

Aproximación a la concepción onto-simbólica del arte en la hermenéutica filosófica de Gadamer¹

An approach to the onto-symbolic
conception of art in Gadamer's
philosophical hermeneutics

ENRIQUE LUJÁN SALAZAR²

Con afecto a un gran universitario, cuya amistad aún brilla en el campus,
para Arturo Silva Ibarra.

...el símbolo sin racionalidad es tiránico, pero la racionalidad
sin símbolo es estéril.
Patxi Lanceros

RESUMEN

Este trabajo sostiene que el concepto de símbolo en la filosofía de Gadamer permite construir una interpretación ontológica de la obra artística y, como categoría estética, posibilita que el intérprete tenga un punto de apoyo para dar sentido unitario a este acontecimiento. Sin embargo, aquello que podemos decir sobre el arte no está sujeto a una lectura unilateral ni cerrada; como fenómeno histórico de la vida humana y por su misma naturaleza, el arte requiere de una interpretación amplia y plural, una interpretación que dé una unidad de sentido y que ofrezca la posibilidad de generar un encuentro en el que sujeto y objeto son correlativos y pertenecen a un mismo horizonte vital.

Palabras clave: hermenéutica; símbolo; interpretación; arte.

¹ Agradezco la colaboración inteligente de la maestra Isabel Cabrera Manuel por su crítica y colaboración en este artículo.

² Doctor en filosofía por la UNAM, profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, elujan@correo.uaa.mx.

ABSTRACT

This work maintains that the concept of symbol in the philosophy of Gadamer allows to construct an ontological interpretation of the artistic work and, as an aesthetic category, allows the interpreter to have a point of support to give a unitary sense to this event. However, what we can say about art, is not subject to a unilateral or closed reading; as a historical phenomenon of human life and by its very nature, art requires a broad and plural interpretation that enables an interpretation that gives a unity of meaning and offers the possibility of generating an encounter in which subject and object are correlative and belong to the same vital horizon.

Keywords: *hermeneutics; symbol; interpretation; art.*

INTRODUCCIÓN

Dentro de la teoría general de la comprensión gadameriana se encuentra un punto de referencia sustancial: el arte como objeto de interpretación. Dadas las características de la obra de arte, ésta se ofrece para que sea estudiada e interpretada de manera onto-simbólica. Sin embargo, aquello que sobre el arte pueda ser dicho, no está sujeto a una lectura unilateral ni cerrada; como fenómeno histórico de la vida humana y por su misma naturaleza, el arte requiere de una interpretación epocal que posibilite una interpretación mediante el consenso histórico cultural que le dé una unidad de sentido y que ofrezca algunas posibilidades de gestar un acontecimiento mediante su aproximación. Se sostiene que el concepto de símbolo en la obra de Gadamer permite una aproximación interpretativa ontológica de la obra artística. Como categoría estética, posibilita que el intérprete tenga un punto de apoyo para dar sentido unitario a la obra artística.

Hans-Georg Gadamer es quien inaugura con plena conciencia el proyecto de una hermenéutica filosófica como un saber que puede dar cuenta de la totalidad de los saberes, donde sujeto y objeto se descubren en su mutua correlatividad, en donde el sujeto, al comprender el texto, se comprende a sí mismo, en un horizonte determinado. Se trata de una nueva manera de trabajar en torno a los problemas filosóficos respecto a la tarea de la comprensión. La intuición fundamental de

este pensador es que la interpretación debe defenderse de la arbitrariedad y las limitaciones de los hábitos mentales inconscientes y para esto debemos tener presente todo el ámbito de la precomprensión; en este aspecto, integra tanto la influencia romántica como la fenomenológica y la analítica existencial.

*La tarea filosófica*³

En la filosofía de Gadamer, el término hermenéutica no remite a una preceptiva del comprender como lo intentaba la hermenéutica antigua o la moderna, tampoco su idea consiste en investigar los fundamentos teóricos del trabajo de las ciencias del espíritu o la función que deben cumplir en la sociedad moderna. Para él, si existe alguna conclusión práctica tendrá que ver más bien con la honestidad científica de admitir el compromiso que de hecho opera en toda comprensión. La intención gadameriana es filosófica, su pregunta no indaga lo que debiéramos hacer, sino lo que ocurre con nosotros por encima de nuestro querer y hacer. Ciertamente esta hermenéutica parte del hecho que las ciencias del espíritu históricas surgen del romanticismo alemán, se impregnan del espíritu de la ciencia moderna y administran una herencia humanista que las diferencia frente a otros tipos de investigación, posición que lleva a esta propuesta más allá de la hermenéutica empática de Dilthey. Lo anterior no implica la negación de la posibilidad que algunos métodos de las ciencias naturales puedan aplicarse a las ciencias sociales, ni pretende reavivar la disputa entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu. Afirma Gadamer (1993, pp. 11-12):

Lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos sino una diferencia de objetivos de conocimiento. La cuestión que nosotros planteamos intenta descubrir y hacer consciente algo que la disputa metodológica acabó ocultando y desconociendo, algo que no supone tanto limitación o restricción de la ciencia moderna cuanto un aspecto que le precede y le hace posible [...] Sería una vana empresa querer hacer predicas a la conciencia del querer saber y del saber hacer humano. [El objeto

³ Una versión preliminar de este texto se publicó bajo el título "Devenir de la hermenéutica, comprensión y analogía" (Luján, 2010) como avance de la tesis de doctorado.

de mi indagación filosófica] es el conjunto de la experiencia vital humana del mundo y de la praxis vital. Por expresarlo kantianamente, pregunta *cómo es posible la comprensión*. Es una pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad [...]

La comprensión está en el ser mismo de la cosa, designa el carácter fundamentalmente móvil del ser-ahí, tal como lo había mostrado Heidegger (2006) y rechaza todo fundamento extrahistórico o trans-histórico que pretenda fundamentar la comprensión.

Los conceptos de 'formación' y 'experiencia' y su articulación con la hermenéutica

El hermeneuta teutón considera que la descripción nomológico-deductiva que utiliza la ciencia natural no puede captar un aspecto esencial del mundo humano: la experiencia de sentido, la experiencia de contenidos dotados de sentido. La respuesta de Gadamer se orientó a mostrar cómo se produce nuestra comprensión del ser, del arte, de la historia y del lenguaje. En esta tarea, dos conceptos son fundamentales: el de formación y el de experiencia. Exploremos sus connotaciones (Salcedo, 2001, pp. 14-15). *Bildung* significa 'cultura' o 'formación' y fue una categoría fundamental de la fenomenología husserliana. En Gadamer, se refiere al contenido del conjunto de realizaciones objetivas de un pueblo o individuo, en el que es tan importante el contenido de esta formación como el proceso mediante el que se adquiere. O dicho de otro modo, 'formación' denota la cultura que posee el individuo, así como el resultado de su formación en los contenidos de su tradición. Este término significaba en Hegel que el ser humano no es lo que debe ser sino que necesita formarse. La esencia formal de la 'formación' consiste en la universalidad, en el ascenso a lo general. Sólo quien se ha formado es capaz de verse desde los otros y es capaz de poseer un autodominio. El sujeto sale de sí para volver a sí mismo. Formarse es retornar a sí mismo desde lo otro. Desdoblarse para luego reflexionarse. Se establece, de esta manera, una nueva relación entre sujeto y objeto, que en términos hegelianos es expresada como 'mediación'. Sujeto y objeto son interdependientes en su misma constitución. Esto implica dos aspectos: por un lado, el objeto no puede ser visto ni comprendido en una inmediatez abstracta, sino únicamente en la totalidad de un movimiento mediador que comprende de igual modo objeto y sujeto y que, mediando,

determina el uno por el otro; y en otro distinto, tampoco el sujeto, en todo lo que determina y condiciona *a priori* su conocimiento, puede ser comprendido abstractamente, aislado en sí, en la inmediatez de una mera contemplación interna. La verdad no puede ser disociada de su devenir; ni el saber puede estar disociado del camino de la conciencia con que es alcanzado. El método no puede estar disociado de los contenidos. En la 'formación del objeto' no es algo extrínseco, es apropiado y configura la conciencia. Al acudir al concepto de formación se recupera la tradición humanista y la hermenéutica se presenta como una resistencia a las pretensiones de la ciencia moderna. En la 'mediación' el sujeto está formado por la objetividad y el objeto está configurado por la subjetividad. Así, la tradición, como elemento mediador, es uno de los elementos fundamentales en función de la cual se conjuga el dinamismo de lo subjetivo y lo objetivo mediante la comprensión. Comprender es como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación.

Por otra parte, la categoría de experiencia en la hermenéutica filosófica es el elemento clave en este proceso de formación, es la condición general de la negatividad la que tiene un sentido productivo al proporcionar un saber más abarcante, es un elemento fundamental en la formación de la conciencia, en su salida y en su retorno. La tradición es la que nos permite acceder a la experiencia, es un lenguaje que nos interpela desde él mismo pero que requiere de un estado abierto de escucha; la tradición deviene en experiencia en tanto la conciencia de la historia efectual se mantiene abierta a la pretensión de verdad que llega.

La verdadera experiencia siempre contiene la referencia a nuevas experiencias. La experiencia forma parte de la esencia histórica del hombre, conlleva una reflexión o conocimiento de nosotros mismos, nos orienta a comprender que todas las expectativas y proyectos de comprensión de los seres finitos son finitos. "La verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud" (Gadamer, 1993, p. 433). Así pues, la diferencia radica en la finitud, "[...] en la imposibilidad de la completud del conocimiento porque estamos atravesados siempre por las ataduras al pasado [...] y por las ataduras al futuro y su necesaria presencia en el proyectar" (Aguilar, 1998, p. 130).

En Gadamer, la conciencia de la finitud se realizará mediante la fusión de horizontes históricos que posibilita la comprensión y

el diálogo con el pasado; mas lo decisivo en este planteamiento es que “[...] el hombre se encuentra previamente siempre ya en su mundo como en la totalidad de un horizonte en el que él experimenta cada vez lo singular y lo entiende en su sentido, en el que también él se experimenta y se comprende a sí mismo.” (Coreth, 1998, p. 201). Subjetividad y objetividad están incluidas en un acontecer omniabarcante en el cual se realiza el conocimiento y la comprensión, condicionados por el lenguaje, el mundo y la historia.

Gadamer comienza estudiando la experiencia estética para garantizar la verdadera amplitud del fenómeno de la comprensión. En este aspecto de su indagación comienza analizando el concepto de juego. Aunque su teoría es realmente un intento de fundar todos los saberes que tienen que ver con contenidos que implican significado. El esquema del procedimiento hermenéutico o acto interpretativo, según este pensador, es el siguiente:

- Existen textos provistos de sentido que a su vez hablan de cosas.
- El intérprete se acerca al texto con su precomprensión, sus prejuicios, presuposiciones y sus expectativas.
- El intérprete esboza de manera preliminar un proyecto de significado de dicho texto.
- El intérprete irá elaborando y reelaborando el proyecto inicial con nuevos proyectos de significado.
- El comprender un texto sólo llega a su plena posibilidad si no parte de presuposiciones arbitrarias.
- El intérprete tiene que poner a prueba la legitimidad de sus presuposiciones.
- La historia de los efectos de un texto determina la plenitud de su sentido.

La comprensión de un texto termina siendo una experiencia originaria del ser, así como del conjunto de la experiencia humana. En esta propuesta se recupera la necesidad del diálogo, de la fusión de horizontes interpretativos que se dan en la tradición porque es en él donde la comprensión adquiere su sentido más pleno.

La hermenéutica filosófica presupone una filosofía hermenéutica o interpretación de la realidad omnímoda como realidad interpretada.

Lo real está unido al sujeto, el sujeto al conocerse conoce al mundo en el que vive, así que todos los opuestos están interrelacionados y se muestran en su mutua correlatividad. Es lo que Gadamer llama 'círculo hermenéutico' (Gadamer, 1993, p. 135). De aquí se desprenden dos principios centrales de la propuesta: todo conocimiento implica una interpretación y la realidad es concebida como lenguaje, lo real sólo acontece en la mediación representativa del lenguaje.

Así que para este artículo, se partirá de la esencia comunicativa y simbólica de la obra artística, es decir, de la concepción de la obra de arte como un objeto privilegiado para el diálogo que implica tanto el testimonio como la memoria. Asimismo, la tarea estética, desde la perspectiva hermenéutica, consistirá en establecer un puente entre la concepción del arte mediante la fusión de horizontes, mediado por el concepto de símbolo.

Hemos expuesto en sus aspectos básicos la teoría de la comprensión formulada por Gadamer. El comprender se entiende como una forma de ser humana y de dar sentido al mundo, como una forma de convivencia entre aquellos que se comprenden. La hermenéutica filosófica va más allá de intenciones prescriptivas y de dualismos epistemológicos, incluso más allá del mismo proyecto de conocimiento promovido por la modernidad. En ella se plantea la interpretación como un proceso universal, abierto y relativo, pero delimitado por el ámbito de la precomprensión, de la tradición y de la autoridad, todos ellos mediados por el lenguaje.

OBRA DE ARTE Y SÍMBOLO

El presente apartado tiene como propósito dilucidar el sentido de la obra de arte y su relación con la *verdad* desde una perspectiva simbólica. Consideramos que la relación entre *símbolo y verdad* es un acceso promisorio para un estudio profundo del sentido de la obra de arte, sobre todo en nuestra época.

El símbolo

Partimos del supuesto de que la razón es insuficiente para dar cuenta de los fenómenos de sentido que constituyen el mundo y que el símbolo nos permite ir justamente a esos intersticios en los que se colocan algunos asuntos humanos de radical importancia, justamente el vór-

tice entre lenguaje y mundo (Beuchot, 2007, p. 144). Las cosas que constituyen el límite de lo humano son simbólicas. La racionalidad y la verdad pueden ampliarse con la función simbólica en tanto que nos permite establecer nuevos vínculos, enlazar aquello que está separado y, de esta manera, buscar unidades y síntesis de pensamiento cada vez más amplias frente a la disgregación y escepticismo que sufre el pensamiento actual. El símbolo permite “abarcar la totalidad de los fenómenos en los cuales se presenta un cumplimiento significativo de lo sensible” (Cassirer, 1976, p. 32), los fenómenos de lo sensible se presentarían como encarnación, manifestación de lo sentido. Es decir, de alguna manera se requiere de la actualización de la relación fragmento-totalidad que incluya esas zonas fronterizas de la realidad. Así, podemos afirmar con Patxi Lanceros que “el símbolo funciona frente a la inadecuación entre significante y significado [...] dado que el signo arraiga su voz en el desgarramiento ontológico del mundo, da su palabra tanto al silencio como al grito” (Lanceros, 2001, p. 57).

En este conjunto de ideas destaca la posibilidad de explorar las rutas que permiten el acceso al símbolo, se busca proponer no un sentido claro y distinto, de manera unívoca, o la simple negación del acceso a su contenido, de manera equívoca, sino un sentido intermedio, un sentido analógico que sin cerrar la polisemia del mismo nos permita vislumbrar algo de su mensaje. Esta perspectiva permite indagar uno de los problemas centrales del pensamiento hermenéutico: los límites de la racionalidad que aparecen de manera privilegiada en la obra de arte.

El símbolo en la obra de arte

Para llegar a una comprensión significativa de aquello que es el símbolo y el papel que juega en la obra de arte es necesario referirse a ciertas teorías que, más allá de dedicarse de manera exclusiva o exhaustiva a dilucidar las problemáticas propias del fenómeno artístico, hicieron una reflexión preliminar sobre la función del símbolo y de la interpretación en el saber estético, donde el valor del símbolo juega un rol decisivo no sólo para la obra de arte, sino para la experiencia del ser humano en general, dado que es un ser sensible que se desenvuelve y crea vínculos comunitarios a través de relaciones simbólicas en el mundo.

En este sentido, el símbolo en el arte, como mediador entre un individuo y la realidad que le pertenece, nos acerca de una forma directa y legítima a la *verdad* entendida como la entiende Bachelard, es decir, de una manera más amplia que la postulada desde un *concepto cientificista*. La verdad se configura desde una multiplicidad de sentidos, producto de la actividad imaginante, que esencialmente unida a la materia genera lo que entendemos como realidad, le da vida a nuestros mundos. Esta *imagen imaginada* que es el símbolo nos vincula a través del arte con la materia misma, con los elementos de los que se desprenden nuestras ideas sobre el mundo. De esta manera, el arte y el símbolo llevan a cabo una labor doble en beneficio de nuestra comprensión de la verdad: por un lado, nos otorgan una posibilidad de entender que la manera en que concebimos el mundo es producto de la imaginación, lo que incluye también a la ciencia. Y en segundo lugar, nos vinculan directamente con aquello que, según Bachelard, hay de más verdadero: el sustrato material-imaginativo de nuestra realidad, *la vivencia misma del ser de las cosas*.

Haciendo una valoración del punto de vista de Bachelard⁴ con relación a los símbolos, habría que admitir que, en efecto, el producto de los símbolos (y en esta medida, los “productos” del arte) no pueden ser equiparados con los conceptos que, contrarios a la facultad simbólica de lo imaginario, se entienden desde una visión positivista de manera unívoca, brindando así una versión objetiva de la verdad que detentan.

En este sentido, cabe hacer también una crítica al pensamiento bachelardiano, ya que por un lado, niega el ejercicio de la conceptualización por considerarlo incompleto y dogmático, pero a la vez se resguarda en una ontología que, si bien es abierta, alude constantemente a un origen esencial, a un elemento espiritual que hace pensar que la naturaleza poética de sus reflexiones tiene necesariamente que encontrar su conexión con un sustrato que, si bien no es definido, no por ello deja de ser supuesto y con ello se asume su necesidad. De

⁴ En gran medida, el cambio de enfoque en la obra de Bachelard puede ser atribuido a su interés por el psicoanálisis. Esta “contraciencia” se encuentra en el linde que separa a los discursos de pleno carácter científico de aquellos que no buscan prioritariamente el rigor del método. Desde la aparición de su texto *El psicoanálisis del fuego* en 1944, Bachelard se abocará a un modelo de explicación más amplio y flexible que le permita abordar de una manera profunda las temáticas en las que centra su interés.

esta manera, las restricciones que Bachelard señala al discurso epistemológico bien podrían ser llevadas al terreno de lo ontológico, que es finalmente el nivel en el que asegura sus nociones fundamentales, aunque nunca niega la utilidad o incluso la necesidad del conocimiento científico y su objetiva conceptualización.

Sin embargo, el aspecto que más interesa aquí resaltar es de carácter valorativo, ya que gracias a la obra del pensador francés se abre la posibilidad de recuperar el sentido estético del símbolo (1986, pp. 44 y 45). Al tiempo que se reconoce el carácter “confiable” del concepto y por consecuencia el terreno incierto de los símbolos, alejados del sentido estricto de conocimiento científico, es necesario coincidir con él en que también esta dimensión simbólica a la que aluden presenta una visión que no por ello adolece de sentido y de verdad, sino que justamente apunta al sentido y a la verdad, a la que no se puede llegar más que por la vía de lo imaginario.

LA VERDAD EN LA OBRA DE ARTE

La obra de arte o la poesía es el camino que toma Heidegger (2005, p. 144) para alcanzar nuevos valores y responder a la crisis de la metafísica occidental, idea planteada en sus textos de la década de los cuarenta del siglo xx. El filósofo teutón considera al arte como el espacio donde se da la apertura del ser, esto es, donde se desvela la verdad, constituyendo de esta manera otra forma de pensar, la forma poetizante. Se puede sostener que Heidegger considera el arte como la apertura a la instauración de nuevos valores, la instauración de una forma nueva del pensar y como un medio privilegiado donde se pone en obra la verdad.

En este trabajo se parte del supuesto que la fusión del arte con la filosofía es una guía posible para el ser humano, como un saber práctico que tiene lugar en la facticidad de la vida, que la reivindica sin sujetarla mediante términos abstractos. Dentro de esta temática se analiza una relación sumamente compleja que se establece entre la poética y la verdad, en particular, la consideración sobre la obra de arte en tanto desvelamiento de la verdad o del ser.

En este conjunto de ideas destaca la exploración de las rutas que permiten el acceso al símbolo, se busca proponer no un sentido claro y distinto o la negación del acceso a su contenido, sino un sentido

intermedio, que sin cerrar la polisemia del mismo nos permite vislumbrar algo de su mensaje.

Pensar filosóficamente desde la experiencia de la obra de arte

¿Por qué la obra de Hans-Georg Gadamer es tan fundamental cuando se habla de arte? Esta pregunta no es ociosa, aun cuando nuestro propósito sea profundizar en la estética gadameriana desde la relación entre el concepto de símbolo y el de la obra de arte. Aunque el hecho mismo de emprender dicho trabajo es, de alguna manera, una forma de obviar la relevancia de este filósofo frente al arte, es preciso dar cuenta de la razón de este supuesto. Del prejuicio al juicio existe una labor de crítica y comprensión. La respuesta a la pregunta recién planteada vendrá de manera indirecta.

En *Verdad y método*, obra culmen del pensamiento gadameriano y bastión de la filosofía del siglo xx, se realiza la complicada y muy necesaria tarea de defender el conocimiento “no científico” de los vapuleos y difamaciones que desde una epistemología neopositivista se sostienen a partir de que tales aproximaciones al mundo carecen del “método”. La pretensión de Gadamer es mostrar que la verdad no es territorio exclusivo del conocimiento científico, sino que se encuentra también en otras formas de saber humano. *Verdad y método* es una respuesta frontal, precisa y exhaustiva a la tendencia reduccionista del modelo científico de conocimiento. En el mismo inicio de esta obra, el autor da cuenta de su proyecto con la mayor claridad, mostrando su pertinencia al lector. Admite que él no es el primero – y evidentemente tampoco será el último – en apreciar que la ciencia y su método no son la única vía para responder a todas las inquietudes cognitivas del hombre y que otras aproximaciones del saber humano que se rigen por otros procedimientos no están exentas de importancia, de pertinencia y de verdad. ¿No hubo acaso pensamiento digno antes del siglo xvii? ¿No existen acaso otras formas de dar sentido que tengan acceso a otra forma de verdad? Contestar negativamente a estas cuestiones nos llevaría a caer en un reduccionismo científico y Gadamer, como otros pensadores, no está dispuesto a ceder terreno pues significaría renunciar a una verdad de amplios alcances y a una de las experiencias humanas de mayor significación: la comprensión.

Al respecto, se pronuncia de manera consistente:

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. La presente investigación toma pie en esta resistencia, que se afirma dentro de la ciencia moderna frente a la pretensión de universalidad de la metodología científica. Su objetivo es rastrear la experiencia de la verdad, que el ámbito de control de la metodología científica, allí donde se encuentre, e indagar su legitimación. (Gadamer, 1994, pp. 23-24)

Al leer lo anterior, podemos darnos cuenta no sólo de la postura del autor, sino también de la vía de aproximación que adoptará para llevar a cabo su tarea filosófica que no consiste solamente (lo cual ya es mucho) en mostrar cómo la metodología del conocimiento científico moderno —de las ciencias naturales, en particular— se ha impuesto de manera arbitraria, sino, lo que es mucho más valioso, por qué el saber que el método científico deja fuera es susceptible de otorgarnos una verdad y en qué sentido lo hace. Pues no es suficiente para Gadamer dar por sentada la necesidad y verdad del conocimiento “humano”, sino que frente a la hostil mirada de la ciencia hace falta justificarlo.

Continúa posteriormente:

La filosofía de nuestro tiempo tiene clara conciencia de esto. Pero es una cuestión muy distinta la de hasta qué punto se legitima filosóficamente la pretensión de verdad de estas formas de conocimiento exteriores a la ciencia. La actualidad del fenómeno hermenéutico reposa en mi opinión en el hecho de que sólo una profundización en el fenómeno de la comprensión puede aportar una legitimación de este tipo. (Gadamer, 1994, pp. 23-24)

Legitimación y justificación del saber no científico, sí. Legitimación a través de los modelos metódicos de la ciencia, una falsa solución. No es de extrañar que en pos de reconocimiento, algunos pensadores hayan sucumbido a la tentación de adoptar una metodología científicista, esperando con esto la legitimación de su trabajo, una legitimación que vendría dada más allá de los lindes de su propia “ciencia”. ¿Tiene esto realmente sentido? ¿Se legitima así el saber humanista de manera efectiva? Gadamer reconoce la necesidad prioritaria de un enfoque en las “ciencias del espíritu” que legitime desde dentro sus propios contenidos. De esta manera, lo que hace no es sólo reconocer

la importancia de un estado de cosas, justifica un enfoque y propone alternativas para tratarlo. Más allá de las obviedades, Gadamer profundiza en la cuestión; dar algo por sentado impide comprender.

Estética gadameriana frente al discurso actual

Tras el rodeo anterior, volvemos a la pregunta de por qué Gadamer es un autor fundamental para la estética contemporánea.

Así como no da por sentada la importancia del saber humanista y se aboca a la crítica de su estado y a la justificación de su pertinencia y verdad, es necesario no sólo dar por supuesto que este hermeneuta es un filósofo de importancia respecto a la reflexión en torno a la obra de arte, sino dar cuenta de por qué se le considera de esta manera.

Sus escritos sobre estética son muy diversos. Trata en ellos cuestiones de diferente índole, se enfoca en diferentes cuestiones artísticas, lingüísticas y momentos históricos del arte. Pero en todos ellos subsiste una cuestión fundamental: el interés del autor por demostrar la verdad subyacente en la obra de arte. La estética, como rama de la filosofía, debe preocuparse por esta verdad del arte, a la que se llega justamente por medio de la *comprensión* alcanzada mediante la interpretación hermenéutica.

Sin embargo, esta idea que pudiera parecer clara para algunos, no lo es tanto para otros, y en el fondo es clara para los primeros justo porque pensadores sistemáticos comprometidos como Gadamer se han ocupado de demostrarlo. Las razones por las que dicha idea puede no ser clara para muchos dependen de diferentes factores. El primero de ellos es quizá la ignorancia o la falta de interés. La perspectiva del pensador alemán es de vital importancia, pues el arte encierra una verdad que no se encuentra en ningún otro lado, de tal forma que el acercamiento que propone es una posibilidad de acceso a la verdad que de otra forma estaría fuera de nuestro alcance. Otra razón se relaciona con aquellos que de manera consciente no ven en la obra artística el valor que le otorga. Dentro de este grupo se puede considerar a las personas que no creen que exista una verdad que no surja del modelo científico – en especial del arte. Consciente de que el ignorar estas críticas no resuelve el problema y de que no enfrentarse al reduccionismo científicista equivale a su aceptación, el filósofo alemán se propone mostrar por qué la obra de arte es valiosa en sí misma, que nos ofrece un discurso y una verdad que no pueden pasarse

por alto y que su valor y legitimidad no estriban en lo que los enfoques científicistas puedan decir de él. El arte es insoslayable:

El que *en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos* es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites. (Gadamer, 1994, p. 24)

De alguna manera, esta misma idea puede ser transferida también al campo de la filosofía y la historia, los otros dos tópicos de *Verdad y método*; pero para demostrar la verdad presente en estos enfoques no científicistas, Gadamer decide comenzar con la estética, que quizá sea de las disciplinas que se ha tomado con menor seriedad en la historia de la filosofía y sobre todo a partir del advenimiento del “método científico”; curiosa paradoja, si se tiene en cuenta que la estética surge propiamente como rama de la filosofía en el siglo XVIII, con Baumgarten, quien da cuenta de ella como la “hermana pequeña de la lógica”. Teniendo esto en cuenta, la decisión de Gadamer –de dar preeminencia a los estudios estéticos en su plan de estrategia– habla no sólo de una estrategia de pensamiento, sino de que, en efecto, otorga al arte un estatus fundamental.

[...] la presente investigación comienza con 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. Pero no nos quedaremos en la justificación de la verdad del arte. Intentaremos más bien desarrollar desde este punto de partida un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica. (Gadamer, 1994, p. 24)

Así, la estética, vista desde esta perspectiva hermenéutico-filosófica, se convierte para Gadamer en la división de primera avanzada, pero no como en los ejércitos para servir como “carne de cañón”, sino para mostrar desde un inicio, con una artillería pesada, cómo la experiencia de la verdad se encuentra ahí donde el cientificismo la niega, es el inicio contundente que establece desde un principio la fortaleza de este ejercicio de resistencia que busca la verdad más allá de un método.

Al mismo tiempo, la fuerza del enfoque estético estriba en su relación directa con la hermenéutica filosófica gadameriana, en su hermandad y conjunción con la filosofía y la historia, núcleo de las denominadas ciencias del espíritu. Aunque el arte posee un valor único, éste alcanza mayor proyección y sentido cuando se lo vincula con estas otras áreas. Este sentido holístico de conjunción y compenetración vuelve a cada una de las áreas de interés de Gadamer particularmente valiosas. Aun cuando cada fragmento denota un carácter y valor propios, la totalidad del saber –incluido el del modelo científico, pero no sólo éste – es más significativo en conjunto que cada una de las partes consideradas de manera aislada. Esta idea de reunión caracteriza de hecho la noción de símbolo del pensador teutón que se abordará más ampliamente en el siguiente apartado.

Símbolo y verdad

En *La actualidad de lo bello* se plantea de manera más directa la necesidad de justificación del arte que –aunque como ya sostuvimos es una respuesta a formas de reduccionismo del conocimiento y la experiencia humana del mundo– requiere de una reflexión profunda que permita comprenderlo en su conexión histórica con el arte del pasado. Sin embargo, Gadamer señala que justo ahora, momento histórico de grandes conflictos, el arte y lo que él tiene que ofrecernos es más que nunca necesario. De hecho, las formas contemporáneas del arte inciden fuertemente en el pensamiento y no están del todo desvinculadas de otras formas artísticas del pasado, lo que sucede es que “el arte de hoy nos está planteando una nueva pregunta. Quiero decir por qué la comprensión de lo que es el arte hoy en día representa una tarea para el pensamiento” (Gadamer, 2001, p. 41). Para que el arte nos obsequie con la verdad que posee, es necesario que se lleve a cabo la experiencia estética, que en lo que respecta al arte contemporáneo, implica un ejercicio intelectual insoslayable.

Sin embargo, ante la novedad que representan las últimas formas del arte y la incertidumbre que suele acompañar a lo novedoso, el procedimiento de comprensión es complicado, pues no poseemos una idea clara que nos permita pensar y acceder con facilidad a un fenómeno, que por su diferencia con aquello que ya se tenía asimilado como arte requiere un abordaje diferente. Atento a estas dificultades y no dispuesto a renunciar a las posibilidades de la experiencia del arte

de su propio tiempo, pero también a la necesidad de dotarlo de un sentido en su vínculo con la tradición artística del pasado, Gadamer se da a la tarea de proponer conceptos que permitan llevar a cabo el ejercicio de pensamiento que exige la profundización en el arte –tanto el clásico como el contemporáneo–. Para llevar a cabo este propósito propone los ya icónicos conceptos de *juego*, *símbolo* y *fiesta*, con los que deja la puerta abierta para aquellos que, en reconocimiento de la verdad subyacente al arte, busquen cruzar el umbral de la comprensión de la obra artística para alcanzar su verdad ontológica. Este ser de la obra de arte hace referencia tanto al ser de la obra misma como al ser del espectador, pues en la experiencia estética del arte, desde el fenómeno hermenéutico, una y otra parte –sujeto y objeto– se completan. La experiencia de confrontación se da en términos lúdicos. Lo que suscita una reunión que nos pone en amplia relación con la obra y el universo que le compete es justamente la fiesta. La *médula* de esta conjunción es el *símbolo*.

Gadamer no es el único pensador de su época vitalmente interesado por el valor simbólico del pensamiento y específicamente del arte. Entre otros filósofos podemos citar a Ernst Cassirer, a Umberto Eco, Gastón Bachelard, o Arthur Danto, entre tantos otros:

- Cassirer (1975, 1976) es un autor obligado para el estudio de las formas simbólicas y su sentido antropológico. En su texto culmen, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, posteriormente editado bajo el título *Filosofía de las formas simbólicas* (que es el nombre en el que se publicó originalmente en alemán), expone de manera minuciosa cómo el fenómeno humano –no sólo el arte– depende de manera definitiva de la facultad de crear símbolos a partir de los cuales dotamos al mundo de significado. Sin esta facultad, no existiría la cultura.
- Dentro de su rama de especialidad, la semiótica, así como en sus incursiones filosóficas y literarias, Eco (1988, 1992) se ha distinguido por elaborar algunos de los textos más elucidatorios de la filosofía del arte, en los que conjuga su maestría en el estudio de los signos y los símbolos con su sensibilidad poética. Entre las muchas obras a las que se pueden hacer referencia, resalta por su precisión *Signo* o bien la icónica *Obra abierta* en la que coincide en diferentes puntos con Gadamer en lo relativo al estado de “apertura” de la obra de arte.

- Bachelard, a quien ya se ha hecho referencia en los antecedentes de la presente investigación, es una muestra fehaciente de la crítica al reduccionismo cientificista a la vez que una prueba de que la ciencia se basa también en la actividad poética del símbolo.
- Junto con Gadamer, Danto es médula de esta investigación y será plenamente abordado más adelante. Siendo representante de la línea analítica de la filosofía, que se ha caracterizado por tender al reduccionismo del método científico, es un filósofo que defiende de manera contante la experiencia y la filosofía del arte.

Las propuestas de estos autores, unidas a la de Gadamer, nos permiten comprender cómo es que el pensamiento simbólico funge como mediador entre el hombre y el mundo, y cómo –tanto en el arte como en cualquier actividad de las llamadas propiamente humanas– sin la actividad simbólica el hombre permanecería limitado a actividades puramente pulsionales. No sólo el arte, sino también la ciencia que tanto demerita cualquier metodología que no sea la suya, dependen para construir su lenguaje, discurso, interpretaciones, teorías y verdades, del símbolo.

Para Gadamer, el símbolo habla de reunión, de aquello que completa y da sentido, pues para él “[...] es manifiesto que la significatividad inherente a lo bello del arte, remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal” (Gadamer, 2001, pp. 84-85). Esta importante idea que habla de una belleza del arte que ya no se limita a los aspectos puramente “esteticistas”⁵ sino a aquello que el arte concentra y que traspasa lo meramente aparente –la forma en sentido limitado como configuración– para encontrar lo que lo vuelve significativo, es justamente parte de la experiencia simbólica que aunque no es privativa del arte, se da en él de forma ejemplar.

[...] el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él [...] la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evoca-

⁵ En el sentido limitado de apreciar la obra de arte en función de parámetros que tratan de adecuarse a un método no adscrito al arte o a su experiencia, sino a la ciencia.

ción de un íntegro posible, donde quiera que éste se encuentre. (Gadamer, 2001, pp. 84-85)⁶

Esta integración de la que habla Gadamer nos remonta a la experiencia humana de la vida y el mundo, en la que el ser humano está en constante construcción. Desde la perspectiva de la hermenéutica filosófica, el *ser en el mundo* es siempre un *proyecto*, algo que no está acabado, que se está realizando permanentemente. En este sentido, la experiencia simbólica de arte nos vincula con eso *otro* que no somos nosotros mismos, pero que sin embargo ayuda a completar ese proyecto en devenir constante. De ahí que el sentido simbólico sea una experiencia fundamental desde el punto de vista no sólo estético, sino ontológico. Hay algo en la obra de arte que nos apela directamente, su sentido es contundente y remite a este estado de comprensión que es insoslayable desde la perspectiva hermenéutica. Al acceder al sentido simbólico, lo que genera esta interpretación es que nos acerquemos –por la vía del arte– cada vez más a nosotros mismos; se trata de una experiencia originaria que más que apuntar hacia lo que tenemos enfrente (la obra), por mediación de ella conduce nuevamente hacia adentro.

El poder simbólico de una obra de arte no se agota en su referencia a algo exterior, ni en la mera apariencia, sino que tiene alcance ontológico, puesto que no sólo muestra nuevos sentidos del ser interpretándolo, sino que lo amplía. Esto es lo que la distingue de las piezas puramente artesanales o técnicas, producidas y reproducidas para servir como medios. A diferencia de ellas, la obra de arte es irremplazable, incluso en la época de su reproductibilidad técnica. (López Sáenz, 2005, p. 511)

En efecto, es de suma importancia que la tendencia actual del arte quede al cobijo de esta experiencia legitimadora que es su contenido simbólico. Se trata de que, en cada una de las obras de arte, en la verdad que reside en ellas, existe la posibilidad de un *encuentro*, una puerta hacia el terreno del ser que, por su autenticidad –que va más allá del problema de la autoría, apunta principalmente a una cuestión *poética* fundante– está reservada a la experiencia que resulta de la interpretación hermenéutica de la obra artística. Dicho encuentro no se realiza en

⁶ Nótese cómo en esta cita se presenta de manera contundente el sentido ontológico de la experiencia estética y del arte.

las obras que no tienen un fin en sí mismas y que, por lo tanto, adolecen de un Ser más allá de su existencia fáctica.

Estas consideraciones se extienden también al ámbito artístico contemporáneo en el que la *mímesis* no es ya necesariamente el modelo de creación artística. Si bien el arte mimético cuenta con una gran tradición que lo respalda, en la que el contenido simbólico es –aunque no necesariamente– evidente, esto no quiere decir que el sentido simbólico quede garantizado por las facultades miméticas, ni que aquel arte que no haya sido creado bajo ese parámetro no goce de dicho sentido. El símbolo tiene como característica que rebasa lo que lo contiene, no sólo porque hace referencia a algo más, sino porque no se limita a las formas que pueda imitar. El símbolo *crea* formas o se vale de ellas en la medida en la que éstas posibilitan al artista la manifestación de un significado que colma lo que la obra de arte es en apariencia. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que la forma no sea entonces sustancial al arte, lo que significa es que la forma por sí sola no es la esencia del arte; por supuesto que la forma que cada artista ensaya y perfecciona en su estilo y obras tiene un valor estético insoslayable, y que esto habla del carácter y particularidades de su sentido y mensaje; pero la forma sin contenido no es arte. Es justamente en esta tensión esencial que se da entre la forma y el contenido que se manifiesta el sentido simbólico del arte y a partir del cual podemos acceder a su verdad particular.

La representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas. Justamente en esto estriba el carácter especial del arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demorarnos en él y a asentir a él como en un re-conocimiento. Habrá de mostrarse cómo, de esta característica, surge la tarea que el arte de todos los tiempos y el arte de hoy nos plantean a cada uno de nosotros. (Gadamer, 2001a, pp. 93-94).

Por lo anterior, formas y estilos artísticos contemporáneos, como el caso paradigmático de la abstracción, son considerados por Gadamer como poseedores de un sentido simbólico propio. Si la vivencia del mundo contemporáneo es nueva, representa experiencias diferentes, apreciadas y expresadas desde la subjetividad de individuos particulares, es necesario que los símbolos de los que se valen sean distintos, pues responden a una realidad diferente que requiere de nuevas

formas de creación que dan como resultado nuevas formas asociadas a nuevos símbolos y, por lo tanto, productoras de un sentido simbólico nuevo. Lo que no cambia es el fin último de la experiencia que de ello resulta: el encuentro con aquello que a través de la experiencia estética del símbolo en el arte nos acerca más a la comprensión del ser, de la obra y de nosotros mismos.

Ontología, verdad, compromiso y existencia en el arte

Contra las posturas que quieren ver en Gadamer principalmente una lectura epistemológica del arte, es necesario pronunciarse a favor de una interpretación más bien de carácter preeminentemente ontológico. Es verdad que el peso epistemológico de las investigaciones estéticas gadamerianas es fundamental, teniendo en cuenta que la posibilidad de hablar de verdad en el contexto de las artes y la experiencia estética es relevante en la confrontación con los paradigmas de la verdad científicista. Desde esta perspectiva estética de la hermenéutica se lleva a cabo una ampliación de las esferas del conocimiento que no se limita ya sólo a aquellas ramas del saber que se encuentran arropadas bajo el canon del método. A partir de esta propuesta, el conocimiento ensancha sus fronteras de tal manera que se incluyen dentro de estas posibilidades del conocer tanto el fenómeno artístico como el saber histórico y la filosofía, ramas de la experiencia humana en el mundo que podrían, a partir de esta nueva consideración sobre sus posibilidades, volver a ocupar un espacio de significación en el vasto territorio del conocimiento humano, en el que antaño habían figurado con mayor o menor preeminencia, pero del que se vieron excluidas con el advenimiento del discurso científicista que, paradójicamente, es resultado de ellas mismas. Al mismo tiempo que se lleva a cabo este ensanchamiento de los límites del conocimiento, se realiza también una reflexión sobre el conocimiento mismo. De esta manera, las propuestas estéticas de Gadamer sobrepasan el campo que les es propio y, en relación con otras ramas de la filosofía, nos llevan a una reconsideración de la naturaleza misma del conocimiento.

Otra de las bondades de la estética gadameriana vinculada a las que ya se mencionaron es su efecto de resistencia. Como resultado del compromiso de Gadamer para con el arte y esas otras áreas marginadas del conocimiento, lo que obtenemos son herramientas de reflexión que

sirven a la vez como armas; armas que nos ayudan a resistir los embates de un enemigo que no se ve, pero que es peligroso como el que más: el dogmatismo y sus consiguientes aliados, como el reduccionismo, el totalitarismo, el segregacionismo, entre otros. Sería absurdo pensar, en un mundo como en el que vivimos, y en el que vivió Gadamer como resultado al menos de dos conflictos mundiales de envergadura, que el *discurso* no tiene repercusiones en la vida fáctica. Así, resistiendo al discurso dominante, el pensador genera un discurso más abierto, más incluyente, del que su estética es una pieza medular.

De esta forma, las repercusiones de esta filosofía del arte encuentran también un emplazamiento nada despreciable en el terreno de la ética, pues son una invitación para reflexionar y criticar el estado actual de nuestros supuestos y acciones, que motivan a un cambio a mejorar. Una vez más, notamos cómo desde este punto de vista, lo que encontramos es una visión universal de la filosofía, tal como en la antigüedad, cuando esta forma de reflexión y vivencia del mundo se presentaba de forma integral y congruente.

En este mismo tenor, se llega nuevamente a la idea que se mencionaba al inicio de este apartado. La consideración del arte por Gadamer recae principalmente en un sentido ontológico. Aun cuando su pertinencia lo vincule con aspectos integrales del pensamiento filosófico —y por supuesto, de la historia, el pensamiento religioso, etc.—, encontramos en el enfoque hermenéutico un interés especial por el ser. En este mismo tenor, las implicaciones ontológicas del arte resaltan por su importancia y dan como resultado toda una reflexión por un significado y un sentido que, tal como la hermenéutica filosófica, no se limitan a la traducción de un significado lineal o unívoco, sino que se preocupa y ocupa por la obtención de la comprensión, lo que vuelve al arte significativo ya que impacta en la consideración del ser en general.

En la obra de arte, en eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la conformación, sino sólo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos. Que “en el momento vacilante haya algo que permanezca”. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre. (Gadamer, 2001a, p. 124)

Independientemente del momento por el que pase la historia del arte, la obra artística *verdadera* tendrá un impacto existencial, conmueva la fibra misma de lo que somos y de lo que podemos ser. Le habla directamente al espectador y propicia en él un ejercicio de transformación. Entre la subjetividad y la objetividad de la que puede ser objeto la obra de arte, la vivencia del arte instaura un diálogo que nos insta a la labor más decisiva de la vida misma: el trabajo sobre la existencia.

La familiaridad con que nos conmueve la obra artística es, al mismo tiempo –de manera enigmática–, conmoción y desmoronamiento de lo habitual. Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente “tú eres esto”; nos dice también: “tú tienes que cambiar tu vida”. (Gadamer, 2001b, p. 160)

Así, la estética elaborada por Gadamer que se subsume a su proyecto hermenéutico y ontológico es un encuentro comprometido y frontal con la obra de arte y su significado, acontecimiento que amplía nuestro conocimiento y replantea nuestra forma de ser.

REFERENCIAS

- Aguilar, M. (2001). Metáforas hermenéuticas. En M. Beuchot y C. Pereda, C. (Eds.), *Hermenéutica, Estética e Historia* (pp. 21-30). México, D.F.: UNAM.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México, D.F.: UNAM.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1976). *Filosofía de las formas simbólicas* (Vol. 1). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Coreth, E. (1998). Historia de la Hermenéutica. En Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. (Eds.), *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica* (2a ed.) (pp. 296-312). Bilbao: Universidad de Deusto.

- Eco, U. (1988). *Signo*. Barcelona: Labor.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y método* I. (5ª ed.). Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1994). *Verdad y método* II. (2ª ed.). Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (1998a). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (1998b). *Poema y diálogo*. Madrid: Gedisa.
- Gadamer, H.-G. (2001a). *Antología*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2001b). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (1973). *Arte y poesía* (2ª ed.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1997). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2009). *El Ser y el tiempo* (2ª ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lanceros, P. (2001). *La herida trágica*. Barcelona: Anthropos.
- López Sáenz, M. C. (2005). La estética de H.-G. Gadamer frente al arte actual. En T. Oñate, C. García y M. A. Quintana (Eds.), *Hans-Georg Gadamer: Ontología estética y hermenéutica* (pp. 509-526). Madrid: Dykinson.
- Luján, E. (2010). Devenir de la hermenéutica, comprensión y analogía. En *Actas – II Coloquio de Doctorandos* [Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía] (págs. 211-224). México, D.F.: UNAM. Recuperado de: <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/publica/13%20lujan.pdf>.
- Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. (Eds.). (1998). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica* (2a ed.). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Salcedo, A. (2002). Análisis de los conceptos gadamerianos de formación y experiencia. *Intersticios* [Homenaje a Gadamer: 100 años de vida], 14/15, 183-194. ❀

