

La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer

Interpretation of the artwork from the philosophical hermeneutics perspective of Hans-Georg Gadamer

Julio Amador-Bech
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México
julioabc@prodigy.net.mx

Recibido: 13 de octubre de 2012
Aceptado: 01 de noviembre de 2012
(pp. 42-50)

Resumen

El presente artículo se propone desarrollar los problemas básicos, implicados en la interpretación de la obra de arte, desde la perspectiva de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. En principio, se plantea el asunto de la comprensión como constituyendo un sustrato de la existencia más originario que la propia constitución del discurso científico, quedando este último incluido como una de las posibles formas que reviste la comprensión. En segundo lugar, se abordan los principios básicos de la interpretación histórica, entendiendo como fundamental la distinción de los horizontes de pensamiento que sustentan, por un lado, la creación de la obra de arte, y por el otro, su interpretación. Se entiende que en el proceso de la comprensión se logra la fusión de horizontes, a partir de su sistemática confrontación, al interior del mismo proceso. En tercer lugar, se desarrolla la diferencia entre los enfoques epistemológico y ontológico para abordar el problema de la interpretación y la comunicación humanas. De ahí se muestran las diferencias específicas entre las ciencias del espíritu y las ciencias naturales, encontrando un sustrato más esencial en la condición humana de: "ser en el tiempo". Finalmente, se aborda el asunto de la esencia de la obra de arte a partir de su condición mimética como construcción, representación y transformación creadora y reveladora de sentido.

Palabras clave: Hans-Georg Gadamer, hermenéutica, interpretación del arte

Abstract

This article aims to present the basic questions referred to the process of interpretation of works of art, from the point of view of Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics. In the first place, comprehension is conceived as the most original substratum of existence, much more than science, itself, being, this last one, only one of the possible forms that comprehension adopts. In the second place, the basic principles of historical interpretation are studied, underlining the difference that exists between the cultural and philosophical horizons of the producer of works of art, on one side, and of their interpreter, in the other. It is understood that the process of comprehension is achieved in the fusion of historical

horizons, as a result of their systematic confrontation. In third place, the difference between the epistemological and ontological points of view referred to knowledge, interpretation and communication is exposed. The divergences between natural and human sciences are, as well, presented. Finally, the essence of the work of art is approached, conceiving it as a mimetic product, characterized as a form of construction, representation and creative transformation, full of meaning.

Key Words: Hans-Georg Gadamer, hermeneutics, art interpretation

Introducción

Al abordar el estudio concreto de las obras de arte, entiendo que toda hermenéutica que tenga como fin su interpretación resulta de una reconstrucción más o menos abstracta de la complejidad real. Tal es el sentido que le otorgo a la afirmación de Gadamer: *La experiencia de la tradición histórica va fundamentalmente más allá de lo que en ella es investigable* (Gadamer, 1999, p. 25). Al proponer un conjunto de lineamientos hermenéuticos para la interpretación de la obra de arte, asumo una postura que intenta abrir la interpretación hacia una diversidad de perspectivas posibles que permitan vislumbrar, tanto la riqueza de las obras mismas, como los límites de las posibilidades del saber. Para tal fin me propongo recuperar la adecuada enunciación de esta voluntad pluralista en las palabras de Gadamer: *Lo que satisface nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado* (Gadamer, 1999, p. 353).

Ninguna hermenéutica puede ser exhaustiva, como ninguna ciencia o estrategia de saber puede ser totalizadora. Toda teoría es *interpretable*, de ahí que pueda ser utilizada en una variedad, casi infinita, de formas. Ciertos aspectos cobrarán mayor relevancia que otros, en función del horizonte de pensamiento de cada intérprete y del modo concreto en el cual se oriente la interpretación misma. Comienzo mi discurso recordando las prevenciones con las cuales da inicio Gadamer a su magna obra *Verdad y Método: El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico* (Gadamer, 1999, p. 23).

Más adelante, amplía su argumentación afirmando que: *las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del*

arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica (Gadamer, 1999, p. 24). Llego así a una cabal unidad de propósito con la intención de Gadamer, cuando éste la hace explícita, al proponerse una *crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia* (Gadamer, 1999, p. 25). Así, el sentido último de nuestro proceso de comprensión debe ser la posibilidad de participar plenamente de la experiencia espiritual a la que la obra de arte nos invita. Evitamos, de esa manera, limitarnos, como hacen algunos autores, a considerarla simplemente como un mero documento para el estudio de la historia.

Lluís Duch desarrolla una postura sobre la ciencia que es afín a la de Gadamer y, a su vez, crítica respecto del positivismo, afirma que: *La objetividad y la neutralidad absolutas no existen en las ciencias humanas* (las *Geisteswissenschaften* de la terminología alemana) *y muchos investigadores mantienen la opinión de que tampoco se encuentran al margen de la implicación del sujeto cognoscente en el objeto que se quiere conocer en las llamadas 'ciencias duras' (Naturwissenschaften)* (Duch, 2008a, p. 171).

Precisamente, el concepto de *trayecto biográfico* que él formula, posee una clara implicación hermenéutica, ya que, como él mismo lo expone: *Lo que designo con la expresión 'factor biográfico' interviene decisivamente en cualquier reflexión porque, lo queramos o no, nuestra biografía concreta, por acción o por reacción, se plasma, de una manera u otra, en todo lo que pensamos, hacemos y sentimos* (Duch, 2008a, p. 171). Coincide, plenamente, con los supuestos básicos de la hermenéutica filosófica de Gadamer, cuando éste afirma que en todo proceso de interpretación, inevitablemente, *el intérprete proyecta sus categorías de pensamiento, su sub-*

jetividad, sobre lo interpretado (Gadamer, 1999). En esa línea de reflexión sigue lo ya expuesto por Heidegger en *El ser y el tiempo: La interpretación se funda en todos los casos en un 'ver previo' que 'recorta' lo tomado en el 'tener previo' de acuerdo con una determinada posibilidad de interpretación [...] Toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar* (Heidegger, 2008, pp. 168-170).

Este asunto nos conduce a una reflexión propiamente hermenéutica, a partir de la cual se constata que a la hora de proceder a la interpretación de una obra de arte se pone de manifiesto que existen tanto una diferencia, como una distancia cultural entre el horizonte del autor de la obra de arte y el del intérprete de la misma. El simple reconocimiento de este problema hermenéutico nos deja ver que lo que se pone en juego en la interpretación de la obra de arte es el vasto universo de significaciones que están presentes tanto en la cultura específica dentro de la cual han sido educados *el observador, como el propio creador* de las obras artísticas. Para Hans-Georg Gadamer, el reconocimiento de esta tensión básica entre tradición y presente histórico es el punto de partida de la hermenéutica, de la historicidad de la comprensión (Gadamer, 1999). El intérprete realiza siempre un proyectar, proyecta un sentido pre-existente sobre lo que interpreta, sentido que está determinado por su horizonte cultural (Gadamer, 1999). Gadamer llama a ese horizonte *tradición* y muestra cómo la tradición *forma parte en verdad de la historia misma* (Gadamer, 1999, p. 344):

En nuestro comportamiento respecto al pasado, que estamos confirmando constantemente, la actitud real no es la distancia ni la libertad respecto a lo transmitido. Por el contrario, nos encontramos siempre en tradiciones, y éste nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la tradición (Gadamer, 1999, p. 350).

Así, para Gadamer: *En el comienzo de toda hermenéutica histórica debe hallarse por lo tanto la resolución de la oposición abstracta entre tradición histórica e investigación histórica, entre historia y conocimiento de la misma. Por tanto, el efecto de la*

tradición que pervive y el efecto de la investigación histórica forman una unidad efectual cuyo análisis sólo podrá hallar un entramado de efectos recíprocos (Gadamer, 1999, p. 351).

El comprender debe entenderse como *un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición*, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación (Gadamer, 1999, p. 360). No obstante, Gadamer insiste en que para la hermenéutica histórica, cada obra debe ser entendida desde sí misma: *Todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre [la obra] y [el] presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente* (Gadamer, 1999, p. 377).

Es en tal sentido que *el comportamiento hermenéutico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del presente. La conciencia histórica es consciente de su propia alteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio* (Gadamer, 1999, p. 377). Concluye, afirmando que: *En la realización de la comprensión tiene lugar una verdadera fusión horizontal que con el proyecto del horizonte histórico lleva a cabo simultáneamente su superación* (Gadamer, 1999, p. 377).

A pesar de que no podemos hablar de una historia coherente y sistemática de la hermenéutica, sino de una larga trayectoria diferencial con momentos específicos que desarrollan y destacan aspectos diversos y están asociados a tradiciones filosóficas, incluso, en ocasiones, contradictorias entre sí, encontramos, sin embargo, problemas bien definidos que atraviesan todo lo extenso de su historia, como es el caso de *la relación entre discurso e interpretación*. Ya desde Heráclito está presente esta inquietud; para él, la correspondencia que sigue manteniéndose entre el lenguaje y el ser *no es ya una identidad inmediata sino mediada y, por así decirlo, oculta, pues se acepta que la reflexión sobre el 'logos' del lenguaje como un todo puede mostrar el 'logos' de la totalidad en devenir del cosmos* (Garagalza, 2006, p. 180).

Para su filosofía: *La dicción particular es al mismo tiempo descubrimiento y encubrimiento, por lo que requiere interpretación, y tiene un sentido que va más allá de lo que propiamente dice, un sentido oculto a la visión directa y al que se accede transversalmente, por la interposición de la imagen y la*

metáfora (Garagalza, 2006, p. 180). Dice al respecto Gadamer: *La lingüística le es a nuestro pensamiento algo tan terriblemente cercano, y es en su realización algo tan poco objetivo, que por sí misma lo que hace es ocultar su verdadero ser* (Gadamer, 1999, p. 457). Tal ocultación es la que da lugar a la interpretación, a la hermenéutica como disciplina sistemática de la interpretación.

Esta manera de entender la relación entre discurso y significado es algo que las hermenéuticas antiguas y medievales ya conocían y trabajaban. El destacado estudioso de la mitología griega, Carlos García Gual, señala que el primero en proponer una interpretación alegórica del mito fue Teágenes de Regio, un sagaz comentador de Homero del siglo VI a.C. (García Gual, 1987, p. 48). Teágenes salva a Homero de las críticas que se le hacen por presentar en la *Ilíada* un comportamiento escandaloso de los dioses, contrario al canon ético griego de comportamiento cívico y cotidiano, argumentando que Homero hace uso de un modo críptico de expresión, valiéndose de un lenguaje poético que se refiere a verdades profundas, cuya literalidad contiene un sentido oculto, por referencia alegórica: *Con tal lenguaje alude y devela a los entendidos verdades profundas ocultas tras un velo de metáforas, tras un ropaje embellecido por imágenes plásticas, ... Así, el mito queda visto como un lenguaje cifrado que vela un saber profundo que hay que interpretar y descifrar* (García Gual, 1987, p. 50).

Jean Grondin da cuenta de la manera en la cual tiene lugar esta etapa de la hermenéutica:

La necesidad de una reflexión explícita sobre la explicación, sobre el acontecer primario del lenguaje en tanto *interpretatio* o como reproducción del pensamiento, se debe –y no hay nada más humano que eso– a la experiencia de la incomprendibilidad. Esta reflexión surgió sólo cuando el comprender se vio ante el desafío de pasajes y elementos de la tradición religiosa y mitológica que se habían convertido en oscuros o escandalosos (Grondin, 2002, p. 49).

Por lo que se refiere a las hermenéuticas cristianas, la de san Agustín, por ejemplo, distingue entre el *sentido propio* y el *sentido transpuesto* y la de Santo Tomás entre el *sentido literal* y el *sentido espiritual*. Orígenes hablará de tres niveles de sentido en las Escrituras sagradas: *el literal, el moral y el alegórico o anagógico*. Como tendencia predominante dentro de la hermenéutica cristiana medieval, posterior a

Orígenes y a inspiración suya, veremos *la coexistencia de un sensus literalis, histórico, con un sensus spiritualis, místico, dividido, a su vez, en alegórico, moral y anagógico* (Ferraris, 2002, p. 24).

La hermenéutica islámica medieval es muy clara en lo que respecta a distinguir diferentes niveles de significado, presentes en el Corán, libro sagrado del Islam:

El libro de Dios –explica el VI Imán– comprende cuatro cosas: la expresión enunciada (*'ibárat*); la intención alusiva (*isárat*); los sentidos ocultos, relativos al mundo suprasensible (*latá'if*), y las supremas doctrinas espirituales (*hagá'iq*). La expresión literal está dirigida al común de los fieles (*awamm*). La intención alusiva concierne a la elite (*jawáss*). Los significados ocultos corresponden a los Amigos de Dios (*awliyá*), y, las supremas doctrinas espirituales, a los profetas (*anbiya*, plural de *nabi*) (Corbin, 1977, p. 238).

Desde la Antigüedad, la hermenéutica se planteó el problema específico de establecer las diversas dimensiones de significado de los textos sagrados, así como de todo texto o expresión verbal, en general. Ya sea desde una perspectiva clásica o una moderna, de cara a la interpretación de toda obra, estamos frente a *un sistema semántico complejo*, en el cual el enunciado de un plano sirve de punto de partida para introducirse en el significado del nivel siguiente y así, sucesivamente.

Paul Ricoeur muestra esta distinción de niveles significantes como el *nudo semántico* de toda hermenéutica. De la exégesis al psicoanálisis, el elemento común es una cierta arquitectura del sentido que propone un múltiple significado (Ricoeur, 2003, p. 17). De tal suerte, Ricoeur definirá a la interpretación como el trabajo del pensamiento que consiste en *descifrar el significado oculto en el significado aparente*, desarrollando sus niveles, implicados en el plano literal (Ricoeur, 2003, p. 17). Si, a la manera de Ricoeur, se entiende al símbolo como una expresión polisémica y existencialmente caracterizada, la mera decodificación epistémica sería insuficiente, exigiéndose, así, una aproximación hermenéutica, es decir, ontológica, más aún, la hermenéutica encuentra su razón de ser en la interpretación de los símbolos: *Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto* (Ricoeur, 2003, p. 17).

A la hora de interpretar una obra de arte, nos encontramos en el campo de las ciencias del espíritu, que es el nuestro y el propio para plantear adecuadamente las preguntas acerca de la comprensión del arte; por ser nuestro terreno, como seres humanos que somos, estamos inmersos en él, estamos inmersos en la *tradición, estamos inmersos en la propia historia que queremos comprender*, de tal manera que el preguntar adquiere una forma particular. Gadamer ha mostrado ya que en *las ciencias del espíritu no puede hablarse de un 'objeto idéntico' de la investigación, del mismo modo que en las ciencias de la naturaleza* (Gadamer, 1999, p. 353).

La investigación histórica está soportada por el movimiento histórico en que se encuentra la vida misma, y no puede ser comprendida teleológicamente desde el objeto al que se orienta la investigación. Incluso ni siquiera existe realmente tal objeto. Es esto lo que distingue a las ciencias del espíritu de las de la naturaleza. Mientras que el objeto de las ciencias naturales puede determinarse *idealiter* como aquello que sería conocido en un conocimiento completo de la naturaleza, carece de sentido hablar de un conocimiento completo de la historia. Y por eso no es adecuado en último extremo hablar de un objeto en sí hacia el que se orientase esta investigación (Gadamer, 1999, p. 353).

En su *Historia de la hermenéutica*, Maurizio Ferraris sintetiza de manera muy lograda, la argumentación de Dilthey, quien, en su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883), fuera el primero en establecer con suma claridad, desde una perspectiva hermenéutica, la distinción entre las orientaciones epistémicas de ambas disciplinas.

Dilthey tematiza aquí la distinción entre las ciencias del espíritu y las ciencias de la naturaleza, que se funda ya sobre la diferencia entre los objetos de estudio de los dos tipos de saber (las ciencias de la naturaleza se ocupan de fenómenos externos al hombre, mientras las ciencias del espíritu estudian un campo del cual el hombre forma parte) o sobre las diferentes modalidades cognoscitivas, por las cuales, mientras el saber de las ciencias naturales viene de la observación del mundo externo, el de las ciencias del espíritu es extraído de una vivencia (*Erlebnis*), en la cual el acto de conocer no es distinto del objeto conocido. Mientras en las *Naturwissenschaften*, la observación del fenómeno se separa de las propiedades específicas del fenómeno mismo, en las *Geisteswissenschaften*, el

conocimiento vital de un sentimiento interno se identifica con (o mejor es) aquel sentimiento. Asimismo, mientras las primeras se avalan con explicaciones causales, las segundas utilizan categorías axiológicas o teleológicas diferentes, tales como *significado, fin, valor* (y mientras la explicación causal no modifica la sustancia del fenómeno, la comprensión de los significados asume y transforma el "objeto" estudiado (Ferraris 2002, p. 132).

Faltaría, sin embargo, para matizar en profundidad la afirmación de Dilthey, desde un punto de vista hermenéutico, constatar que la perspectiva epistémica de las ciencias naturales *no está del todo exenta de juicios de valor* y que es el propio modo de pensar de una época el que, subrepticamente, se infiltra en el discurso de las ciencias naturales.

Así, es claro que: *el verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales* (Gadamer, 1999, p. 32).

Desarrollo

Oposición entre las orientaciones epistemológica y ontológica

En contraposición a las tradiciones epistemológicas, herederas del Discurso del método de Descartes, la hermenéutica filosófica ha propuesto un enfoque radicalmente diferente, planteando el problema hermenéutico desde una perspectiva ontológica. Es decir, en interioridad, demostrando que la interpretación es lo propio de nuestro ser, en tanto que seres humanos. A partir de ese giro ontológico se hace posible plantear adecuadamente el problema de la interpretación, no así desde un punto de vista epistemológico particular. La interpretación y la comunicación cobran un sentido más originario, determinado por nuestro propio ser: no podemos existir sino a condición de interpretar y comunicar. Ha sido Heidegger quien ha formulado y puesto de manifiesto la radicalidad de esta orientación en las lecciones que impartió en 1923 en la Universidad de Friburgo, publicadas más tarde con el título: *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*:

Facticidad es el nombre que le damos al carácter de ser de "nuestro" existir "propio". Más exactamente, la expresión significa: ese existir *en cada ocasión, ...*, "Estar aquí *por lo que toca a su ser*" no significa, en ningún caso de modo primario ser *objeto* de la intuición y de la determinación o de la mera posesión de conocimientos, sino que quiere decir que el existir está *aquí* para sí mismo en el cómo de su ser más propio (Heidegger, 2002, p. 25, entrecomillado y cursivas en el original).

Heidegger descarta, así, la errónea manera cartesiana de entender al ser, y lo asienta en *sí mismo*. En torno a este planteamiento radical de Heidegger, Gadamer comenta: *La facticidad del estar ahí, la existencia, que no es susceptible de fundamentación ni de deducción, es lo que debe erigirse en base ontológica del planteamiento fenomenológico, y no el puro 'cogito' como constitución esencial de una generalidad típica: una idea tan audaz como comprometida* (Gadamer, 1999, p. 319).

Heidegger define al conocer como algo propio de la condición del ser: *El término hermenéutica pretende indicar el modo unitario de abordar, plantear, acceder a ella, cuestionar y explicar la facticidad* (Heidegger, 2002, p. 27). Más adelante agrega: *el habla hace que lo ente sea patente, accesible* (Heidegger, 2002, p. 28). Así, Heidegger afirma que la finalidad del habla es *hacer accesible algo en cuanto estando aquí presente, mostrándose abiertamente* (Heidegger, 2002, p. 29). Es en tal sentido, que Maurizio Ferraris afirma que originalmente, la hermenéutica no sólo se refiere a la comprensión adecuada, sino también, y de manera primordial, a la *expresión correcta* (Ferraris, 2002, p. 11). Coincidentemente, Grondin precisa tal afirmación: *El interpretar busca el sentido interior detrás de lo expresado, en tanto el expresar da a conocer algo interior* (Grondin, 2002, p. 45).

En conclusión, la acepción de hermenéutica, usada por Heidegger, dirá así: *Atendiendo más bien a su significado originario, el término quiere decir: determinada unidad en la realización del ἐμπνεῖν (del comunicar), es decir, del interpretar que lleva al encuentro, visión, manejo y concepto de la facticidad* (Heidegger, 2002, p. 33). Al respecto de la proposición heideggeriana, dirá Ricoeur que esta ontología de la comprensión, *al romper con los debates de método, se inscribe de entrada en una ontología del ser finito, y reconoce en él el comprender no ya como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser* (Ricoeur, 2003, p. 11)

Husserl ya venía enfrentando este problema, para lo cual desarrolló su concepto de *Lebenswelt* (mundo vital), en palabras de Gadamer:

En consciente contrapropuesta a un concepto del mundo que abarca el universo de lo que es objetivable por las ciencias, Husserl llama a este concepto fenomenológico de mundo "mundo vital", es decir, el mundo en el que nos introducimos por el mero vivir nuestra actitud natural, que no nos es objetivo como tal, sino que representa en cada caso el suelo previo de toda experiencia. Este horizonte de mundo está presupuesto también en toda ciencia y es por eso más originario que ellas. Como fenómeno horízontico este "mundo" está esencialmente referido a la subjetividad, y esta referencia significa al mismo tiempo que "tiene su ser en la corriente de los 'en cada caso'". El mundo vital se encuentra en un movimiento de constante relativización de la validez (Gadamer, 1999, p. 310, cursivas y entrecomillado en el original).

El giro ontológico en el planteamiento del problema del conocimiento se radicaliza y encuentra una expresión más clara y contundente en la recuperación de "la pregunta que interroga por el sentido del ser", formulada por Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927). Tal como afirma Gadamer, *es la idea misma de la fundamentación la que experimenta ahora un giro total* (Gadamer, 1999, p. 322, cursivas en el original).

La falta de una base ontológica propia de la "subjetividad trascendente" de la fenomenología de Husserl *es lo que parece quedar superado en la resurrección del problema del ser* (Gadamer, 1999, p. 322). *Lo que el ser significa debe ahora determinarse desde el horizonte del tiempo. La estructura de la temporalidad aparece así como la determinación ontológica de la subjetividad. Pero es algo más. La tesis de Heidegger es que el ser mismo es tiempo* (Gadamer, 1999, p. 322). De esta forma, dirá Gadamer, *se rompe todo el subjetivismo de la nueva filosofía* (Gadamer, 1999, p. 322).

Coincidentemente, Ricoeur, partirá de las hipótesis heideggerianas de *El ser y el tiempo* para demostrar que nuestra capacidad hermenéutica de comprender toda narración, radica en nuestra condición ontológica de *vivir en el tiempo: la temporalidad es una estructura de la existencia –una forma de vida– que accede al lenguaje mediante la narratividad, mientras que ésta es la estructura lingüística –el juego del lenguaje– que tiene como último referente dicha temporalidad* (Ricoeur, 1999, p. 183).

Ferraris llega a la conclusión de que en la proposición de Heidegger:

[...] la radicalización de la fenomenología es a su vez una radicalización de la hermenéutica: la hermenéutica no es una técnica para la comprensión de un ámbito determinado de textos y de monumentos en el marco de una sistemática de las ciencias del espíritu, como acontece en Dilthey, sino es, más bien, el modo de ser, antes que de conocer, de todo sujeto en cuanto inmerso en el mundo. La hermenéutica asume pues un valor ontológico y una primacía que la hace llegar más acá de la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu (Ferraris, 2002, p.p. 185-186).

Volviendo a la exposición de Gadamer sobre Heidegger, llegamos a la conclusión de que el fundamento radica en que exista un *ahí*, una diferencia entre *ente y ser*. Así, cuando *el preguntar se orienta hacia este hecho básico de que 'hay' tal cosa, entonces se orienta hacia el ser* (Gadamer, 1999, p. 322). De tal suerte, *el comprender es la forma originaria de realización del estar ahí, del ser-en-el-mundo* (Gadamer, 1999, p. 325, cursivas en el original). *Comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma* (Gadamer, 1999, p. 325). Comprender es un *saber estar en el mundo*, pues la comprensión no se limita a un mero conocimiento intelectual, sino que designa también un saber hacer práctico, *en los dos significados aparece la idea de conocer, reconocer, desenvolverse con conocimiento en algo* (Gadamer, 1999, p. 325). Finalmente, *en último extremo, toda comprensión es un comprenderse* (Gadamer, 1999, p. 322, cursivas en el original). En la medida en la cual la comprensión de expresiones no sólo se refiere a la captación inmediata de lo que contiene la expresión, *sino también al descubrimiento de la interioridad oculta que la comprensión permite realizar (...), el que comprende se comprende, se proyecta a sí mismo hacia posibilidades de sí mismo* (Gadamer, 1999, p. 325).

La obra de arte como revelación de lo oculto

En un sentido hermenéutico, la obra de arte puede ser entendida a la vez como manifestación y como revelación de lo que estaba presente pero no podía ser visto sino a condición de ser transformado para poder ser re-conocido. Es así como interpreto lo dicho por Gadamer, cuando al referirse a la obra de arte afirma que: *Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se*

polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en ese algo a sí mismo (Gadamer, 1999, p. 138). Vista desde tal perspectiva, la obra de arte procede de un modo hermenéutico en un doble sentido: interpreta al mundo y a la vez lo expresa de un modo particular que revela su sentido; *nos lleva de un plano de lo presente mudo a lo manifiesto elocuente. En el reconocimiento [que propicia la obra de arte] emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia* (Gadamer, 1999, p. 138).

Gadamer llega a esta conclusión después de haber establecido una comparación entre el juego y el arte, comparación, tras la cual, hemos entendido al arte como representación, como construcción y como transformación de lo existente. La representación que se da en el arte *deja tras sí todo cuanto es casual e inesencial* (Gadamer, 1999, p. 159). Para Gadamer, la representación a que da origen la obra de arte no es un mero repetir copiando, sino un conocimiento de la esencia que apela al espectador. Para llegar a la representación de la esencia, la obra de arte se vale de los medios que son los suyos propios y que son los únicos por medio de los cuales le es posible hacerlo: se vale de recursos como la abstracción y la exageración mostrativa (Gadamer, 1999).

Precisamente, es en tal sentido que Gadamer entiende que la obra de arte se transforma en una construcción, es decir, se convierte en una creación autónoma que refiere al mundo de una manera reveladora de su esencia. La obra de arte opera, así, hermenéuticamente: al interpretar busca el sentido interior, hondo e inescrutable de las cosas y, al expresarlo, da a conocer eso interior que estaba oculto. Resulta, desde este punto de vista, que la obra de arte ni se agota en, ni se puede definir a partir de lo estético, dirá Gadamer que el comportamiento estético es parte del *proceso óntico de la representación* (Gadamer, 1999, p. 161, cursivas en el original). Lo estético es sólo el recurso de la forma que sirve a la manifestación de la esencia, no la esencia misma. La esencia radica en el *poder mostrar, poder hacer patente*. Para intentar recuperar este sentido que asume la obra de arte debemos remontarnos a la antigua Grecia (siglo VI a. C.):

Toda una serie de "prácticas" que requerían una destreza o habilidad especiales, se engloban en

el término *techné* [τέχνη], que los latinos traducirán por *ars*, de donde procede nuestra palabra moderna, ..., entre todas esas prácticas, ..., los griegos, distinguieron un subgrupo específico, asociándolas con otro término: *mimesis* (traducido tradicionalmente como "imitación", aunque una traducción más precisa sería "representación", en el sentido de escenificación).

Este subgrupo estaba integrado por la poesía, que iba unida a la música y la danza, la pintura y la escultura. La unidad que se establecía entre todas ellas se cifraba en su asociación con la "mimesis", con la producción de imágenes, como podemos leer en la *Poética* de Aristóteles: "el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes" (Jiménez, 1999, p. 52, entrecomillado y cursivas en el original).

Sin embargo, tales acepciones no tenían el mismo significado del que hoy día tiene la palabra arte (Tatarkiewicz 2004). Al inicio de su *Poética*, Aristóteles enumera las artes miméticas y describe algunos de sus aspectos: *Pues así como con colores y figuras algunos imitan muchas cosas tratando de copiarlas (unos por arte y otros por costumbre), mientras que otros lo hacen mediante la voz, igualmente en las mencionadas artes todas realizan la imitación mediante el ritmo, la palabra y la música, bien separadamente, bien mezcladas* (Aristóteles, 2002, p. 33).

En la Grecia del siglo V a. C., la tragedia era todavía ese *arte total del rito*, inmerso en la sustancia mítica, que conjugaba todas las artes: poesía, música, canto, espacio arquitectónico ceremonial, escenografía y vestuario, para lograr su *finalidad catártica*. El tema central de los mitos teogónicos griegos era el de las transformaciones energéticas entre el deseo exaltado y su deseable orientación armónica. La satisfacción armoniosa de los deseos era el sentido último de la vida, su sentido espiritual (Diel, 1991). Gracias al teatro y a la importancia que el Estado le otorgó como un pilar de la cultura, los mitos continuaban teniendo una función ética decisiva: *La épica y la tragedia -y también la lírica coral doria- fueron no sólo formas de arte, sino también instituciones sociales con valor educativo* (García Gual, 1987, p. 37).

Aristóteles compara la epopeya con la tragedia, señalando sus semejanzas como formas de la perfección literaria, siendo ambas composiciones en verso de gran extensión; el tema, las acciones y las personas principales son serios y elevados por

encima de lo cotidiano (Aristóteles 2002). En forma sucinta, Aristóteles define a la tragedia como la representación de una acción grave, expresada en un lenguaje poético, representada por actores y teniendo un efecto principal en el espectador, el del placer que se deriva de vivenciar las sensaciones y emociones humanas fundamentales, experimentando un efecto final, catártico, el sentimiento y el placer de eliminar esos afectos (Aristóteles 2002).

De aquí resulta que los sucesos presentados por el mito y la tragedia son profundos y trascendentes, en términos de la experiencia humana y, por eso, mueven las emociones, cuya catarsis deben provocar. Tragedia y mito tienen el mismo fin: que el hombre pueda conocer el *thelos* divino que subyace y estructura al cosmos. Desde este punto de vista, el mito es una trama selectiva, estructurada por un principio sintético unitario. Por medio de esta trama, series de sucesos, imágenes, acciones y palabras se convierten en un todo unitario, estructurado y significativo.

Para Leonard P. Wessell, la aspiración humana de experimentar la vida como poseedora de un significado profundo y el deseo de poder vivir la plenitud del ser son componentes esenciales del mito. A lo largo de la historia, ambos han sido temas sustantivos de los mitos y han sido presentados de manera poética (Wessell, 1984). De acuerdo con el autor, el aspecto estético del mito satisface las aspiraciones espirituales más elevadas, para él, un todo estético surge cuando el principio sintético generador de la forma estética de una configuración objetiva es la unidad espiritual de la subjetividad misma. (Wessell, 1984, p. 16).

La estructura teleológica de la obra de arte supone un orden tal que cada uno de sus elementos ha sido seleccionado y puesto en tal relación con los otros, de modo que tenga un lugar dentro de la composición total que le permita reflejar los valores, justamente de la manera y con el sentido deseados. Las partes no son, así, meros agregados arbitrarios sino elementos de un todo coherente y estructurado. En este sentido estructural, obra de arte, mito y *Weltanschauung* son comparables; participan de lo arquetípico, al presentar los *temas esenciales de la vida humana desde un punto de vista coherente y estructurado*. La acción y la inteligibilidad de la misma son insolubles y están insertos ya sea en la trama del relato, son puestos de relieve por su intencionado carácter dramático y su estructura ordenada. En las artes visuales figurativas puede

establecerse una equivalencia entre la trama de la obra literaria y la estructura narrativa de la imagen (Amador, 2008). Se pone de manifiesto, así, el modo hermenéutico de operar de la obra de arte.

Conclusión

La filosofía, el arte y la misma historia son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica. En la realización de la comprensión hermenéutica tiene lugar una verdadera fusión de horizontes históricos: el del autor de la obra de arte y el del intérprete.

La obra de arte procede de un modo hermenéutico en un doble sentido: interpreta al mundo y a la vez lo expresa de un modo particular que revela su sentido; *nos lleva de un plano de lo presente mudo a lo manifiesto elocuente*.

A partir de aquí llegamos a un concepto de obra de arte que destaca lo dramático y lo arquetípico como una unidad orgánica, estructurada para presentar sustantivamente los temas universales e impercederos bajo una forma estética. 

Referencias

- Amador-Bech, J. (2008/2011). *El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM.
- Aristóteles (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Corbin, H., et.al. (1977). "La filosofía islámica desde sus orígenes hasta la muerte de Averroes", en Brice, P. (ed.), *Historia de la filosofía, Del mundo romano al Islam Medieval*. México: Siglo XXI.
- Diel, P. (1994). *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.
- Duch, L. (2008a). "Hombre, tradición y modernidad". En Duch, L. et. al. (2008) *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. México: UNAM-CRIM.
- Duch, L. (2008b) "Estructuras míticas e historia". En Duch, L. et. al. (2008). *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. México: UNAM-CRIM.
- Düring, I. (1987). *Aristóteles*. México: UNAM.
- Ferraris, M. (2002). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI.

- Gadamer, H-G. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Garagalza, L. (2006). "Hermenéutica filosófica". En Ortiz-Osés, A. y Lancersos, P. (comps.) (2006). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- García-Gual, C. (1987). *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos.
- Grondin, J. (2002). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2002). *Ontología: Hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2008). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, J. (1999). "Las raíces del arte: El arte etnológico". En Ramírez, A. et.al. (1999). *Historia del Arte: El arte antiguo*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, P. (1999) "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo". En *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós/ICE-UAB.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones, Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Wessell, L. P. (1984). *Prometeus Bound, The Mythic Structure of Karl Marx's Scientific Thinking*. Louisiana: Louisiana State University Press.