ontológica* entre la apariencia o irrealidad, que le corresponde a lo estético, y la realidad. La estética se funda sobre la diferencia entre la realidad y lo puro estético, ámbito ontológicamente diferente de lo real donde se aloja el arte como una *modificación* del ser de la realidad, o sea, con un *modo* de ser esencialmente distinto al de lo real, como irrealidad, apariencia o ilusión: “El arte de la ‘apariencia bella’ se opone a la realidad” (Id., p. 90). Nuestra tesis es que

el *vivencialismo* que caracteriza a la estética es también la clave de fondo de la diferencia estética, puesto que lo que permite aislar lo estético en su pureza y establecer la discontinuidad ontológica entre arte y realidad, es precisamente localizarlo en el plano de la vivencia, en esa dimensión subjetiva aparte de lo real. La existencia de la estética presupone esta contraposición, esta “ruptura entre la apariencia bella y la más áspera realidad” (Id., p. 95). De ahí que, según destaca Gadamer, el nacimiento de la estética, que “es una invención muy tardía” pues “no surgió hasta el s. XVIII ” y “provocada por el racionalismo moderno”, “coincide –lo que es significativo– con la aparición del sentido eminente del arte separado del contexto de la práctica productiva” (Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 107). No hay estética filosófica hasta que no existe una comprensión estética del arte que lo desconecta de la realidad. El racionalismo, al convertir la razón conceptual en órgano absoluto del conocimiento, aparta al arte de la verdad y del conocer, y produce la estética y la estetización del arte. La diferencia estética consiste según Gadamer en una *abstracción estética* puesto que, como “sólo elige la calidad estética como tal”, lo formal-estético, lo que hace es abstraer lo estético y apartarlo (diferenciarlo) en su pureza estética del resto de lo real: “La conciencia estética es una abstracción (que) deja ver y ser para sí lo que es una obra de arte pura” (Gadamer, *Verdad y método*, pp. 87, 91). La abstracción estética, que “se ejecuta en la autoconciencia de la vivencia estética”, aísla lo puramente estético de la obra y lo pone al margen de elementos no estéticos, como su contenido o finalidad: “Aquello hacia lo que está dirigida la vivencia estética debe ser la auténtica obra, que prescinde de los momentos extraestéticos que le son inherentes: fin, función, significado de contenido.

### 3. Diferencia estética

Hay que plantear una “crítica de la abstracción de la conciencia estética” porque el modelo de la ‘diferencia estética’, según Gadamer, es una forma errónea de entender lo estético: “Están en el error todos los intentos de pensar el modo de ser de lo estético a partir de la experiencia de la realidad y de entenderlo como una modificación de la misma” (Gadamer, *Verdad y método*, pp. 94, 89). Entender lo estético como una modificación de lo real que abre una discontinuidad ontológica entre realidad y estética (irreal, aparente) implica que entonces lo estético ni es el ‘auténtico ser’, que sería lo real, ni puede haber en él verdad. Esto es un error porque según Gadamer ocurre más

bien lo contrario: “Todos estos conceptos de imitación, apariencia, desrealización, ilusión, magia, sueño, presuponen la relación a un ser auténtico del que sería diferente el ser estético”, pero “la experiencia estética no piensa desde esa relación y más bien ve la auténtica verdad en lo que ella misma experimenta” (Id., p. 89). Para que la experiencia estética vea la verdad en lo que ella misma experimenta hay que disolver la diferencia estética. El arte sólo puede ser declaración de verdad previa *desestetización* del modo de ser de lo estético mediante su rehabilitación hermenéutica. Mientras lo estético y el arte eran situados por la estética en un plano ontológico distinto al de la realidad, lo irreal o aparente, no podía localizarse en ellos la verdad de lo real. Para lograrlo hay que acabar con la ruptura entre arte y realidad. Sólo la disolución de esa discontinuidad permite al arte ser la realidad misma transformada en su verdad. Por eso, escribe Gadamer, “contraponemos a la diferencia estética –verdadero constituyente de la conciencia estética– la no-diferencia estética” (Id., p. 122).

Esta no-diferencia arte/realidad significa que la imagen estética del arte pertenece a lo real. Contra la diferencia que supone el vivencialismo al situar lo estético en el plano subjetivo/vivencial, al margen de lo real, Gadamer restablece la continuidad –identidad– entre estética (arte) y realidad. Pero acabar con la ruptura no significa afirmar que no sean distintos arte y realidad. Hay identidad, continuidad, acaba con la discontinuidad ontológica, pero para Gadamer sigue habiendo diferencia arte-realidad. Hay *diferencia en la continuidad*. Se trata de lo que Gadamer ha llamado *identidad hermenéutica (hermeneutische Identität)* (Gadamer, Filosofía y literatura, p. 250; 1974, p. 116), es decir, una identidad que contiene la diferencia como su propia esencia y que, por tanto, no se realiza sino mediante la diferencia. Esta identidad hermenéutica supone, pues, “la crítica a un concepto de identidad que no encierre en sí mismo la diferencia” (Gadamer, Fenomenología del rito y el lenguaje, p. 418). La continuidad o no-diferencia entre lo estético/artístico y lo real posee en Gadamer un carácter ontológico ya que la imagen o representación artística no es meramente un objeto que esté en la realidad y que remita a ella, sino que está tan vinculada a la realidad que pertenece a ella, a su ser: “La imagen (*Bild*) no se remite sin más a lo representado. La representación (*Darstellung*) permanece más bien esencialmente vinculada con lo representado, incluso pertenece a ello” (Gadamer, 1960, p. 143). Esta es “la unidad originaria y la no-diferencia de representación y representado” (Verdad y método, p. 144). Lo fundamental es aclarar cómo se representa lo representado en la imagen artística, y la respuesta es que se

representa no meramente haciendo referencia, sino que lo representado mismo está (es) en la representación. Si “la diferencia estética considera la representación como tal, separándola frente a lo representado”, lo que propone Gadamer es “inseparabilidad ontológica de la imagen respecto de lo representado [...] la no diferencia entre la representación y lo representado” (Id.). La representación artística ya no es un signo exterior referido a lo real representado, al objeto de-signado, puesto que eso representado está en su representación: “No es un proceso casual sino que pertenece al propio ser de lo representado [...] es un proceso ontológico que constituye el rango ontológico de lo representado” (Id, p. 145). La imagen artística “no está separada sin más de lo que representa sino que forma parte de su ser” (Id., p. 158), pertenece al ser de lo representado. Esto es lo que Gadamer denomina “valor ontológico (*Seinsvalenz*) de la imagen” (Id., p. 139). Lo que define a la hermenéutica gadameriana es que rompe con la comprensión intelectualista de la representación para dotarla de significado ontológico: “El modo como algo se representa pertenece más bien a su propio ser” (*Ibíd.*, p. 479). Frente a la diferencia ontológica que subyace a la diferencia estética, la “esencia de la representación no es la diferencia ontológica entre la representación y lo representado, sino la total identificación con lo representado” (Gadamer, *Poesía y mimesis*, p. 84). De aquí deriva Gadamer que “la representación es un proceso ontológico” (Gadamer, *Verdad y método*, p. 164), lo que significa que el ser mismo es representación, es decir, que el ser, contra la metafísica de la sustancia y con Heidegger, no es una presencia cerrada y dada en sí, sino que sigue siendo en sus representaciones. Esta hermeneutización del ser, tesis fundamental de la ontología hermenéutica de Gadamer, encuentra su mejor expresión en el modo de ser de lo estético una vez rehabilitado hermenéuticamente. *Wahrheit und Methode* comienza entonces con la aclaración del problema de la verdad en el arte, porque en el arte se presenta ejemplarmente el concepto de ser verdadero renovado desde esta ontología hermenéutica. Lo estético que define a la imagen artística, lejos de estar separado ontológicamente de lo real, es aquel ámbito donde lo real sigue siendo, haciéndose, como si fuera una emanación de lo real que se continúa en lo estético del arte: “El contenido propio de la imagen es ontológicamente como una emanación del original” (Id., p. 145). Esta idea neoplatónica de emanación supera el marco de la ontología griega de la sustancia y le sirve a Gadamer para fundamentar la dimensión ontológica de la imagen. La continuidad que establece Gadamer se entiende como pertenencia de lo

estético, de la representación artística, al ser de lo representado. La pertenencia es el concepto clave de Gadamer para la rehabilitación hermenéutica de la diferencia estética: “La pertenencia corresponde a la experiencia hermenéutica” (Id., p. 466). Contra la ruptura estética, la estética de Gadamer es una *estética de la pertenencia*. Esta pertenencia ontológica de la imagen a lo representado, del arte a la realidad, le permite superar el primado subjetivista de la conciencia estética moderna: “La imagen es un proceso ontológico y, por ello, no puede ser concebida como objeto de una conciencia estética” (Id., p. 148).

#### 4. Arte e interpretación

Falta aclarar la diferencia que Gadamer introduce en la continuidad. Se refiere al hecho de que la representación pertenece al ser de lo representado no copiándolo, no repitiéndolo, sino transformándolo, haciéndolo crecer, aumentando su ser: “Mediante la representación lo representado experimenta un crecimiento de ser (*Zuwachs an Sein*)” (Gadamer, Verdad y método, p. 145). Por eso escribe Gadamer que “está en la esencia de la emanación que lo emanado sea un exceso” (Id., p. 145). La representación estética que pertenece a lo real no es copia sino una transformación que supone un crecimiento del ser de la realidad representada. Gadamer insiste en que el “carácter específico del arte de crecimiento de ser” significa una “ganancia en ser que el ente experimenta al representarse” (Gadamer, Actualidad de lo bello, p. 128). Esto quiere decir que la representación artística supone una novedad, pues en vez de repetir el original representado dice algo no dicho sobre él: “Una imagen así no es una copia porque representa algo que sin ella no se representaría así. Declara algo sobre el original” (Gadamer, Verdad y método, p. 145). Ahora bien, este crecimiento significa para Gadamer que en la representación artística lo real se da esencializado, en su verdad. Lo representado “experimenta un crecimiento de ser” en la representación, pero de tal modo que “lo representado llega en la imagen a sí mismo” (Id., p. 158), o sea, a su plenitud esencial, a su verdad. Aquello nuevo que declara la imagen es por tanto la verdad. Hay entonces continuidad porque la imagen pertenece a lo real y lo real mismo se continúa en la imagen, pero hay también diferencia porque lo real se da en la representación transformado, como plenificado o aumentado en su verdad: “El mundo que aparece en el juego de la representación no es como una copia al lado del mundo real, sino que es este mismo mundo en la acrecentada verdad de su ser” (Id., p. 142). Así

es como el arte puede ser la realidad trasformada en su verdad. La realidad representada en el arte es más que esa realidad sin representar: “El Aquiles homérico es más que su original” (Id., p. 120). Lo real representado en el arte es lo real pero depurado en su esencia, en su verdad, liberado de todo lo casual, contingente y accidental. La representación artística esencializa. En tanto es representado artísticamente, lo real se esencializa, “se libera de la particularidad y casualidad de las circunstancias en las que es hallado” y “con ello comienza a elevarse hacia su esencia permanente y a separarse de la casualidad de su hallazgo” (Gadamer, Poesía y mimesis, pp. 83s). Lo real representado en el arte queda liberado de su contingencia, reducido a su esencia, y así el arte es la realidad potenciada, trasformada representativamente en su verdad. En este sentido puede afirmarse con Gadamer que el arte rehabilitado hermenéuticamente equivale, como ya percibió Husserl, a una espontánea *epojé* y reducción fenomenológicas, que, tras desconectar el mundo concreto con todas sus posiciones contingentes, pueden reducirse a su esencia (Gadamer, Filosofía y literatura, p. 255). Gadamer deduce que el arte, por ser lo real trasformado en su esencia, ofrece más conocimiento porque la representación no es solo “repetición que reproduce, sino conocimiento de la esencia”: “Con vista al conocimiento de lo verdadero es el ser de la representación más que el ser del material representado” (Gadamer, Verdad y método, p. 120). Gadamer ha recuperado el destacado y peculiar poder cognoscitiva que tuvo el arte cuando verdad y esencia eran lo mismo: “Mientras se identificó conocimiento de la verdad con conocimiento de la esencia, se creyó en el poder cognoscitivo del arte” (Id.). Cuando se quebró esta identidad en el mundo moderno científico y se supeditó la verdad al método, se esfumó el valor cognoscitivo del arte y se pasó al dominio positivista del conocimiento y la verdad por parte de la ciencia metódica.

## 5. La interpretación del arte

El arte es algo que hace el ser humano. Ahora bien, ¿en qué consiste esa actividad humana que denominamos ‘arte’?, ¿qué es lo que hace el ser humano en el arte?. Según Ortega, “la obra es un aparato de significar”, en ella expresamos nuestro verbo interior (Velázquez VI, 610). En el arte, el ser humano conoce y comunica. No es el ser quien habla en el arte, sino el ser humano en tanto “Dicente, esto es, el que tiene cosas que decir” (El hombre y la gente, X, 305). Pero ese mundo íntimo de ideas que aspira a expresarse no resulta del mero juego interior de la conciencia, algo puramente mental, sino que surge en contacto con el mundo, de manera que es

conocimiento, esclarecimiento del texto vital, pues la vida no es sino diálogo del yo con la circunstancia. El lenguaje es la forma más conocida de expresión y comunicación, pero no es suficiente para satisfacer la necesidad expresiva del hombre, no basta para declarar todo el verbo interior humano que espera expresarse. Para comunicar lo que no se puede decir directamente mediante el lenguaje contamos con el arte (Velázquez, VI, 611). El arte entonces es una forma peculiar (sensible, *estética*) de conocimiento y expresión, distinta de las formas conceptuales, y necesaria cuando resultan insuficientes el resto de modos de conocimiento y expresión. Con el lenguaje “no sólo comunicamos algo, sino que lo patentizamos, lo declaramos de modo que no sea cuestionable qué es eso que queremos comunicar” (Velázquez, VI, 610). Aunque luego de hecho por error o insuficiencia humana no lo consiga, el lenguaje esencialmente es declarativo – entrega directamente su sentido-, y por eso su comunicación no está necesitada *per se* de interpretación. Al comunicar, el lenguaje declara, pone en claro, lo comunicado. En cambio, la poesía, y el arte en general, no *declaran*, no dicen (no pueden decir) directamente sino sólo metafóricamente, y ello no por capricho ni por juego sino porque lo que quieren decir no se puede decir sino indirecta o metafóricamente. El arte no puede patentizar lo que dice sino que se expresa enigmáticamente. Es su destino, su desgracia y su gloria. El conocimiento y la expresión metafóricas del arte, y el enigma que en consecuencia es toda obra, no son un defecto ni un rodeo deliberado, sino algo necesario “porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir” (Velázquez, VI, 611). Si el decir patentizador del lenguaje pone en claro lo que dice, la expresión metafórica del arte no es nada patente ni declaratoria, sino enigmática y, por tanto, está necesitada de interpretación. La obra de arte como tal no se nos da fácilmente sino sólo mediante la interpretación. Si no respetamos su carácter de texto metafórico y adoptamos una actitud interpretativa, no accedemos a la obra de arte. El decir metafórico del arte nos obliga a ponernos en una determinada actitud para poder entrar realmente en él. El arte nos exige el esfuerzo de la interpretación. El arte, por lo mismo que sólo dice lo que no se puede decir directamente, no puede interpretarse en su totalidad, o sea, no puede traducirse a un decir declarativo, pues si se pudiera no habría necesidad de haber utilizado ese decir metafórico. El conocimiento y la expresión no patentes, no declarativos, del arte están condenados a una interminable interpretación.

Pero Ortega considera que hay un plano en el que todo texto, y no sólo el artístico, exige interpretación. La hermenéutica del arte se debe a la naturaleza peculiar (no declarativa, metafórica) del texto artístico, fruto de su voluntad de conocimiento y expresión en el límite de lo pensable y expresable. Todo decir metafórico reclama la interpretación, y dicho nivel

interpretativo efectivamente no es aplicable a otro tipo de textos. Pero más allá de la diferencia entre el decir declarativo y el metafórico, el decir mismo es hermenéutico y, por tanto, necesitado de interpretación. Este nivel interpretativo sí es aplicable por tanto a todo texto, sea artístico o no. Todo decir necesita ser interpretado porque, por muy declarativo que sea, nunca es comprensible exclusivamente desde sí mismo. Contra el idealismo semántico dominante desde Platón, para Ortega no hay un significado puro, el significado abstracto del diccionario, sino sólo significados *circunstanciales*. El verdadero significado de las palabras es el que tienen en la vida, cuando son “acción viviente de un ser humano, de modo que “las palabras no son palabras, sino cuando son dichas por alguien”, y por eso sólo es real la palabra viviente, la que actúa en una determinada situación vital (El hombre y la gente, X, 299). La palabra del diccionario, *desbiografiada*, es una abstracción, no es verdaderamente palabra. Ortega concluye que la “significación auténtica es siempre ocasional, que su sentido preciso depende de la situación o circunstancia en que sean dichas” (Id. 302). Si el significado del diccionario es cerrado, el significado vital es abierto y, en consecuencia, hermenéutico, necesitado de interpretación. El significado raciovitalista y hermenéutico rechaza la existencia de significados puros y abstractos, cerrados en la proposición. Gadamer señala que este idealismo lógico antihermenéutico basado en la pura proposición abstrae de todo lo que no se dice expresamente en ella, y añade, en la misma dirección hermenéutica que Ortega, que “el enunciado puro es una ficción” puesto que siempre tiene presupuestos no enunciados sin los cuales no puede entenderse (Gadamer, Verdad y método II, 194s). Esto significa que una proposición no puede ser comprendida atendiendo sólo a ella misma, a su contenido, o sea, escribe Gadamer, que “nunca un enunciado posee su pleno sentido en sí mismo” (Id. 195). Aislar la proposición de su contexto motivacional y olvidar lo no dicho, lo extralingüístico, es abstracción idealista y algo problemático; el espíritu hermenéutico de Ortega y Gadamer representa justo lo contrario. La impugnación orteguiana del idealismo semántico en clave ya hermenéutica está anticipada en la tesis central de la vida como texto eterno, fuente de *logos*. El carácter hermenéutico de la filosofía de la razón vital está radicado en la base misma de su pensamiento, por lo que cabe denominarla ante todo como *filosofía hermenéutica*.

En este nivel fundamental de la interpretación Ortega plantea las dos tesis básicas de su hermenéutica, sus “*Principios de una nueva Filología*” (Velázquez, VI, 612). Estas dos tesis desarrollan el carácter hermenéutico esencial de todo decir raciovitalista y circunstancial. En aquellos tres primeros principios de la metafísica de la razón vital *fundamenta* Ortega su hermenéutica, y en estas dos tesis es donde *despliega* dicha hermenéutica. El primer principio

hermenéutico sostiene que “todo decir es deficiente, dice menos de lo quiere” (Velázquez, VI, 612), y ello se debe a que la necesidad de decir que constituye al Dicente humano excede todo decir concreto. El querer decir es siempre más de lo que efectivamente dice. La exuberancia expresiva de la vida que se concreta en la voluntad de decir humana trasciende las posibilidades del lenguaje concreto. Las estructuras categoriales de que se vale el ser humano son insuficientes e inadecuadas para canalizar la riqueza significativa *eterna* de la vida. El texto eterno que es la vida desborda todos los sistemas en que intentamos apresarlos, rebasa cuanto decimos de él, supera todos los significados que leemos en ese texto y vertemos en fórmulas. Traspasamos el texto a la cultura, pero nunca del todo. No es traducible absolutamente, pero es fuente de constantes traducciones y fruto de ellas es el mundo de la cultura. Ortega experimentó claramente la inadecuación entre la vida y el concepto: “Entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo” (III, 867). Pero también afirmó el trabajo infatigable e interminable del concepto y la cultura por reflexionar sobre la vida para intentar esclarecerla. Es la tragedia *sisifiana* de la cultura: la cultura no puede volver por detrás y hacer transparente la vida que es su origen, pero esa vuelta lúcida es su misión. Esta inadecuación esencial entre la vida y el concepto –la cultura en general– es la base del carácter hermenéutico del pensamiento de Ortega. Todo decir apunta siempre a algo más que quiere decir y no puede. Por eso no se cierra nunca en sí y es interpretable. El segundo principio sostiene que “todo decir es exuberante, da a entender más de lo que se propone” (Velázquez, VI, 612). Lo dicho no se limita a lo que dice expresamente, sino que muestra más. Si la voluntad de decir rebasa lo dicho, también lo dicho a su vez supera a la voluntad de decir al dar a entender más de lo que quería decir. Esto se debe a que todo decir (texto) se levanta sobre supuestos, sobre el horizonte vital e histórico inexpresso donde se origina (subtexto): “Todo decir expreso subdice o da por dichas muchas cosas que en el pensamiento actúan, que *forman parte* de su pensamiento” (IX, 719). Todo decir surge en vista de un mundo histórico-cultural que está presente en ese decir de forma latente, como algo no dicho, de modo que sin él no podríamos entender aquel decir (VI, 147). Todo texto se refiere a un contexto vital que es como su condición nada trascendental de posibilidad e inteligibilidad. La tarea de la hermenéutica entonces no puede ser otra que referir el texto al horizonte vital donde nació. Hacer esto es lo único que permite su comprensión. La hermenéutica raciobiográfica de Ortega consiste por tanto en *reviviscencia* (Velázquez, VI, 609): solo se puede comprender un texto *reviviendo* la vida que lo produjo –lo que incluye la biografía del autor y su mundo histórico. Una hermenéutica así es una hermenéutica reconstructiva, ya que en ella se trata de reconstruir el

mundo (contexto) en el que nació el texto en cuestión. Se funda, pues, sobre la tradicional circularidad hermenéutica entre todo y parte pues el texto (parte, fragmento) sólo es comprensible desde su horizonte vital, histórico y cultural (todo).