

00261



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**ARTE Y VERDAD EN HEIDEGGER Y EN GADAMER
Aplicaciones de estética y hermenéutica a la creación de imágenes**

**Trabajo que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales
con orientación en Pintura**

**presenta el alumno
Miguel Ángel Ledezma Campos**

Director de tesis: Dr. Víctor Fernando Zamora Águila

México, noviembre de 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. ANTECEDENTES DE LA HERMENÉUTICA.....	7
1. Orígenes	7
2. La hermenéutica de Dilthey: explicar o comprender	10
3. Algunos aspectos de la fenomenología de Husserl	13
4. La ontología fundamental de Heidegger	18
5. La propuesta hermenéutica de Hans-Georg Gadamer	23
a) <i>La crítica al Método</i>	24
b) <i>El círculo hermenéutico</i>	25
c) <i>La revaloración de los prejuicios y la tradición</i>	28
e) <i>La conciencia de los efectos de la historia</i>	31
f) <i>La aplicación como parte de la estructura de la comprensión</i>	34
II. LA OBRA DE ARTE Y LA NOCIÓN DE VERDAD	37
1. La estética de Heidegger	37
a) <i>El concepto de estética</i>	37
b) <i>La discrepancia entre arte y verdad en Nietzsche</i>	43
c) <i>La obra de arte y su relación con la verdad</i>	46
d) <i>Apuntes hacia una posible deconstrucción de la belleza y la verdad en el arte</i>	63
2. La estética de Gadamer	66
a) <i>Crítica a la subjetivización de la estética en Kant y a la conciencia estética</i>	66
b) <i>El aspecto lúdico y festivo de la experiencia estética</i>	76
c) <i>Arte y verdad</i>	87
3. Conclusiones	94
III. CREACIÓN Y HERMENÉUTICA	97
1. El artista como hermeneuta.....	97
2. Serie Lautréamont	101
a) <i>Dos modos de ser de la imagen</i>	102
b) <i>Aplicación</i>	105
c) <i>Horizontes</i>	108
d) <i>La técnica y las obras</i>	110

3. Serie Horizontes	129
a) <i>El manejo del espacio en las artes visuales como portador de conocimiento.....</i>	130
b) <i>La técnica y las obras.....</i>	135
CONCLUSIONES.....	163
APÉNDICE	167
BIBLIOGRAFÍA	175

INTRODUCCIÓN

Han pasado siete años desde que leí por primera vez *Ser y tiempo* de Martin Heidegger. Desde entonces, mi obra artística y mis investigaciones teóricas han girado, directa o indirectamente, en torno a la filosofía de este autor. El resultado de esta primera lectura me dejó una comprensión muy vaga del contenido de este texto, pero también me dejó la inquietud necesaria para hacer una investigación que me ayudara a entender con mayor profundidad la filosofía heideggeriana. Al igual que muchas personas, me acerqué a Heidegger por el lado del existencialismo y entre 1999 y 2000 elaboré mi tesis para obtener el título de licenciado en Artes Visuales con una investigación que llevó por nombre *El ser relativamente a la muerte: un libro como discurso visual a partir de un texto filosófico de Martin Heidegger*. El resultado de este trabajo no sólo me sirvió para graduarme sino también para darme cuenta del enorme campo de conocimiento que se abría ante mí como una posibilidad por medio de la relación entre arte y filosofía a través de la creación de obra artística.

Las conclusiones finales de mi tesis de licenciatura arrojaron como resultado la necesidad de hacer otra investigación, sólo que esta vez enfocada hacia la estética. Tratar de entender a Heidegger únicamente por su relación con el existencialismo es hacer una interpretación incompleta de su obra, que por lo regular, da resultados vagos que provocan, a su vez, juicios erróneos a lectores desinformados. La pregunta central de la filosofía de Heidegger, es decir, la pregunta por el ser (tema central de *Ser y Tiempo*), se relaciona con otros temas en lo que se ha llamado el segundo Heidegger: temas como el lenguaje, la poesía y el arte. Y precisamente éstos son los temas que me preocupan en esta segunda investigación, cuyos resultados presento en esta tesis.

Otra de las inquietudes que me dejó la primera investigación fue conocer la obra de otros autores cuyas ideas se relacionaran con las de Heidegger. Este fue el caso de uno de sus discípulos: Hans-Georg Gadamer, el autor principal de la hermenéutica filosófica. Sus ideas en torno al arte y la estética están muy relacionadas con las de Heidegger y ambas (las respectivas estéticas de Heidegger y de Gadamer) ocupan la preocupación central de este trabajo.

¿Es posible acceder a un tipo de conocimiento por medio de la experiencia estética? Si esto es así, ¿qué tipo de conocimiento es el que le pertenece a este tipo de experiencia?

Una de las posibles respuestas se encuentra en la relación entre arte y verdad. Éste es precisamente el marco teórico dentro del cual fue elaborada esta investigación. Para ello se llevó a cabo un estudio acerca de las ideas principales de estos dos filósofos en torno al fenómeno artístico.

Otros de los objetivos principales de esta investigación son: la comprensión y exposición de los antecedentes teóricos de la hermenéutica (en donde destacan, en el siglo XX, tanto Heidegger como Gadamer), así como analizar y mostrar las relaciones entre las ideas principales de estos dos autores y aplicar los conocimientos adquiridos en la investigación a la creación de obra artística. Todo ello siguiendo el tema de *la verdad del arte*.

El presente trabajo se divide en tres capítulos. El primero trata de los antecedentes de la hermenéutica y en él se puede encontrar una explicación breve de su historia: desde la antigüedad griega, pasando por las ideas principales de autores como Dilthey y Husserl, hasta llegar a Gadamer en el siglo XX. Consideré que era indispensable aclarar algunos puntos importantes de esta disciplina para lograr una mejor comprensión de las ideas estéticas de estos autores por parte del lector. La hermenéutica utiliza a la *comprensión* como una “actividad cognoscitiva específica, diferente del conocimiento racional y de sus técnicas explicativas”¹. Esta noción de comprensión se adecua más a los campos de estudio de las ciencias del espíritu (como lo son la historia y la filosofía entre otras) que la pretendida universalidad del método científico.

El segundo capítulo se ocupa exclusivamente de las relaciones entre arte y verdad expuestas en algunos textos escritos por los dos filósofos centrales de esta investigación. Éste es el capítulo más extenso debido a que en él se analizan ampliamente los puntos principales que persigue esta tesis. Ambos autores están en contra de la estética tradicional y proponen que una obra de arte no se agota en el mero goce estético ya que además tiene otros significados que pueden ser históricos, morales, políticos, etc. Gadamer afirma que la estética debe ampliar sus fronteras hacia la hermenéutica y ésta última debe, a su vez, acoger a la estética dentro de su campo de estudio. Además proponen, tanto Heidegger como Gadamer, una noción de verdad que se relaciona con su antiguo significado griego — es decir, la verdad como desocultación— y afirman que uno

¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, FCE, 2000, p.182

de los campos en donde se manifiesta este tipo de verdad es en el arte. De esta manera se presenta la experiencia del arte como un modo de conocimiento.

Por último, en el capítulo III se explican y fundamentan las dos series de imágenes que hice para esta investigación en relación con las ideas centrales de mi tesis: *Serie Lautréamont* y *Serie horizontes*. En esta parte de la investigación, la parte práctica, se llevó a cabo otro de los objetivos principales de mi proyecto: reivindicar a la imagen como un medio de pensamiento y conocimiento legítimo frente al logocentrismo de la hermenéutica. Ambas series tienen como sustento las ideas principales arrojadas por la investigación teórica y fueron aplicadas a la creación de obra artística. En el disco compacto que anexo a esta tesis se pueden apreciar las imágenes principales de este trabajo.

La recopilación de fuentes de información se llevó a cabo en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM principalmente. Sin embargo, por la actualidad con que han sido publicados estos textos, muchos de ellos no se encuentran en bibliotecas y tuve que obtenerlos en librerías y páginas de internet. También asistí a algunos cursos de estética y de hermenéutica dentro del programa de Maestría en Filosofía, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, con profesores como el Dr. Mauricio Beuchot y el Dr. Raúl Alcalá, entre otros. Gran parte de esta tesis fue revisada y asesorada por estos profesores cuando asistí a sus cursos. Destacando entre ellos la Dra. María Noel Lapoujade, la Dra. Mariflor Aguilar y los Drs. Agustín González y J. Francisco Zúñiga. A la par de mis investigaciones teóricas produje mi obra artística en el taller de pintura del Mtro. Arturo Miranda y el taller de grabado de Alejandro Pérez Cruz en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Además, este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y las asesorías de mi tutor de maestría, el Dr. Fernando Zamora Águila, y el apoyo económico que me dio la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM a través de la beca de maestría que obtuve en los años de 2001 y 2002. A todos ellos les reitero mi agradecimiento por haber hecho posible la realización de este trabajo.

I. ANTECEDENTES DE LA HERMENÉUTICA

El suelo previo e indispensable de toda experiencia es el mundo. Este mundo es comunitario y siempre implica la existencia de otros. En nuestra comprensión de éste, el lenguaje se manifiesta como un elemento fundamental para comunicar, crear, interpretar o expresar algo a los demás (entre otras muchas cosas); se manifiesta como un elemento fundamental para los hombres que habitamos la tierra. Pero no todo es hablar, también hay que guardar silencio. Para comprender hay que callar, tratar de entender lo que dice el otro. Un diálogo requiere de uno que habla y de otro que escucha alternadamente. Uno trata de darse a entender con el otro y de entender al otro (en el mejor de los casos). Pero, en realidad, desde que nacemos estamos comprendiendo aún antes de saber hablar. Siempre tratamos de comprender el mundo, en todo instante.

En las últimas décadas ha llamado la atención una disciplina que se practica desde hace siglos y que durante el siglo XX cobró un nuevo matiz filosófico: la hermenéutica, que se ocupa de estudiar el “fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido”¹. Como veremos en este trabajo, se presenta como una alternativa digna de tomarse en cuenta y en el ámbito de la estética podemos encontrar valiosos aportes, de entre los cuales abordaré algunos en el siguiente capítulo (la ontología de la obra de arte, su temporalidad, la verdad que hay en ella, etc.).

1. Orígenes

La hermenéutica tiene sus orígenes desde la antigüedad². En Grecia surge como una disciplina de carácter filológico. En Platón el poeta aparece como el mensajero de los dioses, como un intérprete de mensajes divinos. También afirma que éste actúa

¹ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 23.

² Existen varios textos en los que se hacen excelentes estudios sobre la historia de la hermenéutica. Algunos son de una extensión breve y otros son más amplios. Uno de los mejores trabajos está en *Verdad y Método I*, Dilthey tiene otro en *El mundo histórico*; Paul Ricoeur es un poco más extenso y analiza a varios autores a partir de Schleiermacher, como Husserl y Heidegger llegando hasta Habermas en *Del texto a la acción*. Además existe un extenso trabajo de Andrés Ortiz-Osés que lleva por nombre *La nueva filosofía hermenéutica*. Para este capítulo me apoyé en ellos y en algunas fuentes de primera mano como *El Ser y el Tiempo* de Heidegger. También consulté el texto de Fernando Zamora «Comunicar y comprender» publicado en *Imagen*, revista de la Universidad Simón Bolívar, México, Octubre de 2001.

inconscientemente, dominado por un delirio. Aristóteles ve la interpretación desde otro punto de vista. Con este filósofo la *ermeneia* se entiende como la acción de “construir y emitir un enunciado”³. El hecho de expresar los pensamientos que salen del alma por medio de un lenguaje externo, es decir, el paso del interior al exterior, da a la *ermeneia* un sentido mundano de diálogo entre los humanos.

La interpretación técnica de los poetas griegos cobra importancia y se busca, bajo las enseñanzas de Aristóteles, analizar el conjunto de un producto literario en sus partes, distinguir los diferentes estilos literarios y los efectos del ritmo. En la época alejandrina se da una búsqueda por el sentido alegórico de los textos, es decir, el mensaje interno de éstos, que se encuentra por debajo del sentido literal. Se busca la explicación lógica de los mitos y surgen grandes filólogos en esta época, como Aristarco e Hiparco, que pusieron atención en las reglas de su técnica para elaborar una interpretación correcta de los textos. En la época alejandrina aparece, entonces, el filólogo: un hombre de letras, erudito y con una gran capacidad para distinguir las sutilezas de los textos y en dónde se debe leer el sentido literario y en dónde el sentido oculto o alegórico de lo que interpreta. Es el hombre que puede sacar la verdad oculta de los mitos y las poesías dejados por la tradición. Verdades que no siempre son accesibles a las masas. La *ermeneia* se convierte en la expresión externa de un contenido interno que no se refiere solamente a la expresión personal sino a la expresión contenida en un texto.

Durante la Edad Media la hermenéutica se aplica a la interpretación de la Biblia. Se busca la verdad oculta de la palabra de Dios en el sentido alegórico del Antiguo y Nuevo Testamento. Más tarde, durante el Renacimiento y la Ilustración, se plantea la universalidad de un sistema que permitiera la interpretación de cualquier tipo de texto. Destaca Johann M. Chladenius, quien en su método hermenéutico pone énfasis en el contexto en el que fue creado el texto que se interpreta. En esta misma propuesta de una *hermenéutica universal* Georg Friedrich Meier extiende su método más allá del texto ya que cualquier signo, ya sea visual, verbal, auditivo, etc. puede ser interpretado. De aquí que la hermenéutica no sólo se ocupe de interpretar textos religiosos, míticos o poéticos, también hay una hermenéutica jurídica.

³ F. Zamora. *Op. Cit.* p. 17.

Más tarde, en respuesta al dominio de la razón durante la Ilustración, surge una *hermenéutica romántica*. En ésta, a diferencia de la búsqueda de objetividad de las ciencias, el hermeneuta puede acceder a la verdad del texto por su disposición espiritual. Destaca el aspecto emotivo de la interpretación, la afectividad por medio de la cual los humanos pueden comunicarse y entenderse. De aquí se sigue la idea de que hay una conexión afectiva entre lector y escritor. La oposición romántica frente a la objetividad buscada por las ciencias permite superar la idea de que en el texto que se interpreta hay una verdad única. A partir de entonces no se busca el sentido *único* del texto sino *los* múltiples sentidos. Pues así como una palabra puede tener varios significados un escrito también los tiene, palabra y texto son polisémicos.

En la hermenéutica del siglo XIX destacan Schleiermacher y Dilthey principalmente. Schleiermacher presta atención al aspecto psicológico de la comprensión y ve la interpretación como la penetración en el interior del autor del texto. Se cree que el intérprete puede entender lo escrito mejor que el autor mismo. Para esto se requiere de una penetración psicológica en el *tú* que se expresa para así comprender al autor. También presta atención a los *malentendidos* que siempre están presentes en toda comprensión y forman parte del acto hermenéutico. La barrera que separa a un sujeto de otro se nos presenta como un límite, este límite no puede ser traspasado por el método de las ciencias naturales, para traspasarlo se requiere de la *adivinación*. Como nunca hemos podido penetrar al interior del otro, pero, sin embargo, le entendemos, es muy seguro que en muchos casos recurrimos a la adivinación de lo que hay dentro del otro y que se nos da a entender por medio de un gesto, una palabra, etc.

También es importante señalar el papel que juega el idioma en el individuo, pues el idioma con el que se expresa es con el que se formó a lo largo de su vida y éste determina su forma de mirar e interpretar el mundo.

El historicismo del siglo XIX, siguiendo el ideal de objetividad, pretendió llegar a ella tomando conciencia de su realidad histórica para poder así escapar de ella y poder *comprender* la historia desde un punto de vista objetivo. Representantes de esta escuela son Boeckh (discípulo de Schleiermacher) y Droysen. Ahora la historia se lee como texto. Se comprenden momentos de la historia universal, partes de un todo que aún no se termina de escribir.

Es así como siguiendo el hilo de la historia de la hermenéutica llegamos a Wilhelm Dilthey. Con él encontramos el primer planteamiento autónomo de las ciencias humanas frente a las ciencias naturales. La observación de las diferencias entre unas y otras son de gran importancia para el sentido de esta investigación, pues de aquí surge la propuesta de que *en las ciencias del espíritu y en el arte hay una verdad que no es como la de las ciencias exactas. De que hay un tipo de verdad en el arte que no puede ser comprobado ni expuesto por la ciencia.* Pero, ¿qué tipo de verdad puede ser ésta? ¿Cuáles son sus características? ¿De qué sirve hablar de comprensión de textos, hermenéutica e historia en una tesis de artes visuales? ¿Cuál es la relación de una cosa con otra? Las respuestas a estas preguntas las iré aclarando poco a poco. Lo que trato de mostrar aquí es que el origen de este planteamiento no surgió de la noche a la mañana y que viene sostenido por una tradición que tiene sus orígenes desde la antigüedad griega y que llega hasta algunos filósofos del siglo XX.

2. La hermenéutica de Dilthey: explicar o comprender

En Wilhelm Dilthey (1833-1911) el enlace entre hermenéutica e historia es fundamental y se busca el encadenamiento de las obras maestras de la humanidad a la historia además de la coherencia interna de dicha obra. Así, la literatura cobra gran importancia para nuestra comprensión de la vida espiritual e histórica del hombre, ya que en el lenguaje se encuentra la expresividad de la interioridad humana. Para Dilthey “el arte de comprender encuentra su centro en la interpretación de los vestigios de la existencia humana contenida en los escritos”⁴. También llama la atención hacia la reflexión filosófica para resolver el problema del entendimiento de la historia pero su propuesta no busca la solución en la ontología, es decir, en la ciencia que se encarga del estudio del ser, sino en una reforma de la epistemología o la teoría del conocimiento. Este hecho tiene su fundamento en el ascenso del positivismo en su carácter de filosofía, es decir, “la exigencia del espíritu de considerar como modelo de toda inteligibilidad el tipo de *explicación* empírica corriente en el campo de las ciencias naturales”⁵. Debido al apogeo del conocimiento experimental, Dilthey, en

⁴ Dilthey, *El mundo histórico*, p. 33.

⁵ Ricoeur, *Del texto a la acción*, p. 77.

oposición al positivismo, propone dotar a las ciencias del espíritu de una metodología y epistemología que sean tan respetables como las de las ciencias naturales.

Ahora surgen cuestionamientos sobre cómo es posible obtener un conocimiento histórico y surge, por lo tanto, el problema que ocupa un lugar central en la obra de Dilthey, la oposición entre la *explicación* de la naturaleza y la *comprensión* del espíritu. La consecuencia de esta reflexión para la hermenéutica es su separación de la explicación naturalista y su reubicación junto a la intuición psicológica. Para Dilthey la psicología es el rasgo distintivo de la comprensión y toda ciencia del espíritu presupone colocarse en la vida psíquica de los demás. En las ciencias naturales sólo se trata de incorporar fenómenos distintos del hombre y el carácter fundamental de las cosas se le escapa. En cambio, en los fenómenos que conciernen al orden humano, el hombre conoce al hombre por más extraño que éste le sea: no es algo extraño en el mismo sentido que pueda serlo una cosa física que no es como él. *De aquí la diferencia entre la cosa natural que se explica por medio de las ciencias naturales y el espíritu al que le corresponde el estatuto de la comprensión.* “El hombre no es radicalmente ajeno al hombre porque puede dar signos de su propia existencia. Comprender esos signos es comprender al hombre”⁶. Y esta es la crítica que hace Dilthey al positivismo: el no poder distinguir la diferencia entre el mundo psíquico y el físico. En otras palabras, las ciencias naturales se limitan por su aspiración a la objetividad y el rigor de su método que le quita libertad a la imaginación, por lo tanto, son *explicativas*, buscan explicar los fenómenos de la naturaleza. En cambio, las ciencias del espíritu se apoyan en la vivencia y en el sentimiento, en el encadenamiento de una alma a otra, por eso, estas ciencias son *comprensivas*, se ocupan de comprender al otro, del problema de la otredad.

En esto, reconoce Ricoeur, hay un firme propósito de dar la espalda a Hegel y de retomar a Kant en el momento en donde se había detenido. Es decir, un intento de crear una *crítica del conocimiento histórico*, que vendría a sumarse a las tres críticas escritas por Kant⁷. La clave de este conocimiento es la *compenetración emocional o empatía*. Por medio de este fenómeno es posible la comprensión del otro y esto es debido a la producción formas que

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ El cuerpo principal de la filosofía de Kant se divide en tres libros o tres críticas: la Crítica de la razón pura, la Crítica de la razón práctica y la Crítica de la facultad de juzgar. Veremos esto con más detalle en el siguiente capítulo al analizar la estética de Gadamer.

produce la vida y que se exteriorizan en configuraciones estables que los demás son capaces de descifrar. Para reafirmar esta idea del encadenamiento, Dilthey se apoya en Husserl a partir de 1900. La afirmación de este último de que el psiquismo estaba determinado por la *intencionalidad*, que es la propiedad de referirse a un sentido que se puede identificar. Husserl decía que no se puede llegar al propio psiquismo, pero lo que sí se puede captar es aquello a lo que se dirige. Esto es el correlato objetivo e idéntico en el cual el psiquismo se manifiesta. La idea de intencionalidad y la del carácter idéntico del objeto intencional permitió a Dilthey reforzar su concepto de estructura psíquica. Pero de esta relación entre Dilthey y Husserl hablaré más adelante.

Dilthey también conserva la idea de la comprensión como capacidad de colocarse en el lugar del otro de la hermenéutica de Schleiermacher. Este aspecto psicológico trata de reproducir un encadenamiento histórico que se apoya en la interpretación de una categoría de signos que han sido fijados por medio de la escritura o de cualquier otro tipo de lenguaje. Entonces, aquí de lo que se trata no es de captar la vida psíquica del otro sino de reconstruirla interpretando los signos objetivados que éste dejó. En Dilthey, la hermenéutica es la pretensión de elevar la *interpretación a una validez universal como base de toda certeza en la historia*. Sin embargo, sigue esa pretensión de objetivación científica aunque se esté en contra del positivismo. El fundamento de esta objetivación la entiende Dilthey desde la interpretación de *uno mismo*, pues “lo que yo soy para mí mismo sólo se puede captar mediante las objetivaciones de mi propia vida”⁸. El autoconocimiento es ya una interpretación que hago de los signos que doy de mi propia vida y que me devuelven los otros; es la interpretación que hago a través de signos y obras. Entonces el concepto de *vida* adquiere aquí un aspecto dinámico y creador, pero que sólo puede comprenderse a sí mismo a través de la interpretación signos y obras.

Cuando Dilthey trata de generalizar su concepto de hermenéutica (entendiéndose por hermenéutica como la “técnica para la comprensión de manifestaciones de vida fijadas por escrito”⁹) se apoya en la teleología de la vida. Todos los signos fijados, los valores presentes y los fines lejanos se estructuran en la dinámica de la vida relacionándose con el presente, el pasado y en futuro. Por lo tanto, si puedo comprender los mundos que han

⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁹ Dilthey, *op. cit.*, p. 338.

desaparecido es porque cada sociedad establece sus propios sistemas de comprensión en los mundos sociales y culturales en los que se comprende. Por esto, el campo de estudio de la hermenéutica es la historia universal, la historia como texto. Con la hermenéutica se incorpora el individuo al saber de la historia universal, es la universalización del individuo.

En Dilthey se coloca la comprensión del texto bajo la comprensión del otro que allí se expresa. La empresa es psicológica porque no se busca tanto lo que dice el texto sino quien se expresa a través de él. Como consecuencia, el sentido de la interpretación es constantemente desviado de lo que dice el texto a la vivencia de quien lo escribió.

Uno de sus grandes aportes es la pretensión de dar a las ciencias humanas una autonomía frente a las ciencias naturales, distinguiendo que cada una persigue objetivos distintos y que, por lo tanto, cada una debe utilizar métodos distintos. Sin embargo, es increíble que a estas alturas todavía resuene el eco del método científico y que se nos pretenda imponer desde los inicios de nuestra formación como un método aplicable al análisis de cualquier tipo de fenómeno independientemente del lugar y tiempo en que éste sea observado. La pretensión de universalidad del método científico es seriamente cuestionada en la teoría de Dilthey, y Husserl, por su parte, dará otros golpes certeros a la pretensión ingenua de objetividad de la ciencia con su método fenomenológico.

3. Algunos aspectos de la fenomenología de Husserl

Husserl (1859- 1938), en su filosofía, acepta que la ciencia no puede establecer teorías definitivas o completas y que sólo puede establecer hipótesis provisionales. Además analizó los factores que intervienen en la observación de las cosas. Entre ellas observa que nunca vemos un objeto en su totalidad de una sola mirada. Siempre vemos tres caras de un cubo por ejemplo. Sólo alcanzamos las cosas por secciones, poco a poco, y debemos dar la vuelta alrededor del objeto para evitar interpretaciones precipitadas. Por lo tanto, lo que yo afirmo de cosa alguna siempre será, en cierto modo, más o menos hipotético. Un objeto es la síntesis de las apariciones sucesivas de éste ante mí. Declarar que ésta es su *sustancia*, que es inmutable, sería bastante riesgoso. Pero lo que nos importa aquí de la fenomenología de Husserl es que el concepto de *intencionalidad* es una ruptura crítica contra la pretensión de *objetividad* característica del positivismo (también es una crítica al

psicologismo objetivo). Esta es una conexión con la filosofía de Dilthey y más tarde con la de Heidegger y con la de Gadamer. Husserl distingue la *conciencia* como *vivencia intencional* de la unidad real de la conciencia de las vivencias y de su percepción interna.

En la fenomenología, la subjetividad, por tener validez óptica o existencial, también debe ser vista como *fenómeno* y ser estudiada en todos sus modos de estar dada. Esta visión del *yo* difiere del simple estar dado de la conciencia objetiva pues existe un estar dado que no es a su vez objeto de actos intencionales. *No se puede considerar una vivencia como algo aislado, pues toda vivencia siempre implica horizontes anteriores y posteriores y forma parte del "continuum" de las vivencias del antes y el después que integran la unidad de la corriente vivencial.* Esto tiene su fundamento en las investigaciones de Husserl en torno a la conciencia del tiempo hechas para poder comprender el modo de ser de este flujo del antes y el después e integrar la subjetividad en la investigación intencional de la correlación. También por medio de las ciencias, nuestra noción tradicional del tiempo se pone en tela de juicio. La teoría de la relatividad de los cuerpos cuando se mueven a la velocidad de la luz muestran que la medición de la velocidad es relativa a la velocidad a la que se desplaza el observador. Un buen ejemplo es el viajero de Langevin que después de dos años de ausencia, regresaría a la tierra después de dos siglos.

Hay que distinguir lo que participa de la *medida* del tiempo y de la *forma* del tiempo. La medición del tiempo depende de la velocidad, es decir, de la posición en el espacio, y nada hace que nuestra posición y ritmo de nuestro sistema solar sean privilegiados ante el resto del espacio y de las demás galaxias. Sin embargo, "todos estos ritmos tienen a fin de cuentas una forma común, la del paso *del antes y el después* y este tránsito es la significación inevitable y primera de la expresión "tiempo"¹⁰.

Cuando escuchamos una pieza musical no escuchamos una sucesión de notas aisladas entre sí, siempre existe una relación entre una nota y otra. Es una relación en donde para poder comprender debemos oír la primera nota a través de todas las demás que le siguen. Nuestra audición no percibe ruidos aislados unos de otros sino que los fusiona en una corriente que fluye a través del tiempo. Es así como se muestra la experiencia original del tiempo, en donde el instante presente conserva en sí el instante que acaba de pasar y este instante del precedente y así hasta concluir toda la melodía. Una nota se adhiere a la que

¹⁰ Robberechts, *El pensamiento de Husserl*, p. 13.

le sigue, y a la que sigue y así hasta que conforma toda la sonata. Esta sonata que escucho a la media noche conserva algo de todos los instantes del día y este día de instantes de toda la semana, y así sucesivamente. El momento presente que vivo arrastra toda mi vida pasada como una cola de cometa, como un río que fluye a través de la tierra. Nuestra vida está hecha de contenidos presentes que se deslizan al pasado continuamente y a cada instante se le antepone uno nuevo que a su vez es empujado por el siguiente. Pero cada momento pasado es mantenido y se coloca en el horizonte del momento presente. Así, una percepción no es inmediata sino que abarca una duración del presente y del presente-que-acaba-de-pasar. “La experiencia original del tiempo no es de una sucesión, sino de un tránsito continuo, de un *flujo*”¹¹. El tiempo me arrastra, sin cesar se renueva, es un tiempo lineal y único, absoluto. Nunca podré salir de él. “El tiempo vivido es fundamento de todos los tiempos; no es nada hipotético, ya que es la textura misma de la vida”¹².

Para la fenomenología toda investigación se deberá entender como la investigación de la constitución de unidades de y en la conciencia del tiempo. Por eso, toda vivencia en cuanto tal no puede ser entendida como dato fenomenológico último. Cualquier vivencia intencional presenta dos caras: una que apunta hacia lo que dicha vivencia no se refiere pero que en cualquier momento puede llegar a ser y por otro lado, que esta vivencia forma parte del todo de la corriente vivencial. “Por eso la constitución de la temporalidad de la conciencia está en el fondo y es soporte de toda problemática de constitución”¹³. *A la corriente vivencial le pertenece una conciencia universal del horizonte del que sólo están dados momentos individuales como vivencias.*

Es así como el concepto de *horizonte* cobra una importancia fundamental para la filosofía de Husserl y que, posteriormente, será retomado por Gadamer para su propuesta hermenéutica¹⁴. Con este fenómeno, Husserl intenta integrar el paso de toda intencionalidad limitada de la referencia a la continuidad de la corriente vivencial, del todo. Un horizonte no es algo rígido sino que es algo que se desplaza con uno, que varía a cada paso que

¹¹ *Ibid.*, p.14.

¹² *Ibid.*, p.15.

¹³ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 309.

¹⁴ Es de gran importancia para mi propuesta sustentada por esta investigación el concepto de horizonte. Tanto en Husserl como en Gadamer aparece la noción de horizonte como un concepto metafórico a partir de la percepción sensible de un horizonte visual que se extiende al terreno de la conciencia y de la corriente vivencial y temporal. De mis reflexiones hechas a partir de este concepto y de su analogía con la percepción *visual* y la imagen surgió mi serie de obras titulada *Horizontes*. Esta serie es tratada con detenimiento en el capítulo 3 de esta tesis.

damos y que incluso nos invita a adentrarnos en él. *La intencionalidad horizontal constituye la unidad de la corriente vivencial pero a ésta, también le corresponde una intencionalidad horizontal por parte de los objetos. pues "todo lo que está dado como ente, está dado como mundo, y lleva consigo el horizonte del mundo"* ¹⁵.

Husserl deja de hablar de conciencia, de subjetividad y utiliza el concepto de *vida*. Retrocede de la conciencia referente para pasar a la universalidad de una producción que es la única que puede medir la universalidad de lo producido. Esta intencionalidad no se refiere ya a nadie en particular sino que es básicamente anónima y constituye el horizonte del mundo. El concepto de *mundo* en Husserl difiere del de las ciencias que buscan la objetividad, así, el concepto fenomenológico de mundo recibe el nombre de *mundo vital*. Este es el mundo en el que nos introducimos desde que existimos, por el simple hecho de vivir en nuestra actitud natural, un mundo que no nos es objetivo como tal sino que es el elemento estructural indispensable para toda experiencia. Este horizonte de mundo también está implicado en toda ciencia y es por ello que es más originario que éstas. Este horizonte de mundo está referido, esencialmente a la subjetividad y se encuentra en un constante movimiento de relativización de la validez. Por todo esto, el concepto de *mundo vital* se opone al objetivismo de las ciencias naturales y que ingenuamente las ciencias humanas habían tratado de obtener en sus campos de estudio. El *mundo vital* es un concepto esencialmente histórico, es el todo al que entramos viviendo todos los seres que vivimos históricamente. El mundo vital es un mundo comunitario en donde siempre está implicada la existencia de otros. Este mundo que es común a todos abarca de la subjetividad a la *intersubjetividad*. Toda validez de la reflexión trascendental está obligada a tener en cuenta que esta circundada por el mundo vital y que éste es la base y fundamento que condiciona las determinaciones y objetivos que se le presentan.

El concepto de *vida* en Husserl no se refiere simplemente al ir viviendo naturalmente sino que "«vida» es también por lo menos la subjetividad trascendentalmente reducida que es la fuente de toda objetivación"¹⁶. Bajo este concepto está lo que Husserl considera su aporte sobre la crítica de la ingenuidad objetivista de toda la filosofía anterior. Su contribución es el haber superado la controversia epistemológica entre objetivismo y subjetivismo y explica

¹⁵ Gadamer, *Op. cit.*, p. 309.

¹⁶ *Ibid.*, p. 312.

que la consideración radical del mundo es consideración sistemática de la subjetividad que se exterioriza a sí misma en el fuera. El comportamiento mundano del sujeto no es comprensible tan sólo en las vivencias conscientes y en su intencionalidad sino en los rendimientos anónimos de la vida. En resumidas cuentas lo que Husserl quiere decir es que la subjetividad no se puede pensar como opuesta a la objetividad, pues ésta estaría pensada entonces desde un punto de vista objetivista. La fenomenología trascendental pretende ser una investigación de *correlaciones*. Husserl critica la ingenuidad de las ciencias exactas que al hablar de la objetividad excluyen totalmente la subjetividad del que experimenta y conoce, la ingenuidad del científico de la naturaleza que ignora que las verdades que supone como objetivas y hasta el mundo objetivo son la construcción que él mismo se ha formado; esta ingenuidad deja de ser posible en cuanto la *vida* se introduce como objeto de consideración.

En la utilización del concepto de vida hay una correspondencia con las investigaciones de Dilthey sobre el nexo vivencial. La unidad de la corriente vivencial es previa y esencialmente necesaria para la individualidad de las vivencias. La investigación de la vida de la conciencia tiene como finalidad superar la vivencia individual como punto de partida. Es por esto que tanto Dilthey como Husserl se remiten a la concreción de la vida.

Gadamer cuestiona si en realidad los dos no acaban por ignorar el contenido del concepto de vida al asumir el “esquema epistemológico de una derivación a partir de los datos últimos de la conciencia”¹⁷. El problema se hace más evidente en la fundamentación de la intersubjetividad y la comprensión del *tú*. El *tú* no tiene esa trascendencia inmanente de los objetos del mundo de la experiencia interna pues el *tú*, a pesar de ser comprendido desde el *yo* es comprendido como libre de él y tan autónomo como el propio *yo*. Husserl intentó ilustrar con sus investigaciones la analogía del *yo* y el *tú* (que en Dilthey se interpreta de una manera solamente psicológica con la empatía) por el camino de la intersubjetividad de un mundo compartido. El *otro* aparece, primeramente, como objeto de la percepción y más tarde se convierte por medio de la empatía en un *tú*. Aunque para Husserl el concepto de empatía sólo tiene una referencia trascendental está orientado desde la interioridad de la autoconciencia y no hace explícita la orientación del ámbito funcional de la vida, que supera la conciencia, y al que Husserl cree remitirse. Por todo

¹⁷ *Ibid.*, p. 314.

esto, afirma Gadamer, “*el contenido especulativo del concepto de vida en ambos autores queda sin desarrollar*”¹⁸. Sin embargo, los aportes de Husserl a la filosofía del siglo XX son imprescindibles para filósofos como Sartre, M. Ponty, y los autores que nos interesan en esta investigación, Heidegger y Gadamer. El concepto de objetividad pierde validez y en su lugar van ganado terreno conceptos como historicidad y horizonte entre otros. A su vez, el camino que apunta hacia la superación de la epistemología, al que sentaron las bases tanto Dilthey como Husserl, está preparado para la aparición de la ontología fundamental de Martin Heidegger.

4. La ontología fundamental de Heidegger

En la ontología fundamental de Heidegger (1889-1976) aparece ligado el fenómeno de la comprensión a la pregunta por el sentido del ser. El sentido de la filosofía de éste gira en torno a dicha cuestión por el ser. En la actualidad hemos hecho de lado la pregunta: ¿qué es ser? Todos tenemos una precomprensión de lo que este es, pero nadie tiene una respuesta concreta. Para aproximarnos a la respuesta de la pregunta esencial de la ontología, Heidegger empieza por analizar la estructura del ser del hombre pues éste es el único que puede hacerse esta pregunta y a su vez es el único que puede responderla¹⁹. Para esto propone un nombre que denomine al ser humano por su ser llamándolo *Dasein*²⁰ que traducido a nuestro idioma significa “estar ahí” o “ser ahí”, que es estar y ser a la vez, el hombre es ser-en-el-mundo. Si develamos la estructura del *Dasein* estaremos más cerca de responder la cuestión por el ser. Según Ricoeur, Heidegger, en un intento por superar a la epistemología centra la atención en una pregunta que antecede a la teoría del conocimiento: “la manera en que un ser se encuentra con el ser, antes mismo de que se le oponga como un objeto que enfrenta a un sujeto”²¹. De esta manera el *Dasein* no es un sujeto para el que hay un objeto sino un *ser en el ser*²². Para esto es importante tener en

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ *Vid. Heidegger, El ser y el tiempo.*

²⁰ Para una explicación más detallada de la filosofía contenida en la obra principal de M. Heidegger: *Ser y Tiempo* y de algunos datos biográficos e históricos véase mi tesis de licenciatura que lleva por nombre “*El ser relativamente a la muerte*”: un libro como discurso visual a partir de un texto filosófico de Martin Heidegger.

²¹ Ricoeur, *op. cit.*, p.83.

²² *Vid., Heidegger, Nietzsche I.*

cuenta la diferencia entre ente y ser, es decir entre lo óntico y lo ontológico. Lo óntico es lo que es relativo a cada ente en particular y lo que es referido al *ente en total* pertenece al ser, es ontológico. Pero, ¿qué es ser? Nadie lo sabe. El ser no es el ente. Hay una diferencia entre ente y ser. Todos los entes somos, pero ¿qué somos? ¿Qué es ser? Esta diferencia es un *hecho*, no proviene de ninguna reflexión. Sin el ente no hay ser, sin embargo, el ser siempre se nos oculta. Dentro de la estructura del ser del *Dasein* existe el hecho de tener una precomprensión ontológica del ser. El *Dasein* es un ser que comprende el ser. Por eso el “ahí” del *Dasein* es la apertura hacia un “claro en el ser”, no se refiere a un lugar geográfico solamente sino al lugar donde surge la pregunta por el ser. El concepto de ser se vuelve entonces el más vacío porque en él cabe todo. Para Heidegger el ser no se muestra, se oculta, pero aparece en lugares privilegiados como en el arte y en la cultura.

En *Ser y Tiempo* el horizonte del ser no es la razón sino el tiempo. Se rompe con la idea tradicional de que el ser era ahistórico. Así la estructura de la temporalidad está íntimamente relacionada con la noción de ser. El ser es tiempo. Todo sentido del ser se hace comprensible desde la temporalidad e historicidad del estar ahí.

Resulta de esto una oposición entre la fundamentación ontológica y la fundamentación epistemológica. Bajo el término de *hermenéutica de la facticidad* lo que se debe tratar de hacer explícito es la constitución del *Dasein* en relación con su constitución de ser. Esto no añade nada a la metodología de las ciencias humanas sino que trata de ahondar en ellas para aclarar sus fundamentos. La hermenéutica aquí no es una reflexión sobre estas ciencias sino una explicitación sobre la base ontológica sobre la cual éstas pueden erigirse.

Por otra parte, en Dilthey, el fenómeno de la comprensión estaba relacionado con la presencia del otro. La idea de la transferencia a una mente ajena dominaba a las ciencias humanas de la época, desde la psicología hasta la historia. Heidegger no ataca este problema de la comprensión desde la comunicación con los demás. El problema de la comprensión en *Ser y Tiempo* aparece ligado a la relación del ser con el mundo y no del lado de la relación con el otro. Principalmente la comprensión aparece “en relación con mi situación, en la comprensión fundamental de mi posición en el ser”²³. Dilthey operó de una manera contraria tomando como fundamento el argumento kantiano de que el conocimiento

²³ Ricoeur, *op. cit.*, p.85.

de las cosas, la cosa en sí, es algo inaccesible para nosotros. Pensó que en el caso del psiquismo no hay cosa en sí, porque lo que el otro es, lo soy también yo. Así, el conocimiento del otro es más accesible que el de la naturaleza. Heidegger no sigue esta idea pues sabe que el otro al igual que yo mismo me es tan desconocido como cualquier cosa de la naturaleza o más. El hombre es inauténtico cotidianamente en su relación con los demás (el Uno)²⁴, actúa con disimulo, incluso hacia sí mismo. Por esta razón comienza Heidegger su reflexión con el “ser en el mundo” y no con el “ser con” los otros (*Mitsein*). Ricoeur afirma que “este desplazamiento del lugar filosófico es tan importante como la transferencia del problema del método al problema del ser. La pregunta por el *mundo* toma el lugar de la pregunta por *el otro*. Al *Mundanizar* así el comprender, Heidegger lo *despsicologiza*.”²⁵.

Este análisis Heideggeriano de la *mundanidad del mundo* intenta destruir la pretensión de un sujeto cognoscente que se erige en medida de la *objetividad*. Para ello “es necesario recuperar la condición de *habitante* del mundo y que a partir de ésta hay una situación, comprensión e interpretación”²⁶. Es importante aquí el concepto de facticidad que no es otra cosa que reconocer que el *Dasein* no tiene garantía de hacia dónde va y mucho menos de dónde viene; que es un ser finito y que por lo tanto nunca conocerá el fundamento ni la razón por la cual es y existe en el mundo. En el arraigo al mundo es necesario *encontrarse* en un estado de ánimo, siempre, en cualquier situación. En el encontrarse ahí y sentirse bien o mal aún antes de orientarse se da la apertura, el “ahí”. Partimos del *factum* de que somos, pero en tanto que somos, el hecho es que hay un “ahí”, una apertura que tenemos que interpretar pero no por ello acabaremos de comprender la existencia. Hermenéutica de la facticidad es jugar con el *factum* de la existencia que nunca se resolverá con certeza, en donde no hay garantía de seguridad. Este hecho no desaparece, no se puede resolver. Es jugar con la posibilidad de algo que jamás será resuelto: ¿Qué es ser?, o como se cuestiona Heidegger, “¿por qué existe algo y no más bien nada?”.

Además del hecho de “encontrarse” siempre en un determinado estado de ánimo también está el comprender como el elemento fundamental de la estructura del ser del *Dasein*. Este, desde que es, desde que existe es comprendiendo: comprendiendo el mundo,

²⁴ Véanse los párrafos 25, 26 y 27 de *Ser y Tiempo*.

²⁵ Ricoeur, *op. cit.*, p. 85.

²⁶ *Ídem*.

comprendiendo su ser. Comprender es fundamental para toda vida humana. Pero este comprender difiere del “comprender” con pretensiones hacia un conocimiento científico y *explicativo*. El modo de conocer de las ciencias naturales, por ejemplo, no es sino uno de los modos de comprender el mundo. Tampoco está aún relacionado con un hecho de lenguaje sino de *poder ser*. *Lo primero es orientarnos en una situación gracias al comprender*. El estar ahí no se dirige a la captación de un hecho sino a la aprehensión de una posibilidad de ser. Por eso, comprender un texto no es sacar el sentido único y estático contenido en él sino, desarrollar la posibilidad de que este sentido sea indicado por el texto. El comprender Heideggeriano es un *proyectarse*. El *Dasein* es un ser arrojado al mundo (sin razón ni fundamento) que, a su vez, se proyecta ante sus posibilidades. *El Dasein es posibilidad*, es proyecto, mientras es, mientras existe, aún no está resuelto. Tiene la estructura del *proyecto-arrojado*. “El comprender la existencia en cuanto tal es siempre un comprender el mundo”²⁷. *El Dasein siempre se encuentra en el modo de ser del comprender, independientemente de que comprenda correcta o incorrectamente, comprendiendo es como abre el sentido del mundo*. Comprender no es en Heidegger, como ya dije, un ideal metódico sino “*la forma originaria de realización del estar ahí*”²⁸. Antes de una orientación científica o teórica, la comprensión es el modo de ser por el que se orienta el ser en el mundo.

De la tríada situación-comprensión-interpretación la última es la que incluye la exégesis de textos, *pero antes de la exégesis de textos está la exégesis de las cosas*. La interpretación es un desarrollo de la comprensión que no la transforma sino que la hace explícita²⁹.

En *Ser y Tiempo* se la da un cambio de sentido a lo que en la epistemología es negativo: *el círculo hermenéutico*. En la oposición entre sujeto y objeto aparece una relación circular que parece viciosa. En la metodología de la ontología fundamental se trata de hacer aparecer esta estructura a la que Heidegger da el nombre de *precomprensión* como algo positivo e irrebalsable. Pero no se trata de describir este fenómeno desde la teoría del conocimiento, es decir, desde las categorías de sujeto y objeto sino desde las relaciones de familiaridad con las cosas. La precomprensión es una anticipación de un ser que comprende históricamente, pertenece a la estructura del *Dasein*. Para Heidegger la explicitación de

²⁷ Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 164.

²⁸ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 325.

²⁹ *Ibid.*, *El ser y el tiempo*, parágrafo 32.

algo, como esto o aquello, tiene su fundamento en una adquisición y visión previas y en una anticipación. La anticipación que hacemos en la interpretación de textos es sólo un caso particular de la estructura de la precomprensión. Siempre que se nos presenta algo ante nosotros tratamos de *reconocerlo* como “algo”, nos anticipamos a lo que en realidad es, por lo que esta anticipación a veces puede ser errónea. Desde la teoría del conocimiento y en pretensión de la objetividad, recibe el nombre peyorativo de *prejuicio*, pero para la ontología fundamental el prejuicio sólo se comprende a partir de la estructura del comprender. Por lo tanto, “lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de modo justo”³⁰. Acerca de las características del círculo hermenéutico hablaré con más detalle en el siguiente apartado pues Gadamer toma de la preestructura de la comprensión de Heidegger el impulso para su propia propuesta hermenéutica.

Volviendo a Heidegger, el lenguaje en *Ser y Tiempo* se concibe como una articulación segunda del comprender pero la explicitación de enunciados no tiene como función primera el comunicarse con los otros, sino el hacer ver, el mostrar, la manifestación de lo que la cosa es. El lenguaje y la proposición son la articulación de lo que es comprensión. Es necesario reubicar el discurso en las estructuras del ser y no éstas en el discurso. Así, el discurso es la articulación significante de la estructura comprensora del estar ahí. En la filosofía de Heidegger posterior a *Ser y tiempo* se presta atención al poder de manifestación del lenguaje pero aquí el *decir* parece superior al *hablar*. El primero designa la constitución existencial de la *Dasein* y el hablar es su aspecto mundano (existencial). También cobra importancia el escuchar porque comprender es escuchar, pues nuestra primera relación con la palabra no es la que producimos sino la que recibimos. La primera relación es el escuchar y callar. El hablar remite al hombre hablante y el decir a las cosas dichas.

Con Heidegger se ha mostrado la comprensión como el modo de ser que sustenta al ser en el mundo y por lo tanto toda forma de conocer o entender el mundo. Las ganancias para la hermenéutica son cuantiosas pues considero que a partir de este planteamiento puede ampliar su campo de estudio y no limitarse solamente a la interpretación de textos. *Ser y Tiempo* fue publicado en 1927 y sus repercusiones e influencias en la historia de la filosofía son muchas. En obras posteriores Heidegger centra su atención en el lenguaje y el arte. En

³⁰ *Ibid.*, p. 171.

el segundo capítulo se verán los valiosos y originales aportes a la estética. Pero en lo que se refiere a hermenéutica será hasta 1960 que uno de sus discípulos vuelva a llamar la atención con la publicación de un texto que causará que ésta se ponga en boga a lo largo de todo el planeta. Gadamer, retomando algunos aspectos de las respectivas obras de Dilthey, Husserl y Heidegger, además de seguir la continuidad de una larga tradición histórica, propone una hermenéutica filosófica que busca el reconocimiento de un tipo de verdad distinta a la de las ciencias naturales y a la que se puede acceder por medio de la historia, la filosofía y el arte.

5. El planteamiento hermenéutico de Gadamer

Hans- Georg Gadamer (1900-2002) publicó en 1960 su texto *Verdad y Método*. Este es el libro clave que presenta a la hermenéutica con un planteamiento nuevo causando gran influencia a partir de su aparición. Además de Gadamer existen otros autores importantes en el siglo XX cuya atención gira en torno a la hermenéutica (Paul Ricoeur es un ejemplo). Sin embargo, mi exposición histórica termina con Gadamer, ya que a partir de su filosofía y de la de los demás autores tratados a lo largo de este capítulo, tienen sustento y fundamento teórico mis series de imágenes *Lautréamont* y *Horizontes*. La aplicación y relación de estas ideas con mi obra se verá con profundidad en el tercer capítulo por lo que pido atención y paciencia al lector para que pueda entender las conclusiones de esta investigación teórico-práctica.

En Gadamer, siguiendo a Dilthey, Husserl y Heidegger, la idea de distanciamiento alienante necesario en la ciencia moderna con el fin de la objetividad es cuestionado. Esta búsqueda de objetividad a partir de un distanciamiento se separa de la *pertenencia* necesaria para la comprensión histórica. El debate entre *distanciamiento alienante* y *pertenencia* se mantiene en las tres esferas que integran la experiencia hermenéutica: la esfera estética, la histórica y la lingüística. La primera está precedida por el juicio del gusto en Kant. En la esfera histórica la conciencia de ser sostenido por tradiciones que me preceden es el sustento de una metodología histórica; y por último, en la esfera del lenguaje es la copertenencia de las cosas dichas hace posible todo tratamiento científico del lenguaje.

Esta última esfera atraviesa las otras dos y une en una misma tesis las tres partes de *Verdad y Método*³¹.

Gadamer, en relación con Heidegger, inicia el movimiento de retorno desde la ontología hacia los problemas epistemológicos. Desde el título de su obra *Verdad y Método* confronta el concepto Heideggeriano de verdad con el concepto Diltheyano de método. La intención de Gadamer es no volver a caer en una postura romántica pues el romanticismo sólo invirtió el terreno de debate de la ilustración. También le reprocha a Dilthey no haber podido salir del conflicto entre metodologías y no haber sabido liberarse de la teoría tradicional del conocimiento. “Con Dilthey la subjetividad sigue siendo referencia última. Una cierta rehabilitación del prejuicio, de la autoridad, de la tradición se dirigirá entonces contra el ámbito de la subjetividad y la interioridad, es decir, contra los criterios de la filosofía reflexiva”³². Esta postura sugiere una postura precrítica. Todo esto es en el intento de una reconquista de la dimensión histórica sobre el momento reflexivo; para afirmar que la historia me precede y determina mi situación. Yo pertenezco a la historia y no al revés. La propuesta de Gadamer no es sencilla por lo que veremos las cosas con más detenimiento para mostrar sus características.

a) *La crítica al Método*

Para Gadamer el problema hermenéutico se centra en el fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido. Es tarea de la hermenéutica “explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato”³³. Por lo tanto la hermenéutica se ocupa de un fenómeno que las ciencias exactas no pueden explicar. Como ya vimos, en otros tiempos las ciencias humanas creyeron ciegamente en la idea de progreso de la modernidad tratando de adecuar el método científico a sus ámbitos legítimos de estudio. El poder de la razón y las ideas de filósofos como Bacon y Descartes tuvieron gran influencia en toda la historia occidental. El ideal inalcanzable de

³¹ Vid., Ricoeur, *Del texto a la acción*, p. 90-91.

³² *Ibid.*, p. 92.

³³ Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, p. 57.

objetividad característico de las ciencias naturales es objeto de crítica para Gadamer quien tiene como antecedente directo a Husserl quien ya había llamado la atención sobre la pretensión ingenua de la ciencia mostrando que no es verdad que podamos mantenernos imparciales, sin influir en la observación de un fenómeno. La tradición a la que pertenece el observador determina el modo de ver el fenómeno. La *situación* en la que se está observando implica un momento en el tiempo y el espacio, un contexto histórico, social, etc. La formación del individuo que observa el fenómeno, además de su historia personal y sus preferencias y gustos individuales influyen en lo que va a ver y muchas veces en lo que *quiere* ver. Tomemos como ejemplo la representación del átomo a través de la historia: en sus orígenes solo era una esfera indivisible, ahora, cada vez se subdivide en elementos más pequeños que conforman a uno que antes se creía indivisible. Las herramientas cambian pero el modo de ver el mundo también es diferente en cada época. Todos los modelos atómicos fueron considerados verdaderos en su momento hasta que llegó un siguiente modelo que modificaba al anterior. Entonces ¿dónde está la verdad de la ciencia? ¿La verdad es histórica? ¿Bajo estos parámetros es válido adaptar el método científico a las ciencias humanas? Dilthey ya había hecho estas reflexiones al respecto y fue el primero en proponer un método que difiriera del científico pero *para Gadamer no hay un método que pueda ser aplicado con éxito a todos los fenómenos y casos que se estudian*. La interpretación de un texto, de una ley o de una obra debe adaptar el sentido de ésta al momento y al fin para el que se intenta comprenderla. *Siendo así, una obra siempre es interpretada de manera distinta. La comprensión es una experiencia que acontece*.

b) *El círculo hermenéutico*

Como ya mencioné más arriba, es en Heidegger donde el fenómeno de la comprensión adquiere una importancia fundamental y de donde Gadamer retoma ideas importantes para su propia teoría. Recapitulemos: el *Dasein* es arrojado a la existencia sin razón ni fundamento (estado de yecto) y, como tal, se proyecta ante las posibilidades en las que está inmerso. Vive proyectándose a través de lo que se le presenta ante sí. Es así como dentro de la estructura del ser del *Dasein* destaca como elemento esencial el *comprender*.

El Dasein es, en todo momento, desde que es, comprensión. La estructura de la comprensión general halla su concreción en la comprensión histórica ya que el *Dasein* es un ser histórico y siempre se proyecta en lo que ha sido (un mundo cargado de tradición) y en lo que será (advenir). El presente es inasible pero siempre está impregnado de lo que fue y de lo que será porque mi ser es proyección. La tradición es inherente a todo hombre. El presente es un instante cargado de significados y de sentido.

Para que sea posible la comprensión es necesario el “estado de abierto” del ser ahí , es decir, la condición de posibilidad de toda comprensión e interpretación depende de la existencia del *Dasein* que abre la significatividad del mundo, del ser-en-el-mundo que es parte de la estructura de su ser. Éste ve a través de los entes que le salen al encuentro dentro de su entorno y al cuestionarse por su “por mor de qué” descubre la solidez del martillo, su textura, su utilidad, su para qué. El *Dasein* puede comprender propiamente (cuando se comprende a sí mismo) o impropriamente (cuando comprende entes que no tienen su forma de ser).

Es aquí donde la hermenéutica adquiere un nuevo sentido pues la comprensión se ha desembozado como el elemento fundamental del hombre. Siempre estamos comprendiendo y nunca vemos por ver u oímos por oír. Cuando vemos algo lo *vemos como* algo relacionado con, como algo para... No es verdad que escuchemos un puro ruido simplemente, *inmediatamente* escuchamos la moto que se acerca, la puerta que se cierra, el vaso que se rompe. Cuando oímos hablar a alguien no percibimos solamente sonidos o ruidos sin sentido sino que “comprendemos inmediatamente lo dicho”³⁴.

La estructura de la comprensión se presenta como una relación circular llamada el “círculo hermenéutico”. Este aspecto ya había sido descubierto anteriormente con la fórmula de la hermenéutica del siglo XIX de la relación del todo y sus partes. Heidegger trata de mostrar que este círculo en que se halla inmerso toda comprensión no es un círculo vicioso, y, contra toda lógica, el círculo hermenéutico es positivo. Para comprender un texto es necesario proyectar, presuponer la totalidad de sentido del texto mismo. Cuando leemos un texto nos preguntamos sobre qué trata y, aun sin proponérselo, visualizamos previamente el contenido y el sentido de éste, aunque después nos demos cuenta de que estábamos equivocados en la previsualización que

³⁴ Heidegger, *El ser y tiempo.*, p. 183.

habíamos hecho. “La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido [...] El que intenta comprender está expuesto a los errores de opiniones previas que no se comprueban en las cosas mismas”³⁵. También se pone de manifiesto que es un error de las ciencias humanas, como la historia, creer que puede salir de este círculo y crear un conocimiento independiente del punto de vista del contemplador como “se cree lo es el conocimiento de la naturaleza”³⁶. Para Heidegger el tener, el ver y el concebir previos de toda comprensión corren el riesgo de caer en ocurrencias arbitrarias a las que debe estar atento todo intérprete orientando su mirada hacia la cosa misma. En el proyecto que hace el intérprete de lo que quiere comprender, es su tarea proyectar correcta y adecuadamente a las cosas mismas, ya que estos proyectos deben confirmarse en dichas cosas, esta es la tarea constante de la comprensión. Sólo puede llegarse a una comprensión correcta cuando las opiniones previas no son impuestas al sentido de lo que se lee y ponen atención a lo que el texto dice. Comprender un texto es dialogar. Para ello se requiere de un Yo y de un Tú. Los dos son históricos, no pueden ser de otro modo, pertenecen a la historia. Es por ello que hay que dar al texto su contexto y estar atentos de que nosotros también tenemos nuestro mundo, que es distinto al del texto, y que tenemos nuestra propia tradición y prejuicios. Comprender implica ponerse de acuerdo, confrontarse con el otro.

Ahora se pone de manifiesto que estas opiniones previas pueden causar malentendidos, pero en realidad no es así en todos los casos. Debemos estar atentos a lo que el otro dice aunque no estemos de acuerdo con su opinión. *Hay que estar abierto a lo que dice el otro*. Esto no quiere decir que debemos hacer a un lado nuestras propias opiniones, sino que una correcta comprensión “incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios”³⁷. Si pasáramos por alto lo que el texto dice imponiendo siempre nuestro punto de vista, dicha comprensión fracasaría tarde o temprano, pues el intérprete no podría dar un sentido a lo que pretendía comprender, el texto mismo le mostraría su error.

³⁵ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 333.

³⁶ Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 171.

³⁷ Gadamer, *op. cit.*, p. 336.

Lo que Heidegger quiere decir en *El ser y el tiempo* es que “una comprensión llevada a cabo desde una conciencia metódica intentará siempre no llevar a término directamente sus anticipaciones sino más bien hacerlas conscientes para poder controlarlas y ganar así una comprensión correcta desde las cosas mismas”³⁸. Sólo reconociendo el carácter juicioso de toda comprensión se llega con profundidad a la tarea hermenéutica. Frente a toda crítica del racionalismo la historicidad de la comprensión es determinante. Para la ilustración los prejuicios se habían entendido como algo negativo y algo que se debía superar a toda costa. *Este es el principal prejuicio de la Ilustración: la eliminación de todo prejuicio y con ello la desvirtuación de la tradición.*

c) *La revaloración de los prejuicios y la tradición*

De gran importancia me parece este aporte de Gadamer. Si bien ya vimos con Heidegger que toda comprensión implica una precomprensión, es decir, un anticiparse a la totalidad de sentido de lo que se está interpretando, para Gadamer esta precomprensión está hecha de juicios previos, de prejuicios. Por prejuicio se entiende aquí que es un “juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes”³⁹. El concepto de prejuicio no adquiere su aspecto negativo sino hasta la Ilustración. Pero no es, en el sentido original de la palabra, ante todo un juicio falso. En un caso jurídico un prejuicio se emite antes de la resolución definitiva, es una predecisión, y ésta puede ser negativa o positiva. Sin embargo, en la actualidad el concepto de prejuicio ha perdido lingüísticamente todo sentido positivo, quedándose solamente con el aspecto negativo que la Ilustración enfatizó, quedando todo prejuicio como un *juicio no fundamentado*. Para la Ilustración, época de oro del racionalismo, todo juicio no fundamentado carece de posibilidad de certeza alguna. El conocimiento científico excluye, por lo tanto, todo prejuicio. La ciencia moderna tiene sus raíces en la filosofía de Descartes y su principio de la duda cartesiana. “de no tomar por cierto nada sobre lo que quepa alguna duda”⁴⁰. Es por eso que las ciencias humanas fracasan las más de las veces al tratar de adecuar el método inductivo de las ciencias naturales a su propio ámbito. Pues

³⁸ *Ídem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 338.

es por demás sabido que la razón tiene sus límites y que existen muchos fenómenos que la ciencia no puede comprobar y, mucho menos, *explicar* científicamente.

Los prejuicios pueden dividirse en dos tipos: *los prejuicios por respeto humano*, es decir, errores que se cometen por respeto a la autoridad, por respeto a otros; y los *prejuicios por precipitación*. Estos últimos son ideas erróneas hechas con anticipación sobre algo. La crítica de la Ilustración se enfoca contra toda autoridad dogmática y principalmente contra la *tradición*, en este caso la tradición cristiana. *En la Ilustración se impone la razón sobre la tradición*. Se intenta comprender la tradición por medio de la razón y superar así todo prejuicio. Pero es muy difícil distinguir en un texto lo que es verdad y lo que es opinión pues el texto contiene en sí un momento de autoridad y por lo tanto es muy difícil librarse de todo prejuicio:

La fuente última de la autoridad no es ya la tradición sino la razón. Lo que está escrito no necesita ser verdad. Nosotros podríamos llegar a saberlo mejor. Esta es la máxima general con la que la Ilustración moderna se enfrenta a la tradición[...] convierte a la tradición en objeto de crítica igual que lo hace la ciencia natural con los testimonios de los sentidos⁴¹.

Contra la Ilustración surgió el romanticismo y con él la intención de la superación del mito por el *lógos*. Esta actitud opuesta es igualmente radical pero esta inversión perpetúa la oposición entre mito y razón. La idea de *progreso* que promueve la Ilustración y “el dominio de la ciencia sobre la naturaleza” que tiene sus raíces en Bacon son fuertemente criticados por el romanticismo. Pero éste cae en un exceso y la creencia en la perfección de la razón se vuelve en la perfección de la conciencia mítica originaria antes de la caída del hombre en el pensar.

De aquí surge el prejuicio compartido con la ilustración de que el poeta crea libremente con toda su capacidad de imaginar y no tiene ninguna vinculatividad religiosa del mito. Ahora no se cree que los poetas mienten sino que ni siquiera tienen que decir la verdad, pues sólo buscan alagar estéticamente con su obra y estimular la fantasía del lector.

A partir del siglo XIX ya no se juzga al pasado con patrones del presente sino que se va dando a éste su propio valor. Gradualmente se va creando un conocimiento histórico con distancia. La Ilustración es el último paso en la liberación del espíritu de todo dogma, es el paso al conocimiento objetivo del mundo histórico, capaz de igualar a la ciencia.

⁴¹ *Ibid.*, p. 339.

Pero Gadamer afirma que los prejuicios no limitan nuestra propia libertad. El mundo, que es suelo previo de toda experiencia, es histórico. Como parte esencial de nuestro ser, el ser en el mundo, esta condicionado y limitado, siempre, por una situación en la que está inmerso. *Todo hombre pertenece a una tradición cargada de prejuicios, ya sea negativos o no.* No hay ciencia libre de prejuicios. La razón sólo existe como real e histórica, no es dueña de sí misma, siempre está condicionada y referida a lo dado en lo cual se ejerce. Al partir Dilthey de la interioridad de la "vivencia" para la comprensión histórica no consideró que las realidades históricas, sociedad y estado, son determinantes previos a toda vivencia. La historia no nos pertenece sino que nosotros pertenecemos a ella. Los hombres somos seres históricos y finitos, formamos parte de la historia y de su devenir; estamos inmersos en el flujo del tiempo y, por lo tanto, en la historicidad. Nunca podremos salir ni del tiempo ni de la historia, es por eso que la historia nunca puede ser para nosotros un *objeto* ajeno a nosotros porque todos somos partícipes de la historia y formamos parte de ella. *"Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser"* ⁴².

Es importante reconocer que esta realidad histórica a la que pertenece todo individuo está inmersa en una tradición. Existe una tradición crítica que podríamos rastrear desde Bacon y Descartes hasta la fecha que niega la validez de toda autoridad y de todo rastro de tradición provocando muchas malas interpretaciones a la obra de Gadamer. Así, algunos ven en él a un conservador que propone aceptar pasivamente la situación en la que nos tocó vivir a cada individuo⁴³. Pero estas lecturas llenas de prejuicios negativos no alcanzan a ver que para poder criticar hay que estar conscientes de quiénes somos y en dónde estamos para no imponer puntos de vista arbitrarios y que sólo así podremos romper con lo que nos molesta de la tradición a la que pertenecemos. No es necesario que el intérprete tenga una congenialidad con el creador para que pueda comprenderse una obra. "El milagro de la comprensión consiste más bien en que no es necesaria la

⁴² *Ibid.*, p. 344.

⁴³ Desde esta postura crítica Habermas ataca la filosofía de Gadamer entablando un conocido debate con él. Gadamer responde que la actitud crítica también pertenece a una tradición y que por lo tanto Habermas habla desde el fondo de una tradición fácilmente rastreable a la cual no puede escapar.

congenialidad para reconocer lo que es verdaderamente significativo, el sentido originario en una tradición”⁴⁴.

e) *La conciencia de los efectos de la historia* ⁴⁵

Recordemos la fórmula hermenéutica de comprender el todo desde la individualidad y la individualidad desde el todo que viene desde la retórica de la antigüedad. Es una relación circular. Recordemos también que toda comprensión implica una anticipación de sentido que hace referencia al todo. El movimiento de la comprensión que va del todo a la parte y de ésta al todo, amplía en círculos concéntricos la unidad del sentido comprendido. *El criterio para una comprensión correcta es la congruencia de cada detalle con el todo.* Cuando no existe tal congruencia esto quiere decir que la comprensión ha fracasado. Para Heidegger el círculo hermenéutico no es de naturaleza formal, “no es objetivo ni subjetivo, sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. [...] El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo «metodológico» sino que se describe un momento estructural ontológico de la comprensión.”⁴⁶. Existe una anticipación a la perfección del sentido del texto que leemos que surge en relación con la verdad del contenido de este. El que quiere entender un texto deja que éste le hable y le comunique una verdad que viene sostenida por la tradición a la cual pertenece. Se establece un diálogo entre lector y texto, entre un yo y un tú, una serie de preguntas y respuestas, preguntas y presuposiciones que hace el lector y que a su vez son respondidas por el texto. El lector conoce y se reconoce en el texto que le habla. Se reconoce en lo otro, ya sea como lo que es o como lo que no es. En el círculo hermenéutico existe una tensión entre familiaridad y extrañeza en la que se basa

⁴⁴ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁵ En la traducción al castellano de *Verdad y Método* el término alemán *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* se traduce como conciencia de la historia efectual, pero es más claro si se traduce como la conciencia expuesta a los efectos de la historia. Al menos Ricoeur lo propone así en la tercera parte de *Del texto a la acción*, además hace un interesante y profundo análisis de la hermenéutica de Gadamer, principalmente de lo que vengo tratando de explicar en estas líneas en las páginas 309-324.

⁴⁶ *Ibid.*, p.363.

la tarea de la hermenéutica. La tradición nos habla por medio del lenguaje y este es el punto medio entre la objetividad de la distancia en el tiempo y la pertenencia a una tradición.

Pero, ¿qué papel juega la historia en todo esto? El sentido del texto no es algo acabado, cada época lee el mismo texto de distinta manera y de acuerdo a sus intereses⁴⁷. No hay verdad única en el texto sino varias (esto no quiere decir que una niegue a la anterior, no se trata de una relatividad, sino, a mi parecer, de la adherencia de una verdad a otra que devela un momento histórico en el curso del devenir). El sentido de un texto rebasa siempre a su autor y por eso la comprensión no es sólo *reproductiva* sino *productiva*; produce un nuevo sentido cada vez que esta sucede. En este sentido no se trata de comprender mejor o peor sino que cuando se comprende se comprende de un modo diferente. La distancia en el tiempo que existe entre el momento en que fue creada la obra y quien trata de comprenderla no es algo que tenga que ser superado sino que es la tensión necesaria que nos permite la realización de la comprensión. Esto está en contra de la hermenéutica historicista del siglo XIX que se proponía desplazarse a la época de donde provenía el texto y tratar de comprender como si se perteneciera a dicha época, despojarnos de nuestra realidad histórica en busca de una objetividad histórica. Por el contrario, la distancia en el tiempo es algo positivo y necesario.

La distancia en el tiempo, que siempre está en constante movimiento, nos permite ir distinguiendo “los prejuicios *verdaderos* bajo los cuales *comprendemos*, de los prejuicios *falsos* que nos producen *malentendidos*”⁴⁸. Por lo tanto una conciencia hermenéutica también tendrá que ser una conciencia histórica. Un pensamiento verdaderamente histórico debe estar consciente que en el fenómeno que estudia, a pesar de la distancia en el tiempo que le separa de él, está implicada su propia historicidad. Conociendo lo diferente de lo propio se comprenderá un todo en el que el intérprete también está inmerso. A esto le llama Gadamer el efecto histórico. Por lo tanto, entender es, esencialmente, un proceso de los efectos de la historia.

⁴⁷ Me refiero al ejemplo del texto por que se presta fácilmente a la aplicación de estas ideas pero invito al lector a que vaya relacionando todo esto con la interpretación y comprensión de obras de arte y, más aún, de cualquier cosa que tenga una significatividad y que, por lo tanto, pueda ser leída como lenguaje.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 369.

El aporte filosófico principal de Gadamer es el de la *conciencia de los efectos de la historia*. No es nuevo el planteamiento del efecto histórico, pero sí es nueva la exigencia de que se haga un planteamiento de los efectos de la historia cada vez que se estudie una obra o tradición. Para Gadamer se vuelve este planteamiento una exigencia hermenéutica. Cada que intentamos comprender algo estamos bajo los efectos de este fenómeno pero lo importante es tenerlo presente para poder distinguir así los prejuicios positivos de los negativos y así evitar malentendidos y arbitrariedades. Por eso dice Gadamer que “cuando se niega la historia efectual en la ingenuidad de la fe metodológica, la consecuencia puede ser incluso una auténtica deformación del conocimiento”⁴⁹.

No es posible hacer completamente consciente el efecto histórico para el que comprende. Es un momento de la realización de la comprensión. La conciencia de los efectos de la historia es conciencia de la *situación hermenéutica*. Sin embargo tener conciencia de una situación es ya un problema en sí. Todos nos encontramos en una situación determinada. Estamos inmersos *en* ella y por lo tanto nunca podremos tener un saber objetivo de ésta. Nunca podremos tener un saber completo de la situación, es inacabable y esta inacababilidad es la esencia de nuestro ser histórico que *nunca se agota en el saberse*.

El estar en una situación implica que tenemos límites, somos finitos. Al concepto de situación le pertenece el de *Horizonte*, usado con anterioridad por Nietzsche y Husserl. “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”⁵⁰. Este concepto se aplica a la conciencia pensante como estrechez del horizonte y su posibilidad de ampliarlo, de la apertura de nuevos horizontes. Tener horizonte es ver más allá de lo inmediato que se nos presenta, valorar según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. Tener horizonte histórico permite desplazarse hacia el horizonte histórico de que se está comprendiendo. Es una exigencia hermenéutica ponerse en el lugar del otro para poder comprenderle, como cuando dialogamos con una persona. Tenemos que reconocer la posición y horizonte del otro para abrir la posibilidad de la comprensión sin que esto implique necesariamente que nos entendamos con él.

Ahora se plantea la cuestión de si pueden existir dos horizontes: el del que comprende y el histórico. ¿Cómo podemos llegar hacia el horizonte histórico? No puede existir un

⁴⁹ *Ibid.*, p. 371.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 372.

horizonte cerrado porque un hombre siempre está en relación con otros y no puede estar siempre en la misma posición determinada, se mueve. El horizonte se desplaza con el que se mueve. También el horizonte del pasado (la tradición) se mueve. Cuando el que comprende se mueve hacia un horizonte histórico no quiere decir que se traslade a un universo extraño. Todos los horizontes históricos se fusionan con el del individuo, en realidad sólo existe un horizonte en donde tradición e individuo forman una unidad. *Desplazarse* no quiere decir olvidarse de sí mismo ni someterse a los patrones de lo otro sino ascender a una generalidad superior. Ganar un horizonte es aprender a ver más allá de lo cercano y lo muy cercano. “Una conciencia verdaderamente histórica aporta siempre su propio presente, y lo hace tanto viéndose a sí misma como a lo históricamente otro en sus verdaderas relaciones”⁵¹. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado, existe una *fusión de horizontes*.

Al encontramos con la tradición existe siempre una tensión entre pasado y presente. La hermenéutica no debe ocultar esta tensión sino desarrollarla conscientemente. “Esta es la razón por la que el comportamiento hermenéutico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del presente... El proyecto de un horizonte histórico es, por lo tanto, una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente”⁵². Se realiza una verdadera fusión de horizontes a la que Gadamer da el nombre de tarea de la conciencia de los efectos de la historia.

f) *La aplicación como parte de la estructura de la comprensión*

En la vieja tradición la hermenéutica se dividía en: “*subtilitas intelligendi*, la comprensión, de una *subtilitas explicandi*, la interpretación, y durante el pietismo se añadió como tercer componente la *subtilitas applicandi*, la aplicación”⁵³. Estos tres momentos no se comprenden como un método sino como un saber hacer para el que se requiere una particular finura de espíritu. Comprender e interpretar no son actos que se

⁵¹ *Ibid.*, p. 376.

⁵² *Ibid.*, p.377.

⁵³ *Ibid.*, p. 378.

dividan y complementen uno después de otro. Comprender es interpretar e interpretar es siempre la forma explícita del comprender. La fusión interna de comprensión e interpretación a partir del romanticismo hizo a un lado el momento de la aplicación. Gadamer pretende ir más allá de la hermenéutica romántica y plantea que se vuelva a integrar la *aplicación* como un momento estructural inherente al problema hermenéutico. Cuando alguien quiere comprender un texto siempre hay una aplicación de éste al momento histórico y a la situación del intérprete. Desde la antigüedad, además de una hermenéutica filológica siempre existió una jurídica y una teológica. A estas dos últimas les era más común la aplicación, y siempre fue aceptado que en la interpretación de una ley o de la palabra divina se adaptara el sentido del texto “a la situación concreta a la que este habla”⁵⁴. Siempre existe una tensión entre el texto y el sentido de la aplicación en el momento en que se interpreta. *Por lo tanto, si un texto ha de ser comprendido adecuadamente, esto es, de acuerdo con las pretensiones que él mismo mantiene, debe ser comprendido en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta. Comprender es siempre también aplicar.* Con esto entiendo que cada vez que interpretamos un texto lo hacemos de acuerdo a nuestros intereses propios. La preestructura de la comprensión y la «dialéctica de la pregunta y la respuesta», a la que se refiere Gadamer más adelante, hacen que cuando intentemos comprender algo ya nos acercamos a ese algo con una intencionalidad. Como ejemplo de esto pongo el caso de un mismo texto leído por dos amigos; dos personas con diferente experiencia y formación: uno en letras y el otro en artes visuales. Aunque tuvieran afinidad en varias ideas, al elaborar cada quien un resumen del mismo libro habría cosas ligeramente distintas. Omisiones de temas, más atención a otros, etc. Es decir, que desde el mismo momento de la lectura cada uno lo estaría aplicando a sus propias necesidades. Debido a esto se dice que un texto es comprendido de manera distinta cada vez que se lee, además la comprensión también es histórica. Existe una tensión entre el momento en que se escribe el texto y la distancia histórica en la que se trata de entenderlo. “La comprensión es menos un método a través del cual la conciencia histórica se acercaría al objeto elegido para alcanzar su conocimiento objetivo que un proceso que tiene como presupuesto el estar

⁵⁴ *Ibid.*, p. 379.

dentro de un acontecer tradicional”⁵⁵. *La comprensión es un acontecer*. “Comprender es, entonces, un caso especial de la aplicación de algo general a una situación concreta y determinada”⁵⁶.

Es así como, a lo largo de la historia, Heidegger eleva el fenómeno de la comprensión desde una metodología de las ciencias del espíritu (Dilthey) hasta adquirir el valor de un existencial fundamental para una ontología del *Dasein*. La hermenéutica adquiere así un enfoque fenomenológico dirigido hacia el lenguaje, que no hubiera sido posible, según Gadamer⁵⁷, siguiendo el esquema originario de la intencionalidad fenomenológica (basado en la percepción directa) de Husserl. En lo que se refiere a la estética tanto Heidegger como Gadamer apuestan por la verdad del arte. Una verdad que difiere del conocimiento epistemológico pero que, sin embargo, ahí está. Una verdad que nos sale al encuentro cada que sucede la experiencia estética al enfrentarnos con la obra. El saber al que nos invita el ser de la obra no puede ser comprobado por la ciencia pero nos habla desde épocas milenarias, ya sea como mito, en la forma de un templo griego o de una pintura o escultura. ¿Por qué medio podemos acceder a esta verdad que nos sale al encuentro? La hermenéutica es una vía. *Toda obra de arte se nos presenta como algo cargado de significado, llega a nosotros como un lenguaje que exige ser interpretado, comprendido*. No sólo con un texto o una persona podemos entablar un diálogo, también con todo tipo de obra. El sentido de la historia de la humanidad nos es accesible en forma de diálogo, del diálogo que somos a través del lenguaje y la comprensión.

¿Cómo sucede todo esto? ¿Qué quiere decir aquí *verdad*? ¿Cómo se relaciona la hermenéutica con el arte? Tanto el arte como la hermenéutica tienen un origen antiguo. Las reflexiones en torno a la obra de arte existen mucho antes de que estas recibieran este nombre. Conceptos como poesía, creación, mimesis, verdad y símbolo tienen su origen en la antigüedad griega y, sin embargo, nos son útiles para tratar de entender la más contemporánea de las obras. Conceptos que analizaremos con detenimiento en el siguiente capítulo. Hemos llegado la parte central de esta investigación: la experiencia del arte.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁵⁷ *Vid.*, Gadamer, “Destrucción y deconstrucción”, *Verdad y Método II*.

II. LA OBRA DE ARTE Y LA NOCIÓN DE VERDAD

1. La estética de Martin Heidegger

Las meditaciones de Martin Heidegger en torno al arte están reunidas en varios textos sueltos. La mayoría son el resultado de varias conferencias que dio a lo largo de su vida. El texto en donde se hallan reunidos sus principales pensamientos estéticos se titula *El origen de la obra de arte* (1935-36) y fue leído por él en una conferencia en 1937 con sólo unos meses de diferencia entre otra conferencia y texto titulado *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936). En los años posteriores seguiría reflexionando acerca del arte, de la poesía y de su relación con el habla y el lenguaje: *La esencia del habla* (1957), *El camino al habla* (1959), *El poema* (1968), entre otros. Dentro de las artes visuales llamó mi atención encontrarme con un breve texto que lleva por título *El arte y el espacio* (1969) que fue de lo último que escribió⁵⁸. En lo personal considero que *El origen de la obra de arte* es uno de los textos más importantes dentro de historia de la estética. A lo largo de este capítulo iremos revisando sus aportes y la relación e influencia que ejercieron en las ideas estéticas de Gadamer.

El camino es largo y complejo pero creo conveniente empezar por aclarar qué entendía Heidegger por estética y mencionar algunas breves reflexiones que hizo en torno a la historia de ésta.

a) *El concepto de estética*

¿Qué es estética? ¿De qué trata? Esta es una buena pregunta para iniciar este capítulo. ¿Cómo puedo hablar de arte y reflexiones estéticas sin antes aclarar lo que le es legítimo a esta disciplina? Existen muchos libros que hablan de la historia de la estética pero en

⁵⁸ Todos los textos aquí mencionados pude encontrarlos traducidos al español en la página de internet "Heidegger en Castellano" creada y mantenida por Horacio Potel. En esta dirección se encuentra una gran cantidad de textos de y en torno a Heidegger. Entre los textos de estética más comunes se encuentran *El origen de la obra de arte* y *Hölderlin y la esencia de la poesía* pero los demás textos están recopilados en *De camino al habla*, Serbal, Barcelona. 1990; y en *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983. Estos dos últimos textos son de difícil acceso en el país. Yo bajé directamente de internet la mayoría de estos textos, por lo tanto, algunas veces que me refiero a ellos en forma de cita textual desconozco la página que ocupan en el texto original.

*Nietzsche*⁵⁹ de Heidegger encontré una definición muy clara de lo que la estética es. En el epílogo de *El origen de la obra de arte* también podemos encontrar una breve definición de estética: “Se llama estética, casi desde la época en que comienza, una consideración propia sobre el arte y el artista. La estética toma a la obra de arte como un objeto, a saber, como objeto de la [...] percepción sensible en amplio sentido”⁶⁰. Pero esto no nos aclara demasiado las cosas; vayamos con calma.

El nombre “estética” para todo pensamiento sobre lo bello y el arte no surge sino hasta el siglo XVIII, sin embargo, las cuestiones acerca de lo bello y el arte se remontan hasta la antigüedad griega. En analogía a las palabras «lógica» y «ética» se construyó la palabra «estética». Las tres se refieren a comportamientos humanos: la lógica se ocupa del saber acerca de las formas del pensar; la ética, del saber acerca del comportamiento del hombre determinado por su actitud interior; y la estética se refiere al comportamiento sensible, es decir, al comportamiento relativo a las sensaciones y a los sentimientos. Por lo tanto, a la *lógica* determinada por el pensar le corresponde lo *verdadero*; la *ética*, determinada por la actitud interior y el comportamiento humano y a su *legalidad* le corresponde una relación con lo *bueno*; y por último, a la *estética* la determina el sentir del hombre en relación con la *belleza*. “Lo verdadero, lo bueno, lo bello, son objeto de la lógica, la ética y la estética”⁶¹.

A la estética le es legítima, siguiendo este planteamiento, la relación *sensible* entre el hombre y lo bello. Se refiere al estado sentimental, a la afectividad. Pero la belleza aparece tanto en el arte como en la naturaleza. De aquí reciben su nombre las *bellas artes* que producen, a su manera, lo bello. Así, todo pensamiento en torno al arte se vuelve estético. La estética es la meditación acerca de la pregunta por el arte y por su relación sensible del hombre respecto a lo bello. Tradicionalmente se estudia a partir de la relación sujeto-objeto.

Cuando en la lógica emitimos un *juicio lógico* nos guiamos por las leyes del pensar, de la razón, pero también existen *juicios estéticos*. Un juicio estético alude al modo de relación sentimental con la belleza. Sin embargo no todo sentimiento es estético pues no todos los estados sentimentales tienen relación o son suscitados por la belleza. En este sentido, Kant

⁵⁹ Vid., Heidegger, *Nietzsche*, 2000, pp. 82-95.

⁶⁰ Heidegger, “«El origen de la obra de arte»” en *Arte y poesía*, p. 120.

⁶¹ Heidegger, *Nietzsche*, p. 83.

argumenta que por medio de los juicios estéticos podemos determinar lo que es bello *a priori*, es decir, universal y necesariamente. Un juicio estético acerca de la belleza no puede calificarse como bello algo que sólo es bello para sólo unos cuantos sino para todos. Un juicio estético no puede ser emitido por medio de la razón, es un juicio reflexivo y sensible. Como en este tipo de juicios no entra en juego la razón sino solamente la imaginación y el entendimiento, por medio de un juicio estético no puede haber *conocimiento* alguno del objeto que se juzga⁶².

Volviendo a Heidegger, en unas lecciones sobre Nietzsche que impartió en la Universidad de Friburgo en 1939, divide la historia de la estética en seis hechos fundamentales⁶³ que mencionaré aquí brevemente. Estos hechos, en sus cursos, son divididos con el fin de aclarar la postura de Nietzsche respecto al arte.

El *primer momento* fundamental en la historia de la estética se remonta al gran arte de Grecia que carece de una meditación acerca del saber del arte en sentido estético. Heidegger dice que los griegos tenían “un saber tan claro y originariamente desarrollado y una tal pasión por el saber que en esa claridad del saber no precisaban «estética» alguna”⁶⁴.

El *segundo momento* comienza con la aparición de Platón y Aristóteles, cuando el gran arte griego se acerca a su fin. Aparecen los conceptos *materia* y *forma*; dos conceptos que determinarían toda pregunta por la obra de arte a partir de entonces. Cuando se distingue un ente de otro por su aspecto la estructuración de estos aparece como una limitación externa e interna; esta limitación tiene una *forma* y lo limitado es la *materia*. También aparece la relación de la obra de arte, pasando por la *idea*, con la *belleza*, como ente que se muestra a sí mismo. Además, aparece otro concepto griego decisivo para la historia la estética: *techné* que traducida al latín se volvió en la palabra *ars*. Los griegos designaban con esta palabra tanto al arte como a la artesanía. ¿Pero por qué no hacían la distinción entre arte y artesanía? Para aclarar esto es necesario relacionarlo con la palabra griega opuesta *physis* que traducida a nuestro idioma corresponde a la palabra *naturaleza*. En su sentido original, esta palabra designa al ente mismo en su totalidad; entendiéndose por

⁶² Estos aspectos de la filosofía de Kant causaron mucha influencia en la estética y serán fuertemente cuestionados por Heidegger y Gadamer, entre otros. Más adelante veremos con un poco más de detenimiento la estética de Kant y cuál es la relación que guarda con la estética de Gadamer.

⁶³ Heidegger, *Nietzsche*, 82-95.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

ente a lo que brota por sí mismo, por su propia fuerza, ente es todo lo que es y existe. Cuando el hombre busca su posición en medio del ente en su totalidad y se mueve en el mundo y dispone de los demás entes actúa guiado por un *saber* acerca del ente. A este saber se llama *tekhne* y con frecuencia se utiliza para referirse al saber humano. También se utiliza para hablar del saber que guía el manejo de la confrontación con el ente para elaborar y producir un nuevo ente a partir de uno ya surgido, es decir, para la elaboración de útiles y obras de arte. Este hacer está guiado siempre por un saber, tanto en el arte como en la artesanía.

Pero con la aparición de la distinción entre materia y forma la palabra *tekhne* sufre un cambio de sentido perdiendo la amplitud de su significado original. Ya en Aristóteles la *tekhne* es sólo un modo de saber entre otros. Así, la palabra arte, comprendida, en un modo muy general con "todo tipo de capacidad humana de producir y [si] además captamos esta capacidad y facultad de modo más originario como un saber, entonces la palabra «arte» corresponde, incluso precisamente en su sentido más amplio, al concepto griego de *tekhne*"⁶⁵. Pero cuando ésta se pone en relación con la creación de cosas bellas y a la meditación acerca del arte la *tekhne* pasa al campo de la estética quedando delimitado el sentido original de esta palabra.

Heidegger no explica cómo es que los conceptos *materia* y *forma* se vuelven, a lo largo de la historia, el esquema básico para toda meditación acerca de la obra de arte y cómo, a su vez, estos dos conceptos fueron desplazados por la distinción entre *forma* y *contenido*, bajo la cual se pretende subsumir toda interpretación artística. Sin embargo, hace la observación de que el origen de estos conceptos tuvo su origen en relación a la fabricación de objetos de uso con fines prácticos a los que él llama «útiles», esto quiere decir que la distinción entre estos dos conceptos fue impuesta a las bellas artes y nos invita a desconfiar de la aplicación a toda meditación sobre el arte y las obras de arte bajo estos criterios⁶⁶.

El *tercer hecho fundamental* para la estética surge con la modernidad. La búsqueda de la posición del hombre en medio del ente en su totalidad sufre un retroceso en donde la certeza de todo se encuentra en la autoconciencia del yo individual. Esto tiene que ver en

⁶⁵ *Ibid.*, p. 86. También cf. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 94-96.

⁶⁶ Pongamos atención a la importancia de estas distinciones entre materia y forma, y entre forma y contenido porque serán cuestionadas más adelante cuando analicemos *El origen de la obra de arte*.

gran medida con la filosofía de Descartes y sus influencias para el pensamiento occidental, en donde la primera certeza es la conciencia de mí mismo, por lo que “en referencia a este ente cierto y de acuerdo con él se medirá todo lo demás que aspire a ser tratado como ente”⁶⁷. *En esta época el saber acerca del arte se limita de manera acentuada al estado sentimental del hombre.* Surge así la *estética*, tras varios siglos de meditaciones acerca del arte, como el campo de la sensibilidad por naturaleza, ocupando un lugar al lado de la lógica en el campo del pensamiento. Pero a la vez que surge un interés por la *estética* y su relación por el arte, éste, el «gran arte», comienza a decaer en la época moderna, llegando así el cuarto momento fundamental en la historia de la *estética*.

Para este *cuarto momento* es necesario aclarar qué entiende Heidegger por «gran arte». Para él el gran arte es una *necesidad absoluta* para el hombre porque le muestra “*en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preserva en ella esa revelación*”⁶⁸. El gran arte tiene un valor imprescindible dentro de la existencia histórica del hombre porque le muestra la verdad del ente en su totalidad y su relación con él; es un camino en la residencia del hombre en este mundo. Por medio del gran arte el hombre encuentra su posición fundamental en la totalidad del ente.

En este cuarto hecho encontramos a Hegel en el momento en que la *estética* ha alcanzado su punto más alto con sus meditaciones acerca del arte. También es el momento en que el gran arte a llegado a su fin (esto no tiene que ver con una deficiencia técnica). El arte aparece para Hegel como algo pasado y evoca el arte griego y la época dorada de la Edad Media en comparación con el arte de la época en que le tocó vivir. Pero, ¿qué pasa con el arte que se ha hecho del siglo XIX hasta la fecha? No se trata de negar que han surgido grandes obras arte sino al contrario este hecho da la razón a Hegel, porque desde entonces predomina un arte individualista y elitista, en donde solo algunas personas preparadas y de algunas clases sociales pueden acceder a él. El arte ya no tiene ese poder absoluto de llegar a toda persona.

Los dos hechos restantes corresponden a Wagner y a Nietzsche respectivamente y están encaminados a develar la esencia de la *estética* del segundo. Este aspecto nos desvía un poco dentro del campo de esta investigación por lo que sólo los mencionaré brevemente.

⁶⁷ Heidegger, *Nietzsche*, p. 87.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 88. El subrayado es mío.

El quinto momento es el intento de Wagner de crear la «obra de arte total» es una respuesta romántica a esta decadencia del gran arte. La «obra de arte total» pretende fusionar a todas las bellas artes en una sola obra mediante la ópera. Evidentemente la música va a la cabeza de todas. La música y su poder de influencia sobre los sentidos llevan a un estado de embriaguez sensible en oposición al dominio de la razón de esa época. El poder histriónico y sentimental dominan este tipo de obra. La embriaguez sumerge al espectador en un estado puramente sentimental cobrando una importancia decisiva la *vivencia*.

Así llegamos al *sexto hecho* fundamental de la estética representado por Nietzsche contra la postura de Hegel. Nietzsche reconoce que el arte ha perdido el poder absoluto pero sólo respecto a los llamados *valores supremos* como la religión, la moral y la filosofía, valores, para él, de decadencia y nihilismo. Mientras que para Hegel el arte se había vuelto algo pasado y “carente de realidad efectiva”⁶⁹, a diferencia de la moral, la religión y la filosofía, para Nietzsche el arte es el contramovimiento por excelencia hacia el nihilismo. Nietzsche está en contra de la negación del mundo *sensible* a favor de uno *suprasensible*. Esto tiene su origen en Platón y después cobra mayor fuerza con la religión y moral cristianas en donde para ellos este mundo no vale nada y por lo tanto debe haber otro mundo mejor que este que se encuentra atado a la sensibilidad; para ellos el mundo «verdadero» debe ser el suprasensible. En cambio para Nietzsche el arte es afirmación de la «voluntad de poder», el modo más fundamental de la vida: está a favor de lo terrenal (para decirlo en términos cristianos), es decir, de lo sensible y de lo aparente de este mundo y en contra de lo «verdadero» que corresponde a lo ideal y suprasensible. El arte es el arma contra toda negación de la vida. El mundo de las ideas, el suprasensible, es ya un síntoma de decadencia por eso para Nietzsche *el “arte tiene más valor que la verdad”*⁷⁰. Es más fundamental la creencia en el cuerpo que la creencia en el alma porque la primera está mejor comprobada; el cuerpo es el único fundamento del que podemos partir. Así, en su filosofía, el arte adquiere un valor *fisiológico* que es la afirmación de la vida, de una fisiología aplicada en donde la estética ya no es campo de la psicología como

⁶⁹ *Ibid.*, p.94.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81. También véase acerca de los pensamientos estéticos de Nietzsche su primera obra: *El nacimiento de la tragedia*.

se le vio a lo largo del siglo XIX, aquí el estado estético, es decir, sentimental, “es reducido a excitaciones de las vías nerviosas, a estados corporales”⁷¹.

En cuanto a la postura estética de Nietzsche, Heidegger hace, en este mismo texto, algunas críticas que se prestan a discusión pero que me desviarían del objetivo de esta investigación. Lo que importa aquí destacar es que tanto Nietzsche como Heidegger y Gadamer apuestan por el arte frente al dominio de la razón y del conocimiento epistemológico, apuestan por el arte como la mayor afirmación y fundamentación de la vida humana. Pero si hemos llegado hasta este momento de la historia de la estética ¿cuál es el punto de enlace con los dos autores que nos interesan en este trabajo? La respuesta se encuentra precisamente en el punto en que nos hemos detenido: *la relación entre el arte y la verdad*. Veamos ahora las meditaciones de Nietzsche con relación al arte y la verdad para después encontrar su posible relación con la estética de Heidegger.

b) *La discrepancia entre arte y verdad en Nietzsche*

¿Por qué habrían de relacionarse la verdad y el arte si, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, la verdad corresponde al pensamiento lógico y el arte a lo sensible, es decir a la estética? ¿A que se refiere la palabra verdad? ¿Qué es lo que hace ser a una obra de arte como es?

En el mismo texto en donde están reunidas las lecciones que dio Heidegger sobre Nietzsche, el primero centra su atención en una frase del segundo: “La relación del *arte* con la *verdad* fue lo primero que me preocupó: y aún hoy estoy con un pavor sagrado ante esa discrepancia”⁷². Pero lo que en Nietzsche es una discrepancia para Heidegger la relación entre arte y verdad es fundamental. ¿Como puede ser esto? Si esto es así, ¿existe una discrepancia radical entre Nietzsche y Heidegger? En una mirada superficial podría parecerlo, pues mientras que el primero afirma que *el arte tiene más valor que la verdad* el segundo dice que *la verdad está en el arte*. Sin embargo intuyo que los dos se refieren más o menos a lo mismo.

⁷¹ *Ibid.*, p. 95.

⁷² Heidegger cita a Nietzsche en *La voluntad de poder*, XIV, 368; en *Nietzsche*, p. 141.

Recordemos que Nietzsche está en contra de todo lo que él llama nihilismo y para ello opone como contramovimiento el arte. El idealismo platónico, que a su vez determina el cristianismo, opta por un mundo suprasensible en donde lo verdadero es lo ideal, la idea, y en un estrato menor está el mundo aparente y sensible, lo terrenal. Los artistas en su *República* ocupan uno de los últimos lugares por representar o crear una copia de las cosas aparentes de este mundo que, a su vez, son representaciones del mundo de las ideas. Así, para Platón el artista hace la copia de una copia. Pero como Nietzsche está cansado de toda esta tradición cristiana *negadora de esta vida* y de una moral que reprime los instintos más básicos del hombre apuesta por el arte afirmando que éste, “en cuanto «sensible» es más ente que lo suprasensible”⁷³. *El arte es fundador de historia y de cultura*. El arte da sentido a la existencia.

Esta es la postura que asume desde su primera obra hecha entre 1870 y 1873 que llevó por título original *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*. Una obra inspirada en Schopenhauer y Wagner (a los que después criticaría fuertemente). En un ensayo de autocrítica que escribe años después de su publicación afirma que la antítesis de su propuesta estética es la cultura cristiana “que sólo es y desea ser moral, y que con sus preceptos absolutos (por ejemplo, con su veracidad de dios), relega el arte, todo arte, al reino de la mentira, es decir, lo niega lo reprueba, lo condena”⁷⁴. Afirma que tomó esta postura porque percibió la hostilidad a la vida por parte de cristianismo porque “toda la vida descansa sobre la apariencia, el arte, el engaño, la óptica, la necesidad de la perspectiva y del error. El cristianismo fue desde un principio, esencial y fundamentalmente, asco y cansancio por la vida, que sólo se disfrazaba, se ocultaba, se ataviaba bajo la máscara de la fe en «otra» vida distinta o «mejor»”⁷⁵.

El aporte de la filosofía del arte de Nietzsche es lo que él llamó *dionisiaco*. En *El nacimiento de la tragedia* hace la distinción entre dos culturas opuestas: la apolínea y la dionisiaca; cada una respondiendo a las características del dios griego que lleva por nombre: Apolo y Dioniso. Los dos tipos de cultura aparecen o desaparecen a lo largo de la historia.

⁷³ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁴ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 50.

⁷⁵ *Ídem.*

La cultura apolínea corresponde al mundo y al arte clásicos; sus características son la razón, la belleza, la bondad, el sentirse bien en este mundo por medio de un ideal o ideales.

A este tipo de cultura, que suena bastante familiar, opone la cultura dionisiaca a la que le pertenecen la oscuridad, la pasión, la destrucción y el desenfreno de sí.

Mientras una cultura es individualista (la apolínea) la otra tiende a lo comunitario, es festiva, hay un olvido de sí, es amoral. En lo dionisiaco hay un estado de embriaguez que va aparejada a lo sublime. En cambio, detrás del orden y del estado está Apolo.

Cuando analiza el mundo helénico describe a sus hombres arrogantes que miran hacia la belleza de Helena que les responde con una sonrisa (la figura ideal de sus propias existencias), entonces llama la atención hacia esos hombres y los incita a mirar la sabiduría popular del pueblo griego. La mirada del hombre dionisiaco queda ejemplificada con una leyenda acerca del rey Midas que voy a transcribir literalmente:

Circula la vieja leyenda de que el rey Midas estuvo largo tiempo en el bosque a la caza del sabio *Sileno*, el acompañante de Dioniso, sin capturarlo. Cuando por fin éste cae en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e impasible, el sátiro guarda silencio; hasta que, obligado por el rey, acaba prorrumpiendo estas palabras, entre una estridente risa: «Miserable estirpe de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿cómo me obligas a decirte aquello que más te valiera no escuchar ser para ti lo más provechoso? Lo mejor de todo es para ti absolutamente inalcanzable: no haber nacido, no ser, ser *nada*. Lo segundo mejor para ti es morir pronto.»⁷⁶

Así es como Nietzsche opone a un tipo de cultura ideal lo dionisiaco como su lado opuesto. *No trata de evadir la realidad sino, al contrario, de retenerla*. Existe una tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco que da como resultante la tragedia, es decir, la fusión entre lo bello y lo sublime. La tragedia de Nietzsche no es pesimista ni optimista; la tragedia de Nietzsche es un decir sí a la vida en sus momentos más agrestes. Apuesta por la vida y ve en ella una vida siempre cambiante y caduca en donde juega un papel fundamental el devenir. Por eso propone una filosofía de reconstrucción. Por eso entiende en la cultura apolínea ese aferramiento a la belleza, ya que el arte puede hacerle más aceptable la hostilidad a la vida. En cambio, el hombre dionisiaco ha visto la esencia de las cosas, tal cual son, agradables o desagradables, ha visto lo aborrecible del ser y de la vida. En este sentido, el aspecto dionisiaco es necesario en el arte porque detrás de todo

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

acontecer existe un dios artista (Dioniso), amoral y sin escrúpulos que hace y deshace, que construye y destruye en el bien y en el mal. *El arte es la afirmación de la vida por medio de la negación de la razón.*

Por todo esto Nietzsche apuesta por el arte y no por la verdad (como él la entiende). Pero en *El origen de la obra de arte* Heidegger va a dar un giro a la noción común de verdad encaminándola hacia el terreno del arte y no al de la ciencia. Pero entonces ¿cómo opera la verdad en el arte? Se nos vuelve a plantear la pregunta sin responder hasta aquí, ¿qué es la verdad? O mejor dicho ¿qué quiere decir aquí verdad? Es el momento de entrar de lleno a las meditaciones de Heidegger acerca del arte y la verdad.

c) *La obra de arte y su relación con la verdad*

Existen varias nociones de verdad. En el lenguaje las palabras son polisémicas, guardan muchos sentidos. A lo largo de la historia una misma palabra se utiliza de distinta manera. Incluso la misma palabra puede llegar a referirse a cosas muy distintas entre un pueblo y otro, entre un autor y otro. La palabra verdad es una de ellas.

Cuando tratamos de aclarar el sentido de palabras fundamentales, como ser, belleza, arte, etc., Heidegger recomienda que tengamos en cuenta que nos enfrentamos a la vez con el ente en su totalidad y a la posición que ocupa la existencia humana en medio del ente.

En lo que se refiere al lenguaje, históricamente las palabras adquieren distintos sentidos, son multívocas. Cuando reflexionamos acerca de una palabra todos sus distintos significados son necesarios por pertenecer a la temporalidad. Por esta razón no puede quedar libre de arbitrio el elegir un significado y no otro. Toda decisión de sentido de una palabra conductora y la dirección del saber es histórica. Por lo tanto todas “*las palabras fundamentales son históricas*”⁷⁷. Además de los distintos significados o sentidos que adquieren a lo largo del tiempo, las palabras son fundadoras de historia ahora y en el devenir. Ya sea que los significados se acerquen o se alejen de la esencia de lo que nombra cada palabra, el saber depende en gran medida de la interpretación que se le dé a dicha palabra. Por eso la historicidad de las palabras es lo primero que se debe tener en cuenta al reflexionar sobre ellas.

⁷⁷ Heidegger, *Nietzsche I*, p. 142.

También debemos tomar en cuenta el modo en que las palabras tienen diversos significados. Una misma palabra puede significar algo distinto si se menciona en el siglo XIX o en el siglo XX. Incluso dos personas contemporáneas se pueden referir a algo distinto con la misma palabra.

Teniendo en cuenta estas consideraciones es indispensable reflexionar en torno a la historicidad de la palabra «verdad». En *Nietzsche* Heidegger comienza por mostrar la noción de verdad como adecuación a una proposición: “el enunciado «entre los trabajos realizados por Goethe en el campo de la ciencia se encuentra su teoría de los colores», es verdadero. Con esta proposición disponemos de algo verdadero. Estamos como suele decirse en posesión de una «verdad»⁷⁸. Por lo tanto, $3 \times 4 = 12$ también es una «verdad». Siendo así, existen muchas verdades: verdades de las ciencias naturales, verdades históricas y comprobaciones de la vida cotidiana. *Toda comprobación de lo que dice un enunciado se vuelve una verdad.*

Por otra parte, si a la esencia de lo justo se llama justicia y belleza a la esencia de lo bello, entonces a la esencia de lo verdadero se llama verdad. Pero si la verdad es la esencia de lo verdadero, es decir, lo que corresponde y hace ser a todo lo que es verdadero, entonces «verdad» hay sólo una. ¿Cómo puede ser esto cierto si acabamos de mencionar que existen varias verdades? En la naturaleza de la palabra existen dos significados diferentes pero en relación uno con otro: 1) verdad como esencia de lo verdadero, es decir, una verdad única y singular; y 2) la que alude en cada caso particular a algo verdadero y no a la esencia de la verdad.

La naturaleza del lenguaje es ambigua. La razón es que cuando nos referimos a un ente a través del lenguaje nos referimos a un ente en particular, a una silla por ejemplo, pero también a su esencia, es decir, al género, a la especie. La silla en cuanto tal es la especie y la esencia de silla. En este sentido cuando nos referimos a algo verdadero a la vez comprendemos la esencia de la verdad.

Se dice que la esencia de la verdad es múltiple y universal. Que vale para todos los verdaderos porque los hace ser como son. Desde este punto de vista la verdad es lo universal. Así todos los verdaderos en sentido individual, es decir, las proposiciones verdaderas, caen bajo lo universal o la esencia de la verdad.

⁷⁸ *Ibid*, p. 143.

Este modo de entender la esencia como algo válido universalmente es un modo de alejarse de la pregunta por la esencia y corre el peligro de caer en la oscuridad. Esta esencia de la verdad que correspondería a las proposiciones verdaderas, cada una de éstas totalmente distinta de las demás, se volvería no sólo válida para todas las que existen sino para las que han existido y para las que existirán. La noción de la esencia de la verdad predominante se entiende como universal porque es supratemporal, siempre válida, eterna e *inmutable*. “Este principio es lógicamente correcto pero metafísicamente no verdadero”⁷⁹. *Lo que coincide con todas las proposiciones verdaderas en su multiplicidad muchos lo entienden como lo mismo y algo único, como lo esencial. Pero esto no quiere decir por ello que sea inmutable.*

¿La esencia de la verdad no es inmutable? ¿Cambia? ¿Puede ser esto posible? Es posible desde donde entiende Heidegger a la esencia de la verdad. Él *entiende la verdad como histórica y temporal, no supratemporal. Para él la esencia de la verdad cambia. Dice al respecto que “suponiendo que la esencia de la verdad cambie, lo que ha cambiado a pesar del cambio, siempre puede volver a ser lo uno que vale para muchos. Pero lo que se mantiene en las mutaciones es lo inmutable de la esencia”*⁸⁰. Con esto se afirma la esencialidad de la esencia, su inagotabilidad y con ello su auténtica identidad en tajante oposición con la vacía mismidad de la uniformidad indiferente, único modo en que puede pensarse la unidad de la esencia de la verdad mientras se la tome sólo como lo universal. Desde el punto de vista de la lógica tradicional es cuestionable la esencia de la verdad como algo cambiante porque ésta conduciría a un relativismo, a la arbitrariedad y al anarquismo. Esta postura crítica hacia la esencia de la verdad mutable sólo se sostiene mientras se entienda la esencia como lo absoluto e inamovible. Pero Heidegger afirma que “la objeción de que la mutación de la esencia conduce al relativismo es sólo posible sobre la base del desconocimiento de la esencia de lo absoluto y de la esencialidad de la esencia”⁸¹.

Por todo lo anterior queda claro que hay dos modos de reflexionar acerca de la palabra «verdad»: la que se aproxima a la esencia de lo verdadero y la que se aleja. Por eso cuando Nietzsche afirma que «el arte tiene más valor que la verdad», entiende la verdad

⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁸¹ *Ídem.*

en el sentido que se aparta de la esencia de la verdad. Sin embargo, esto no es un error que haya que achacarle a Nietzsche. La desviación por el sentido original de lo que nombra la «verdad» se remonta hasta Platón y a toda la historia de la filosofía occidental. Los variados matices que cobra el sentido de esta palabra son todos importantes (la verdad como certeza en Descartes, la verdad empírica y la trascendental en Kant, la verdad como error en Nietzsche⁸², etc.) pues todos son avances del preguntar por la verdad. Sin embargo, ninguno de ellos toca la esencia misma de la verdad.

Pero aún seguimos sin aclarar satisfactoriamente qué es la verdad. También es común entender que “lo verdadero es lo verdaderamente ente, lo en verdad real”⁸³. Lo que es «en verdad» es lo verdaderamente conocido, “pues lo conocido es lo que por sí mismo puede ser verdadero o falso. *La verdad es verdad del conocimiento*”⁸⁴. Verdad y conocimiento están íntimamente ligados ya que un conocimiento que no es verdadero no puede valer como conocimiento. Así es como cae la verdad dentro del ámbito del conocimiento, y es desde allí donde se decide lo que es verdadero de lo que no lo es. En la esencia del conocimiento se determina la esencia de la verdad (entendida ésta como lo universal e inmutable y no como la entiende Heidegger). Conocer es igualarse a lo que hay que conocer, es un adecuarse a... La esencia del conocer se puede interpretar de diversas maneras. Entre ellas están el platonismo y el positivismo.

Heidegger critica tanto a una postura como a la otra. Pero para ello retomará, precisamente, la noción griega de la verdad. Por lo tanto se nos presenta la pregunta ¿cuál es la relación que guardan la verdad y el conocimiento en el platonismo y en el positivismo? Y después, ¿qué es la verdad para Heidegger y cuál es su relación con el arte?

“Conocer es igualación a lo que se ha de conocer”⁸⁵. Lo que se busca conocer es al ente mismo tal como es. En Platón éste se determina desde las ideas. Por ellas percibimos las cosas como son en su apariencia. Esto quiere decir que por medio de la idea podemos percibir a una silla, la *ἰδέαι* es lo que hace ser a una silla lo que es. Sin embargo, la idea no puede ser percibida por lo sensible, es decir, por medio del cuerpo sino por medio del

⁸² Vid., Heidegger, *Nietzsche I*, p. 147.

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ *Ídem*.

⁸⁵ *Ibid*, p.148.

alma. La percepción de una cosa por medio del alma es percibir la idea. Así lo que percibimos por medio de los sentidos está por debajo de la idea, es una representación de la idea. De esta manera el mundo de las ideas está por encima del mundo sensible o de lo aparente, de la apariencia. Lo suprasensible es el auténtico ser del ente. Conocer tiene que ajustarse a la idea y re-presentarlo. “El conocer es el representante adecuarse a la medida de lo suprasensible”⁸⁶. A éste re-presentar lo no sensible se le llama lo teórico. Y ésta es la base del conocimiento como teoría en Platón. Pero esta concepción del conocimiento como teórico sólo es legítimo desde el terreno de la metafísica. Y es desde aquí donde critica Heidegger a la pretensión “de una «esencia eterna e inmutable de la ciencia»...[y dice al respecto que] o es una manera de hablar que no toma en serio ella misma lo que dice o, de lo contrario, implica un desconocimiento de los hechos fundamentales que conciernen al origen del concepto occidental del saber”⁸⁷. Lo teórico y lo práctico se fundan en una determinada experiencia fundamental del ser. Nunca se transforma lo práctico a partir de lo teórico ni lo teórico a partir de lo práctico sino los dos a partir de la “posición de la metafísica fundamental”⁸⁸, es decir, a partir de la esencia del ente.

Distinta a la concepción del conocimiento en el platonismo es la concepción del positivismo. El positivismo no difiere en cuanto a la concepción del conocimiento como adecuación. En lo que difiere el positivismo del platonismo es que lo que tiene el patrón de medida es lo que se tiene ante sí, es decir lo sensible. Tanto en el platonismo como en el positivismo la verdad es lo verdaderamente conocido, conocer es aprehender teórico-científicamente lo real. Así, con la concepción de verdad predominante arte y verdad apuntan hacia distintos caminos. *De acuerdo a la noción tradicional de arte, éste está relacionado con la belleza y análogamente la verdad está relacionada con el conocimiento científico.*

Pero si arte y verdad se encuentran en una discrepancia quiere decir entonces que en algún aspecto se relacionan ambos; que son dos elementos que están desunidos pero que se oponen uno a otro porque guardan alguna relación. Esta desunión puede ser armónica o desgarradora, es decir, una discrepancia.

⁸⁶ *Ibid.*, p.149.

⁸⁷ *Ídem.*

⁸⁸ *Ídem.*

Heidegger busca el origen de esta desunión en Platón: “«Cierta antigua desunión entre filosofía y poesía»”⁸⁹. Esto quiere decir una desunión entre verdad y belleza, entre conocimiento y arte.

Recordemos una vez más que en la *República* de Platón los artistas no ocupan un lugar principal dentro del orden jerárquico de su república. Los filósofos son los que deberían ocupar el lugar principal. Como ya vimos, en la filosofía de Platón existe un mundo sensible y uno suprasensible, es decir el mundo de las ideas. Este mundo suprasensible sólo puede ser percibido por medio del alma. “El ser se vuelve visible, para Platón, en las «ideas»”⁹⁰. La idea es hecha surgir por el Dios, él es quien hace la esencia de las cosas para que las pueda percibir el hombre. El artesano que hace una silla parte de esa «idea» original y para representarla requiere de medios materiales. En tercer lugar está el pintor que lleva a mostrarse la silla en la imagen. Pero ésta no muestra la esencia pura de la silla sino que ha tomado la silla producida por el artesano como modelo. El pintor fabrica la tercera producción. *Es un imitador. El pintor lleva la idea al aspecto. La imagen creada por el pintor se aleja de la esencia del ser, es decir, de la idea.* Nunca podrá producir la idea como el Dios, ni la silla para ser utilizada como el artesano. Por eso al pintor le corresponde una relación con el término de «mimesis» (imitación). “El alejamiento del ser y de su pura visibilidad es lo que da el criterio para determinar la esencia de la μιμητής”⁹¹. Por lo tanto, entender la mimesis solamente como una imitación naturalista no explica la esencia de esta palabra. Lo que determina a la mimesis es que el pintor no puede aportar la esencia de la idea y nunca podrá hacerlo. Es un producir que está subordinado porque sólo nos proporciona el *aspecto* del ser, lo sensible. Es aquí donde surge esa discrepancia entre arte y verdad dentro de la historia de occidente.

Por otra parte, contestando a la pregunta por la noción de verdad en Heidegger podremos entender la relación original entre arte y verdad. Como ya dije, éste retoma el sentido de una palabra griega como la verdad: ἀλήθεια (*a-letheia*). “«Verdad» entendida en modo griego, significa: no-disimulación, apertura, en referencia a lo que se muestra mismo... *La interpretación del ser como εἶδος, como presenciar el aspecto, presupone la*

⁸⁹ Heidegger cita a Platón en la *República* (607b), en *Nietzsche I*, p.181.

⁹⁰ *Ibid*, p. 162.

⁹¹ *Ibid*, p. 177.

*interpretación de la verdad como ἀλήθεια, como no disimulación*⁹². Verdad es desocultar, develar el auténtico ser del ente.

¿Pero cómo se manifiesta este desocultamiento del ser al que Heidegger reconoce como verdad?

“Las cosas y los hombres son, las ofrendas y los sacrificios son, los animales y las plantas son, los útiles y las plantas son. El ente está en el ser”⁹³. Hay mucho de los entes que no podemos entender ni dominar. Un ente nunca es como podría parecer en realidad. Sólo conocemos poco. Un ente no es nuestra obra ni mucho menos sólo nuestra representación. Pensando la totalidad de los entes en unidad nos aproximamos, aunque sea muy lejanamente, a lo que es en general.

En el centro de este ente en totalidad hay un claro que es más existente que el ente. Este centro no está rodeado por el ente sino a la inversa, el claro rodea a todo ente como la nada y lo ilumina. Esa luz es la que “garantiza un tránsito al ente que no somos nosotros y una vía de acceso al ente que somos nosotros mismos”⁹⁴. Pero dentro de este espacio iluminado se muestra el ente, a la vez, oculto. Existe un juego de ocultación y desocultación. En medio de esta luz el ente está en sí y al mismo es ocultación. Este ocultamiento no es sólo el *límite del conocimiento* sino a la vez el comienzo de la iluminación. La ocultación está dentro de lo alumbrado. Aquí un ente oculta a otro ente, se disimula. Se muestra tal como es pero a la vez se muestra diferente a lo que es. El lugar abierto en el centro del ente no es un lugar fijo y determinado. siempre es cambiante.

La desocultación del ente es un acontecimiento (en el tiempo). “La desocultación (verdad) no es ni una propiedad de las cosas, en el sentido del ente, ni de las proposiciones”⁹⁵.

Esta desocultación o verdad muestra el doble aspecto de negarse y disimularse. Así lo seguro se vuelve inseguro. Por lo tanto, si la esencia de la verdad es la desocultación y ésta es, a la vez, disimulo, *la verdad es no-verdad*. Esto no quiere decir que la verdad sea falsedad, ni que no sea ella misma, lo que quiere decir es que siempre es a la vez su contrario. La verdad es una lucha de contrarios (ocultación-desocultación) en donde el

⁹² *Ibid.*, p. 175.

⁹³ Heidegger, «El origen de la obra de arte» en *Arte y poesía*, p.86.

⁹⁴ *Ídem.*

⁹⁵ *Ibid.*, p.88.

ente en su centro es apertura y a la vez el lugar desde donde se recoge dentro de sí mismo. La verdad es *mundo y tierra* en lucha permanente.

Si bien hasta aquí se ha puesto en tela de juicio la noción predominante de verdad, no hemos obtenido claridad suficiente en cuanto a la noción de verdad en Heidegger. ¿Qué es mundo y qué es tierra? ¿Por qué luchan y cómo se lleva a cabo esta lucha, es decir la verdad? Este es uno de los puntos centrales del texto *El origen de la obra de arte. Para éste, la verdad y la obra de arte están íntimamente relacionadas. Por lo tanto su postura está en contra de la noción predominante de «verdad» y en contra de la «estética» tradicional.*

Para encontrar el origen de la obra de arte o su esencia, es decir, lo que hace que una obra sea lo que es, hace la observación de que *una obra es, antes que nada, una cosa*. Las cosas se dividen en: a) las «*meras cosas*» o cosas de la naturaleza, que son espontáneas y sin ningún fin; b) los *útiles*, que a diferencia de las «*meras cosas*» son confeccionados por el hombre y se encuentran en un punto intermedio entre éstas y las obras de arte; y c) las *obras de arte* que al igual que los útiles son confeccionados por el hombre pero además guardan ese carácter espontáneo y autónomo de las cosas de la naturaleza.

Para saber qué es lo que hace que una cosa sea cosa Heidegger pone en cuestión los tres modos de determinar la cosa a lo largo de la historia: 1) la cosa entendida como la portadora de sus notas, es decir, por su *sustancia*. Aquí se relaciona con el nombrar a las cosas y su relación con las proposiciones estructuradas por el sujeto en correlación con el predicado; 2) la cosa “como la unidad de una multiplicidad de sensaciones”⁹⁶. Es decir, por lo sensible; y 3) la cosa determinada por el esquema conceptual de materia y forma. Este esquema es el más predominante de los tres y es con el que estamos predispuestos al interpretar una obra de arte generalmente. Dicho esquema parte de la división de la cosa en materia y forma y de sus posibles relaciones. También están implicadas las relaciones entre sujeto y objeto y entre forma y contenido⁹⁷.

Este es el esquema tradicional de la estética criticado por Heidegger ya que es aplicable a todo tipo de cosa y por lo tanto no nos ayuda a saber lo que tiene de «cosa la cosa», de «útil

⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁷ *Vid.*, Heidegger, *Arte y poesía*, p. 51.

el útil» y de «obra la obra». Por eso propone un modo distinto de entender la cosa, un modo fenomenológico en donde se hagan a un lado estos tres modos tradicionales dejando reposar a la cosa tal y como es.

Como el modo de la forma y la materia es el que mejor se adapta al útil, porque éste es materia conformada, comienza por describir un útil en particular: unos zapatos de campesino. Sin embargo, no explica los zapatos directamente sino a través de la interpretación de un cuadro de Van Gogh, que representa dichos zapatos⁹⁸. En medio de una descripción bastante poética de la obra concluye que lo que hace ser a un útil como es deviene de su “ser de confianza”; el ser de un útil es servir para algo. Esto quiere decir que cuando el campesino usa sus zapatos cotidianamente y sin pensar en ellos se muestra el auténtico ser de esos zapatos. A su vez estos zapatos tienen su referencia y significado por el llamado de la tierra y por el mundo del campesino. No vemos en la pintura sólo el particular ser de unos zapatos sino su referencia al material del que están hechos (la tierra) y al cadente ir y venir del campesino entre la vida y la muerte. El “ser de confianza” tiene un significado más profundo que el valorar a un útil sólo por la materia y la forma.

Pero si a partir de un cuadro de Van Gogh llegamos a develar el ser del par de zapatos, *esto quiere decir que “el cuadro habló”*⁹⁹. Quiere decir que a partir de la obra se nos manifestó lo que es en verdad un zapato. Con este argumento se opone a la tradicional fórmula idealista en donde el conocimiento o lo que entendamos de una obra surge a partir del sujeto cognoscente. Interpretar un cuadro no es asunto de subjetividad solamente. El cuadro dice cosas, significa algo.

Por lo tanto, al buscar lo que hace ser a un útil como es encontramos también un aspecto característico de la obra de arte: *la obra ha desocultado lo que el útil en verdad es*. En el arte hay un acontecer de la verdad. Por medio de la obra se pone en operación la verdad del ente. Pero, ¿cómo puede ser esto posible si tradicionalmente la verdad se reserva sólo al ámbito de la lógica y la estética sólo al ámbito de lo bello? Precisamente ésta es la crítica que hace Heidegger a toda la estética tradicional. Ésta es la ruptura y su aporte.

Heidegger se pregunta si con la proposición de arte y verdad volvemos a la opinión de que el arte es una imitación de lo real (concepción superada desde hace tiempo). Aquí se refiere

⁹⁸ *Vid.*, p. 58-62.

⁹⁹ *Ibid.*, p.63.

a la palabra griega de *mimesis*, a la que ya hice referencia, y a la *adaequatio* de la Edad Media, es decir, a la reproducción de lo existente que requiere la concordancia con el ente. Este tipo de concordancia con el ente vale desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad pero el tipo de reproducción al que se refiere Heidegger no es la reproducción de la apariencia de los entes en singular sino de la reproducción de la esencia general de las cosas. Entonces, ¿con qué esencia de qué cosa concuerda un templo griego sí, a diferencia del cuadro de Van Gogh, no representa la apariencia de un útil en particular? Con la esencia del ente en totalidad y con la posición que ocupa la existencia histórica de la humanidad.

Otro de los aportes de Heidegger es la afirmación de que en la obra *acontece* la verdad. Esto quiere decir que si la verdad acontece es histórica. Una postura distinta a la concepción predominante de la esencia de la verdad como algo intemporal y supratemporal, algo inmutable. La obra no es un útil. “Lo que está en operación en la obra: la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad”¹⁰⁰. El mundo en que fueron creadas las obras se ha desvanecido. Aunque actualmente siguen siendo las mismas, ellas mismas son también las pasadas. Por eso están en el reino de la tradición.

La obra ya no es lo que era pero abre un mundo, el mundo en el que fue creada. Sólo a partir de ese mundo existe y sólo en la apertura de ese mundo podemos comprenderla. Nosotros no podemos interpretar la obra desde el mundo en que fue creada. Una pieza de Bach, al oírla en un disco compacto, ha sido sacada de su mundo. Incluso si visitamos a las pirámides de Tajín, el mundo al que pertenecieron originalmente ha sido destruido. Es inevitable trasladar las obras a nuestro mundo. Precisamente ahí es donde radica la riqueza histórica del acontecer de la verdad en la obra.

La interpretación de una obra no se limita en Heidegger a su riqueza formal o a lo que representa figurativamente. En *El origen de la obra de arte* no se limita a interpretar obras figurativas solamente (la pintura de Van Gogh) sino que además interpreta obras no figurativas como un templo griego. Para mostrar la forma en que Heidegger comprende a las obras y para hacer más claro todo lo expuesto hasta aquí, a continuación transcribo la interpretación que hace del templo griego literalmente:

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente φύσις. La *physis* ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos tierra. De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.¹⁰¹

Al final de esta larga cita que acabo de presentar aparece la novedad de este texto: el concepto de «tierra». El templo abre un mundo y lo vuelve sobre la tierra. Para que pueda aparecer la obra y, a su vez, pueda devenir la verdad es necesaria la tierra, es decir, la piedra de la escultura, el sonido de la música, el color de la pintura, etc. El concepto de mundo tiene su antecedente en el «mundo vital» de Husserl pero «tierra» es introducido desde la poesía. El concepto de «tierra» supera a la estética y a la subjetivización de la estética en Kant¹⁰². Tierra es el sentido metafórico de la naturaleza, de la mítica “madre tierra” de la que surgimos todos los que existimos y a la que finalmente retornamos. Tierra es lo auto-ocultante, el enigma, lo irracional, lo que la razón humana no puede dominar y el límite que nunca podrá superar. De la tierra surgen el árbol y el humano, y ambos son acogidos en su seno tarde o temprano. Tierra es lo que el conocimiento natural-científico jamás ha podido aprehender en su totalidad y jamás lo logrará. Tierra es la parte no consciente del acontecer de la experiencia del arte.

¹⁰¹ Heidegger, «El origen de la obra de arte» en *Caminos del bosque*. Tomado de la página en internet «Heidegger en castellano».

¹⁰² Este punto, la subjetivización de la estética por Kant, será tratado con amplitud en el siguiente apartado cuando veamos las meditaciones de Gadamer acerca del arte.

Al ponerse en pie el templo las demás cosas adquieren, por contraste, su fisonomía y los hombres adquieren la visión que tienen de sí mismos; así es como la obra establece un mundo. En Heidegger, «mundo» no es el mero conjunto de cosas existentes, conocidas o desconocidas. A diferencia de la tierra que tiende a cerrarse y auto-ocultarse, el mundo es la apertura. Gracias al mundo tenemos conciencia del lugar que ocupamos entre los demás seres, por medio de él las cosas obtienen para nosotros su cercanía o lejanía, su amplitud y ritmo. El mundo no es un objeto que esté ante nosotros, nosotros somos en el mundo. Sólo podemos existir inmersos en él porque el mundo es parte constitutiva de nuestro ser. “Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas”¹⁰³. Los humanos tenemos mundo, los animales, las piedras y las plantas no. Nosotros tenemos mundo porque nos mantenemos abiertos a lo existente. El mundo está en la apertura, en el “ahí” del *Dasein*. Para Samuel Ramos en el prólogo a *El origen de la obra de arte* (texto traducido por él), *mundo equivale a la conciencia y tierra a la naturaleza*¹⁰⁴. Así, el choque de mundo y tierra en la obra de arte encuentra una relación similar a la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche, similar a lo bello y lo sublime en Kant, o a lo consciente e inconsciente en Freud.

La obra mantiene abierto lo que tiene de abierto el mundo. Además, una obra está hecha de materia (piedra, sonido, etc.) al igual que un útil. Sin embargo, en el útil la materia se desgasta sin oponer resistencia al ser-útil del útil. La materia resulta más apropiada en tanto opone menos resistencia en favor de la servicialidad. Desaparece en el servir para algo. En cambio en la obra de arte la materia llega a ser lo que es con mayor fuerza, el metal brilla y centellea, el color reluce, la piedra soporta. Esto sucede cuando la obra se *retrae* a la dureza y peso de la piedra, a la luminosidad y oscuridad del color. La tierra es lo que se retrae y a la vez que sobresale. “La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada. El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo, hace la tierra...La obra hace a la tierra ser una tierra”¹⁰⁵.

¹⁰³ Heidegger, «El origen de la obra de arte» en *Arte y poesía*, p. 75.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

¿Pero de qué manera se desoculta la tierra? La piedra tiene peso y dureza. Pero si la medimos por su peso la piedra nos niega el acceso a su intimidad. Si la partiéramos en pedazos, esos pedazos se volverían a retraer a su dureza y pesantez. Pesarla en una balanza reduciría su densidad a una cifra numérica que por muy exacta que resultara no nos diría nada de la pesantez de la roca, una vez más se nos escapa.

La tierra hace que toda penetración a su interior se estrelle contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción. Aunque esto tenga la apariencia de dominio y de progreso, bajo la forma de objetivación técnico-científica de la naturaleza, tal dominio resulta una impotencia del querer. La tierra sólo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada descubrimiento, es decir, que siempre se mantiene cerrada [...] La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma.¹⁰⁶

A diferencia de un albañil, por ejemplo, el escultor no gasta la piedra. Cada uno la maneja de diferente manera. El escultor la hace lucir. Mundo y tierra son distintos pero nunca están separados. Son elementos fundamentales de la obra. Sólo que esta relación no es pasiva, esto quiere decir que el mundo intenta sublimar a la tierra ya que no admite nada cerrado y la tierra, que siempre salvaguarda, intenta retener en su interior al mundo. La oposición entre mundo y tierra es una lucha en donde cada uno se levanta en la autoafirmación de su esencia. La verdad es una lucha de contrarios (ocultación-desocultación) en donde el ente es "aquel centro abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo"¹⁰⁷.

Esta lucha acontece en medio del ente. Es la lucha entre mundo y tierra. Mundo y tierra pertenecen a todo lo patente. El mundo no es sólo lo abierto sino que implica la iluminación de los caminos que tiene todo decidir. Lo iluminado o toda decisión se funda en algo que no está dominado. La tierra no es sólo lo cerrado sino lo que tiende a ocultarse, a cerrarse a sí mismo. *Por eso mundo y tierra combaten y esta lucha es el acontecer de la verdad.*

En esta lucha que se sostiene en la obra de arte lo que se desoculta es al ente en su totalidad. Pero en el arte no acontece *una verdad* en particular sino *la verdad*. No se trata de que los zapatos pintados por Van Gogh sean copiados correctamente sino que en esos zapatos se desoculta el mundo y la tierra en lucha permanente, se desoculta el ente en

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

totalidad y la posición de la existencia humana en medio del ente. Por medio de la obra se alumbraba el ser que se auto-oculta y a este brillo lo llama Heidegger «lo bello». Por lo tanto “la belleza es un modo de ser de la verdad”¹⁰⁸.

Por otra parte, siguiendo lo dicho hasta aquí, una obra de arte a diferencia de un útil es creada. A la obra de arte en su devenir le corresponde el término de «creación». Los útiles se confeccionan y las obras se crean; esto es lo que los caracteriza y los distingue. Pero entonces ¿qué es creación? ¿Cuál es la relación que guarda la verdad con el «ser-creado» de la obra?

La obra es algo elaborado. Tanto el útil como la obra son una producción hecha por el hombre. Los griegos, como ya vimos anteriormente, determinaban con la misma palabra la artesanía y el arte, es decir, no distinguían entre artista y artesano. La palabra griega es *techné*. Ésta se refiere a la acción y al dominio del oficio. Sin embargo, esta palabra griega no significa arte ni tampoco artesanía y mucho menos técnica en el sentido actual. La palabra *techné* lleva implícita una referencia a un saber. “Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir, percibir lo presente en cuanto tal. La esencia del saber, para el pensamiento griego descansa en la *a-letheia*, o sea en la desocultación del ente”¹⁰⁹.

A la esencia de la creación, a diferencia de la producción artesanal, la relaciona Heidegger con la esencia de la verdad. Ambas, creación y verdad, están íntimamente ligadas ya que la creación es un modo de acontecer de la verdad. En la creación de la obra, es decir, en el devenir de la obra también existe, a la par, el devenir de la verdad.

La verdad *acontece* históricamente de distintas formas. Entre ellas Heidegger menciona algunas sin explicarlas demasiado: “uno de estos modos de ser de la verdad es acto que funda un estado. Aun otro modo de llegar la verdad al alumbramiento es la proximidad de lo que pura y simplemente no es un ente sino el más ente entre los entes. Todavía otra manera de fundarse la verdad es el sacrificio esencial. Otra manera como la verdad llega a ser es la interrogación del pensamiento, que como pensamiento del ser lo nombra en su problematicidad”¹¹⁰ (esta última es la filosofía). *A la obra de arte le pertenece el modo de ser de la verdad que se arregla en el ente hecho patente por ella misma y que pone en*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.90.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.94.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.98.

operación la verdad en el acontecer. A la verdad le es necesario arreglarse en el ente para poder ser verdad y por eso existe en su esencia la posibilidad extraordinaria de poder llegar a ser y manifestarse dentro de la obra de arte. Obra y verdad devienen juntas en la «creación».

Cuando se crea una obra se emplea la tierra para fijar la verdad en su forma. También el artesano utiliza la tierra pero no para que acontezca la verdad en ella sino que la conforma para darle una utilidad para que la tierra se desgaste en el servicio.

Otra de las características de la creación o del ser-creado es que al mostrarse nos inserta en la apertura que ella hace. Esto quiere decir que transforma nuestras referencias habituales que tenemos con el mundo y la tierra cotidianamente, que acaba con estimaciones, valoraciones y conocimientos comunes y preestablecidos cuando nos demoramos en la verdad que acontece en la obra. Este es el rasgo al que nos somete la creación, *una obra está hecha para que nos demoremos en la contemplación de lo que ella es*, y para ello recordemos que una obra es la desocultación del ente en totalidad o del ser. Por lo tanto una obra no puede llegar a ser tal si no es contemplada, está creada para la contemplación. Tanto el creador como quien la contempla son necesarios para la creación. Lo creado no puede llegar a existir sin la contemplación. La contemplación de la obra significa estar dentro de la verdad del ente que acontece en la obra. Además, la estancia dentro de la contemplación es un saber pero este saber no consiste en un simple conocer y representarse algo. Por eso, quien verdaderamente accede al saber del ente sabe lo que quiere en medio de éste. La creación que en sí misma implica la contemplación, es un demorarse en la obra e introducirse en la apertura del ente. Por eso la contemplación es un saber, pero un saber que no tiene que ver con el conocimiento científico ni con la comprobación de leyes. Aquí Heidegger hace referencia a un saber al que hizo referencia en *Ser y Tiempo*, un saber como «estado de resolución»: esto es, cuando el humano en un extático abandono contempla el ser, cuando el *Dasein* va más-allá-de-sí-mismo, es el “ahí” del ser ahí, es la apertura.

Este saber que se da en la contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias sino que las inserta en el acontecer mismo de la verdad fundando el «ser-uno-con-otro» y el «ser-uno-para-otro». Esta relación de saber y contemplar es la oposición a la estética tradicional que ya expliqué anteriormente. Este tipo de saber “está lejos de aquella

habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos porque la contemplación es un saber”¹¹¹. La contemplación va más allá de la valoración de las cualidades de mayor o menor belleza de la obra, es decir, el saber de la contemplación no se agota en el juicio de gusto kantiano.

El saber de la contemplación ocurre en grados distintos. Cuando la obra se destina al mero goce estético, lejos estamos de la verdad.

Volviendo a una de las primeras preguntas: ¿qué es lo que tiene de cosa la obra? La respuesta es la tierra, lo auto-ocultante. En la obra existe la lucha entre la medida (mundo) y lo sin medida (tierra). La obra tiene la característica, como ya vimos, de que la verdad queda fijada en la obra. Pero esto no quiere decir que la verdad sea estática e inmutable pues, como ya dije, en la contemplación se pone en marcha y acontece (temporalmente) la verdad. Por eso la verdad de la obra es un acontecer y un devenir histórico.

Este acontecer de la verdad le pertenece a todo arte y por eso mismo Heidegger lo llama «poesía». Todo arte es en esencia «poesía»: Pero la poesía no se agota en la imaginación caprichosa ni en la representación de lo irreal. La esencia de la poesía es más amplia.

Con la relación de este nuevo término caemos en un juego de palabras en su sentido griego original. «Verdad» y «poesía» giran en un círculo, en el círculo hermenéutico. La lucha entre mundo y tierra, es decir, la desocultación del ente acontece en medio de la obra, la obra en su devenir sólo puede llegar a existir por medio de la «creación». «Poesía» (*poiesis*) en griego significa creación. Pero la *poiesis* se da en el ámbito de la palabra. En la antigüedad, la poesía ocupa un lugar preponderante que la distingue de las otras artes. A las demás artes (pintura, escultura) que se limitan a estar solamente ahí les corresponde, como ya vimos, el término *techné*. Desde el punto de vista histórico, el poeta fue “el único artista al que no se le consideraba un vulgar artesano”¹¹².

Sin embargo Heidegger, en *El origen de la obra de arte*, no hace referencia a la relación griega entre poesía y creación. A pesar de esto, rompe con la noción clásica de «poesía» y la extiende a las demás manifestaciones artísticas; aunque no por ello deja de dar prioridad a la poesía como disciplina dentro de la literatura¹¹³. Para él la «poesía», en

¹¹¹ *Ibid.*, p.106

¹¹² Gadamer, «Poesía y mimesis» en *Estética y Hermenéutica*, p. 125.

¹¹³ Una de las ideas fundamentales de mi investigación es romper con esta postura logocéntrica en donde se piensa que la palabra y las artes derivadas de ella siempre están por delante y son más originales que las

sentido amplio, se encarga de traer a la luz aquello que se sustrae. Es la desgarradura de la forma en su apertura. La desgarradura que acontece en la lucha entre mundo y tierra. Entendida así la esencia de la poesía, le pertenece a las todas las manifestaciones artísticas. La poesía como disciplina literaria sigue ocupando un puesto fundamental en las artes por la relación original del habla y el lenguaje¹¹⁴. La piedra y el árbol no tienen habla. Los humanos sí la tenemos. Cuando el habla nombra por primera vez al ente lo lleva a la palabra y a la manifestación. Este nombrar llama al ente a su ser, partiendo de él. La «poesía» es un decir proyectante en donde se invoca lo que se oculta y se sustrae del ente. El lenguaje es una consecuencia del habla, es un acontecimiento del decir histórico de un pueblo y su mundo y, a su vez, de la tierra auto ocultante. «*Poesía*» es el decir que desoculta no el decir común y corriente. La «poesía» trae al mundo lo indecible, paradójicamente, diciéndolo. Toda obra de arte es en esencia poesía. Incluso ni siquiera todas las artes agotan la esencia de la «poesía».

Por eso para Heidegger, como el habla se articula originariamente con la palabra, la poesía como disciplina artística dentro de la literatura ocupa un lugar primordial. Sin embargo, las demás artes “son caminos y maneras peculiares de arreglarse la verdad en la obra. Son cada una un modo de poetizar dentro del alumbramiento del ente, que ya ha acontecido en el habla inadvertidamente”¹¹⁵.

Al ponerse en operación la verdad, es poética tanto la creación de la obra como la contemplación. Una obra sólo se vuelve tal cuanto al contemplarla nos arranca de nuestra habitual relación con la existencia y el mundo y nos inserta en la verdad. La esencia del arte está en la «poesía» y en la esencia de la poesía está la manifestación de la verdad. A la experiencia del arte le corresponde un saber.

demás. El debate entre palabra e imagen es antiguo, sin embargo, los que se ponen a favor de la imagen caen en el error de invertir esta relación sin superarla pues dan, a la inversa, prioridad a la imagen. Dentro de estos autores puedo citar a Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura* y a Rudolf Arheim en *El pensamiento visual*. Yo pienso al respecto que ni uno ni otro lenguaje tiene prioridad por encima de los demás. Ya de por sí es muy difícil contestar a la pregunta de si pensamos en imágenes o en palabras. ¿Es primero uno que otro, se alternan? Si buscamos la respuesta a estas preguntas por el lado del arte y partimos, precisamente, de la estética de Heidegger en donde lo poético, en un sentido más amplio, le pertenece a todas las manifestaciones artísticas y no solamente a la poesía, ¿no sería éste un buen lugar para comenzar con el derrumbamiento del logocentrismo?

¹¹⁴ Vid., Heidegger, *De camino al habla*.

¹¹⁵ Heidegger, «El origen de la obra de arte» en *Arte y poesía*, p. 114.

Lo poético es un proyectarse de la verdad. Pero, ¿hacia donde se proyecta? Hacia el devenir de la contemplación de un grupo humano histórico. La proyección poética contiene su destino desde que es creada. En su creación lleva implícito el ser histórica. Pero no solamente es histórica una obra por ser un objeto de culto que pertenece a la tradición, es histórica porque funda historia cada que es contemplada. El arte es en su esencia histórico. Cada que el ente en totalidad busca ponerse de manifiesto lo ha hecho en el arte. A lo largo de la historia “cada vez hubo de instalarse la patencia del ente mediante la fijación de la verdad en la forma en el ente mismo. Cada vez aconteció la desocultación del ente. *Se puso en operación y quien lo puso fue el arte*”¹¹⁶. Cada vez que acontece el arte se produce un empuje en la historia. *Este empuje es la contemplación creadora de la verdad en el arte. El arte funda historia. La verdad es histórica. El arte es esencialmente poesía y verdad. Este es el círculo en el que habitamos los humanos.*

d) *Apuntes hacia una posible deconstrucción de la belleza y la verdad en el arte*

Recapitulando lo dicho hasta aquí, se ha hablado de una noción de verdad que difiere de la predominante, es decir, de la noción de verdad como adecuación, misma que se atribuye al conocimiento y a la ciencia. El tipo de verdad predominante se distingue de la concepción de verdad como *desocultamiento* y esta última encuentra uno de sus modos fundamentales de manifestarse en el arte.

La experiencia del arte implica tanto a la verdad como a lo bello en la obra. Para Heidegger la verdad que se pone de manifiesto y “el manifestarse es, como este ser de la verdad en la obra, la belleza. Así pertenece lo bello a la verdad que acontece por sí”¹¹⁷. Lo bello no se puede aprehender y agotar solamente por el juicio de gusto sino que además alumbraba la esencia del ser cayendo dentro de la ontología fundamental. Esta también es una noción no tradicional de la belleza pues no se refiere sólo a una «satisfacción desinteresada» que causa placer a los sentidos sino que es una belleza que nos saca de las referencias habituales del mundo y nos lleva a un saber en medio del ente en totalidad y de nosotros mismos dentro de él, pasando por lo sensible. Sin embargo, este tipo de

¹¹⁶ *Ibid.*, p.117, el subrayado es mío.

¹¹⁷ *Ídem.*

afirmaciones no dejan de provocar cierta controversia si las confrontamos con el arte de nuestro tiempo. Considero que hoy en día es más aceptable y menos provocativa la relación del arte con la verdad y con el conocimiento que con la belleza. Las manifestaciones artísticas actuales mantienen una oposición manifiesta hacia la estética, es decir hacia lo bello en la obra. Incluso se ha llegado a distinguir una diferencia entre lo artístico y lo estético¹¹⁸. Pero de esto se desprenden varias preguntas por resolver que escapan al marco teórico de esta investigación y serían parte de un nuevo trabajo a partir de estos puntos. ¿Puede relacionarse la noción de belleza en Heidegger con el arte contemporáneo? Si esto es así, ¿cómo se relacionan? Por otra parte, si la esencia de la verdad cambia, la esencia de lo bello también debe cambiar pues también es histórica. Entonces, ¿qué es belleza?¹¹⁹.

Posiblemente un hilo conductor hacia las posibles respuestas sea que Heidegger, en *El origen de la obra de arte*, se refiere a lo que él llama «Gran arte». Este tipo de arte corresponde principalmente a épocas en las que ni siquiera existía la noción de arte como la entendemos actualmente, la Edad Media por ejemplo. En la época del dominio de la técnica, es decir, la nuestra, el gran arte, a pesar del surgimiento de corrientes y notables individualidades, se ha alejado de nosotros. «Gran arte» es aquel que muestra la relación del hombre con el mundo, con el ente en totalidad, pero existe el riesgo de que algún día el arte deje de buscar esta relación. Un posible punto de unión entre la noción de arte en Heidegger y el arte de nuestros días es mostrar cómo este arte crea la apertura al ser y en él se hace patente la «verdad» como desocultación.

Otra posibilidad es, como ya dije, profundizar en lo que nombra la palabra «belleza». Si la belleza está en relación directa con la verdad, ¿cuál es este tipo de relación? A partir de aquí la belleza debe comprenderse en un modo amplio, más amplio que sólo la satisfacción placentera por medio de los sentidos. Vimos que la verdad es una lucha de contrarios, un juego de ocultar y desocultar. El arte muestra aquel centro del ente que se nos oculta todo el tiempo y lo alumbramos. Este alumbramiento, según palabras de Heidegger es lo bello de la obra. Por lo tanto la belleza no se oculta sino que en su esencia es

¹¹⁸ J. Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1993, pp. 33-40

¹¹⁹ Algunas meditaciones acerca de la relación entre belleza y ser se encuentran en *Nietzsche I*, pp. 182-189. No incluí éstas por que considero que se extienden más allá del marco teórico de esta investigación a pesar de estar en relación directa belleza y verdad. Como ya dije, a partir de aquí podría dar pauta a una nueva investigación, a mi parecer, más compleja.

apertura. Por otra parte, si la verdad es «no-verdad», como vimos anteriormente, la belleza es no-belleza. ¿Por qué? Porque la belleza entendida como la verdad puesta en la obra no se agota en la satisfacción o en el placer que causa la noción de belleza predominante. La belleza está, antes que nada, en relación con el ser y su desocultamiento en la obra. La belleza es comprensión. En este sentido todas las obras de arte, reconocidas universalmente como tales, que se alejan deliberadamente de la noción predominante de belleza (el expresionismo por ejemplo), caerían dentro de esta significación más amplia de lo bello con sólo desocultar el ente en cuanto tal. Incluso dentro de los mismos ejemplos de obra citados por Heidegger en *El origen de la obra de arte* uno de ellos escapa a la noción convencional de belleza aunque sea en menor grado: el cuadro de los zapatos de Van Gogh. Esta pintura está muy lejos de la noción de belleza predominante en el renacimiento. Por todo esto, si ampliamos el concepto de «belleza» por su relación original con la apertura del ser, en donde caben tanto lo bello en sentido convencional como lo feo, la no-belleza en una obra grotesca de Goya es «belleza». La belleza es no-belleza. Así, dentro de este contexto, el urinario de Duchamp, las acciones *Fluxus*, las transgresiones al cuerpo del *body art*, las *Esculturas cantando* de Gilbert & George, entre otras son obras «bellas» independientemente de si es no la intención del artista siempre y cuando muestren esa relación original del hombre con el mundo y la tierra, porque a lo largo de la historia la «belleza» cambia. Pero si volvemos a insertar este tipo de obras dentro de la categoría estética de lo bello, ¿en realidad estaríamos por el camino correcto hacia la interpretación del arte o sería un retroceso?

En lo que se refiere a lo poético del arte actual o, por lo menos de 1960 a la fecha, no encuentro una discrepancia tan severa con la estética de Heidegger. A mi parecer, algunas corrientes como el *land art* guardan un profundo sentido poético en relación con la tierra. Sin embargo, estoy consciente de que en relación con lo brevemente expuesto en este apartado no faltarán críticas hacia esta postura. La estética de Heidegger ofrece una alternativa frente a la noción tradicional de estética, pero en lo personal, considero que también deja muchas cuestiones por resolver.

Es necesario dejar abiertas estas cuestiones que dejan un oscuro camino por recorrer y volver al punto central de esta investigación: las relaciones entre arte y verdad. Si bien es cierto que el arte lleva implícito un saber ¿cómo nos es accesible este saber? ¿Qué tipo de

verdad es ésta que difiere de la verdad de la ciencia? Recordemos que dice Heidegger que la obra de arte le habla a uno. Si la obra dice algo debemos comprender aquello que dice. Allí donde hay algo que entender pero que requiere del esfuerzo de la interpretación para hacerlo comprensible a sí mismo y a los demás cae dentro del campo de acción de la hermenéutica. La verdad del arte también es tratada por Hans-Georg Gadamer y nos brinda nuevos aportes que debemos analizar con detenimiento en los siguientes apartados.

2. La estética de Gadamer

a) *Crítica a la subjetivización de la estética en Kant y a la conciencia estética*

En *Verdad y método I*, el texto fundamental de Gadamer, comienza el autor por plantear la tesis de *la verdad del arte*. Una afirmación que se opone a una larga tradición de pensamiento occidental que tiene sus antecedentes en Descartes y Bacon pero principalmente en Kant. El texto que se planteó por primera vez un análisis crítico y sistemático del fenómeno estético fue escrito por éste último y lleva por título *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Ésta es la última de las tres partes en que se divide el enorme proyecto crítico-filosófico de Kant: *La crítica de la razón pura*; *La crítica de la razón práctica*; y *La crítica del juicio*. A grandes rasgos, en *La crítica de la razón pura* se ocupa, principalmente, de la facultad de conocer [la naturaleza], en *La crítica de la de la razón práctica* trata principalmente de la facultad de desear y en *La crítica de la facultad de juzgar* se ocupa del sentimiento de placer o displacer.

La facultad de juzgar vincula las facultades del entendimiento y la razón, por lo que la tercera de las críticas viene a enlazarse con las dos primeras formando una totalidad. El entendimiento es el legislador para poder obtener un *conocimiento teórico* de la naturaleza. La *razón* es quien legisla el camino hacia un *conocimiento práctico* incondicionado y hacia la libertad. Sin embargo, “el dominio del concepto de la naturaleza [bajo la primera] legislación, y el del concepto de libertad bajo la otra, están completamente segregados”¹²⁰.

¹²⁰ Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, p. 105.

La facultad de juzgar “suministra el concepto mediador entre los conceptos de la naturaleza y la libertad”¹²¹.

Este concepto mediador está totalmente vinculado con la afectividad ya que, como mencioné más arriba, la capacidad de juzgar o el juicio de gusto está legislado por el sentimiento de placer o displacer. *Pero el juicio de gusto kantiano está segregado, a su vez, de cualquier tipo de conocimiento. Por medio de él no podemos conocer nada del objeto que se juzga.* Este es el punto principal de enlace y ruptura con la estética gadameriana. En una compleja relación con la estética de Kant, Gadamer teje su propia postura, algunas veces criticándolo otras tantas apoyándose en él, como lo iremos viendo a lo largo de estos apartados. Pero en este punto que citaré a continuación se encuentra una de las principales diferencias entre estos dos autores. En el primer párrafo de la *Crítica de la capacidad de juzgar*, justamente en las primeras líneas, encontramos esta afirmación que tuvo tanta influencia en los sucesores de Kant y en la historia de la estética:

Para discernir si algo es bello o no lo es, no referimos la representación por medio del entendimiento al objeto, con fines de conocimiento, sino por medio de la imaginación (quizá unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste. El juicio de gusto no es, entonces, un juicio de conocimiento y, por consiguiente, tampoco lógico, sino estético; se entiende por éste aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser de *otro modo* sino *subjetivo*. Toda relación de las representaciones, aun de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (y entonces significa ella lo real de una representación empírica); únicamente no lo es la relación con el sentimiento de placer y de displacer, por medio de la cual nada es designado en el objeto, sino en la cual el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por la representación.¹²²

Éste es uno de los planteamientos que asignan la facultad de conocer únicamente a la ciencia y a la razón teórica y práctica. Al dividir las facultades de la razón y designar una para cada crítica, da autonomía a la estética y la subjetiviza. Gadamer critica esto y afirma que Kant separó ética de gusto. Kant “restringe el concepto de gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón”¹²³. Pero Gadamer reivindica al arte como un modo de conocer que difiere de la ciencia y su método: *el arte es conocimiento*. Resultan de estas dos posturas

¹²¹ *Ibid.*, p. 106.

¹²² *Ibid.*, p.121.

¹²³ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 71.

una estética de la forma y una estética del contenido. La primera, kantiana, se limita al juicio de gusto en donde sólo se juzga la belleza o el valor estético de una cosa, la segunda presta atención no sólo a lo bello sino también a su significado. Para Gadamer una obra no se agota en su belleza o fealdad sino en todo lo que ella dice a quien la experimenta, en la comprensión de la totalidad de sentido de lo que ella es, en la unidad de forma y contenido.

Otro aspecto importante de la *Crítica de la capacidad de juzgar* y que en este caso se enlaza con la filosofía gadameriana es el siguiente: el juicio de gusto no puede ser explicado por ningún concepto, no puede determinarse por ninguna ley; cuando emitimos un juicio de gusto simplemente *sentimos* que es así. *En cuestiones de gusto no es posible argumentar*. No existen patrones conceptuales generales que puedan ser reconocidos por todos. Por lo tanto, siguiendo a Kant, podemos deducir que una obra de arte bella no puede ser explicada en su totalidad ni por su propio autor. Los lenguajes artísticos como la música, el dibujo, entre otros, cumplen su función y justifican su existencia porque pueden comunicar o expresar algo que no se expresa de igual manera en otro lenguaje. Incluso la poesía que usa el lenguaje verbal o escrito transgrede la forma cotidiana en que se utilizan éstos y difícilmente podremos explicar por qué una poesía nos hace sentir lo que sentimos por más que nos aproximemos a ello. *En el juicio de gusto Kantiano no hay mediación de conceptos, porque no es lógico*. Lo que nos provoca una obra nos hace pensar muchas cosas innombrables. Aquí es donde enlaza Gadamer su pensamiento con Kant para buscar afirmar que efectivamente existe una verdad en el arte, una verdad distinta a la conceptual y discursiva, una verdad no necesariamente lógica. A su vez, también se vincula con Heidegger siguiéndolo en la idea de que existe una verdad *no conceptual*. El argumento de que lo que provoca la belleza en el ser humano es inefable es Kantiano pero no lo es el argumento de que por medio del arte podamos acceder a la verdad, es decir, al conocimiento.

En *Verdad y método I* Gadamer trata de encontrar la relación entre lo bello y lo ético, o lo bello y lo bueno, en la Antigüedad para ir entretejiendo su proyecto hermenéutico y su propia tesis de la verdad del arte. Analiza varios conceptos que entroncan después con la estética kantiana para analizar el momento de la subjetivización de la estética y las consecuencias de la formación de la conciencia estética para la apreciación del arte. Uno de los primeros conceptos que aparecen en el texto es el de *sensus communis* (concepto que

también aparece en la *Crítica de la capacidad de juzgar*), el cual es relacionado por Vico con la antigua retórica, el arte de hablar bien, de decir lo correcto, lo verdadero. Se remite también hasta Platón y Aristóteles (la diferencia entre el saber práctico y el saber teórico). El *sensus communis* es el sentido que funda a la comunidad¹²⁴. Este concepto también se relaciona con la ética: actuar con sentido común es buscar que se produzca lo correcto, existe una distinción entre lo conveniente y lo inconveniente, entre lo que está bien y lo que está mal, presupone una actitud ética. El sentido común apela más a los impulsos de los sentimientos que se imponen muchas veces a la razón, a cosas en que la ciencia y el método científico no pueden demostrar o aportar mucho. Shaftesbury lo relaciona más con el corazón que con la mente con términos como: *simpaty, good sense*. “Oetinger distingue expresamente la sensibilidad para las verdades comunes, que son útiles para todos los hombres en todo tiempo y lugar, como verdades «sensibles» frente a las racionales”¹²⁵.

El sentido común se caracteriza por la capacidad de juzgar. En Alemania, según Gadamer, se entiende por sentido común o sano juicio a la capacidad de subsumir lo particular en lo general, por eso se requiere de *Bildung* (formación) para elevarse más allá de lo inmediato. El que tiene un juicio sano puede juzgar lo particular según puntos de vista generales (deducción), distingue lo que realmente importa desde los puntos de vista correctos. “El *sensus communis* es un momento del ser ciudadano y ético”¹²⁶. Según Gadamer, en Kant el sentido común pierde el sentido moral que había pertenecido a este concepto y se limita sólo a su esfera estética. El sano juicio ya no se refiere al sentido comunitario pues para Kant *el verdadero sentido común es el gusto*¹²⁷, *sensus communis* es una capacidad del juicio sensible. Y por gusto se refiere a la facultad de juzgar lo bello.

Así es como entiende Gadamer el juicio de gusto kantiano: como una “formulación paradójica”¹²⁸, ya que al reducir el concepto de sentido común al juicio de gusto vuelve subjetivo el *sensus communis*. Cómo puede hablarse, se pregunta, de un sentido comunitario que tiene como norma el “buen gusto” que sólo representa a una elite. Esta

¹²⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁷ En realidad esto no es tan simple como lo ve Gadamer. En el parágrafo 40 de *La crítica de la facultad de juzgar* Kant hace referencia a lo que para él significa sentido común. Es verdad que en él menciona que al sentido común también puede reconocérsele como el gusto, el cual designaría un *sensus communis aestheticus* pero también habla de que al sentido común del entendimiento humano se le designaría con el nombre de *sensus communis logicus* (Op. Cit., p. 206).

¹²⁸ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 66.

reducción del juicio a lo estético ha acarreado consecuencias a nuestro modo de entender el arte.

Otro concepto que aparece en la *Crítica de la capacidad de juzgar* y que es estudiado por Gadamer desde sus orígenes es el *gusto*. Este tiene originalmente un origen más moral que estético y sólo con el tiempo se restringe su uso a las «Bellas Artes». Según Baltasar Gracián el gusto es una primera «espiritualización de la animalidad» y afirma que la “cultura (*Bildung*) no sólo se debe al ingenio (*Geist*) sino también al gusto (*Geschmack*)”¹²⁹. El gusto es el punto de partida de su idea de formación social y tiene como ideal al hombre culto que se forma en el buen gusto. De este modo el concepto de gusto se refiere a un modo de conocer y de comportarse socialmente:

Bajo el signo de buen gusto se da la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a sus preferencias privadas. Por su esencia más propia el gusto no es pues cosa privada sino un fenómeno social de primer rango. Incluso puede oponerse a las inclinaciones privadas de un individuo como instancia arbitral en nombre de una generalidad que él representa y a la que él se refiere. Es muy posible que alguien tenga preferencia por algo que sin embargo su propio gusto rechaza. En esto las sentencias del gusto poseen un carácter decisorio muy peculiar.¹³⁰

En lo que se refiere al concepto de gusto, Gadamer también acepta algunas posiciones kantianas a favor de su propia tesis. Dice, por ejemplo, que en cuestiones de gusto no es posible argumentar porque no existen *patrones conceptuales* generales que puedan ser reconocidos por todos. El gusto es algo que se tiene, es algo que hay que tener. “Pero por otra parte el gusto no es una mera cualidad privada, ya que siempre intenta ser buen gusto. El buen gusto está siempre seguro de su juicio, esto es, es esencialmente gusto seguro; un aceptar y rechazar que no conoce vacilaciones, que no está pendiente de los demás y que no sabe nada de razones”¹³¹. El gusto es un modo de conocer que no se puede comprobar por medio de reglas y conceptos. El gusto y la capacidad de juzgar son maneras de juzgar lo individual por referencia a un todo y de examinar si concuerda con todo lo demás, es decir, si es adecuado. Para realizar este juicio es necesario tener un cierto «sentido» porque lo que no se puede hacer es demostrarlo.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹³¹ *Ídem.*

El gusto se define prácticamente por el hecho de que el sujeto se sienta herido por lo que le repugna y de evitarlo como una amenaza de ofensa (mal gusto y buen gusto). Kant separó ética y gusto restringiendo, como ya dije, el concepto de gusto al ámbito de una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio: pero también restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón.

Las disputas sobre cuestiones de gusto no pueden decidirse por argumentación ni por demostración. El buen gusto nunca alcanzará una verdadera generalidad empírica. En el concepto de gusto está implicado no dejarse llevar ciegamente por los patrones de la moda, el gusto tiene que ser una capacidad propia y personal.

En síntesis, en lo referente al gusto y al sentido común: Kant arrebató al concepto de gusto cualquier *significado cognitivo*. A su vez, el sentido común queda reducido a un principio subjetivo. En el juicio de gusto kantiano no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que únicamente se afirma que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto. Sin embargo para Kant sigue vigente el viejo nexo entre gusto y socialidad pero sólo se refiere a la «cultura del gusto». En la analítica de la capacidad de juzgar desde el punto de vista meramente estético, el canon de la belleza libre y desinteresada de la naturaleza es el que rige la apreciación de la experiencia del arte. La estética se vuelve subjetiva. La obra de arte es valorada por el *sentimiento* que provoca en el sujeto.

Después de Kant, la *Crítica de la capacidad de juzgar* se convirtió en un parteaguas para la estética. A partir de este texto surgieron muchos de los aportes de los filósofos posteriores que meditaron acerca del arte. Sin embargo al ser retomadas sus ideas (las ideas de Kant) también sufrieron transformaciones. En Schiller podemos encontrar las bases de lo que Gadamer llama la «conciencia estética». Durante el siglo XIX surge la oposición entre arte y realidad rompiendo con la relación de complementación positiva entre arte y naturaleza bajo una nueva noción del concepto de arte. Así, “donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos”¹³². El arte, entendido desde esta perspectiva, es el «mundo ideal» y aunado con lo bello dan a la

¹³² *Ibid.*, p. 122

realidad un esplendor efímero deformante al que sólo es posible acceder mediante un estado estético y no desde la realidad. El arte es concebido como una modificación de la realidad mediante el atributo de conceptos tales como "imitación, apariencia, desrealización ilusión, encanto, ensueño"¹³³ y éstos, a su vez, presuponen la existencia de un mundo real al que la obra de arte sería diferente.

Schiller opone realidad y poesía alejándose de la estética de Kant porque éste último parte siempre de lo bello en la naturaleza. Sin embargo, a pesar de todo, el origen de esta oposición se encuentra en el mismo Kant al restringir el concepto de conocimiento únicamente a la esfera de las ciencias naturales. Por lo tanto considero que desde este punto de vista, arte y conocimiento estuvieron condenados por mucho tiempo a ser entendidos como dos cosas no compatibles: por un lado la esfera del conocimiento perteneciente al campo de las ciencias y, por el otro, la esfera de la poesía y el arte como expresión consumada del reino del sentimiento y de la fantasía.

Gadamer afirma que el descrédito a ésta interpretación del arte como deformación de la realidad se la debemos a la crítica fenomenológica del siglo XIX contra la psicología y la epistemología. En la experiencia estética, dice Gadamer, "lo que sólo era aparente se ha revelado por fin, lo que estaba desrealizado se ha vuelto real, lo que era encantamiento pierde su encanto, lo que era ilusión es ahora penetrado, y lo que era sueño, de esto ya hemos despertado."¹³⁴ Si la experiencia estética fuera sólo apariencia tendría sólo una validez efímera y, al igual que en el sueño, al despertar del encantamiento provocado con el enfrentamiento con la obra de arte la *verdad* de dicha experiencia desaparecería. *Por eso para la conciencia estética el valor ontológico de la experiencia estética es relegada a la pura apariencia estética debido que el modelo cognoscitivo de las ciencias naturales desacredita toda posibilidad de conocer que no sea obtenida por medio de su metodología.*

La conciencia estética surgida como una oposición del arte de la «bella apariencia» con la realidad aparece como una enajenación de la misma. Dicha conciencia estética es una «conciencia culta» cuyos rasgos característicos son la elevación hacia la generalidad resultado de un distanciamiento de las aceptaciones o rechazos particulares. En *Verdad y*

¹³³ *Ibid.*, p. 123

¹³⁴ *Ibid.*, p. 124

Método se muestra que el ideal de gusto que caracteriza a una sociedad se rige por una relación de contenido: todo lo que es vigente y el gusto dominante en esa sociedad constituyen la unidad de un estilo de vida y su modo de ver el mundo. Pero la formación estética que propone Schiller consiste en algo que no tiene que ver con ninguna relación de contenido disolviendo toda pertenencia de la obra de arte respecto al mundo original al que pertenece.

La conciencia estética abstrae a la obra de toda referencia de contenido valorando sólo su calidad. La vivencia estética, por medio de la cual solamente podemos acceder al arte, es un movimiento abstractivo de la conciencia estética que omite toda relación religiosa o profana, toda función o significación original que ligue con su contexto histórico a la obra. Surge así la «obra de arte pura» como resultado de la abstracción que hace la conciencia estética y a la que Gadamer llama «distinción estética». Con ella diferencia al gusto que distingue por un criterio de abstracción que sólo elige por la calidad estética al no distinguir los momentos no estéticos de la experiencia tales como función, objetivo y significado de contenido. “Estos momentos pueden ser muy significativos en cuanto que incardinan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de significado que le es originalmente propia”¹³⁵. La «distinción estética» elimina todo lo extra estético para distinguir solamente la calidad estética de una obra pretendiendo que todo lo que tiene valor estético le pertenece. Desde el punto de vista de la conciencia estética la reflexión dentro de la que se mueve es sólo presente. El museo, el cartel, la sala de conciertos, entre otros, ayudan a desintegrar el vínculo de la obra con su mundo original y el gusto del pueblo en que fueron creadas. *La distinción estética hace que la obra pierda el mundo al que pertenece.*

La distinción estética se limita a distinguir lo que es estético de lo que no lo es. Pero limitarnos a la belleza o fealdad, lo sublime o lo trágico de una obra de arte no significa comprender el sentido total de lo que la obra es. A partir de Kant se inicia la subjetivización de la estética y del gusto separándolo de su sentido moral; pero una obra tiene referencias que hablan más allá de una pura referencia estética. Por medio del arte se comprenden cosas que el método científico no puede explicar o estudiar. En la

¹³⁵ *Ibid.*, p. 125

“representación” del arte está implicada la comprensión y la autocomprensión de quien la crea y de quien la interpreta.

Por todo esto, Gadamer considera que la conciencia estética y su parte subjetiva no debe ser el canon que rijan a la valoración de la “experiencia del arte”. Al «ver estético» de la distinción estética, que no se eleva inmediatamente hacia una generalidad, opone Gadamer el fenómeno del «ver como» propuesto por Heidegger, es decir, si vemos una silueta blanca en el cuadro y la reconocemos como una persona nunca dejará de serlo para nosotros aunque nos limitemos únicamente a su valor estético. Nuestra percepción no es un simple reflejo de lo que se presenta a nuestros sentidos. Nunca escuchamos un ruido simplemente ni vemos a lo lejos una silueta sin sentido, siempre tratamos de ver algo como... algo para... De manera inmediata nos adelantamos a reconocer un significado o una referencia en lo que se nos antepone. Un ruido en el cielo es el sonido de un avión que se aproxima o el trueno que anuncia una tormenta, nunca escuchamos ruidos abstractos que no pertenecen a nada ni vemos manchas o colores sin ninguna relación o significado. Por lo tanto cuando nos limitamos a la distinción estética de un cuadro por ejemplo, estamos limitando la experiencia del arte a una abstracción que no abarca en su totalidad todo lo que la obra es y lo que nos dice. “El simple ver u oír es una abstracción de la conciencia en donde se reducen *artificialmente* los fenómenos. La percepción implica siempre significación”¹³⁶. Una forma de esta abstracción es la estética de Kant en donde se quiere ver y valorar al objeto estético sólo por su forma en oposición a su contenido, es decir, se valora a la obra de arte por su estímulo sensorial que provoca al espectador y no por la carga significativa que hace el contenido de una obra. Sin embargo el contenido siempre está implícito en la unidad de forma y significado. Un ejemplo de esta unidad es el “motivo pictórico”. *Este no se refiere únicamente a la forma separada de su contenido sino que el artista que lo representa lo representa como una unidad de sentido y el que lo percibe también lo percibe como una unidad*¹³⁷.

Por lo tanto para poder acceder al arte la estética debe ir más allá de la «pureza estética». Porque las obras no son intemporales, no se representan de manera pura a la conciencia estética. Quien se enfrenta a una obra no sólo la comprende sino que se autocomprende.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 133

¹³⁷ Véase al respecto de las formas y su significado en la pintura a A. Sánchez Vázquez, *La pintura como Lenguaje*, 1976.

“También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero todo acto de comprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y mismidad de ese otro.”¹³⁸. La obra se nos enfrenta en el mundo y en cada obra, a su vez, nos encontramos con un mundo. Este enfrentamiento no es un encantamiento momentáneo. En la experiencia estética aprendemos a conocernos a nosotros mismos superando en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad de las vivencias. Es importante ganar un punto de vista que responda a la realidad histórica del hombre evitando la *inmediatez*. La genialidad del momento, la vivencia, la *inmediatez* no pueden sostenerse frente a la pretensión de continuidad y a la unidad de la autocomprensión que eleva a la existencia humana. Por eso “la experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética...[porque] el arte es conocimiento”¹³⁹ y por medio de la experiencia del arte podemos hacernos partícipes de este conocimiento. Pero ¿cómo se puede hacer justicia a la verdad de la experiencia del arte superando la subjetivización de la estética iniciada con Kant? La abstracción estética pasó a ser entendida, después de Kant, como la exigencia de comprender el arte de manera puramente estética. Sin embargo, esta abstracción no puede abarcar completamente la experiencia del arte. ¿En el arte no puede haber conocimiento alguno? ¿No existe en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente a la de la ciencia? El arte es una forma especial de conocimiento que difiere del conocimiento sensorial con que conocemos a la naturaleza y del conocimiento racional de lo moral y de lo conceptual. Para poder reconocer esto es necesario abandonar la noción del concepto de verdad que se adecua al conocimiento de las ciencias de la naturaleza. Gadamer encuentra una salida en la estética de Hegel y en la historia del arte.

La experiencia del arte vale como cualquier otro tipo de experiencia. La hermenéutica frente al arte se encuentra con una gran tarea ya que la experiencia del arte no deja

¹³⁸ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 138

¹³⁹ *Ibid.*, p. 139. Al referirse a la autocomprensión en la experiencia del arte entiendo que Gadamer a partir del postulado hegeliano de «reconocerse en lo otro» —en donde lo «otro», es algo distinto y extraño que se nos enfrenta— nos lleva a conocer aquello que *no* somos y por lo tanto a *re-conocernos* a nosotros mismos (ya sea en la similitud o en la diferencia). Por lo tanto al comprender aquella cosa extraña a nosotros que es la obra de arte nos confrontamos con nuestro propio ser. Para un mejor entendimiento de este punto véase «Estética y hermenéutica» p. 60; «El juego del arte» p. 136 en *Estética y hermenéutica* y la parte II de *Verdad y método I*.

inalterado al que la experimenta. Gadamer se plantea la pregunta por “el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera”¹⁴⁰.

De este modo se replantea la pregunta por la verdad dentro del marco del comprender en las ciencias del espíritu. La pregunta por la verdad del arte implica un comprender. Siendo así, cae dentro del ámbito de la hermenéutica. Este comprender surge del enfrentamiento con la obra por lo que la experiencia estética debe ser determinada a partir del modo de ser de la obra de arte.

b) *El aspecto lúdico y festivo de la experiencia estética*

De todo lo dicho hasta aquí se nos plantea la pregunta de si la hermenéutica tiene que ver con la experiencia del arte, es decir, ¿le es legítimo a la hermenéutica meditar acerca del arte? Si esto es así, ¿cómo es posible, si a la experiencia del arte le corresponde ser estudiada por la estética? La respuesta es que la hermenéutica entendida en sentido general, contiene a la estética.

Lo que caracteriza a una obra de arte es su constante actualidad; lo que le da este carácter de actualidad es el estar siempre ilimitadamente abierta a nuevas interpretaciones. Este sentido *intemporal* de la obra no excluye que se tenga que efectuar una tarea de comprensión y de buscar su origen histórico. Se plantea la tarea de interpretarla adecuadamente, sin embargo, en relación con el juicio de gusto kantiano, en donde éste tiene validez universal pero a la vez no se le puede exigir ningún fundamento, puede quedar sin decidir acerca “de si es justa o no la respectiva pretensión de que la interpretación propuesta es la adecuada”¹⁴¹. Gadamer se pregunta “¿es que realmente una obra de arte procede de mundos de vida pasados o extraños y trasladados a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético-histórico y no dice nada más aquello que tenía originalmente que decir?”¹⁴².

En Kant el planteamiento de la estética es amplio porque abarca lo bello de la naturaleza y lo bello del arte. “La naturaleza tiene una prioridad metodológica para las determinaciones

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 142

¹⁴¹ Gadamer, «Estética y hermenéutica» en *Estética y Hermenéutica*, p. 56

¹⁴² *Ídem.*

fundamentales del juicio de gusto estético, en particular para el concepto de satisfacción desinteresada”¹⁴³. Pero naturaleza y arte no hablan en el mismo sentido ya que la obra es creada por humanos y para humanos. Kant habla del arte en relación con una satisfacción impura por ser intelectual a diferencia de la naturaleza que es satisfacción desinteresada. Pero precisamente esta satisfacción impura es la que interesa a los estudiosos de la estética.

Para encontrar la relación entre estética y hermenéutica debemos partir de la propia obra de arte. Una obra es algo que dice algo a cada uno de nosotros. Si dice algo, como tal, debe ser comprendida. Aquello en donde tenemos algo que comprender resulta objeto de la hermenéutica, siempre y cuando aquello que nos sale al encuentro no sea comprensible de modo inmediato y por ello requiera de un esfuerzo propio de la interpretación, para explicarlo y transmitirlo a los demás.

Recordemos que el origen del término hermenéutica es muy antiguo. Se remite a la antigüedad griega. Tiene su relación con Hermes, el intérprete traductor del mensaje de los dioses a los hombres. Por lo tanto, se refiere al acontecimiento lingüístico de la traducción de un lenguaje a otro. El lenguaje de la obra de arte tiene la característica peculiar de que le dice algo a cada uno, como si le hablara expresamente a él. Frente al lenguaje del arte se plantea “la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacerlo comprensible a sí y a los otros”¹⁴⁴. Toda obra de arte tiene que ser integrada a la comprensión que se tiene de sí mismo, independientemente de que sea una obra lingüística o no. Por lo tanto entender el lenguaje del arte cae dentro del ámbito de la hermenéutica. Así entendida la hermenéutica, en un sentido amplio (no sólo limitada a la comprensión de textos), ésta contiene a la estética pues “tiende un puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño”¹⁴⁵.

Leer una obra de arte es una «experiencia» en donde la obra le habla directamente a la autocomprensión de cada uno. Hay que dejarse decir algo por la obra. Ésta tiene un decir que se desborda del sentido original que le dio su autor. No se trata solamente de reconstruir el mundo en el que fue creada la obra, ni de actualizar los pensamientos de otro, sino del acontecer de la comprensión de la obra en su actualidad permanente. El arte o mejor dicho, el lenguaje del arte es una referencia al excedente de sentido que reside en la

¹⁴³ *Ibid.*, p.59

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ídem.*

obra. “Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transferencia a concepto”¹⁴⁶.

La obra de arte es un presente absoluto para cada presente en donde es contemplado, además mantiene su decir abierto al devenir, es decir, a todo presente por venir.

Tratando de liberar a la estética de la valoración puramente subjetiva Gadamer utiliza el concepto de *juego* en analogía con el arte. Si bien, siempre se había estudiado la experiencia estética desde el que la experimenta, aquí de lo que se trata es de analizar el modo de ser de la obra de arte, es decir, no se trata de oponer la conciencia estética al objeto.

En el juego, al igual que en el arte, es posible distinguir al juego mismo de la subjetividad del jugador. El juego no es cosa seria sin embargo requiere, al jugarse, de seriedad. El juego pone en suspenso todas las referencias habituales de quien lo juega. Sólo quien se abandona plenamente a las reglas del juego puede jugarlo. “El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto”¹⁴⁷. Por eso la respuesta a la esencia del juego no está en la subjetividad del jugador, al igual que la esencia del arte no está en la subjetividad del espectador sino en la experiencia del arte y con el modo de ser de la obra de arte. De hecho, desde este punto de vista, “la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta”¹⁴⁸. Lo que permanece de esta experiencia no es la subjetividad del que experimenta sino la obra. Esto guardan en común el juego y el arte pues la esencia de estos es independiente de los que juegan o experimentan. El *sujeto* del juego no son los jugadores. Es a través de ellos como el juego accede a manifestarse.

En el uso metafórico de la palabra juego encontramos una de sus características esenciales: el movimiento de vaivén. Expresiones como el juego de las olas, el juego de luces, el juego de una parte mecánica, el juego de fuerzas, entre otras lo hacen evidente. A todas estas expresiones les es inherente el movimiento. Pero este movimiento no tiene una finalidad en la que desemboque sino que se renueva en constante repetición como las olas.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 61

¹⁴⁷ Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 144

¹⁴⁸ *Ibid.*, 145

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

En el juego el movimiento ocupa un lugar tan esencial que no importa quién o qué es lo que realiza el movimiento. El movimiento del juego no tiene objetivo ni intención y además se realiza sin esfuerzo; al menos quien lo realiza no se siente esforzado.

El juego posee una estructura ordenada que está ligada al orden de la naturaleza. El juego es un proceso natural y es por eso que los humanos también jugamos. En esta misma analogía entre arte y juego la obra de arte accede al ser, en cuanto que la naturaleza es un juego sin intención ni objetivo que siempre se renueva. Así la naturaleza se puede considerar un modelo del arte.

El vaivén del movimiento en el juego ocupa un lugar considerable. Este vaivén implica al «otro» para que pueda haber un vencedor. El mejor ejemplo lo ocupan los juegos de balón pero incluso el «otro» del juego puede ser imaginario (el solitario juego de cartas) o ser un objeto, como el gato que juega con la bola de estambre.

El factor de riesgo también es importante en el juego. Se juega con posibilidades y en la elección correcta está implicada la victoria o la derrota. Elegir presenta un riesgo. Siempre estamos eligiendo entre posibilidades reales. El riesgo es el factor que ofrece la fascinación a quien lo juega. El juego se hace dueño de los jugadores, se apropia de ellos. Quien juega queda atrapado por la fascinación, por el riesgo, por el reto a vencer. El verdadero sujeto del juego no es quien lo juega sino el juego mismo que mantiene hechizado al jugador.

Gadamer afirma que el modo de ser del juego es la autorrepresentación porque jugar es siempre representar. Por ejemplo los niños que juegan a ser vaqueros o el ajedrez que representa reyes y reinas. *Esta representación es una representación para alguien.* Dentro del mundo cerrado del juego se corre una cortina, desaparece el cuarto muro y aparece el ojo del espectador. La representación teatral y cultural tienen otro sentido que el niño que juega: «representan para...». Sin embargo, aunque en esencia los juegos son generalmente representaciones, el juego no acostumbra representarse para nadie, es decir, nunca hace referencia a los espectadores. Los juegos de pelota son un ejemplo, si hicieran caso del espectador y se convirtieran en juegos de exhibición perderían la seriedad de la competición. La presencia del espectador no abre el mundo del juego sino que lo cierra. El espectador es partícipe de esa representación. El juego le atrae a su círculo y lo llena de

esa fascinación en la que también está atrapado el jugador. Este “experimenta el juego como una realidad que le supera”¹⁴⁹.

También la representación teatral es un juego y aunque representa un mundo cerrado está abierto hacia el espectador. En él alcanza su verdadero significado. Actores y espectadores forman en conjunto el juego. Es más, quien experimenta de manera más auténtica la representación no es el actor sino el espectador.

En el juego escénico se lleva a cabo un giro en donde el espectador ocupa el lugar del jugador porque “es para quien y en quien se desarrolla el juego”¹⁵⁰. Esto no excluye al actor de experimentar el conjunto de sentido del juego. Sin embargo el espectador tiene una primacía ya que la representación es para él. En la representación hay un contenido de sentido que debe ser comprendido y que puede aislarse de los jugadores. Sólo así se supera la distinción entre espectador y actor. El sentido de contenido de una obra teatral es la misma para espectadores que para actores.

Por todo esto, el juego humano llega a la perfección cuando llega a ser arte. Por este giro llega a la idealidad y puede llegar a ser entendido y pensado por él mismo, se nos muestra por separado de la representación de los jugadores. El juego adquiere el carácter de permanencia, se vuelve *obra*.

La esencia del juego en el arte mantiene su autonomía frente a creadores y espectadores. A esto es a lo que Gadamer llama *transformación en una configuración (Gebilde)*. Transformación porque se convierte en otra cosa, en algo distinto pero que a la vez es más auténtico que lo que antes era. Este giro de “«transformación en construcción» quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. *Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero*”¹⁵¹.

La propuesta de Gadamer no parte desde la subjetividad de los jugadores, incluidos aquí los creadores, que juegan para sí mismos. En el mundo cerrado del juego no es la distinción entre uno mismo y el juego lo que determina la esencia del juego. La identidad del que juega (pongamos un actor) no importa. Lo que importa es lo que está sucediendo,

¹⁴⁹ *Ibid.*, 153

¹⁵⁰ *Ídem.*

¹⁵¹ *Ibid.*, 155, el subrayado es mío. La traducción del término alemán *Gebilde* por *construcción*, hecha por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito en la edición *Verdad y método I*, excluye la importancia del término *bild* (imagen) que conforma este término alemán. Para el objetivo de esta investigación es de vital importancia guardar ese sentido que incluye la palabra alemana en referencia con la imagen y con la forma por lo que preferimos traducir esta palabra como *configuración*.

es decir, a qué hace referencia aquello que el jugador está representando. Esto es lo único que importa, los actores dejan de ser y sólo es lo que en ese momento representan.

En el momento en que participamos en la representación de una obra, ya sea como actores o espectadores, el mundo en el que vivimos como propio desaparece. No es solamente un desplazamiento hacia otro mundo, es decir, el mundo cerrado del juego, sino que en la configuración de este mundo cerrado al haber encontrado su patrón en sí mismo no se mide ya con ninguna cosa fuera de él. La representación de un drama está ahí como algo que reposa por sí mismo y que no admite ya ninguna comparación con la realidad. Se ha superado el problema de si lo que ocurre en ella es real o no, “porque desde ella está hablando una verdad superior”¹⁵². Cuando nos encontramos en condiciones de percibir el sentido del juego es gracias al «gozo del conocimiento».

*La transformación en una configuración es una transformación hacia lo verdadero. No se trata de un encantamiento sino de “la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído”*¹⁵³.

Ante las diversas posibilidades de la vida que se encuentran en un horizonte futuro la «realidad» queda por detrás de éstas. Las expectativas que causa la incertidumbre del futuro podrían llegar a confluír en un instante particular de la realidad como si fuera una representación escénica. También hay quien ve en el conjunto cerrado de la realidad el juego entre la comedia y la tragedia de la vida. Así, cuando la vida se entiende como juego, es más fácil distinguir la «resolución» del juego del arte. En éste el mundo ha sido totalmente transformado. Y es a partir de esta transformación que “la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad”¹⁵⁴.

De acuerdo con la antigua teoría del arte, a todo arte le corresponde el concepto de mimesis (imitación). Sin embargo esto sólo es válido en cuanto se mantiene el «sentido cognitivo» de toda imitación. El que imita hace que aparezca lo que él conoce y como él lo conoce. Lo que se imita aparece ahí. Un niño que se disfraza no quiere que se le reconozca como él mismo sino como lo que representa.

¹⁵² *Ibid.*, 156

¹⁵³ *Ibid.*, 157. Nótese la relación con la noción Heideggeriana de verdad.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 157

El sentido cognitivo de la imitación es el reconocimiento. En el arte lo que importa de la obra es lo que uno conoce y reconoce en ella y, a su vez, lo que uno conoce y reconoce de sí mismo. Pero la experiencia del arte no se agota en reconocer algo que ya se conocía; al contrario, en el arte se conoce algo más que lo ya conocido. Esto quiere decir que cuando se nos aparece algo que ya conocíamos, aparece de una manera distinta que nos permite captar su verdadera esencia. En este concepto del reconocimiento Gadamer remite la doctrina de la anámnesis de Platón. En ella apunta hacia el idealismo de la esencia en donde sólo por el “reconocimiento accede lo «conocido» a su verdadero ser y se muestra como lo que es”¹⁵⁵.

En la mimesis¹⁵⁶ no basta con que sólo esté ahí lo representado sino que esté ahí de manera más auténtica. No se trata de copiar y repetir sino del conocimiento de la esencia de las cosas. La mimesis tiene una función cognitiva muy importante. En la antigüedad se identificó el conocimiento de la verdad con el conocimiento de la esencia (Gadamer cita a Aristóteles, *Poética*, 1451 b 6. *Ibid.* p. 160) y en este sentido el arte cumple esta función de manera plenamente convincente. Pero en la postura de la ciencia moderna, desde la que Kant postuló sus ideas estéticas, la mimesis pierde toda vinculación con el conocimiento. Por eso, cuando nos apartamos del punto de vista de la conciencia estética volvemos al punto de vista de la tradición antigua en donde la representación se torna como el modo de ser de la obra. En esta representación el espectador forma parte de ella y no es posible concebir una distinción entre sujeto y objeto. Y esta es precisamente la tesis de Gadamer: “que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más de lo que él sabe de sí mismo. Es parte del *proceso óptico de la representación*, y pertenece esencialmente al juego como tal”¹⁵⁷.

A partir del juego puede ser comprendida la experiencia del arte. El juego como construcción es un todo significativo que puede ser interpretado repetidamente y

¹⁵⁵ *Ibid.*, 159

¹⁵⁶ Me refiero aquí al sentido aristotélico de la mimesis en donde no sólo es repetitiva —como la entiende Platón— sino además creativa. Recuerde el lector que este punto de las diferencias entre la noción platónica y la aristotélica del concepto de mimesis ya fue aclarado en el apartado anterior referente a la estética de Heidegger que lleva por título «La obra de arte y su relación con la verdad».

¹⁵⁷ *Ibid.*, 161

entendido así como una unidad de sentido. Pero a pesar de su unidad ideal, ésta solo puede alcanzar plenamente su ser al ser jugada en cada caso.

A la distinción estética que hace la conciencia estética opone Gadamer el concepto de «no-distinción estética». A partir del cual se puede ir más allá de los aspectos superficiales o solamente formales de la obra. Lo que importa es lo que llega a ser ahí por medio de la representación y que puede llegar a ser comprendido como la totalidad de sentido que es. Una obra de teatro que es representada muchas veces es una obra que se muestra en la variedad de sus aspectos a sí misma. Ante la multiplicidad de representaciones de una obra no puede evitarse parámetro de la representación correcta. Es más, esta multiplicidad de representaciones o interpretaciones de una misma obra se van sumando hasta crear una tradición que se funde a la obra misma. La comparación con lo que ya se ha hecho no limita las posibilidades de conformación de la obra, al contrario, esta libertad de conformación mantiene abierta la continuidad e identidad de la obra hacia el futuro.

La distinción estética sólo puede acceder a la obra por medio de la crítica estética. La mediación total que se realiza en la experiencia estética es una mediación en donde la reproducción (escénica o musical) “no es temática como tal, sino que la obra accede a su representación a través de ella y en ella”¹⁵⁸.

En la multiplicidad de interpretaciones que la obra sufre a través del tiempo ésta no pierde su identidad sino que al contrario, está en todas ellas y todos los aspectos que surgen en cada representación le pertenecen. Y esto nos plantea la necesidad de una interpretación temporal de la obra de arte. ¿Cómo debe ser esta interpretación temporal de la obra? Para ello Gadamer utiliza el concepto de *fiesta*.

La fiesta rechaza el aislamiento de unos hacia otros. «Es comunidad». Las fiestas se *celebran*. Esta celebración no significa solamente no trabajar, implica, a su vez, la disolución de la división de unos con otros. El trabajo nos separa y divide. En la fiesta no hay aislamiento, todo está congregado.

La celebración es una actividad intencional. “Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. No se trata de estar uno

¹⁵⁸ *Ibid.*, 165

junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales”¹⁵⁹.

¿Pero cuál es la estructura temporal de la fiesta y cuál es su relación con la obra de arte? La fiesta “está ahí” al celebrarse y su temporalidad no se distingue de una serie de momentos sucesivos.

La fiesta está relacionada tradicionalmente con la religión. Estas celebraciones tienen una fecha específica en el calendario pero no por ello se les asigna un lugar a partir del tiempo, al contrario, el tiempo se ordena a partir de la repetición de las fiestas. Frases como «hasta la semana santa» o «en navidad» nos dan cuenta de ello (independiente de si se profesa la religión católica o no).

A partir de este concepto de fiesta, Gadamer propone dos experiencias fundamentales del tiempo: “la experiencia práctica, normal del tiempo es la del «tiempo para algo»; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener”¹⁶⁰. Este es un *tiempo vacío*. Se necesita de algo para llenarlo o irlo llenando. Sus dos caras opuestas son el aburrimiento y el ajetreo. En el primero se muestra el tiempo como algo atormentador y en el segundo como algo fugaz y nunca suficiente porque siempre se tiene planeado algo que hacer. Desde esta perspectiva el tiempo no se vive como tal sino como algo que debe ser llenado. La segunda experiencia del tiempo es la del *tiempo propio*. Este tipo de experiencia temporal es afín a la fiesta y al arte. El tiempo propio es conocido por cada uno de nosotros en nuestra propia experiencia vital. No es algo que se pueda dividir en pedazos vacíos hasta formar un tiempo total. Son formas fundamentales del tiempo propio la infancia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte. Sin embargo no se trata de fragmentos perfectamente divisibles e independientes unos de otros. El tiempo que se mide con el reloj no dice nada de la vejez y la infancia. De pronto uno se mira al espejo y se da cuenta de que ya no es un niño y lo que se percibe ante sí es el tiempo de uno mismo, el tiempo propio. El tiempo que ofrece la fiesta nos invita a demorarnos y detiene el tiempo para ser llenado por algo, ya que es un tiempo pleno, de celebración.

La relación del tiempo vivido con la obra de arte tiene su fundamento en la proximidad de ésta con la “determinación fundamental de la vida”¹⁶¹ la cual tiene la estructura de un ser

¹⁵⁹ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 101

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 103

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 105

«orgánico». ¿A qué se refiere Gadamer con esta relación entre obra y organismo? El origen de esta analogía se encuentra en la relación estructural de la obra y la vida. En un texto o en una obra de arte cada momento o elemento está articulado con un todo y no es algo pegado exteriormente o desarticulado, lo mismo que con el tiempo vivido de cada uno de nosotros en donde se articulan la juventud, la madurez y la muerte. También se relaciona la obra con un organismo vivo en que sus elementos no están articulados para un fin tercero sino para la autoconservación. Algo que Kant ha llamado la «finalidad sin fin» que es propia de un organismo tanto como de la obra de arte. En este sentido trae Gadamer a colación el antiguo concepto de lo bello en el arte de Aristóteles: “«Una cosa es bella si no se puede añadir ni quitar nada»” (Gadamer cita a Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, 8 5, 1106 b 9, *Ibid.* p.106). Sin embargo, propone que no se tome esto literalmente: “La concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda toda su unidad viva. En este sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma. Pero eso quiere decir: también tiene su tiempo propio”¹⁶². Por supuesto que una obra no tiene también juventud, madurez y muerte. La obra no está determinada por su duración o extensión en el tiempo calculable sino por su propia estructura temporal. Como en el tiempo de la música que utiliza el compositor para señalar el ritmo de una pieza musical, no se refiere a la duración exacta en minutos y segundos sino a una referencia para que el intérprete pueda adaptarse de modo correcto al todo de la obra. Nosotros debemos encontrar el tiempo propio y el ritmo de un texto poético o de una obra cualquiera. No nos dice nada de la obra el tiempo cuantificable que hayamos tardado en leer una novela sino el haber encontrado el tiempo propio de la obra en la totalidad de su sentido y en nuestra co-participación-celebración al leerla con nuestro propio tiempo. La experiencia del tiempo de una obra queda relacionada directamente con la experiencia del ritmo. Cuando nos introducimos a un poema o a una pieza musical marcando el ritmo hacemos de éste una forma de oír y de entender. Cada obra tiene su tiempo propio que determina el ritmo con que debe ser entendida la totalidad de sentido que la conforma.

¹⁶² *Ibid.*, p. 106

Recapitulando hasta aquí, Gadamer analiza la experiencia del arte a partir de tres conceptos: símbolo juego y fiesta¹⁶³. En el primero se remite a la antigüedad griega del origen del concepto de símbolo en la *tessera hospitalis* donde el anfitrión de una casa partía una tablilla de barro por la mitad como recuerdo y le daba una parte al huésped y la otra se la quedaba él para que pasadas algunas décadas, al volver un descendiente del huésped, pudieran volver a *reconocerse* mutuamente uniendo la tablilla. *Re-conocimiento* es la palabra clave. No se refiere a volver a ver algo de nuevo sino a *conocer* “más propiamente de lo que fue posible en el momentáneo desconcierto del primer encuentro. El reconocer capta la permanencia de lo fugitivo”¹⁶⁴.

En la comprensión del arte siempre está implícita una simultaneidad de presente y pasado, y de las posibilidades que nos brinda el futuro. Como seres finitos e históricos estamos en tradiciones, consciente o inconscientemente. Tradición no es sólo conservación, también es *transmisión*. Dicha transmisión no busca dejar intacto el pasado sino aprender a concebirlo y decirlo nuevamente. Construir la unificación de las obras del presente y del pasado es una tarea difícil que nos toca a nosotros. Esta unificación debe ser entendida hermenéuticamente, es decir, reconociéndonos en la alteridad, en lo otro. No medir todo con la misma vara y aceptar que todos los métodos de interpretación y conocimiento tienen límites, que unos sirven más que otros de acuerdo al caso de que se trate. La unificación del gran mundo del arte y la cultura no debe ser excluyente y reconocer, por ejemplo, el valor de la música popular tanto como el de la música culta. Un primer paso es, como dice Gadamer, comenzar el diálogo con la idea de que el otro tiene la razón y dejar ser a lo que es.

El segundo concepto es el *juego* como exceso. Este concepto se relaciona con la libertad. En la naturaleza humana se conjugan la simultaneidad de los tiempos, de las culturas, de los lugares, de las razas y estilos; de lo que fue y de lo que será. En nuestra relación con el mundo y en todos nuestros esfuerzos creativos tratamos de retener lo fugitivo. *Una de las respuestas de nuestra finitud a la eternidad es el arte; la obra es lo que permanece*. Por

¹⁶³ A mi parecer el concepto de juego es el que mejor ilustra la relación de arte y verdad aunque los tres están íntimamente ligados entre sí. No expliqué detalladamente el concepto de símbolo para no hacer más extenso este trabajo. Sin embargo, de manera breve, lo explico en estas líneas.

¹⁶⁴ Gadamer, *op. cit.*, p.114-15

medio de ella y en la estructura lúdica de la experiencia del arte podemos comunicarnos unos con otros a través de los siglos y las distancias. En la coparticipación de los que asistimos a la manifestación de la obra de arte trascendemos nuestra finitud, estableciendo diálogos con personas y culturas contemporáneas a nosotros o no.

Por último, la *fiesta* como comunión que nos une a todos. Uno no puede entender la fiesta si no participa en ella. Este festejo no se limita a la asistencia a los lugares establecidos para el disfrute del arte como distracción de la vida cotidiana o al goce estético de la belleza. La festividad del arte debe ir más allá del mercado del arte y del juicio estético de gusto kantiano. El arte no es sólo para las clase altas. Las manifestaciones culturales están en todas partes, llegan hasta la intimidad de nuestra propia casa. Los medios masivos de comunicación, las expresiones alternativas de grupos marginados o disidentes y las nuevas tecnologías transforman a nuestro mundo, al arte y el modo de ver y apreciar las cosas. “La indisolubilidad de forma y contenido se hace efectiva con la no distinción [estética] por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia”¹⁶⁵. Debemos esforzarnos por entender todo aquello que trata de decirnos el arte, que es una de las manifestaciones humanas más auténticas.

Pero no nos desviemos más de nuestro objetivo. ¿Qué tipo de verdad es la que se manifiesta en el arte desde el punto de vista de Gadamer? A lo largo de este apartado vimos ya algunos aspectos centrales al analizar el concepto de juego en el arte. Sin embargo es momento de retomar el problema central de esta investigación en un espacio aparte para poder ver las similitudes y diferencias entre las estéticas de Heidegger y de Gadamer.

c) *Arte y verdad*

Los orígenes de la hermenéutica son logocéntricos, es decir, centran su atención en el lenguaje oral y principalmente en los documentos escritos. Gadamer no escapa a esto y por ello se refiere a la interpretación de una obra o del arte mismo como «leer» arte. Sin embargo su noción de «leer» no está limitada al lenguaje escrito, es más amplia. En ella la obra misma debe ser vista como texto, en esto radica la extensión de los límites de la

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 122

hermenéutica. Otros hermeneutas como Paul Ricoeur leen incluso a la acción misma como texto en el ejercicio de la comprensión. Recordemos aquella frase de Gadamer que dice que «todo ser que puede ser comprendido es lenguaje». «Leer arte» no se refiere únicamente al reconocimiento de las cualidades estéticas de una obra, la cual sólo nos conduciría a valoraciones de su belleza en mayor o menor grado; tampoco se trata únicamente del encuentro con un producto histórico como tomar un objeto para sí mismo. De lo que se trata es de un “*encuentro con algo otro a lo que uno paradójicamente copertenece*”¹⁶⁶. Recordemos que Gadamer trata de superar la clásica fórmula estética de un objeto (obra) que se enfrenta a un sujeto. Por otra parte, la historicidad de la existencia se muestra como una “lectura y reescritura del propio pasado”¹⁶⁷.

La superación de la distinción entre sujeto y objeto que pone en cuestión a la subjetividad tanto como a la objetividad me parece muy bien explicada por Ángel Gabilondo en la introducción al libro *Estética y hermenéutica* en las siguientes líneas:

La historicidad no es sólo asunto del objeto, sino de la cosa misma, y el sujeto no es un mero espectador, sino que, en caso de que quepa serlo, lo será en el proceso como una parte constitutiva de la «procesión». El modo de proceder no será ya el suyo, sino el de tal cosa misma. Y a la par, es el reconocimiento de la pertenencia a un determinado mundo histórico. Por ello, la experiencia estética es radicalmente este encuentro con dicha pertenencia.¹⁶⁸

Básicamente, de una manera muy general, este es el planteamiento estético de Gadamer. En lo referente a la relación entre arte y verdad ya encontramos sus principales aportes al explicar el concepto de juego, en donde en el mundo cerrado del juego o de la experiencia estética surge lo que se oculta, aquello que no se muestra cotidianamente como lo verdadero, esto quiere decir que aquello que acontece en la experiencia del arte ya no se distingue como el mundo de la fantasía en contraste con la realidad sino como el mundo verdadero. Cuando experimentamos una obra no dejamos de estar en la realidad, al contrario, la obra nos despierta de nuestro modo habitual de ver las cosas para mostrárnoslas tal cual son. Un texto tardío de Gadamer, *Palabra e imagen* (1991)¹⁶⁹, profundiza más acerca del problema central de esta investigación. En él trata acerca de lo que hay en común entre las palabras y las imágenes artísticas, además se cuestiona sobre

¹⁶⁶ Ángel Gabilondo, En la introducción al libro *Estética y Hermenéutica* de Gadamer, p.18.

¹⁶⁷ *Ídem.*

¹⁶⁸ *Ídem.*

¹⁶⁹ Texto publicado en *Estética y hermenéutica*, pp. 279-307

aquello que las hace ser obras de arte y, principalmente, analiza la relación entre arte y verdad.

En este texto afirma que tanto las artes de la palabra como las de la imagen son portadoras de una verdad y que al producto de unas y otras se les ha dado el nombre de obras de arte. Todas las obras tienen un carácter de *actualidad*, de superioridad sobre el tiempo. Le hablan particularmente y de modo inmediato a cada uno de nosotros a través de las distancias geográficas y temporales. Nos invitan a demorarnos en lo que ellas nos dicen, en el reconocimiento de aquello de lo que hablan y en el reconocimiento de aquello que nosotros mismos somos. Las obras de arte nos dan a pensar «muchas cosas innombrables».

En el terreno de la historia del arte se debe reconocer que las obras que fueron creadas antes de la noción moderna de arte tienen la misma «validez» que las obras modernas y contemporáneas. Tanto para unas como para otras “vale el mismo «así es» con el que reconocemos como «correctas» las obras de arte”¹⁷⁰.

Desde este punto de vista que plantea Gadamer caemos nuevamente en el ámbito de la «verdad». ¿Pero qué tipo de noción de verdad es el que le pertenece al arte? En apartados anteriores ya vimos el problema de la verdad y su relación con el arte en Nietzsche y en Heidegger respectivamente, pero, ¿cómo relaciona la verdad y el arte Gadamer, y cómo se vincula éste con la filosofía de Heidegger? Existen varios entronques entre ambos filósofos. La conciencia de la finitud es una de ellas. Sin embargo en cuanto a la noción de verdad Gadamer cita o menciona literalmente el concepto que maneja Heidegger. En su libro *La actualidad de lo bello* podemos sustentar esta afirmación. En él explica brevemente la noción de verdad en Heidegger como ocultamiento y no solo como desocultamiento:

Acaso le debamos a Heidegger el paso que dio al pensamiento de nuestro siglo [siglo XX] la posibilidad de sustraerse al concepto idealista de sentido y percibir, por así decirlo, la plenitud ontológica o la verdad que nos habla desde el arte en el doble movimiento de descubrir, desocultar y revelar, por un lado, y del ocultamiento y el retiro por el otro. Heidegger ha mostrado que el concepto griego de desvelamiento, ἀλήθεια, es sólo una cara de la experiencia fundamental del

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 281

hombre en el mundo. Pues junto al desocultar, e inseparables de él, están el ocultamiento y el encubrimiento que son parte de la finitud del ser humano.¹⁷¹

Como podemos apreciar la noción de verdad que maneja Gadamer es, en gran medida, Heideggeriana pero es, a su vez, enriquecida por los conceptos de juego, símbolo y fiesta. Volviendo al texto *Palabra e imagen*, encontramos que Gadamer, al igual que Heidegger, busca esta relación entre arte y verdad en la antigüedad griega, en la filosofía de Platón y Aristóteles.

Al final de *Verdad y Método I*, analiza la oposición conceptual entre lo bello y lo útil. En él afirma que hay una relación entre lo teórico y lo estético y, por lo tanto, entre lo bello y lo verdadero ya que en griego el concepto de bello y el concepto de bueno están íntimamente relacionados. En *Palabra e imagen* hace referencia a Aristóteles al mencionar la distinción que hace entre lo bueno y lo bello. Para él, lo «bueno» tiene que ver siempre con la praxis, y «bello», en cambio, con las cosas inmutables (*én tois akínetois*), es decir, con el reino de los números y la geometría [...] El testimonio de Aristóteles es tan importante porque en él se anuncia la vecindad existente entre el campo semántico de *poíesis*, arte y obra, y el campo semántico de lo bello y lo verdadero. Lo bello queda muy cercano al reino del saber y del conocer¹⁷².

El recurrir a los griegos en lo que se refiere al concepto de lo bello ocupa un lugar central no sólo en la metafísica sino en el planteamiento hermenéutico de Gadamer. Dicho concepto debe ser entendido en su sentido más amplio, es decir, no limitado al arte y a la naturaleza. El concepto de lo bello no sólo está relacionado con el bien sino con el concepto de lo verdadero. Recordemos los diálogos platónicos que hablan de la belleza y que no se refieren solamente al arte. Recordemos también que desde su concepto de mimesis aleja el arte de la verdad ya que para él cada cosa es una imitación de la idea y, a su vez, una copia es una imitación de otra imitación. Sin embargo el concepto de mimesis aristotélico no ve en la imitación algo negativo sino una identificación entre la imitación y lo imitado y por lo tanto en la mimesis se produce un conocimiento. Un conocimiento que es a su vez reconocimiento como ya vimos al aclarar el concepto de símbolo. Por todo esto, Platón, al

¹⁷¹ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 89.

¹⁷² Gadamer, «Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»)» en *Estética y hermenéutica*, p. 287.

hablar de verdad y su relación con la belleza no está pensando en los poetas ni en los pintores, pero no por ello debemos ignorar sus meditaciones en torno a la verdad y la belleza. En los últimos diálogos de Platón el concepto de *alétheia*, de belleza y de bueno pasan a ocupar un lugar destacado: la «vida buena» es una mesurada proporción. El “bien sólo puede concebirse dentro de la tríada de belleza, simetría y *alétheia*... Ello entraña que en la «proporción» de los fenómenos se presenta la belleza”¹⁷³. La proporción se entiende como lo «exacto mismo» pero no solamente en lo que se refiere a medidas y números, también se refiere a lo decoroso, al instante oportuno, al lo conveniente; es el acierto y la puntería.

Considero que es en este sentido como la mesurada proporción de una obra entra en juego, es decir, como acertar exactamente en la elección y distribución de los elementos que conforman una obra. Por ello no podemos quitar o poner un elemento de más en una obra sin alterar la armonía de ésta. La debida proporción no es únicamente matemática pues acertar exactamente requiere además de intuición.

A pesar de lo anterior recordemos que la vinculatividad entre verdad y belleza en la antigüedad griega no parece apuntar al arte mismo, ya que esta relación apunta hacia las matemáticas y los números. En cambio, desde el punto de vista de Platón, el arte es reducido a la mera copia que se aleja de la verdad. Lo que busca Gadamer es liberar al arte del concepto de copia y enlazarlo con el de verdad pues aunque una obra tenga algo de copia de la realidad o si no lo tiene, como es el arte no figurativo, es, ante todo, una cosa con “un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad”¹⁷⁴.

El recurso de buscar la verdad del arte en el vínculo entre belleza y verdad fue anteriormente utilizado por Heidegger pero en su búsqueda Gadamer aporta, desde mi punto de vista, la utilización de otros conceptos aristotélicos cuya acuñación no fue hecha para la comprensión del arte, destacando entre ellos el de *enérgeia*.

En estos conceptos entra en juego el «devenir al ser» que en el *Filebo* de Platón se menciona como el «ser devenido», es decir, el devenir ya no se entiende como un simple no-ser sino que “el ser surge del devenir”¹⁷⁵. Así se muestra la unidad entre devenir y ser.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 288

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 290

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 293

Aristóteles sólo da un paso más allá cuando medita acerca del ser del devenir y para ello utiliza el concepto de *enérgeia*. Este concepto se encuentra entre la actualidad, realidad efectiva y actividad, y también se utiliza para definir el movimiento (*kinesis*). El término de *enérgeia* fue acuñado para fundamentar la Física aristotélica, sin embargo Gadamer utiliza este concepto para tratar de entender la experiencia del arte.

Las palabras utilizadas para el ser del movimiento, tales como *entelécheia*, *dýnamis* y *enérgeia* resultan muy interesantes para entender algunas manifestaciones del arte moderno y contemporáneo. El *érgon* es la obra acabada pero lo que estas palabras designan es algo distinto, es algo que está en ejecución. Lo que está en movimiento aún no ha culminado. “Lo movido está todavía en camino, no ha llegado aún. Está aun en el devenir. [Recordemos que] ...la ejecución tiene su ser culminado en sí misma”¹⁷⁶.

Desde el punto de vista de Gadamer, Aristóteles trata de explicar la *enérgeia* con el término «a la vez» “con el fin de designar la simultaneidad inmanente de la duración. No hay sucesión sino un «a la vez», que corresponde a eso que posee la estructura temporal del demorarse”¹⁷⁷. No se trata solamente de una cosa que sucede a la otra sino de una totalidad que se presenta. Un ejemplo de ello puede ser la vida. Mientras uno está vivo está inseparablemente unido a su futuro y a su pasado. Con la obra de arte es igual: emerge como una totalidad que se nos presenta y, al presentársenos, nosotros mismos formamos parte de su discurso y de la experiencia del arte.

La experiencia del arte no es una actitud pasiva: quien la experimenta es absorbido por lo que la obra le dice y en la comprensión de la obra hace surgir o, mejor dicho, permite que la obra emerja en su verdad. Porque “lo que así emerge «le dice algo a uno», como solemos decir, y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge”¹⁷⁸.

Es aquí en donde, para Gadamer, la obra de arte se vuelve una declaración, pero una declaración “que no constituye ninguna frase enunciativa, pero que es lo que más dice”¹⁷⁹. Porque cuando «leemos» una obra estamos imbuidos en ella, la vamos acompañando página a página o nota tras nota y conforme la armonía va en aumento surge un asentimiento, un «así es» que hace que nuestra comprensión entienda de lo que se trata sin

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 294

¹⁷⁷ *Ídem.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 295

¹⁷⁹ *Ídem.*

saber traducirlo conceptualmente. Para Gadamer, toda explicación acerca de una obra es secundaria pues nunca puede ser abarcada en su totalidad. Según sus propias palabras es “absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es a sí mismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra le dice. Ambas cosas van más allá del uno y del otro. Cuando decimos «eso está bien», queda sobrepasado todo opinar, todo querer decir, y todo saber. En ambos casos, significa que «algo» ha emergido”¹⁸⁰.

De lo dicho hasta aquí, hay que tener presente que la intención de Gadamer es replantear la verdad (desocultamiento) desde el concepto de *enérgeia* para no movernos desde la verdad del enunciado. La verdad vista en relación con la *enérgeia* tiene que ver con el movimiento sin camino ni meta, con la vivacidad, se relaciona con el ver y el pensar, con el «estar despierto». Para entender la palabra griega *enérgeia* “se necesitan estas dos palabras como traducción: actividad y efectiva realidad”¹⁸¹. La experiencia del arte cumple con estas dos palabras.

La verdad no sólo es desocultamiento sino también ocultamiento, como ya vimos, en ella hay un vaivén y un movimiento, hay *enérgeia* pura. Lo que «emerge» en la obra emerge de una manera diferente cada que es contemplada, sin embargo sigue siendo la misma obra. Una obra no está acabada al terminarla el creador, simplemente queda lista para la multiplicidad de interpretaciones que sufrirá a través del tiempo. Así es como se plantea la relación entre arte, verdad y hermenéutica en Gadamer: como un diálogo. En este diálogo entra en juego la estructura de la comprensión misma, en donde no sólo se comprende el mundo sino que se autocomprende, a la vez, el ser que contempla a la obra. La experiencia del arte se plantea aquí como conocimiento y reconocimiento, y es ahí donde reside el planteamiento ontológico del arte y de la imagen.

¹⁸⁰ *Ídem*. Evidentemente, estas declaraciones nos remiten directamente a la noción kantiana de gusto expuesta en su *Crítica a la capacidad de juzgar*. Desde mi punto de vista, estas declaraciones pueden presentar serios cuestionamientos si tratamos de aplicarlos al arte contemporáneo, y, principalmente si partimos desde el arte conceptual, que tanta influencia ha ejercido. Estas consideraciones serán tocadas en las conclusiones finales de este capítulo.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 297

3. Conclusiones

A lo largo de este capítulo vimos las relaciones entre arte y verdad. Dicha relación no sería posible sin plantear un tipo de verdad no conceptual o discursiva. Tampoco sería posible sin plantear una estética que no se limite a la apreciación sensible de la belleza. Para ello fue necesario remitirnos al origen de la palabra *estética* y al de la palabra *verdad*. Siguiendo a Heidegger pudimos entender la postura de Nietzsche en torno a la verdad y al arte. El sentido de la palabra griega *alétheia* fue traducido como verdad para presentar una noción de verdad como desocultamiento y ocultamiento a la vez. Una verdad que no se apoya en la comprobación de una proposición sino en la aparición de la autenticidad de las cosas, en este caso, a través del arte.

Pero ¿cómo es posible entender esta verdad que no es discursiva ni racional? A más de un lector le parecerá éste un discurso cuestionable. Recordemos que desde finales del siglo XIX la valoración incuestionable del progreso de la ciencia y el uso de la razón comenzó a sufrir grandes críticas. La aparición de la obra de Freud, Nietzsche y Husserl, entre otros, causó gran influencia en las generaciones posteriores. El planteamiento baconiano del dominio del hombre sobre la naturaleza comenzó a mostrar sus consecuencias y algunos autores del siglo XX se negaron a dar seguimiento a todo este proyecto de la modernidad. Gadamer es uno de ellos al mostrar los límites de la verdad de la ciencia. El método científico no puede ser aplicable a todo fenómeno ni en todos los tiempos de igual manera. El paradigma de la objetividad es seriamente cuestionado y, a su vez, el planteamiento de la subjetividad de la estética no nos alcanza para la total comprensión del arte.

Tanto Heidegger como Gadamer tratan de borrar los límites que tradicionalmente separan arte y conocimiento. Dicha tradición que hoy sigue vigente en muchas mentes, consciente o inconscientemente, es nociva para la comprensión del arte. La separación entre forma y contenido por la estética formalista crea muchas interpretaciones superficiales e incompletas de la obra. Por eso Gadamer trata de superar la estética tradicional al vincularla con la hermenéutica, ya que toda obra significa y, en cuanto tal, debe de ser comprendida. La experiencia del arte no se agota en el mero goce estético sino que, además, tiene que ver con el conocimiento; conocimiento del mundo en que fue creada la obra y reconocimiento del nuestro. Cuando se muestra la totalidad de sentido de una obra no sólo conocemos lo

«otro» que aparece ante nosotros sino que también nos reconocemos a nosotros mismos. La cultura y las tradiciones son transmitidas de una generación a otra, en muchos casos, a través del arte. Conocemos de las culturas antiguas gracias a la subsistencia de los mitos, las imágenes y las ruinas arquitectónicas. Mucho de lo que el hombre es, ha sido y será está en el arte.

En lo que se refiere a Gadamer, como ya vimos, utiliza como recurso la verdad planteada en Heidegger pero llevada a sus últimas consecuencias. También se apoya de la autoridad de la noción de gusto kantiano para sustentar la verdad del arte. En Kant el juicio de gusto no tiene que ver con el conocimiento sino solamente con lo sensible, en Gadamer tiene que ver con ambos.

Al igual que Heidegger, busca sustentar su propuesta en la antigüedad griega y siguiendo a Platón y a Aristóteles encuentra un vínculo entre belleza y verdad. Esta relación no está originalmente enfocada al arte; sin embargo, apoyándose en el concepto de mimesis aristotélico traslada la relación entre verdad y belleza al arte. Una vez establecida esta correspondencia de belleza y verdad al arte parecería estar superado el problema principal de esta investigación: la verdad del arte. Sin embargo, desde mi punto de vista, en el largo camino de regreso desde la antigüedad griega con el tesoro de la verdad del arte en nuestras manos y pasando a través de toda la historia del arte hasta nuestros días surge la cuestión: ¿Podemos encontrar la relación de belleza y verdad en el arte contemporáneo? ¿Cómo aplicar estas meditaciones a un tipo de arte que manifiesta abruptamente su separación de la belleza y la estética tradicionales? Considero que cuando Gadamer partió en busca de la respuesta a sus cuestionamientos acerca de la verdad del arte (antes de 1960) hasta la antigüedad se llevó consigo una noción de arte que era muy distinta al tipo de arte que se estaba haciendo cuando regresó (después de 1960). A ello se suma la aparición del arte conceptual que a simple vista iría en contra de la verdad no conceptual propuesta por Heidegger y por Gadamer. Este tipo de arte parece apuntar en una dirección opuesta a estos dos filósofos, y, sin embargo, es considerado como arte. El papel que juega el «concepto» para la creación de arte actualmente es fundamental. ¿Cómo conciliar estas dos posturas? ¿Es posible? Desde mi punto de vista es un trabajo difícil de realizar pero no imposible. Evidentemente existen manifestaciones de arte contemporáneo que bien podrían ajustarse a

estas estéticas sin ningún problema, por ejemplo las poéticas del *land art*. Pero otras presentarían ciertos problemas como el ya citado ejemplo del arte conceptual.

Yo propondría partir de un par de alternativas que superan el marco teórico de esta investigación. La primera, a la que ya hice referencia en un apartado anterior, sería hacer un replanteamiento del significado del concepto de belleza que pudiera ajustarse a las manifestaciones de arte actual. Sin embargo, el desarrollo de esta opción deberá cuidar no tratar de imponer cualidades estéticas a una obra que no las tiene, por ejemplo el urinario de Marcel Duchamp (cómo él mismo criticó en algún momento). La segunda opción que yo propondría es, apegándonos a la historia del arte y partiendo de la idea de que el arte es conocimiento, buscar y fundamentar un punto en donde belleza y verdad vuelven a separarse, sólo que esta vez se separa del arte la belleza. Para ello me apoyaría en los importantes escritos de Danto¹⁸² en torno a la comprensión del arte contemporáneo. Ignoro hasta dónde llegaríamos si desarrolláramos una opción o la otra.

A pesar de todo, no se ha perdido nada hasta aquí. El reconocimiento y la aceptación de que por medio del arte podemos obtener conocimiento es de vital importancia. Principalmente en estos días en que una obra de arte se nos puede presentar en cualquier tipo de forma (performance, video, etc.). Reconocer la validez de otros lenguajes aparte del de la palabra responde a la pluralidad de medios con los que contamos actualmente. Los planteamientos de la hermenéutica, muy en boga actualmente, tienen mucho que dar todavía. Considero que las múltiples posibilidades que ofrece no han sido explotadas en su totalidad, especialmente en lo que se refiere a la «hermenéutica de la imagen». Trabajos de este tipo podrían enriquecer el campo de conocimientos dentro de la teoría de la imagen. La hermenéutica es un camino, una opción más en la búsqueda de la comprensión del mundo, de las cosas y de nosotros mismos. Reconocer y aceptar lo «otro», la diversidad, lo distinto se plantea como una vía necesaria e indispensable para poder con-vivir en este nuevo milenio que empieza.

¹⁸² Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, 1999 y *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, 2002.

III. CREACIÓN Y HERMENÉUTICA

1. El artista como hermeneuta

La comprensión es un elemento fundamental de nuestro ser. Es una actividad cognoscitiva que nos orienta en cualquier situación o momento de nuestra vida. El conocimiento de las ciencias naturales, por ejemplo, es sólo uno de los modos de comprender el mundo. Como ya vimos, Dilthey propuso, en el siglo XIX, hacer de la hermenéutica el método legítimo de las ciencias humanas, ya que, a diferencia de las ciencias naturales que son «explicativas», los problemas de los que se ocupan las humanidades no siempre pueden ser «comprobados» sino «comprendidos». Posteriormente, durante el siglo XX, Heidegger llevó el fenómeno de la comprensión más allá de un problema de metodologías y lo trasladó al terreno de la ontología: la comprensión está directamente vinculada con el ser y con el lugar que ocupamos dentro del ente en su totalidad. Por otra parte, Gadamer analiza los problemas metodológicos de Dilthey y los ontológicos de Heidegger en torno al fenómeno de la comprensión para crear su propio planteamiento hermenéutico y en su filosofía ocupa un lugar fundamental el lenguaje. Precisamente, en *Verdad y Método*, Gadamer, inicia el texto, en la primera parte, analizando «la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte» y concluye, en la tercera parte, retomando al «lenguaje como hilo conductor del giro ontológico de la experiencia hermenéutica»¹⁸³.

En lo personal, considero que Gadamer y la gran mayoría de los hermeneutas tienen una postura logocéntrica cuestionable. Tanto Dilthey, como Heidegger, entre otros, le dan al lenguaje oral y escrito una prioridad hermenéutica por encima de otros lenguajes: ya sea visual o auditivo entre otros. Todos ellos están formados a partir de la idea tradicional que fusiona, a través de la palabra griega *lógos*, pensamiento-razón-lenguaje. A pesar de los cambios que ha sufrido esta tríada en su deconstrucción a lo largo de la historia, el lenguaje oral o escrito es el eje principal en todos estos filósofos.

Como ya vimos, la hermenéutica, a lo largo de la historia ha ido ampliando sus barreras y pasó, de tener un campo estrictamente filológico, es decir, de encargarse de la

¹⁸³ Las palabras entre comillas de estas últimas tres líneas corresponden a los títulos de la primera y tercera parte de *Verdad y Método I* de Gadamer.

interpretación de textos, a la teoría de la interpretación en donde le es legítimo tratar de comprender cualquier cosa que así lo requiera: una acción, una imagen, etc. En este sentido Heidegger (I) es uno de los filósofos que profundizaron y ampliaron el campo de estudio de la hermenéutica, como podemos ver a continuación en un diálogo que sostiene con un japonés (J):

J. Por lo que sé de filología. La hermenéutica es una ciencia que trata de los fines, caminos y reglas de la interpretación de obras literarias.

I. Primero, y de modo determinante, se constituyó con la interpretación del libro de los libros, la Biblia.

En las obras póstumas de Schleiermacher se publicó una sección titulada: «Hermenéutica y crítica, consideradas particularmente con referencia al Nuevo Testamento» (1838). Tengo esta referencia a mano y le leo las primeras dos frases de la «Introducción general»:

«Hermenéutica y crítica, ambas disciplinas filológicas y doctrinas del arte, pertenecen juntas porque el ejercicio de una presupone a la otra. En general, la primera es el arte de bien comprender el discurso de otro, principalmente el discurso escrito: la segunda es el arte de juzgar correctamente la autenticidad de textos y extractos de textos y de verificarlos a partir de verificaciones e indicaciones suficientes.»

J. Así, la hermenéutica, convenientemente ampliada, puede designar la teoría y metodología de cualquier género de interpretación, por ejemplo las artes plásticas.

I. Sin duda.

J. ¿Emplea usted el nombre de «hermenéutica» en este amplio sentido?

I. Si permanezco dentro del estilo de su pregunta debo contestar: la denominación «hermenéutica» es empleada en *Ser y Tiempo* en un sentido *todavía* más amplio; pero más amplio no significa pura y simple ampliación de la misma significación a un ámbito de validez aún mayor. «Más amplio» significa: procedente de aquella amplitud que brota de la esencia originaria. En *Ser y tiempo* hermenéutica no significa ni la doctrina del arte de la interpretación, ni la interpretación misma, sino más bien la tentativa de determinar, ante todo, lo que es la interpretación a partir de lo que es hermenéutico.¹⁸⁴

En este texto Heidegger trata con profundidad la noción de hermenéutica que utilizó en su obra clave *Ser y Tiempo*. También habla de la historia de la hermenéutica y precisamente de esta parte es de donde me apoyo para mi planteamiento de que *el artista es un hermeneuta*.

La expresión «hermenéutico» tiene una relación con el dios griego Hermes, que es el lleva el mensaje de los dioses a los hombres:

Trae mensaje del destino; hermenéutico es aquel hacer presente que lleva al conocimiento en la medida en que es capaz de prestar oído a un mensaje. Un hacer presente semejante

¹⁸⁴ Heidegger, «De un diálogo acerca del habla. Entre un Japonés y un Inquiridor» en *De camino al habla*, p. 89, 90.

deviene exposición de lo que ya ha sido dicho por los poetas – quienes, según la frase de Sócrates en el diálogo *Ion* de Platón [...] «Mensajeros son de los dioses».¹⁸⁵

De acuerdo con lo anterior *los primeros hermeneutas fueron los poetas*. Ellos traían un mensaje del destino, del devenir. Más adelante afirma Heidegger que lo «hermenéutico» “se trataba, y todavía se trata, de llevar a la luz el ser de lo ente; no ciertamente ya al modo de la metafísica sino de forma que el ser mismo llegue al resplandor”¹⁸⁶. Recordemos también que según este filósofo uno de los modos en que se muestra el ser es en la obra de arte. Por lo tanto, me atrevo a afirmar que el arte está directamente vinculado con la hermenéutica. Sin embargo, considero que no se ha hecho justicia al creador, ya sea músico, poeta, escultor o de cualquier otro tipo. En el momento en que la hermenéutica pasó al terreno de la filología ésta sufrió un desplazamiento fundamental: el hermeneuta ya no es un Dios, ni el poeta, ahora es el hombre culto que tiene la preparación y sensibilidad para develar las verdades ocultas de los textos y de las obras de arte. De acuerdo a la tradición Griega el poema era el mensaje, el poeta era el hermeneuta, ahora el hermeneuta es quien interpreta el poema o el texto. ¿En que momento dejó de ser el poeta un hermeneuta? Desde mi punto de vista nunca ha dejado de serlo. El autor de la obra de arte plantea posibles respuestas acerca del lugar del ser humano dentro del ente en totalidad a través de la obra. La obra de arte no está hecha por los dioses ni por la naturaleza sino por los humanos. Es el resultado de esa lucha entre hombre y tierra. El artista es un hermeneuta porque *interpreta* el mundo a través de la creación.

Ahora bien, el sentido de esta investigación está encaminado a llevar a la práctica algunos de los planteamientos más importantes expuestos hasta aquí. Para ello se elaboraron dos series de obras como dos cuestionamientos hermenéuticos llevados al terreno de la imagen. El planteamiento de hacer indagaciones desde el lenguaje visual fue un reto que buscaba llevar a la hermenéutica misma más allá de las fronteras del logocentrismo ya que considero que la elaboración de imágenes es un modo de pensamiento e interpretación además de la palabra. Para ello parto de la idea de la gran proximidad que existe entre arte y filosofía. También creo que el arte es conocimiento y que por medio de él podemos acceder a un tipo de saber que es inaccesible para otros

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.110-111

¹⁸⁶ *Idem.*

campos como la ciencia. También creo que la hermenéutica es una opción como cualquier otro método, ya sea la semiótica, el psicoanálisis o la sociología, y que, como tal, tiene sus límites. En mi caso la utilizo como algo que da sustento teórico a mis propuestas e investigaciones artísticas. Es importante aclarar que no estoy tratando de imponer un método a mi proceso creativo. En estas series busco entender o comprender con mayor profundidad las cuestiones principales de mi investigación por medio de mi ejercicio profesional y, ¿por qué no?, plantear las posibles respuestas en forma de imágenes.

La primera serie intitulada *Lautréamont* está inspirada en el texto poético del Conde de Lautréamont *Cantos de Maldoror* y tiene como objetivo principal indagar acerca de las relaciones entre palabra e imagen planteando la posible interpretación de un texto en el lenguaje y pensamiento visual. La segunda serie lleva por nombre *Horizontes* y su objetivo es ahondar en la comprensión e interpretación de un concepto filosófico mediante la creación de imágenes.

El sentido de ambas series en particular y de toda esta investigación en general está encaminado a llevar a la práctica las siguientes propuestas:

- a) El artista es un hermeneuta. A lo largo de la historia se pasó de la idea originaria *del poeta como intérprete* (de los dioses) a el filólogo como intérprete de los textos y del sentido oculto de éstos, sin embargo, ni el poeta, ni el pintor ni ningún artista en general ha dejado de ser un intérprete. Tal vez ya no interpreta el mensaje de los dioses pero a partir de sus obras podemos acceder a verdades que conforman nuestro entendimiento del ser y de nuestra relación con el mundo.
- b) Los lenguajes oral y escrito no son los únicos medios por los cuáles se puede llevar a cabo una interpretación y comprensión de textos, gestos, imágenes...de las cosas y del mundo en general. La hermenéutica puede ampliar sus medios a otros lenguajes como lo son la música (sonidos), la danza (movimientos) y las artes visuales (imágenes), entre otros tipos de lenguaje
- c) La poesía y la filosofía, a pesar de utilizar el lenguaje oral y escrito como medio principal de representación y expresión están directamente vinculadas con la percepción y creación de imágenes; ya sean físicas o imaginarias
- d) El arte es conocimiento y verdad porque devela y desoculta la esencia de las cosas, del mundo y de nuestra existencia. Por medio de él podemos llegar a comprender y entender cosas inaccesibles a las ciencias y otras disciplinas
- e) Que existe un pensamiento visual por medio del cual generamos nuevos pensamientos: lógicos o ilógicos, narrativos o no, ideas y conocimientos. Sin embargo no está por encima (ni por debajo) del pensamiento discursivo o lógico: sólo es una más de nuestras facultades

2. Serie *Lautréamont*

Esta serie de obras intenta dar un giro a los planteamientos de la hermenéutica tradicional, ya que como vimos, ésta giraba en torno a la interpretación de textos y obras de arte. A su vez, el medio por el que tomaba forma dicha interpretación es el lenguaje verbal o escrito. La *Serie Lautréamont* es un conjunto de imágenes que son el resultado de la interpretación del texto *Cantos de Maldoror* escrito por el Conde de Lautréamont en el Siglo XIX. La elaboración de estas obras se vincula con temas como la relación entre pensamiento discursivo y pensamiento visual; entre imagen poética e imagen física (la obra de arte) y entre *lógos* y razón. En este sentido creo que no sólo podemos pensar con palabras sino también con imágenes. También es evidente que nos podemos dar a entender sin necesidad de usar una palabra hablada o escrita, ya que muchas veces una seña o un silencio bastan. Dice Gadamer que el que tiene lenguaje tiene mundo. El lenguaje viene impregnado de tradición pero un individuo no tiene un lenguaje sino varios y si no los usa para expresarse al menos es capaz de entenderlos.

Los planteamientos que pretendo llevar a la práctica en esta serie son los siguientes:

- a) Establecer la posibilidad de interpretar un texto a través de imágenes. El paso que realiza la comprensión a través de las relaciones entre *texto(poema)-interpretación-texto* puede funcionar también de la siguiente manera: *texto(poema)-interpretación-imagen(obra)*. Si la hermenéutica se pregunta cómo debe de interpretar un cuadro y cómo justificar esta comprensión con palabras, yo me planteo la tarea de cómo interpretar mi comprensión de un texto en imágenes.
- b) Analizar la relación que guarda el texto poético con la imagen poética. La lectura de obras literarias está directamente vinculada, en el proceso de su comprensión, con la creación de imágenes que se proyectan en nuestra mente cuando leemos. Palabra e imagen se relacionan en toda interpretación de textos.
- c) La interpretación de un texto no sólo puede ser exteriorizada por medio de palabras, para ello también podemos echar mano de otros lenguajes como el musical o el visual, entre otros.
- d) Interpretar el texto de los *Cantos de Maldoror* de acuerdo a la teoría de la interpretación de Gadamer.

A continuación, haré algunas observaciones en torno a la imagen para después explicar el proceso que llevó la elaboración de las obras que conforman la *Serie Lautréamont*.

a) *Dos modos de ser de la imagen*

Cuando hablamos de imagen debemos tener en cuenta que existen, de manera general, dos tipos de imágenes: las que son sensibles, materiales o físicas y las que no son sensibles sino inmaterial o imaginarias. Es decir, unas se encuentran en el mundo como objetos y otras se encuentran en nuestro interior, en nuestra imaginación. De tal manera que existen autores que centran su atención en las imágenes materiales como son Gombrich y Arnheim, y otros que centran su atención en las que son producidas por la imaginación (Kant, Sartre, entre otros). Sin embargo, esta separación es artificiosa ya que la imagen material y la inmaterial suelen ir juntas.

Una fotografía genera necesariamente en la imaginación de quien la mira un equivalente imaginario, tanto en el momento mismo de estar mirando como después de haber mirado. Y muchas veces las fantasías, los sueños o los proyectos (que pertenecen a la imagen inmaterial) son constructos derivados, o son prolongaciones de la experiencia con imágenes materiales.¹⁸⁷

En *Filosofía de la imagen* Fernando Zamora hace una serie de indagaciones acerca de las relaciones entre imágenes y palabras, liberando a la imagen de los prejuicios logocéntricos. En este texto se considera a la imagen o a la creación de imágenes como un modo legítimo de conocimiento. El autor plantea que ordenamos ideas no sólo conceptualmente sino por medio de imágenes poniendo como ejemplo al profesor que expone con ayuda de un pizarrón un tema¹⁸⁸ y se ayuda de signos gráficos, como círculos, flechas y líneas y a través de ellos transmite su pensamiento a los demás. De igual manera funciona el pensamiento del ingeniero que diseña una máquina o el del pintor que hace dibujos previos para una pintura. Éstos, más que la representación de su pensamiento son al mismo tiempo su pensamiento. Es decir, cuando hablamos o escribimos pensamos hablando, nuestras ideas cobran sentido, se articulan conforme avanza nuestro discurso; de la misma manera mediante la conformación de imágenes también cobra sentido nuestro pensamiento. La imaginación es un modo de pensar.

Este tipo de funcionamiento intelectual que se lleva a cabo por medio de imágenes es independiente del pensamiento conceptual o discursivo, sin embargo, ambos pueden llegar a relacionarse en nuestra mente. Esto quiere decir que el pensamiento visual no sólo le

¹⁸⁷ F. Zamora, *Filosofía de la imagen. Indagaciones sobre lenguaje, imagen y representación*, p. 98.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.100-103

pertenece a los artistas visuales sino a todo tipo de personas. “Las imágenes materiales y las imágenes imaginarias desempeñan un papel fundamental en el conocimiento científico, teórico y filosófico”¹⁸⁹.

Por otra parte, en lo que se refiere a las relaciones entre imágenes materiales e imaginarias tenemos que:

Imágenes materiales e imágenes imaginarias mantienen relaciones complejas y cambiantes: a veces se pasa de una imagen material a una imaginaria (p. ej. cuando se habla de la forma del planeta tierra se parte siempre de percepciones efectivas: nunca vemos de hecho la forma completa del planeta, como tampoco vemos de hecho la forma completa de una pelota, por muy pequeña que sea: se transpone a lo imaginario la percepción de lo concreto); a veces se pasa de una imaginaria a una material (p. ej. en las representaciones visuales como corpúsculos o como ondas se partió de una concepción intelectual, a veces puramente matemática; en las representaciones visuales de la forma del universo; en las representaciones visuales del átomo; en los intentos surrealistas de crear íconos del sueño); a veces se va de una a otra y se retorna a la primera (vemos una imagen material, luego la recordamos, luego la plasmamos de nuevo en un soporte material).¹⁹⁰

De acuerdo a este análisis de las imágenes y pasando a su relación con mi obra gráfica y pictórica, puedo afirmar que la interpretación que hice de los *Cantos de Maldoror* fue hecha a través de un juego complejo que va del lenguaje verbal hecho a base de conceptos (como el de Dios, por ejemplo) a la formación de imágenes imaginarias (las diversas representaciones que conozco de Dios a lo largo de la historia y que proyecto en mi mente al recordarlas) y, finalmente el paso de éstas a imágenes materiales (la representación de Dios en las obras, por ejemplo las figuras 1,2, 12 y 15).

Como veremos más adelante, en los poemas que conforman los *Cantos de Maldoror* en más de una vez se hace mención del Dios cristiano. La postura de Lautréamont es claramente en contra de Cristo y el personaje principal, Maldoror, en varias veces tiene enfrentamientos físicos contra él. A su vez, en algunas estrofas muestra a un Dios con actitudes humanas que la religión censura: teniendo relaciones sexuales con una prostituta, borracho o comiendo y descuartizando humanos, es decir, asesinando¹⁹¹. En mi obra *Lautréamont XII* (Fig. 1. En el CD anexo se puede apreciar esta imagen a color) podemos ver la materialización de este juego entre lenguaje verbal-forma imaginaria-imagen

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 163

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ Véase el Apéndice, en él he transcrito algunas estrofas de los *Cantos de Maldoror*.

material. Al describir el autor a Dios en diversas situaciones viene a mi mente una imagen de Dios con forma humana, ya que según la religión el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios; posteriormente, antes de hacer la obra, imaginé las diversas formas en que se ha representado a Cristo y elegí un modo de ellas, el que más se acerca a la descripción que hay en el texto: un Dios con todas las características de la pintura románica, es decir, con expresión severa y rígida. Después busqué imágenes materiales como fotos, postales e imágenes reproducidas en libros, escogí algunas, las fotocopieé y las transferí al papel.



Fig. 1 *Lautréamont XII*, mixta / tela, 60x 40 cms, 2001. Foto del autor.

La composición no fue premeditada, es decir, no existió un boceto previo. Sólo elegí de un conjunto de fotocopias que tenía a la mano y las fui ordenando de la siguiente manera: una imagen de un Cristo románico en majestad repetida dos veces, una arriba y una abajo invertida, es decir, cabeza abajo, de tal manera que formaron un plano rectangular en posición vertical. Después elegí otra imagen religiosa, la virgen con el niño rodeada de

ángeles. Esta imagen es de mayor tamaño que las dos anteriores y la imprimí sobre ellas de forma horizontal. El resultado fue la forma de una cruz, el símbolo de Cristo. Quiero hacer énfasis en que la imagen se fue conformando sin un planteamiento previo, o al menos no consciente. En este hecho creo yo que el pensamiento visual fue guiando la conformación de la obra hasta la representación de símbolos ampliamente conocidos. Otro de los elementos simbólicos que integran la obra es el color: por toda la parte superior y en el ángulo inferior izquierdo hay un conjunto de pinceladas y planos hechos con pintura dorada. El color dorado siempre ha estado vinculado con lo divino y en la pintura bizantina y en los principios del renacimiento fue utilizada para representar el espacio divino. Uno más de los símbolos que utilicé en esta obra fue una X, este signo tiene muchos significados pero en esta obra tiene, para mí, el significado de la negación. Por último, en la parte inferior derecha aparece un pie de un cadáver creando esa tensión entre Dios y la humanidad, entre la vida y la muerte. De esta manera se hizo esta imagen relacionada con la unidad del texto de Lautréamont, no representa una estrofa en particular, pero a través de ella y de la descripción de su proceso intenté mostrar el complejo modo en que funciona el pensamiento en la interpretación de un texto, pasando de un lenguaje a otro y de un tipo de imagen a otra, es decir, la relación compleja que existe entre las imágenes provocadas por la lectura del texto y el proceso de elección y síntesis en la conformación de una imagen.

De lo dicho hasta aquí puedo concluir que en la interpretación que hice de los Cantos de Maldoror existen dos momentos que se relacionan: la interpretación del texto por medio de imágenes imaginarias y la interpretación del texto haciendo imágenes. Ambas se conjugan en mi experiencia de la comprensión de este texto poético. ¿Pero cómo se vincula todo esto con la hermenéutica de Gadamer? ¿Qué papel juega la intencionalidad con que hice esta serie de obras, es decir, la aplicación? En el siguiente apartado analizaremos estas cuestiones.

b) *Aplicación*

No hay un manual que explique cómo se debe comprender un texto. No hay un método general que pueda aplicarse a todo fenómeno. En la elaboración de esta serie de obras me apoyé en los elementos de la estructura de la comprensión y en los conceptos inherentes a

la hermenéutica que tomé de Hans-Georg Gadamer. *Podríamos considerar que el fenómeno de la comprensión se divide en entendimiento, interpretación y aplicación.* No es primero uno que otro. Los tres forman una unidad y ésta a su vez es articulada por el *sentido* de lo que se comprende. Según Heidegger a la comprensión la articula el *habla* que es el fundamento del lenguaje y hablando interpretamos lo comprendido. Por *habla* no se refiere a la palabra o al lenguaje oral. El lenguaje es consecuencia del habla y ésta es antes que todo lenguaje, es por eso que existen varios tipos de lenguaje.

Además, como ya vimos, existe un círculo hermenéutico que se cumple inevitablemente en toda comprensión. Heidegger pretendió demostrar que este no es un círculo vicioso y que ni las ciencias exactas escapan a él. La estructura circular de la comprensión ya había sido descubierta con anterioridad con la antigua fórmula de la relación del todo y las partes, es decir, que el *sentido* total de un texto tiene una relación estrecha con cada una de sus partes y si alguna de estas partes o la interpretación de todo el texto no coincide con cada una de sus partes entonces quiere decir que se ha realizado una mala comprensión, que hay un *mal entendido*. Desde otro punto de vista, también podemos entender la comprensión de un texto como una relación circular dialógica, esto quiere decir que el hecho de interpretar un texto es dialogar con él. Siempre existe una relación dialéctica entre un Yo y un Tú; uno que habla y otro que escucha. Otro aspecto importante en la interpretación es la preestructura de la comprensión descubierta por Heidegger. Siempre que intentamos comprender algo nos *anticipamos* al sentido total de la cosa misma. Por ejemplo, cuando leemos una novela nos imaginamos lo que sucederá algunas páginas más adelante, incluso tratamos de adivinar el final. *Hacemos un juicio previo, un prejuicio.* Nuestro prejuicio puede coincidir con lo que leeremos más adelante o no, esto quiere decir que existe la posibilidad de que haya malos entendidos.

Nuestra precomprensión se va modificando de acuerdo al sentido del texto. Es aquí donde Gadamer rescata el concepto de prejuicio de su sentido negativo que a partir de la Ilustración se entiende como un *juicio sin fundamento*. Como ya vimos anteriormente, para Gadamer todos tenemos prejuicios, pero no hay que tratar de pasar por encima de ellos porque *estos son la realidad histórica de nuestro ser. Son la tradición a la que pertenecemos.*

Por otra parte, la «conciencia de los efectos de la historia» es algo que debemos tener siempre presente. La obra o el texto fueron hechos en un momento histórico concreto, tienen su mundo y nosotros el nuestro. Hay que superar la ingenuidad historicista en donde se cree equivocadamente que el historiador puede mantenerse aislado del suceso que investiga en busca de la objetividad. No podemos mantenernos aislados del fenómeno que observamos como pretende la ciencia. Desde que intentamos comprender algo lo hacemos desde un punto de vista personal; tenemos una intención. A lo largo de la historia el hombre ve el mismo fenómeno de un modo diferente, no hay una verdad única sino varias. Una obra de arte no tiene un sólo sentido, sino varios. Por lo tanto, cuando comprendemos un texto o una obra, confrontamos nuestro ser con el de ésta. Se efectúa un diálogo de dos mundos diferentes: el del pasado y el del presente, o incluso el del presente con el de otro presente.

Cuando comencé a interpretar el texto de Lautréamont tuve que hacer conciencia de la *distancia en el tiempo*. En mi comprensión de este texto existe una tensión dialéctica entre pasado y presente, entre lo propio y lo ajeno. Esto me llevó a investigar el ambiente francés en el que fue escrita la obra. Además tuve que buscar los pocos datos que existen de su autor. Todo esto con la intención de *aplicar* mi interpretación de esta lectura en la elaboración de imágenes. Desde mi punto de vista, esta aplicación cumpliría por lo tanto con los elementos de la estructura de la comprensión que plantea la hermenéutica.

Coincidiendo con lo concluido en el apartado anterior, en la comprensión de los Cantos de Maldoror existieron dos momentos: la interpretación del texto al leerlo, poniendo atención a las imágenes poéticas que provocan las estrofas del texto en mi imaginación y, la elaboración de imágenes materiales (gráficas o pictóricas) como un proceso de interpretación y comprensión del mismo texto. Además podría agregar un tercer momento: la interpretación que yo mismo hago de mis obras una vez que observo y analizo el conjunto de la serie y a través de la escritura. Este último momento cierra un círculo que va del lenguaje verbal (el texto poético) al lenguaje visual (las imágenes imaginarias y materiales) y vuelve al lenguaje verbal en la redacción de estas líneas.

c) Horizontes

Recuerdo alguna clase en la facultad de filosofía en donde una maestra, hablando de Gadamer, hacía mucho énfasis en la «construcción del horizonte propio». Debido a esto, recibía varias críticas de mis compañeros que cuestionaban hasta qué punto se puede completar dicho horizonte. Gadamer mismo acepta este límite pero no como algo negativo. La finitud que nos caracteriza a cada uno está en la esencia misma del ser que somos. Siempre estamos en una situación y lo difícil de hacernos conscientes de ella es que nunca podremos tener un saber objetivo de nuestra situación porque estamos inmersos en ésta. Esta inacababilidad es parte de nuestro ser histórico y “ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse”¹⁹². Para empezar yo no estoy de acuerdo con el término «construcción del horizonte». La alteridad ya está dada al enfrentarnos con el otro y la construcción (si puede llamarse así) también. De lo que se trata es de hacernos *conscientes* de nuestra *situación* propia, aunque, como ya dijimos, nunca podremos estar completamente conscientes de nuestro propio horizonte (ni del de los demás) porque somos seres finitos. Sin embargo, la hermenéutica de Gadamer persigue que se comprenda que el fenómeno de la conciencia de los efectos de la historia está siempre presente e influye en la comprensión se esté o no consciente de ello.

Es importante señalar que Gadamer en un intento por superar a la hermenéutica romántica, en donde se creía que el intérprete puede entender mejor lo que quiso decir el propio autor sobre su obra, la atención se centra más en el texto que en su autor. Yo creo que nunca está de más saber algunos datos biográficos del creador aunque tampoco es indispensable para poder interpretar una obra. Por ejemplo, las pinturas de las cuevas de Altamira nos dicen algo aunque no sepamos nada del hombre que las pintó. El autor del texto que estoy interpretando en esta ocasión es un misterio. No hay datos de su vida salvo algunas fechas y cosas muy generales.

Para completar el esbozo del horizonte de esta obra la situé en el lugar y tiempo en que fue escrita:

Isidore Ducasse nació en Uruguay en 1846. Fue hijo de padres franceses. A los catorce años fue enviado a estudiar a Francia. En 1868 se publicó el primer canto de los *Cantos de*

¹⁹² Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 372.

Maldoror y en 1869 se publicó la obra completa bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont. En 1870 se publicó otro libro con el título de *Poesías*. Se sabe que era profesor y que murió a la edad de 24 años en un hotel de París el 24 de noviembre de 1870¹⁹³. En el siglo XX los surrealistas lo proclaman como uno de sus precursores y se despierta un gran interés en torno a su obra. Por la propia pluma de Lautréamont se sabe que admiraba la obra V. Hugo, Byron y Baudelaire. Sus contemporáneos fueron los simbolistas y aunque él mismo fue situado dentro de los poetas malditos su obra es casi desconocida en su propia época.

Durante el siglo XIX el poder de la razón vivía su momento más intenso. El ideal de progreso del positivismo y el cientificismo contaminó a las ciencias humanas e incluso a la literatura. Los poetas naturalistas que buscaban la mayor objetividad posible cayeron en la divulgada fórmula de la observación y el distanciamiento en busca de la verdad. Zola crea su “método de observación” tomado directamente del método científico y que consistía en recabar la mayor cantidad de datos objetivos evitando cualquier intervención del sujeto observador¹⁹⁴. En contra de este ambiente cientificista surge el romanticismo. El lirismo, la subjetividad, la conciencia de la finitud humana que viene con la muerte entre otras cosas son características de este movimiento que surge en varios países y que no se puede considerar como un movimiento de grupo. Son distintos el romanticismo francés del alemán por ejemplo. El simbolismo surge después del romanticismo conservando algunas relaciones pero difieren uno de otro en el discurso y la construcción del lenguaje para sus respectivas poéticas. Los simbolistas reaccionaron en contra del positivismo y revaloraron al igual que el romanticismo el poder de la imaginación, además “recurrieron a la metafísica e incluso a doctrinas ‘esotéricas’.”¹⁹⁵ El universo se halla impregnado de símbolos y de enigmas que había que sacar a la luz. El Conde de Lautréamont escribe su obra alrededor de 1870 paralelamente a grandes poetas franceses como Rimbaud, Mallarmé y Verlaine.

Los *Cantos de Maldoror* es un libro de poesía en prosa dividido en seis cantos y cada uno de éstos está dividido, a su vez, en estrofas. Varía el número de estrofas en cada canto. El

¹⁹³ Estos datos fueron sacados de *Lautréamont* de Gaston Bachelard.

¹⁹⁴ Estos datos fueron sacados del prólogo de *Blanco sobre negro* de Stéphane Mallarmé escrito por Raúl García, p. 9-23.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

estilo de Lautréamont es violento y agresivo, su poesía es activa y salta con facilidad de lo bello a lo grotesco. En este texto se mantiene una constante crítica al hombre y a Dios a lo largo de los seis cantos, además se menciona constantemente el poder y la fuerza animal, inconsciente y amoral de algunas bestias salvajes; estas actitudes a veces tienen su reflejo en los movimientos y acciones de los personajes del texto. El personaje principal, Maldoror, viene a revalorar el lado oscuro y malvado de la humanidad y cuestiona el ideal de belleza de la estética tradicional que considera indispensable para que una obra pueda ser considerada arte. Con un estilo inconfundible, imágenes absurdas y violentas en analogía con la belleza y la calma crea un texto de gran valor poético, artístico y estético en un mundo que se encuentra en constante tensión entre Dios y los hombres, entre el bien y el mal, entre la conciencia y la inconsciencia, entre hombres y bestias, entre la vida y la muerte. Mi interpretación de este texto en los aspectos más fundamentales que llamaron mi atención fueron llevados a un lenguaje visual que es en donde traté de manifestar la *fusión de horizontes* entre este texto y yo.

Al leer y releer estos poemas siempre tuve una intención, una *aplicación*: dar a entender mi interpretación a través del lenguaje visual y las imágenes que me evoca la poesía de Lautréamont. Para esto me serví de los elementos plásticos como lo son el manejo del espacio y la forma en lugar de las palabras. Así es como intenté crear un diálogo entre pasado y presente, entre mi mundo y el suyo. Los resultados están en las obras que he realizado y su verdad o verdades sólo se develarán en cuanto el espectador se detenga un momento a verlas. Sin embargo, en el siguiente apartado veremos algunos aspectos técnicos y analizaremos algunas obras con el fin de aclarar al lector algunos puntos de relación entre la investigación teórica que conforma esta investigación (capítulos I y II) y la aplicación práctica llevada a cabo a través de la producción de obra.

d) *La técnica y las obras*

Cuando vemos una imagen en la televisión, en el museo, en el cuaderno de un niño, vemos también medios y modos de representación y pensamiento acordes a la época, a la situación social del creador, a su pensamiento, etc. Desde la invención de la prensa por Gutemberg la reproducibilidad de textos e imágenes ha tomado un papel importante en

nuestra formación de conocimientos y modos de comprender el mundo. Estos medios de reproducción han evolucionado de tal manera que en la actualidad podemos hacer y obtener una imagen casi de inmediato. Todo el tiempo estamos bombardeados por imágenes: en el televisor, por medio de revistas, en anuncios espectaculares, a través del Internet. Nuestra percepción de tiempo y espacio se ve afectada por los medios de comunicación cada vez más efectivos. Actualmente podemos ver y hablar al mismo tiempo con una persona que esta al otro lado del mundo. Lo que sucede en partes donde nunca hemos estado no nos es ajeno debido a los medios de comunicación. Por otra parte las herramientas que usamos proporcionan cada vez menos esfuerzo físico y ahorran una gran cantidad de tiempo. Un artista visual como el pintor ya no esta limitado a la utilización de óleo y pinceles. Las manifestaciones de las artes visuales han ampliado su campo a nuevas disciplinas como lo son la instalación, el *performance* y, con el uso de la tecnología, el video arte y el arte digital.

Precisamente este es uno de los aspectos que crean tensión entre el contexto en que fueron creados los *Cantos de Maldoror* y mi *Serie Lautréamont*. El uso de las tecnologías o de los medios de producción de imágenes habla de la época en que una obra es hecha. En pintura, el uso de técnicas tradicionales como el óleo o el temple tiene cierta vigencia sin embargo su utilización nos sitúa, junto con otros aspectos, en una época. Es decir, no podemos concebir una obra hecha con la técnica de acrílico antes del siglo XX ya que fue en ese siglo cuando se inventó. Otro ejemplo sería el hiperrealismo que está directamente relacionado con la fotografía y aunque sea una pintura que representa la realidad, tiene más vinculación con el modo plano de la representación fotográfica que con la visión estereoscópica con que percibimos las cosas a través del sentido de la vista, el hiperrealismo no podría existir sin la invención de la fotografía. En este sentido, las obras que conforman la *Serie Lautréamont* se relacionan con el uso de herramientas y con una noción de arte que varía de la que existía en el momento en que vivía el Conde de Lautréamont. Pero vayamos directamente a las obras de mi serie para ir desentrañando poco a poco el significado de éstas.

Son alrededor de cuarenta obras las que integran la *serie Lautréamont*. Algunas son dibujos hechos con tinta china sobre papel (fig. 2), otras son óleos sobre tela (figs. 3 y 9) y el resto son técnicas mixtas sobre papel de algodón (figs. 9-22). Las primeras obras de esta

serie fueron elaboradas con técnicas tradicionales como el óleo sobre tela y el dibujo con tinta china y aguadas pero conforme fue avanzando mi producción empecé a utilizar algunas otras herramientas como parte de mi proceso creativo: la cámara fotográfica, la fotocopidora y la computadora. El resultado fueron imágenes conformadas por la integración de distintas técnicas sobre papel.

En lo que se refiere a la interpretación del texto en imágenes me surgió la pregunta de cómo expresar dicha interpretación, ¿de una manera literal o metafórica? Al principio pensé hacer una imagen por cada estrofa del libro como en las figuras 2 y 3 pero el resultado era muy literal y no me pareció que cumplieran con lo que yo buscaba de esta serie. Después entendí que si ya había tenido acceso a la totalidad de sentido del texto de lo que se trataba no era de reproducir materialmente cada imagen que el texto hubiese proyectado en mi mente, ya que si así lo hiciera sólo estaría ilustrando estos poemas. Mis reflexiones deberían ser de mayor profundidad y me propuse expresarlas metafóricamente, es decir, que no se entendieran de manera demasiado explícita, dando al espectador mayor libertad para la interpretación de mi obra, es decir, imágenes que no fuesen necesariamente narrativas.

Un ejemplo de las primeras obras en donde comencé a trabajar por estrofa es *Lautréamont I. Del segundo canto de Maldoror* (fig. 2). Esta obra está hecha con tinta china, acrílico y pintura dorada sobre papel y como su nombre lo indica surgió a partir de una estrofa del segundo canto¹⁹⁶. En este poema el personaje principal, Maldoror, narra una visión de Dios que tiene al levantar su mirada hacia el cielo. Lo que observa es a un dios que devora cruelmente a los hombres uno a uno. También describe la sensación de terror que le produce presenciar esto provocándole emitir un grito ensordecedor que, a su vez, es el primer sonido que escuchan sus oídos desde que nació. Mi interpretación de esta estrofa en un dibujo tomó como modelo a las imágenes románicas. En mi dibujo, una figura grande de Cristo en majestad tiene entre los dedos de una mano a un pequeño hombre tal y como se menciona en el poema. En la parte inferior se puede observar un mismo rostro repetido cuatro veces, en una de ellas está gritando: es Maldoror. Una de mis constantes preocupaciones en mi obra ha sido el manejo del tiempo y este es un ejemplo de ello. *En este dibujo se superpone la representación de varios instantes en un mismo espacio* (este es

¹⁹⁶ Véase la estrofa 8 del segundo *Canto de Maldoror* en el apéndice.

un elemento muy importante en el posterior desarrollo de mi obra, como se vera más adelante en la *Serie Horizontes*). Este dibujo es un ejemplo de la interpretación del texto poético que funciona de la parte al todo, es decir, que va de lo particular a lo general. Una de las virtudes de la hermenéutica es su flexibilidad metodológica ya que se va adaptando de acuerdo a la interpretación del sentido del texto y en este proceso se efectúa un juego que va de la parte al todo y del todo a la parte que estamos leyendo. Esta obra, *Lautréamont I*, es la materialización de las imágenes proyectadas en mi mente al leer una sola estrofa, por lo que es un registro de mi interpretación que se relaciona con una parte en concreto del texto: el segundo canto en la cuarta estrofa y que sin embargo alude al sentido del texto en su totalidad: mostrar la imagen de un Dios, severo y cruel que más que ayudar atormenta a la humanidad.



Fig. 2 *Lautréamont I*. Del segundo canto de *Maldoror*. Mixta
Sobre papel. 120 x 80 cms. Fotografía del autor.

En lo que se refiere a las técnicas mixtas el proceso fue distinto en la elaboración y en la relación entre imagen y texto. En estas obras el paso de lo general a lo particular y de lo particular a lo general fue más complejo, ya que están configuradas por varias imágenes, algunas relacionadas con imágenes apegadas a las que describe el texto y otras que aluden al sentido general de éste. Ya no corresponden a una estrofa por imagen sino a una síntesis del texto.

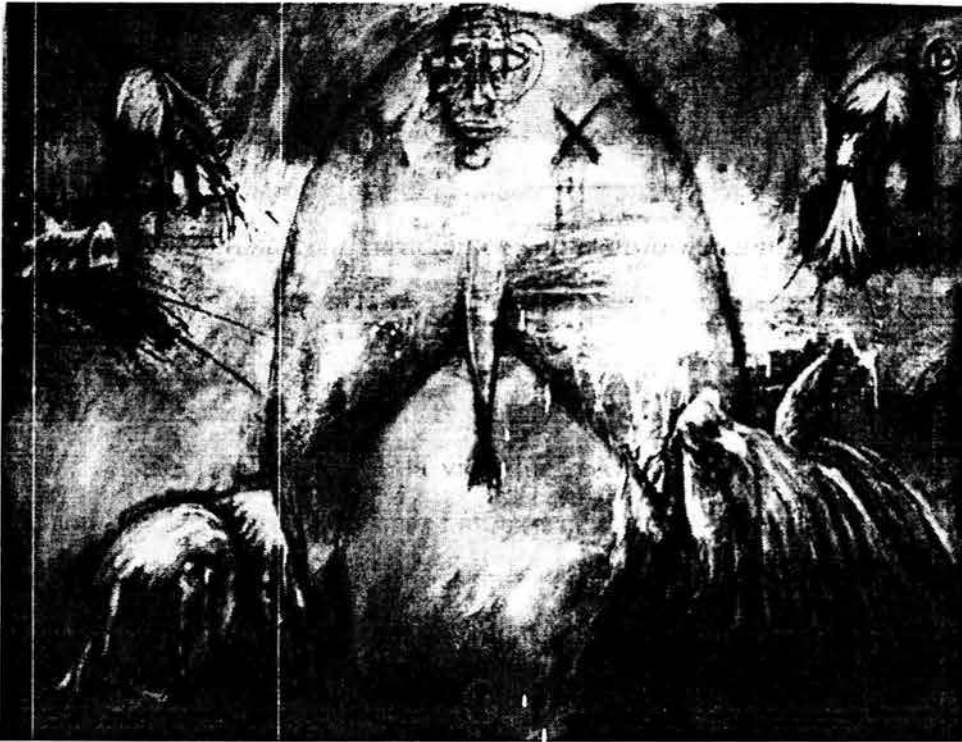


Fig. 3 Lautréamont V (*Los cerdos vomitan al mirarme*), óleo sobre tela, 90 x 120 cms, 2001.
Fotografía del autor.

Pero vayamos por partes, en lo que se refiere a la técnica el uso de la tecnología, como la computadora y la fotocopidora, cambió la forma de mis obras. Estos procesos, además de permitir crear un mayor número de imágenes en menor tiempo, ofrecen otras posibilidades formales como: la repetición seriada de la misma forma o imagen dentro de una misma obra u obras; la posibilidad de disponer y apropiarme de todo tipo de imágenes y fotografías que no fueran hechas por mí; y crear composiciones con una representación espacio-temporal compleja, ya que el uso del *transfer* ofrece la posibilidad de sumar el registro de varios y distintos instantes en una misma obra. La técnica de *transfer* es en realidad un proceso sencillo: después de seleccionar un conjunto de imágenes (fotografías,

recortes de revistas, imágenes bajadas de Internet, etc) relacionadas con lo que se quiere representar se sacan fotocopias o impresiones láser de estas imágenes y posteriormente se transfieren a un papel de algodón con ayuda de una prensa para hacer grabado. En lo personal relaciono la técnica de la transferencia con los principios del collage y del fotomontaje, sólo que éste se integra al soporte sin dar la sensación de un pegote.

Uno de los primeros artistas visuales en utilizar la técnica del *transfer* fue el norteamericano Robert Rauschenberg, sólo que en sus obras las transferencias eran hechas directamente de recortes de periódico. Estos primeros *transfer* presentaban ciertas limitantes debido a la tecnología de la época en que fueron elaborados (1958-1965) y no era posible manipular digitalmente la imagen apropiada de revistas y periódicos. Uno de los aspectos que muestran estas obras de carácter experimental es que no fue utilizada la prensa para transferir las imágenes sino un objeto duro de manipulación manual: una cuchara o un bolígrafo sin tinta posiblemente, quedando la transferencia de la imagen como una forma incompleta en donde se registraban los trazos con que fue transferida (Fig. 4). Posteriormente, en la obra gráfica de Rauschenberg aparece, en lugar de la técnica de *transfer*, la utilización de técnicas que dan más calidad al registro de sus fotografías sobre papel o tela como la serigrafía y la litografía. Actualmente la calidad de las impresiones láser en negro o a color presentan una buena calidad fotográfica y si son transferidas con thinner en una prensa sobre papel, tela o madera con la presión y cantidad de solvente adecuada, los resultados son buenos y el ahorro de tiempo y trabajo es considerable.



Fig. 4 *Mainspring* de Robert Rauschenberg (1965), Transferencia, lápiz, acuarela y gouache sobre papel, en *Robert Rauschenberg*, 1999.

Otro de los artistas visuales que utilizan técnicas experimentales en donde se mezclan la fotografía y la pintura es Anselm Kiefer. En algunas de sus obras de gran formato utiliza una impresión fotográfica sobre madera y sobre ésta trabaja con materiales pictóricos (acrílico y óleo) y extra pictóricos como la paja, la arena y el plomo. Un ejemplo de esto es la obra *Ways: March Sand* de 1980 (Fig. 5), en donde sobre una fotografía de 255 cms. de alto por 360 cms. de largo el artista alemán pintó y dibujó líneas y manchas que representan flores sobre este paisaje en donde no las hay, además escribió palabras que aluden a la historia de Alemania y a su pasado bélico. Otro de los elementos que incluyó en la obra es arena, dando como resultado una compleja relación entre lo representado (la fotografía y la pintura) y la presencia de la materia real como elemento expresivo dentro de la obra: es decir, la tierra alemana, un juego entre presentación y representación.



Fig. 5 *Ways: March Sand* (1980) de Kiefer, acrílico y arena sobre fotografía sobre madera, en *Anselm Kiefer*, 1987.

En México también existen bastantes artistas que utilizan la transferencia de fotografías sobre distintos soportes mezclándolas con otras técnicas de origen más tradicional y/o con materiales u objetos alternativos, obteniendo como resultado imágenes de carácter híbrido y complejo. Como ejemplos de ello puedo citar la obra del artista de origen holandés radicado en nuestro país desde hace varios años: Jan Hendrix (Fig. 6). Trabaja con la

técnica de la serigrafía y hace sus imágenes y formas a partir de fotografías tomadas por él a través de viajes y de su paso por el mundo. En sus obras presta atención no sólo a las técnicas y materiales con los que registra su interpretación de la naturaleza (fotos polaroid, objetos encontrados, tinta, etc) sino también a los soportes: en sus imágenes el papel forma parte significativa del discurso de su obra, las fibras, la transparencia, el color, etc.



Fig. 6 *Cabá* (1995) de Jan Hendrix, serigrafía y hoja de oro sobre papiro, en *Botánica*, 2003

Alejandro Pérez Cruz es otro de los autores que trabajan dentro del ámbito de la gráfica alternativa. Es uno de los pioneros en usar la técnica del *transfer* en el país y lo integra con técnicas de impresión gráfica tradicionales como la xilografía. Su obra gira en torno al caos de las grandes ciudades. El carácter urbano de sus piezas está conformado por medio de registros fotográficos de la arquitectura y de los monumentos ciudadanos en relación a la fuerza gráfica de líneas y formas gestuales talladas sobre madera e impresas con una gran calidad xilográfica (Fig. 7).

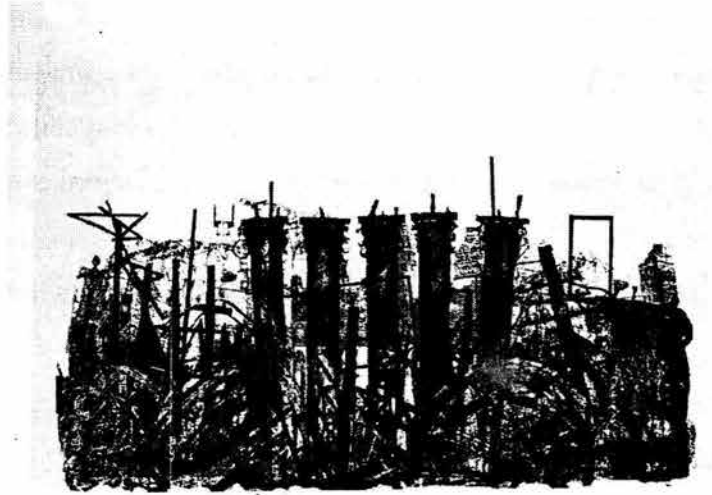


Fig. 7 *Hoy cesa el silencio* (1997) de Alejandro Pérez Cruz, Xilografía y Electrografía / papel, en Alejandro Pérez Cruz, 1999

Otro de los artistas jóvenes que trabajan dentro de esta línea es Alejandro Villalvazo. Su temática también es urbana pero la fragmentación del espacio y el desorden compositivo en ocasiones es más violento que en los dos autores que cité anteriormente (Fig. 8). Además, la utilización de imágenes manipuladas e impresas digitalmente confluyen con impresiones litográficas o xilográficas creando imágenes que rompen con el carácter discursivo y lineal del pensamiento lógico.

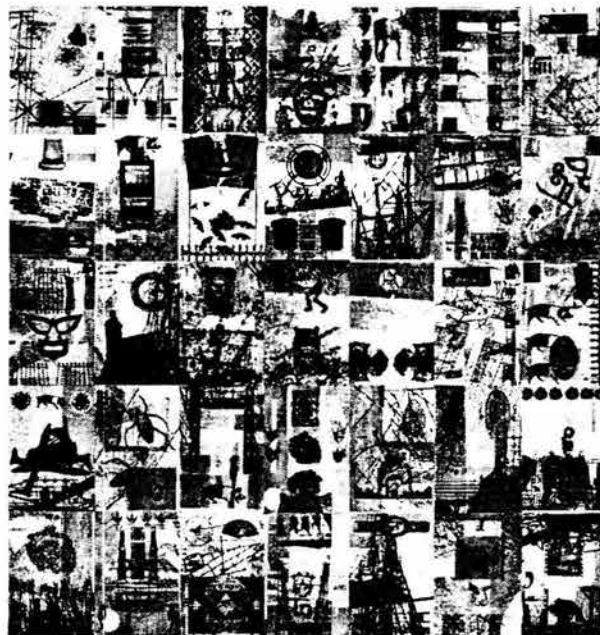


Fig. 8 *Políptico* 2002 de Alejandro Villalvazo, fotografía del autor

Volviendo a mi obra, en *Lautréamont X* (Fig. 17) tenemos un ejemplo del tipo de obras que no aluden a un verso o estrofa en particular sino al sentido general de la obra. La imagen está conformada por un conjunto de formas e imágenes que no guardaban una relación original entre sí. La parte superior del formato está cubierta por una transferencia de la imagen de un mosaico románico, al que ya hice mención más arriba (Fig. 1), de la Virgen rodeada de ángeles; al centro y en la esquina inferior izquierda tenemos la transferencia de la fotografía de dos animales, un cuervo y un simio; y por último, en la esquina inferior derecha se puede observar una transferencia de una fotografía de un hombre subiendo cadáveres a una carreta. Estas imágenes están intervenidas con la técnica de acuarela, tinta y acrílico, y por medio del color y la acentuación de algunas zonas de las imágenes transferidas se da unidad y cohesión al grupo de imágenes y formas. Los *Cantos de Maldoror* giran en torno a tres temas recurrentes: la religión católica; el instinto y la fuerza animal, y la muerte. El espacio inferior puede ser interpretado como el mundo terrenal y el espacio superior como el espacio divino, sin embargo, a estos dos espacios se suma un tercero: la representación del cuervo en el centro. Esta forma del cuervo sobre unas líneas gestuales que evocan hierbas también corresponde a la representación de un espacio terrenal sin embargo crea una ruptura con la representación de un espacio y momento único en la obra. La obra se inscribe dentro de la definición de collage dada por Max Ernst: “el encuentro de dos realidades distintas en un plano ajeno a ambas”¹⁹⁷.

Desde mi punto de vista, la forma del cuervo es el eslabón que integra los temas a los que me referí anteriormente: la fuerza y la bestialidad animal y amoral en esta ave salvaje se vinculan, por su relación con la carroña, con la muerte, recordando nuestro ser finito y su relación con la creencia de un mundo supraterrrenal al que supuestamente se accede después de la muerte.

Como ya mencioné, esta obra está directamente vinculada con mi interpretación general del texto y en ella busco representar la visión desencantada que tiene Lautréamont de la existencia humana y de nuestra indefensión y vulnerabilidad frente a la hostilidad del mundo. Considero que esta imagen es un ejemplo de lo que sería una síntesis del texto y dentro de este tipo de obras incluiría las Figs. 12 y 14. También existe otro tipo de imágenes en donde sólo se vinculan el tema de la muerte y la presencia del mundo animal

¹⁹⁷ Danto, *Después del fin del arte*, p. 28

como en las Figs. 9-11, 18, 19, 21 y 22. Por último, en lo que se refiere al contenido de las obras y su relación con el texto, tenemos las imágenes en donde sólo se trata el tema de la muerte y la violencia, por lo general, estas fueron las últimas obras que hice de la serie y presentan composiciones menos saturadas y dinámicas (figs. 18-22).

También existen algunas imágenes de la *Serie Lautréamont* que presentan una relación más compleja ya que por momentos evocan imágenes muy concretas que corresponden a estrofas del texto pero que incluyen, además, elementos ajenos a éstas. Un ejemplo de ello es *Lautréamont XVII* (Fig. 15). Esta obra la relaciono con el último canto, ya hacia el final del libro se enfrentan Maldoror, un personaje con características humanas y divinas a la vez, pero en cuya alma predomina la maldad y el odio a Dios y a los hombres, y Dios convertido en rinoceronte. El rinoceronte es asesinado por Maldoror antes de que le impida quitarle la vida a un inocente joven. En esta imagen podemos reconocer la figura del rinoceronte en la esquina inferior izquierda y un cadáver que cuelga en la esquina opuesta creando una tensión compositiva diagonal entre animal y víctima. Planos pictóricos transparentes verdes y líneas y trazos de acrílico rojo crean un contraste complementario de color dando tensión a la imagen. Una vez más aparece la figura de Cristo en majestad encerrada en un círculo y atravesada por una cruz como símbolo de negación. Esta figura no correspondería a la imagen que describe el texto en esta escena sin embargo refuerza el contenido de la obra. El manejo del espacio está hecho a base de fragmentos de fotografías que a su vez crean una tensión entre la integración de un espacio escenográfico y la fragmentación de éste, es decir, aunque sugieren un ordenamiento espacial lógico (arriba, abajo, atrás, adelante), los distintos fragmentos e imágenes nunca terminan de integrarse completamente como si fueran un solo espacio abierto, creando la sensación de fragmentación y dinamismo.

En *Lautréamont XI* (fig. 16) la fragmentación espacio-temporal es más evidente y también es una imagen que se vincula con una estrofa del texto. Cabe mencionar que estas relaciones, por lo general, fueron hechas de manera inconsciente ya que nunca hubo bocetos previos. Son obras que tomaron forma y sentido sobre el proceso mismo de trabajo, el único proceso lógicamente preestablecido era la elección de imágenes (fotocopias) que pudieran funcionar para materializar mi interpretación del texto en obras. La distribución de las fotocopias sobre el papel se fue dando según lo requería la composición y la conclusión

de éstas posteriormente con tintas y acrílicos cumplía la tarea de unificar y dar sentido a la primera parte del proceso. Volviendo a *Lautréamont XI* la relación entre el cadáver y el mar me remite a un poema en donde Maldoror encuentra el cuerpo inerte de un hombre ahogado rodeado por los curiosos junto al río Sena, al acercarse descubre que es un antiguo amigo suyo y después de tratar de reanimar el cadáver por más de una hora consigue traerlo a la vida nuevamente. En *Lautréamont XI* podemos distinguir, si se pone atención, la imagen de dos cadáveres: uno del lado derecho casi al centro y otro en la parte inferior del formato ligeramente velado por una capa de pintura blanca y por los colores fríos de la representación de un río. En esta ocasión la composición integra formas puras, es decir que no representan ninguna forma de la realidad (la mancha de tinta sobre el cuerpo del cadáver), con los fragmentos de representaciones figurativas que se conjugan sobre el papel (manos y pies del mismo cadáver, una pequeña isla a lo lejos). La imagen no está articulada desde un punto de vista único y discursivo. La parte inferior de la obra no corresponde a lo que sería lógico, la orilla del río. En su lugar está la imagen de un cuerpo en diagonal en donde se pueden apreciar los pies de los curiosos que observan pero que son violentamente cubiertos por otra situación: el flujo del agua que ondula por el centro de la obra.

Esta misma referencia al cadáver y los curiosos se puede observar en *Lautréamont XXI* (Fig. 20). Los fragmentos de piernas se ordenan en torno a la repetición del cuerpo del cadáver que esta vez no yace en el piso sino que ha sido girado y está en posición vertical. Este último giro espacial dio forma a las siguientes obras que además fueron las últimas que integraron la serie (Figs. 18-22).

Leer el texto *Cantos de Maldoror* puede ayudar al espectador a entender mejor la relación entre estas poesías y mis imágenes, sin embargo para entender mi obra no es indispensable haber leído la obra del Conde de Lautréamont ya que el que se desconozca el texto que originó esta serie no quiere decir que por ello las imágenes dejen de significar. La serie completa sumó alrededor de cuarenta obras, incluyendo los primeros dibujos y pinturas, y son el resultado de un diálogo a través del tiempo entre el Conde de Lautréamont y yo¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Las imágenes que presento a continuación son algunas de las más representativas de la serie pero también anexo a esta tesis un CD que contiene las imágenes digitalizadas de las obras que hice para esta investigación.

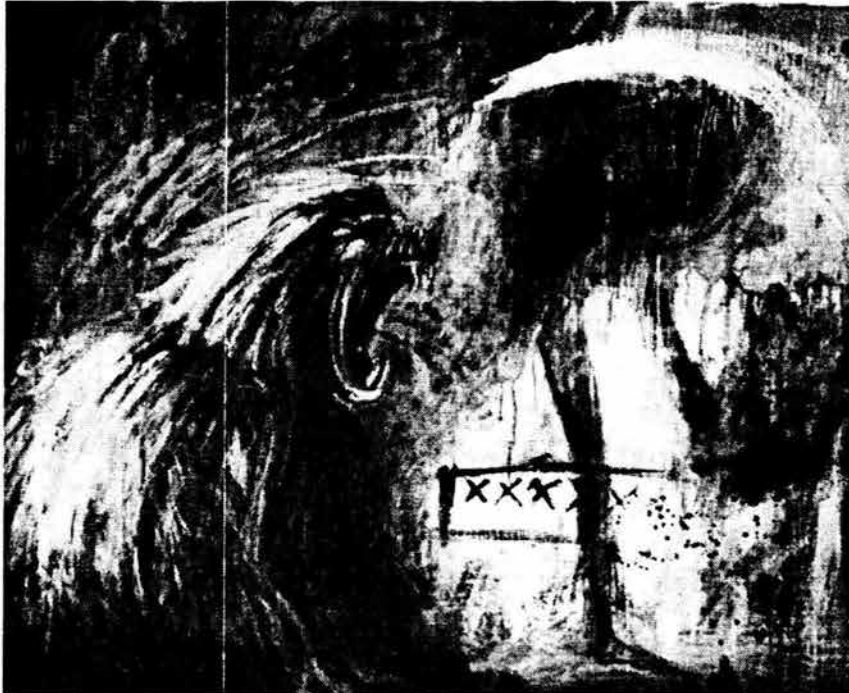


Fig. 9 *Lautréamont VIII*, óleo/ tela, 90 x 120 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 10 *Lautréamont XXI*, mixta/ papel, 40 x 60 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 11 *Lautréamont XVI*, mixta / papel, 60 x 40 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 12 *Lautréamont XXII*, mixta / papel, 60 x 40 cms, 2001. Foto del autor.

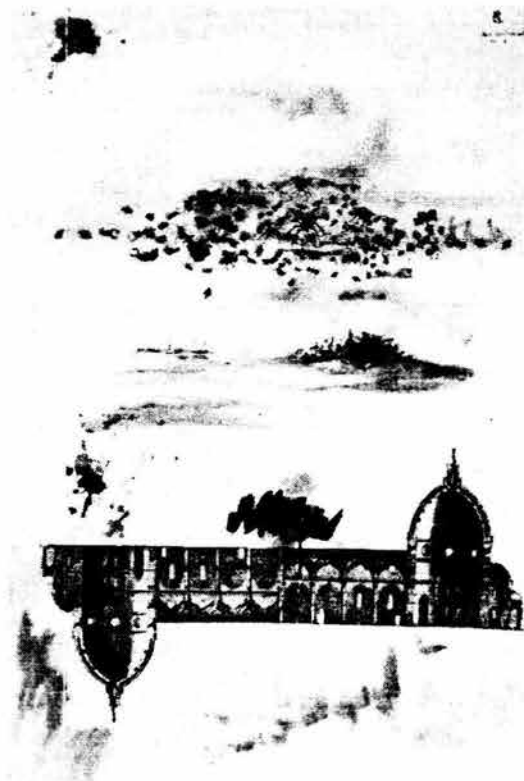


Fig. 13 *Lautréamont XXVII*, mixta / papel, 120 x 80 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 14 *Lautréamont XXVII*, mixta / papel, 40 x 30 cms, 2001. Foto del autor.

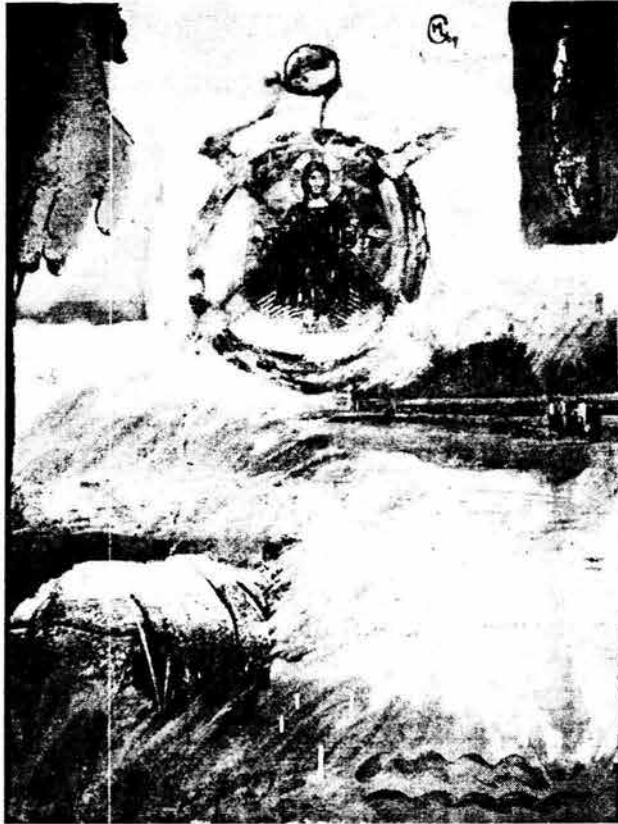


Fig. 15 *Lautréamont XVII*. mixta / papel, 60 x 40 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 16 *Lautréamont XI*, mixta / papel, 60 x 40 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 17 *Lautréamont X*, mixta / papel, 60 x 40 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 18 *Lautréamont XXX*, mixta / papel, 120 x 80 cms, 2001. Foto del autor.

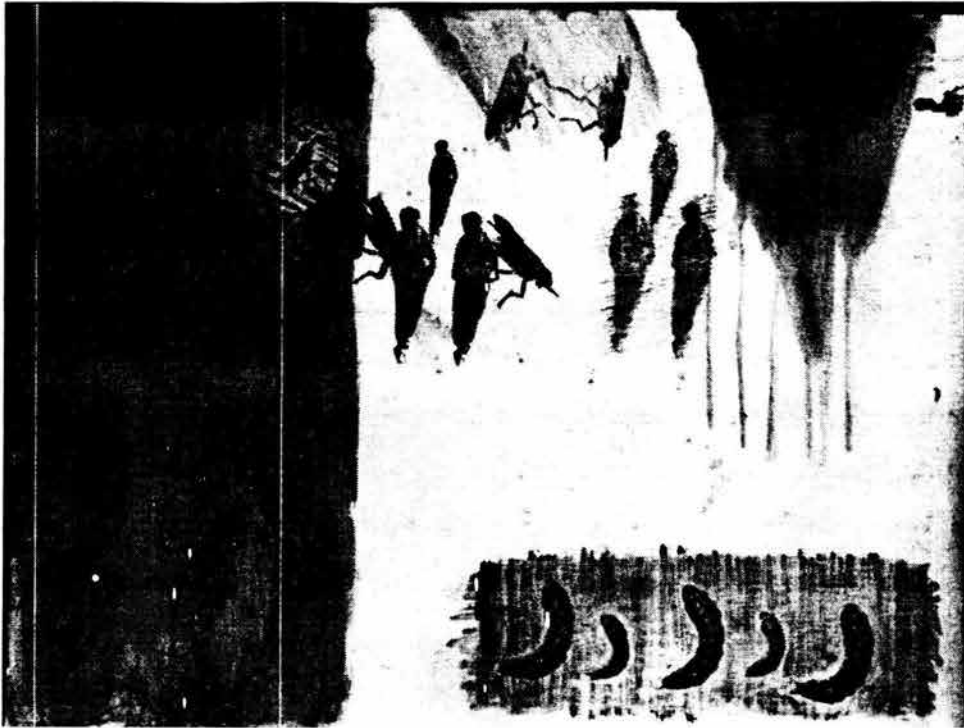


Fig. 19 *Lautréamont XXXII*, mixta / papel, 80 x 120 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 20 *Lautréamont XXI*, mixta / papel, 80 x 120 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 21 *Lautréamont XXV*, mixta / papel, 80 x 60 cms, 2001. Foto del autor.



Fig. 22 *Lautréamont XXVI*, mixta / papel, 80 x 60 cms, 2001. Foto del autor.

3. Serie *Horizontes*

La segunda serie que forma parte de esta investigación ya no está relacionada con un texto en particular. Para Heidegger y para Gadamer el arte ocupa un lugar fundamental para la humanidad ya que por medio del arte podemos obtener un saber al que no es posible acceder por otros medios ¹⁹⁹. Como ya vimos, esta verdad que le pertenece al arte nos brinda un modo de conocimiento peculiar. El objetivo principal de esta serie fue, siguiendo esta noción de arte, elaborar un conjunto de imágenes con el fin de ampliar y profundizar mi noción del concepto filosófico de *horizonte*, sólo que esta vez desde la experiencia del arte. Aquí es en donde se me hizo, ya en la práctica, más patente esta tesis de *pensar con imágenes*. ¿A qué saber puedo llegar si mis reflexiones acerca de la noción de horizonte son hechas a partir de, y, en imágenes?

Para elaborar estas obras partí de una idea previa, de un concepto: *horizonte*. Este concepto, además de filosófico, es muy metafórico. En Husserl, como ya vimos en el capítulo I, fue utilizado para describir que un fenómeno está siempre rodeado de un horizonte y que en función de que nuestra mirada se mueve el horizonte se amplía o retrocede a la vez que surgen nuevas zonas que permanecían ocultas, “este horizonte es a fin de cuentas el mundo mismo, horizonte de los horizontes, rebasando toda tematización, siempre ahí ya, siempre más allá” ²⁰⁰. Además esta noción de horizonte implica una relación temporal vinculada con una totalidad. Gadamer retoma este concepto que adquiere gran importancia para su filosofía trasladando este concepto al terreno de la conciencia en donde “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes”²⁰¹. Y de aquí parte Gadamer hacia su idea de la fusión de horizontes en donde, según él, al enfrentarnos con una obra de arte, o con otra persona, se efectúa una fusión interactiva de dos mundos a través del tiempo por medio del lenguaje. Cuando interpreto un cuadro, por ejemplo, se enfrenta mi horizonte (el lugar que ocupo en la sociedad, historia, formación, costumbres, tradición, experiencias personales, etc) con el horizonte del cuadro

¹⁹⁹ Véase, Gadamer, *Verdad y Método I*, primera parte.

²⁰⁰ Robberegts, *El pensamiento de Husserl*, p. 59.

²⁰¹ Gadamer, *Op. cit.*, p. 372-373.

y del mundo en el que fue creado. Yo tengo mi modo de ver el mundo y sería demasiado ingenuo creer que puedo obtener un juicio objetivo acerca del cuadro que percibo. Lo que importa es estar consciente de *los efectos de la historia* para no imponer arbitrariamente prejuicios negativos a la obra que trato de comprender, para poder distinguir lo que soy yo de lo que es y dice el cuadro. Por esto es que el concepto de horizonte es muy importante en la filosofía de Gadamer. Hay que estar conscientes de nuestro propio horizonte para poder comprender al otro.

En otras palabras, mi horizonte comprende todo lo que soy y lo que seré. La tradición a la que pertenezco en un lugar y momento histórico concretos, mi formación personal y social determinan mi horizonte. El horizonte siempre se mueve en tanto yo me muevo. Puede ampliarse o reducirse. Nadie puede tener el mismo horizonte que yo, ni yo puedo tener el de otro. Y así, partiendo de este concepto como inicio, me llevé a la tarea de hacer la serie *horizontes*. Un conjunto de obras que profundizaran en mi comprensión de un concepto.

Las proposiciones en que se sustenta esta serie de imágenes son:

- a) Es posible indagar acerca de un concepto filosófico con ayuda del pensamiento visual.
- b) La filosofía utiliza imágenes filosóficas para aclarar sus conceptos. Los filósofos utilizan imágenes como metáforas para hacer más claro su pensamiento.
- c) A través del arte nos podemos confrontar con problemas filosóficos. El artista visual y todo tipo de artista, por la relación de su oficio con la verdad, puede aportar nuevos conocimientos con su obra.

a) *El manejo del espacio en las artes visuales como portador de conocimiento*

Sin la utilización del poder de la imaginación el mundo que nos hemos construido los humanos no sería el mismo. Esta función inherente a todo ser humano²⁰² nos acompaña en todo momento y nos ayuda a crear recuerdos y posibilidades, a solucionarlas, a proyectarnos en el devenir. En *Filosofía de la imagen* Fernando Zamora habla de las imágenes filosóficas y hace un análisis de los autores que las utilizan para dar orden a sus ideas. Entre los autores que destacan por defender este tipo de pensamiento filosófico visual tenemos a Szilasi que en un estudio que hace de este tipo de pensamiento llega a las siguientes conclusiones:

²⁰² Véase al respecto a Maria Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, 1988.

- a) el *nous* [que es la aprehensión sintética de los aspectos o fantasmas del objeto] no pasa por lo lógico;
- b) el creador de imágenes (el artista visual) es un verdadero *sofói* (sabio) o «filósofo»;
- c) el *lógos* (la lógica) no es necesaria y originariamente pensamiento racional que excluye lo no racional²⁰³

Concluye Zamora afirmando que el filósofo no puede desvincularse de su cuerpo que es una “fuente de emociones, recuerdos, deseos y de diversas necesidades”²⁰⁴ ya que aislarse en un pensamiento puramente verbal es artificioso, además, el pensamiento filosófico utiliza, además del lenguaje articulado, la imagen material o inmaterial. Precisamente, considero que un ejemplo de ello es *el concepto filosófico de «horizonte» que no puede ser comprendido sin su analogía con el sentido de esta palabra derivada de nuestra percepción visual del mundo.*

En lo que se refiere a algunos teóricos de arte, algunos encuentran elementos cognitivos en las artes visuales, ejemplos de ello son Stephen C. Foster y Leo Steinberg. El primero, en un texto acerca de los fotomontajes dadaístas hace un estudio interesante de la concepción del espacio como un elemento de cognición cultural²⁰⁵. Desde su punto de vista, la fragmentación y abstracción que hacen los dadaístas como Georg Grosz (Fig. 23) en sus fotomontajes es un elemento cognitivo cultural que funciona de una manera no lógica ni científica. La cultura en que vivían los integrantes del grupo Dadá era caótica y fragmentaria. No era posible percibirla o aprehenderla de una sola mirada por lo que fue necesario hacer un proceso de abstracción. Las obras creadas por este nuevo modo de expresión crearon una ruptura con la representación tradicional en las artes visuales: el artista ya no tenía como modelo a la naturaleza sino que, ahora, indagaba acerca de la cultura a través de su obra.

El planteamiento de Foster que quiero destacar aquí es el siguiente: “El espacio se convirtió en una condición de proceso y conocimiento —un espacio cognitivo para plantear relaciones dentro de abstracciones—.”²⁰⁶ ¿Cómo es esto? ¿De qué manera funciona este nuevo tipo de espacio? La representación del espacio en las artes visuales se había definido históricamente a partir de esquemas establecidos, es decir se representaba lo ya sabido

²⁰³ Zamora, *Filosofía de la imagen*, 2003, p.141

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 143

²⁰⁵ Foster, «La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y al ideología del espacio» en *Poéticas del espacio*, 2002, p. 147-165

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 151

basado en un conocimiento previo (la construcción de la perspectiva por ejemplo) y no funcionaba como “un proceso por el cual llegamos a saber”²⁰⁷. La deconstrucción espacial por medio de recortes de fotografías y grabados fragmentados “se convierte en un campo de operaciones mentales en el cual se realiza esa toma de conciencia, en lugar de ser codificada o convencionalizada”²⁰⁸. Esta nueva construcción espacial sobre un soporte se convierte en un modo de pensar que no se articula discursivamente.



Fig. 23 *La danza de hoy* de Georg Grosz, fotomontaje sobre postal, 1922, en *Poéticas del espacio*, 2002.

En este mismo sentido Leo Steinberg analiza una estructuración espacial diferente a la concebida desde el renacimiento²⁰⁹. Según el autor a partir de la segunda mitad del siglo XX se establece una nueva serie de relaciones entre el artista y la obra y, por consiguiente, de la obra con el espectador. Este tipo de construcción espacial es llamada «plano pictórico horizontal» y entre los artistas que la comenzaron a utilizar se encuentran Rauschenberg y

²⁰⁷ *Ídem.*

²⁰⁸ *Ídem.*

²⁰⁹ Steinberg, «El plano pictórico horizontal» en *Poéticas del espacio*, p. 273-286

Dubuffet. De acuerdo con Steinberg, la conformación del “espacio mundo del renacimiento” está determinada por la postura erguida del ser humano, es decir, que los elementos que conforman una obra responden al ordenamiento de arriba abajo y de atrás hacia adelante. En las obras de Rauschemberg esto no funciona de la misma manera, sus pinturas ya no funcionan de acuerdo a un orden compositivo gravitacional, no están hechos bajo la norma de la postura humana que va de la cabeza a los pies, sus trabajos aluden “de forma simbólica a superficies duras como tableros de mesa, suelos de taller, cartas de navegación, tableros de anuncio —cualquier superficie receptora en la cual se esparcen objetos, en la cual se introducen datos, en la cual se puede recibir, imprimir o impresionar información— ya sea de forma coherente o en estado confuso”²¹⁰. Este tipo de obras ya no simulan espacios verticales sino horizontales y planos (Fig. 4). Como resultado el espectador debe realizar una lectura diferente a la que está acostumbrado al ver obras sobre superficies bidimensionales desplazando la orientación del contenido de la naturaleza a la cultura. *Fotos y objetos se interrelacionan sobre un mismo soporte estableciendo una nueva relación de valores entre sí y brindan la posibilidad de establecer una nueva interpretación del mundo.*

El análisis y la revaloración que hacen Foster y Steinberg de este tipo de imágenes conformadas por imágenes, es decir, una imagen dentro de la imagen, llamó mi atención por su relación con varias de las obras que integran la *Serie Horizontes*. En algunas de estas obras, la composición no funciona ya, de acuerdo a nuestra postura erguida, por el contrario, los elementos (formas, planos e imágenes obtenidas de fotografías) se ordenan en la obra como si se distribuyeran sobre una mesa o sobre el piso. En estas obras existen formas que están de cabeza, o en un sentido horizontal. La conformación de estas obras no sigue un pensamiento lógico, lineal o discursivo, la aleación fortuita del registro de diversos instantes por medio de la cámara fotográfica crea una amalgama cargada relaciones simbólicas que aluden a nuestro horizonte cultural. Por ejemplo, en la Fig. 24 tenemos una electrografía que es, a su vez, una página del libro de artista *Situación y Horizonte*. En esta imagen se articula el espacio de acuerdo al manejo del «plano pictórico horizontal»: en la parte inferior del papel se aprecia un fragmento de una imagen de la fachada de una iglesia barroca y de manera opuesta en la parte superior se puede distinguir una pirámide de Tajín,

²¹⁰ *Ibid.*, p. 276

(de cabeza); a lo largo de todo el espacio y por detrás de estas dos imágenes se distinguen las figuras geométricas de un piso de mosaico. La obra unifica dos símbolos culturales que registré por medio de la cámara fotográfica para después ser trabajados digitalmente. La obra está directamente vinculada con mi horizonte personal pero también alude al horizonte cultural en el que nos desplazamos los mexicanos: la herencia de dos culturas distintas. El espacio estructura en esta obra algo que físicamente sería imposible de ver y estar al mismo tiempo: tres puntos de vista distintos: el piso, la fachada de una iglesia en Zacatecas y la pirámide de Tajín en Veracruz. Las formas de esta obra operan como relaciones simbólicas que no están determinadas por la ley de la gravedad o con nuestra postura erguida. Otro tipo de obras que tienen características similares son: *Horizonte R* (fig. 36), *Horizonte XIII* (fig. 59), *Horizonte N* (fig. 64), entre otras.



Fig. 24 Página del libro *Situación y Horizonte*, electrografía/ papel nepalés, 21 x 14 cms. Fotografía del autor.

La *Serie Horizontes* es más numerosa que la *Serie Lautréamont* ya que está integrada por más de 100 imágenes y los soportes y las técnicas son variados, por ello, en el siguiente

apartado analizaremos algunas de las obras para develar su relación con el concepto de *horizonte*.

b) *La técnica y las obras*

Desde un inicio, hacer obras en torno al concepto de «horizonte» me pareció un reto bastante interesante ya que es un concepto que, si lo quería desarrollar a profundidad, tenía que vincularlo con mi propia vida. De este modo se me planteó la posibilidad de hacer una serie en donde el mismo proceso de elaboración formara parte de las obras. En esta serie continué con el mismo procedimiento técnico de la *Serie Lautréamont* sólo que esta vez, a diferencia de las obras anteriores, las imágenes fotográficas utilizadas fueron tomadas por mí. En todas las obras que hice a partir de los *Cantos de Maldoror* me apropié de imágenes no hechas por mí (obtenidas por postales, revistas, periódicos), pero en este nuevo proyecto debería de estar implicado el registro de mi ser-en-el-mundo en la cotidianidad. Por este motivo comencé a utilizar la fotografía como una herramienta más, ya que me ofrece la posibilidad de obtener un registro inmediato de situaciones concretas en donde estuvo y está implicada mi propia existencia, mi punto de vista, y el lugar que ocupé en un determinado instante, es decir, mi situación espacio-temporal.

El manejo de la noción del concepto de tiempo en Husserl y Heidegger, al que ya hice referencia en el capítulo I, me orientó en la creación de mis obras. Concebir el tiempo como una unidad de instantes previos y por venir que nunca están aislados sino en relación unos con otros es una de las imágenes filosóficas que intenté llevar al papel (como imagen). La relación discursiva entre mis imágenes y el concepto de horizonte la justifico con el manejo del espacio y el tiempo en mi obra. Si bien, siguiendo a Husserl, el instante que acaba de pasar se sitúa en el fondo, en el horizonte donde están todos los instantes que han sido y los que serán dentro del todo de la corriente vivencial, el manejo del espacio en estas obras presenta una adherencia de distintos espacios e instantes en una sola obra. En este sentido, parto desde el *factum* de mi existencia al registrar momentos concretos de mi situación en el mundo. Los objetos o cosas que mi intencionalidad registra, ya sea por medio de la fotografía, el dibujo o la pintura no se refieren a elementos o acciones puramente subjetivos: también registro objetos cotidianos y con los que co-existimos habitualmente:

medidores, monumentos históricos, etc., y que son susceptibles de despertar la memoria individual o colectiva. Por ello, uno de los objetivos principales de cada imagen es registrar el todo de espacios en uno; el todo de instantes en una obra, ya que nunca percibimos la totalidad de un objeto al mismo tiempo, y a cada instante, cada cara que se nos presenta viene a formar parte de un todo. Los objetos también tienen su horizonte. Sin embargo, sería imposible crear una obra que incluyera en sí todo un horizonte, por eso, a pesar de no poder representar ese horizonte único, mis obras son bosquejos de horizontes y *la imagen permite presentar al espectador momentos aislados simultáneamente en una misma obra*. Lo que registré ayer y lo que registré hace seis meses conforman una misma pieza y se integran al momento presente que incluye el devenir de momentos en los que, seguramente, vendrá a sumarse el horizonte del espectador al mirar la obra. En el acontecer de la experiencia del arte se realizará la *fusión de horizontes* entre el espectador y mi obra. Los instantes que me pertenecen ahora le pertenecen al espectador también; coparticipamos todos en la formación del mundo.

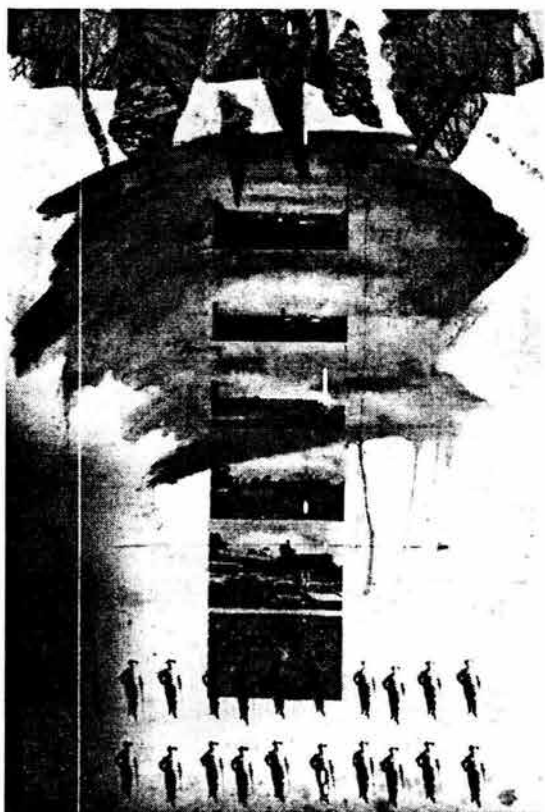


Fig. 25 *Horizontes*, mixta/ papel, 120 x 80 cms., 2002. Foto del autor.

Mi primer acercamiento con el concepto filosófico de horizonte fue su analogía con la imagen y la mirada, para ello tomé fotografías de paisajes abiertos en donde se fusiona la línea de horizonte con el cielo, también fotografié distintos campos de visión desde los muy estrechos (vistas del césped) hasta los más abiertos (paisajes urbanos tomados desde distintas alturas). En la obra *Horizontes* (fig. 25) transferí una serie de fotografías a color que parten de la mirada del piso hasta llegar al punto de vista que se ofrece desde el doceavo piso de un edificio de Tlaltelolco. La secuencia lineal que muestra cómo se va ampliando el campo visual en tanto se va ascendiendo en el edificio está relacionada metafóricamente con la amplitud o estrechez del horizonte al que hace referencia Gadamer pero además, esta imagen se relaciona con el sentido temporal del concepto husserliano de horizonte: por encima de las transferencias fotográficas se extiende una gran mancha gestual de color azul verdoso, en ella se sugieren las formas del cielo y las nubes; un solo cielo es compartido por el registro de todos estos instantes registrados fotográficamente, cada momento, cada punto de vista pasa a formar parte de una totalidad que es la amplitud del formato en que están transferidas. Es una imagen hecha de imágenes, un horizonte hecho de instantes.

Dentro de las primeras obras que hice para este proyecto se encuentran un conjunto de pequeños collage en donde interactúan líneas y manchas gestuales con fotografías pegadas sobre papel de algodón. A diferencia de las primeras obras de la *Serie Lautréamont*, éstas son más sintéticas y están conformadas por menos elementos. El blanco del papel cobra más importancia dentro de la obra y gradualmente la textura y el soporte cobran un significado más acorde a la unidad de la obra (Fig. 43) En *Horizonte III* (fig. 26) encontramos una relación directa con la obra *Horizontes* (Fig. 25) sólo que aquí no hay transferencia sino que están pegadas las impresiones de algunas fotos que integran la otra pieza. En *Horizonte III* sólo aparecen la primera y la última foto de la secuencia de *Horizontes* y en la parte inferior de la composición una serie de líneas de color sugieren una analogía con el césped de la foto pegada al papel. Esta obra representa la estrechez y la amplitud del horizonte gadameriano en donde tener horizonte amplio equivale a ver más allá de nuestra nariz.

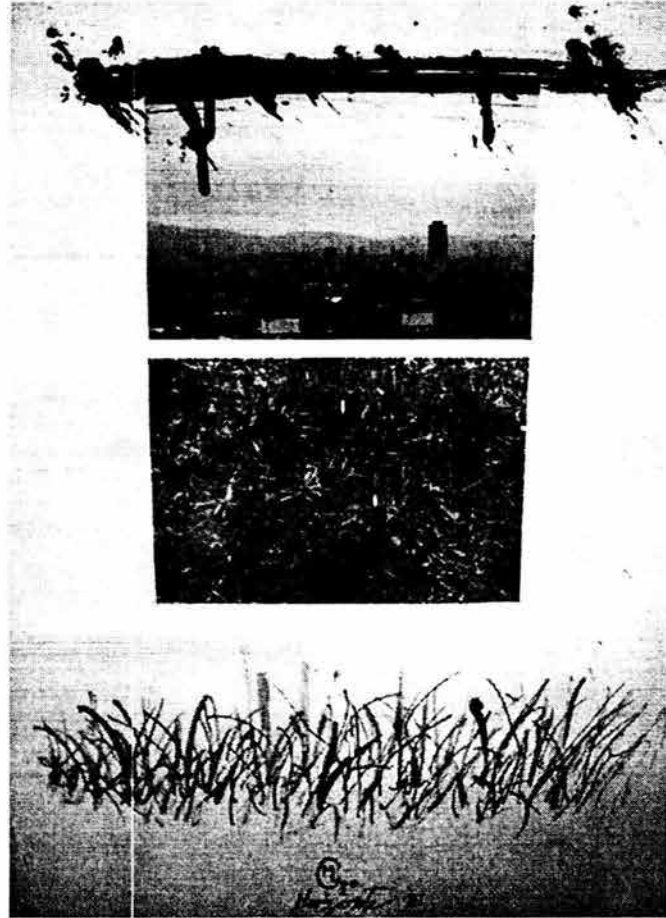


Fig. 26 *Horizonte III*, tinta y collage sobre papel, 40 x 30 cms., 2002
Fotografía del autor

Originalmente estas piezas fueron pensadas para ser presentadas en conjunto aunque cada una fue compuesta de manera particular. En un primer momento pensé hacer un libro de artista con ellas pero conforme avanzó el proceso creativo la idea fue desechada. Simultáneamente estaba haciendo obras de distinto formato aunque con las mismas características, por lo que decidí titularlas a todas *Horizontes*, con la diferencia que las obras que medían 40 x 30 cms, fueron seriadas con números romanos y las de formato mayor fueron seriadas con letras (A, B, C, D, etc). Gradualmente el collage fue desapareciendo y en su lugar quedaron composiciones que incluían transferencias a color en lugar del pegote de fotografías (véase la fig. 27).



Fig. 27 *Horizonte J*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

Los *Horizontes* de pequeño formato sumaron alrededor de treinta pero algunos fueron destruidos. Finalmente fueron presentados a manera de políptico (aunque han sido y pueden ser expuestos individualmente) en la exposición individual que presenté en la *Casa del lago* en agosto y septiembre de 2003: una selección de veinte piezas conformó una obra en donde se integraban todos los *horizontes* de pequeño formato, uno a uno sumándose a la «corriente vivencial», un conjunto de momentos que no ha terminado y que podría seguir creciendo en cuanto mi existencia continúa. En este caso, a diferencia de la obra *Horizontes* (fig. 25), y en general de todas las obras de esta serie, en donde las pequeñas imágenes transferidas se encontraban formando parte de una totalidad mayor como el formato del papel, todas las piezas delimitadas espacialmente por las dimensiones del soporte —y del marco— se integraron a la totalidad de un nuevo y más amplio espacio: el espacio de la galería (véanse las figs. 28 y 29).

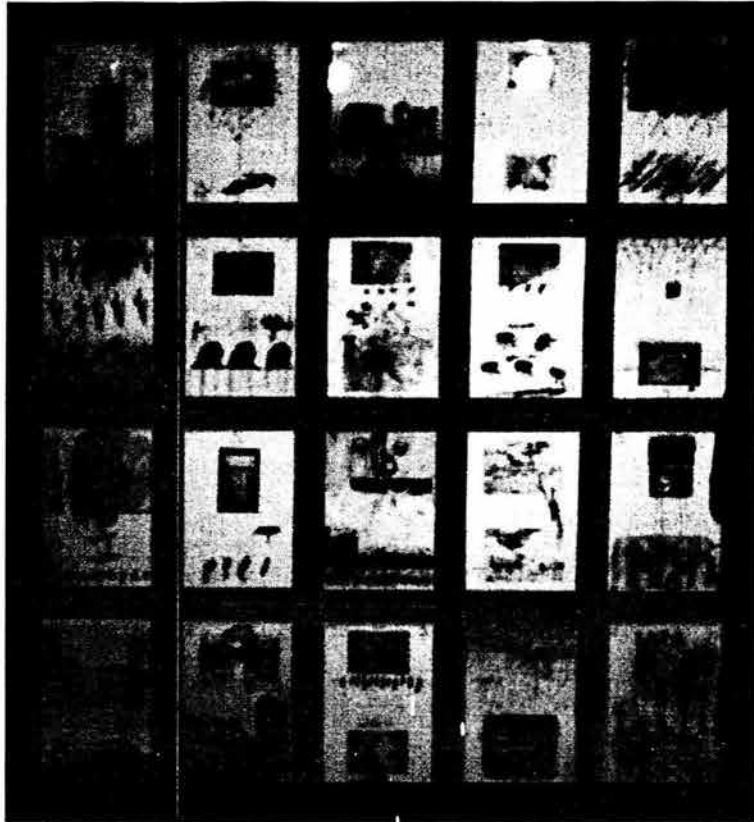


Fig. 28 *Políptico Horizontes*, mixta/ papel, 170 x 160 cms,
2002-2003.

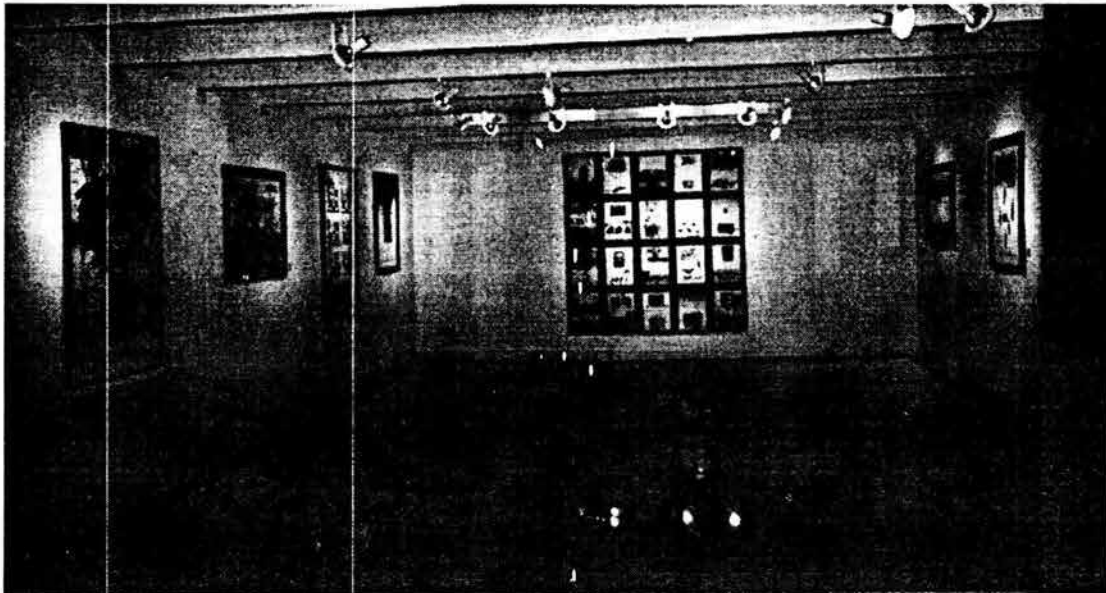


Fig. 29 Exposición *Horizontes*, en la Casa del Lago, UNAM, agosto-septiembre de 2003

Pero no todas las fotografías e imágenes que conforman la *Serie Horizontes* tienen una referencia a la percepción visual de la línea de horizonte, en piezas como *Horizonte S* (fig. 30) encontramos una relación con una noción más amplia de este concepto. Como ya vimos, en Gadamer el horizonte implica a la cultura: el lenguaje, las formas de expresión artísticas y populares, los medios masivos de comunicación, en fin, todo lo que caracteriza a un pueblo o grupo social en un tiempo específico.



Fig. 34 *Horizonte S*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

En esta obra encontramos una composición elaborada en su gran mayoría con imágenes apropiadas de los medios de comunicación: en la parte superior se pueden distinguir dos imágenes idénticas de unos futbolistas festejando con el estadio lleno a sus espaldas, abajo y al centro está el cadáver de un policía que fue airopellado. Estas imágenes fueron sacadas de un diario, reproducidas mecánicamente en impresión láser a color y transferidas sobre un papel nepalés. La calidad gráfica de la impresión original sobre papel revolución se conserva en esta pieza ya que los colores no son tan saturados. La reproducción en serie de una misma imagen, muy acorde a la difusión a gran escala por medio de tirajes masivos de

diarios y revistas, queda reflejada en la repetición de la misma imagen dentro de esta composición (los jugadores de fútbol y la figura humana repetida seis veces). Por encima de las dos imágenes de los futbolistas destaca en negro la figura de un esqueleto retocada con carbón. La composición descansa en una estructura ordenada en forma de T pero por toda la parte inferior se extienden una serie de manchas y líneas espontáneas de acrílico que amenazan con cubrir todo el resto de la superficie. Orden y desorden crean una tensión en esta obra. La referencia al juego como un elemento de gran importancia en nuestra cultura mantiene un vínculo con el aspecto lúdico y festivo de la obra de arte según Gadamer. La figura humana que se repite en ésta y otras obras es Heidegger y representa al hombre de letras, el hombre culto. La vida cotidiana queda reflejada en esta obra que se estructura como un conjunto de elementos, que van de lo racional a lo irracional y de la vida a la muerte, y que sobre un mismo papel se adhieren en la configuración de un horizonte.

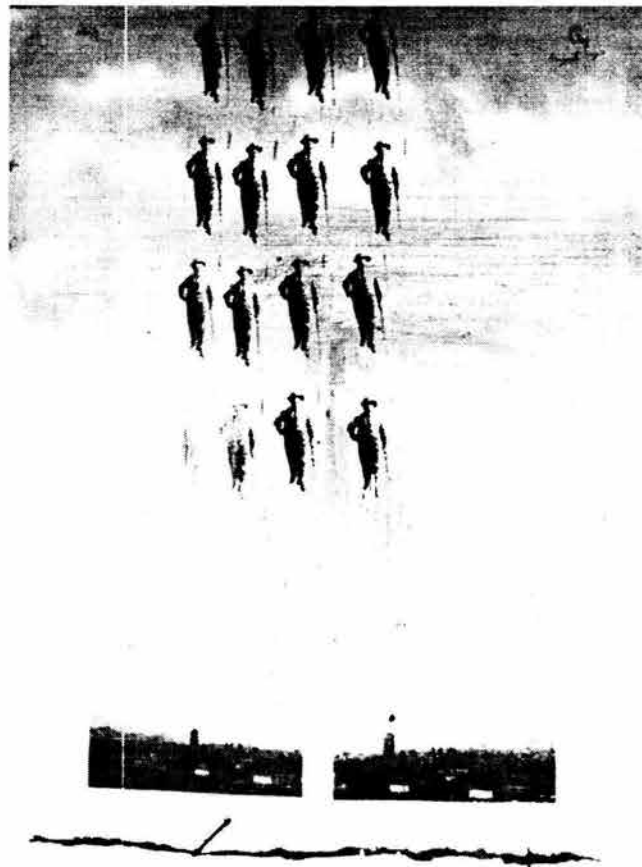


Fig. 35 *Horizonte D*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

De este modo las obras de esta serie pasaron de tener una relación original con la representación espacial de la línea de horizonte a la representación de objetos y formas cotidianas con relaciones cada vez más complejas. Muchas de estas obras son aleaciones en gran medida azarosas o no del todo premeditadas en donde se relacionan representaciones de espacios y objetos que no articulan un mensaje discursivo como en *Horizonte R* (fig. 36): en esta pieza podemos encontrar una gran cabeza de barro precolombina por sobre la cual pasan una serie de figuras de Heidegger formando dos líneas horizontales; por encima de todo se observa un plano rectangular en donde se distingue un número de la fachada de una casa, por último, una mancha de tinta que escurre sobre la gran cabeza rompe con la rigidez de los demás elementos fotográficos.



Fig. 36 *Horizonte R*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

Horizonte R no narra ninguna historia en particular, la estructuración del espacio no corresponde con las normas de la perspectiva renacentista, sin embargo, todos los elementos convergen en una relación de valores como reflejo de mi estar en el mundo.

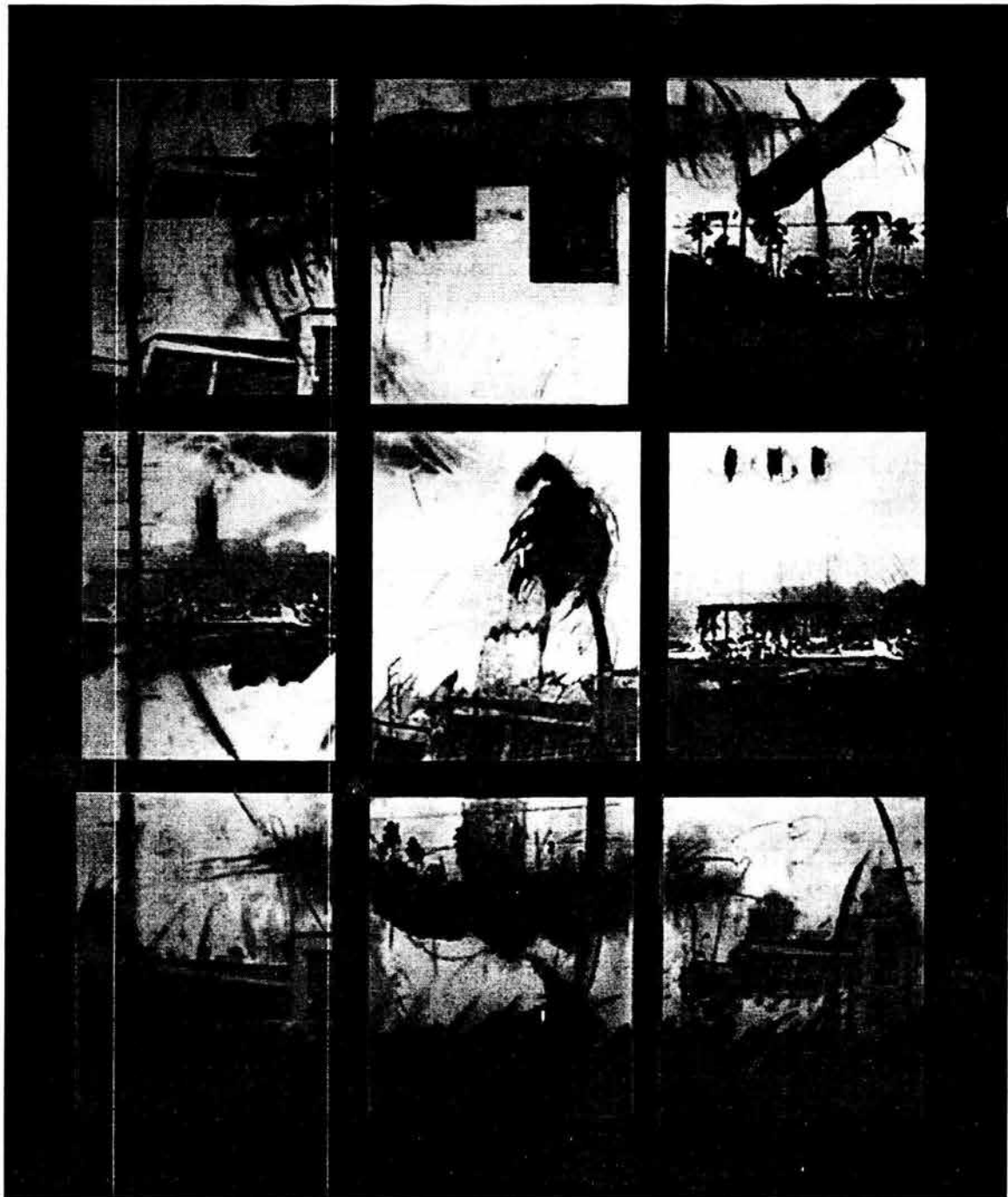


Fig. 37 *Horizonte (políptico I)*, mixta sobre papel/ madera, 105 x 84 cms, 2002.
Fotografía del autor

En otra obra, *Horizonte (políptico I)* (fig. 37), la repetición de la misma forma en una composición está relacionada con la noción del tiempo como un todo que implica tanto el instante presente como los que acaban de pasar y los que están por venir. Este políptico está compuesto por la repetición alternada y rítmica de cuatro imágenes: la parte superior de un edificio (un mercado), la vista de una enramada en la playa, un horizonte con

palmeras y la fachada de una casa. A su vez, estas vistas fotográficas contraponen con un conjunto de líneas y planos abstractos hechos con carbón y acuarela distribuidos libremente a lo largo de los nueve paneles. Estos grafismos cumplen la función de unificar y dar secuencia a cada una de las piezas del políptico y en ocasiones se transforman miméticamente en la forma de un tronco, una palmera o en fragmentos de la enramada. La transferencia de la parte superior del mercado, repetida cinco veces, puede ser interpretada como cinco instantes distintos (supongamos que es la vista de una persona que pasa por ahí todos los días que va hacia su trabajo). Sin embargo, no necesariamente pueden ser interpretados como instantes que ya han transcurrido sino como instantes que están por suceder, es decir, instantes que pueden llegar a ser o incluso que nunca serán. Instante, porvenir y posibilidad también forman parte del horizonte que nos acompaña a cada instante vivido.



Fig. 38 *Reflexiones a partir de ser y tiempo*, mixta / papel, 120 x 80 cms., 2002, Foto del autor.

Esta concepción temporal en donde el advenir juega un papel fundamental es más Heideggeriana y es la que guía el planteamiento del tiempo como horizonte del ser en *Ser y Tiempo*. En este texto Heidegger pone énfasis en el proyecto y en la posibilidad, ambos tienen un límite que es, a su vez, la posibilidad más cierta pero irrebasable del ser

humano²¹¹: la muerte. En otro grupo de obras traté de llevar al terreno de la imagen estas indagaciones filosóficas. En *Reflexiones a partir de Ser y Tiempo I-III* (fig. 38, 39 y 40) la transferencia fotográfica a color del proceso en que se vacía y se llena un cartón de cervezas cae dentro de un círculo en donde ya no es posible distinguir el orden de la secuencia (fig. 39). En *Reflexiones a partir de Ser y Tiempo II* una serie de doce instantes se integran en la amplitud del papel entre manchas sin sentido de tintas y acuarelas. Por debajo de estas doce imágenes en un plano orgánico rectangular de color oro se encuentran las formas de dos gusanos y una mosca: una referencia al último instante de instantes en la existencia de todo ser vivo, la muerte. Una vez más, los instantes representados en esta imagen pueden ser interpretados como instantes que ya han pasado o como algunos que aún están por suceder, sólo que en este caso, si se interpretaran como parte de una sola vida, existe una referencia a lo que sería el último instante de esta secuencia, a la finitud.

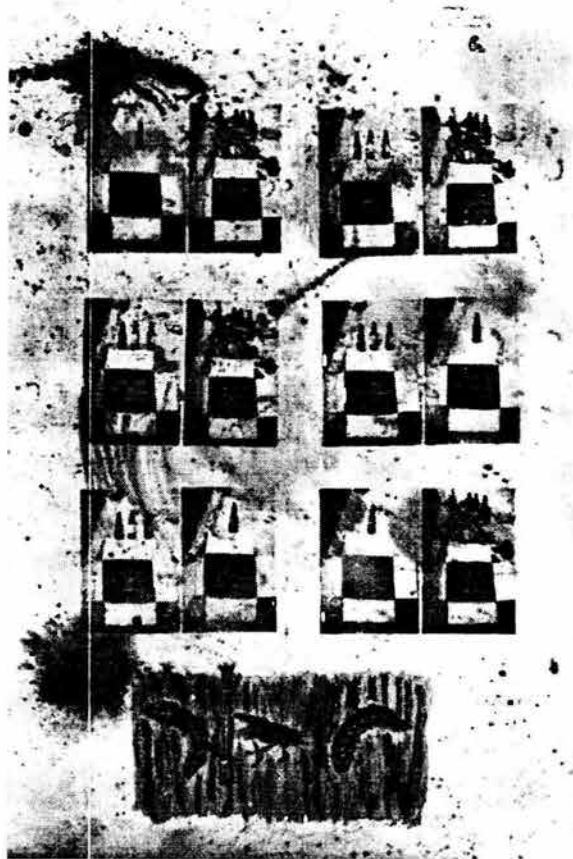


Fig. 39 *Reflexiones a partir de ser y tiempo II*, mixta / papel, 120 x 80 cms., 2002, Foto del autor.

²¹¹ Véase Heidegger, *Ser y Tiempo*, el capítulo I de la segunda sección, p. 258-291

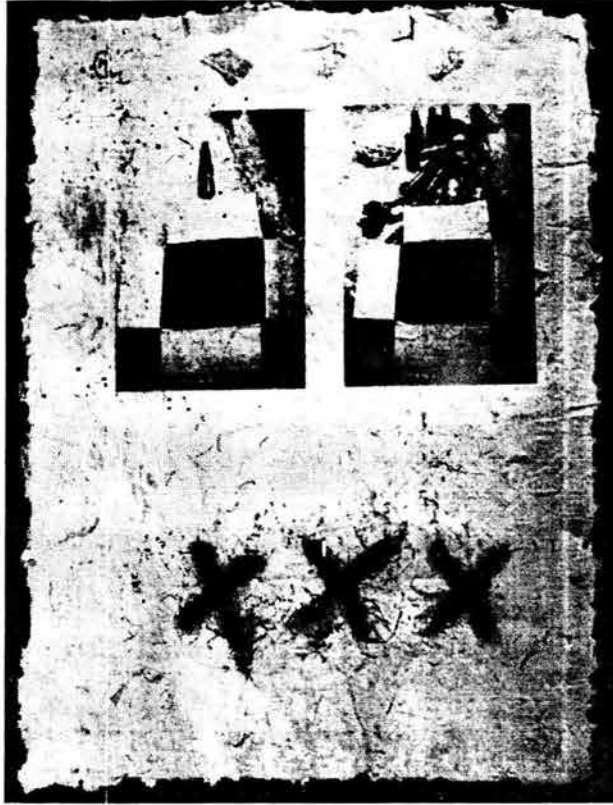


Fig. 40 *Horizonte C*, mixta/ papel hecho a mano, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

En nuestro paso por el mundo comprendiéndolo y tratando de entender nuestro lugar dentro de la totalidad del ente nos enfrentamos a las posibilidades que se nos antepone y siempre nos vemos obligados a elegir. En nuestro horizonte confluyen un sinfín de posibilidades de lo que pudo llegar a ser y de lo que será: nuestro horizonte es complejo, en él se bifurcan caminos que no podemos seguir al mismo tiempo. El tiempo del que estamos hechos es inexorable, no se detiene, nos arrastra y a través del camino lo que pudo ser y no fue se sitúa justo al lado de nuestras experiencias vividas. *6 Posibilidades* (fig. 41) es una referencia a lo que fue posible y no fue pero que podría llegar a ser. Un políptico en donde la imagen intervenida digitalmente de seis medidores hace referencia a seis hogares que no son el mío, y posiblemente el tuyo tampoco, pero que pudieron o pueden serlo algún día.

Volviendo a las piezas que llevan por título *horizontes*, no todas hacen referencia a la percepción visual del horizonte a fenómenos culturales. Algunas obras hablan de la naturaleza (o en términos heideggerianos: la Tierra) y de nuestra relación con ella.

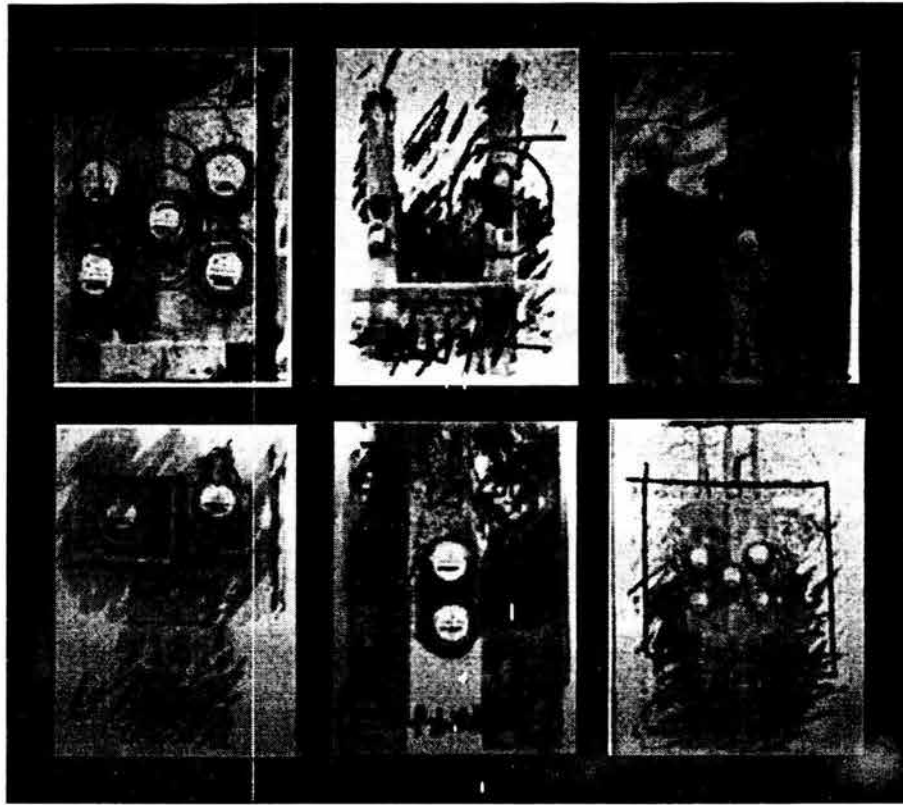


Fig. 41 *6 posibilidades*, electrografía/ papel, 60 x 65 cms., 2003. Foto del autor



Fig. 42 *Horizonte A*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

Horizonte A (fig. 42) y *Horizonte B* (fig. 43) manifiestan nuestra pertenencia a la Tierra. En la primera obra, dos líneas fuertes diagonales al centro y un conjunto de líneas quebradas sugieren una composición también diagonal. Son dos fotografías en alto contraste de una vista de las ramas de un árbol, por arriba de ellas, a lo largo del borde superior, una gran forma libre de color verde oscuro se escurre a lo largo de todo el papel, libremente como las formas de la naturaleza. Por detrás de las ramas y de los escurridos verdes, sutilmente pasa una serie de figuras humanas integrándose a la dulce armonía boscosa de la composición.

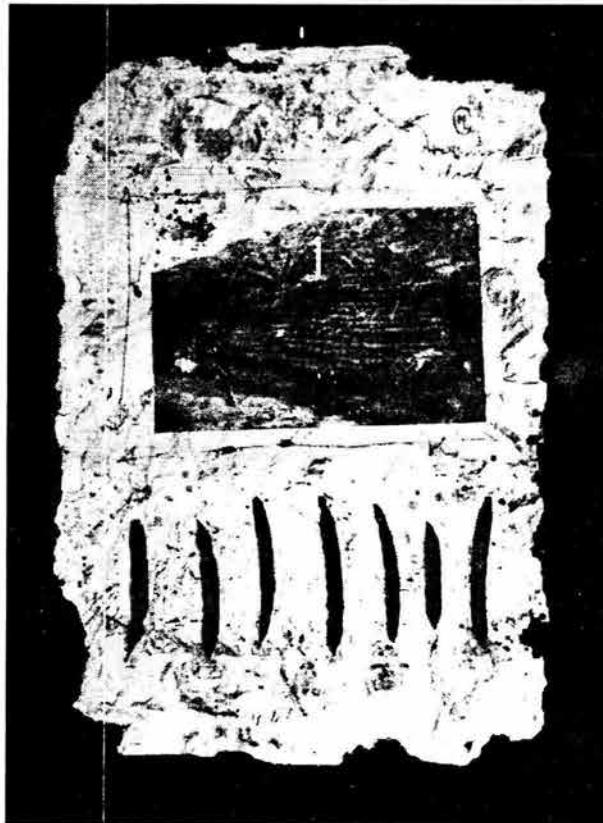


Fig. 43 *Horizonte B*, mixta/ papel hecho mano, 60 x 40 cms., 2002. Foto del autor.

En *horizonte B* la presencia de la naturaleza cobra mayor fuerza. En esta obra el soporte tiene una significación más evidente que en las otras piezas de esta serie. Es un papel hecho a mano con fibras de tomates²¹² sobre el cual se imprimió la imagen a color de una choza rural construida con elementos muy básicos (ramas y hojas secas) y por debajo de ésta hay

²¹² Estos papeles de mediano formato fueron hechos especialmente para estas obras por Julia Caporal.

un grupo de siete guajes pegados al papel. En esta pieza se hace alusión a la fuerte relación que guarda la vida rural con la Tierra ya que en este modo de vida los humanos no están por encima de la naturaleza, al contrario, se adaptan a ella. El papel no es un soporte cualquiera, inerte y en espera de que se le agreguen los demás elementos compositivos para poder ser una imagen significativa, en este caso lo orgánico del papel remite a la Tierra misma, a la naturaleza y los elementos que se le agregaron pasan a formar su morada en ella.



Fig. 44 *Horizonte P*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

Existen piezas de esta serie que van más allá de los soportes tradicionales. *Tres estudios para hombre-horizonte* (fig. 45) es una de ellas. Las posibilidades que ofrece la gráfica digital permiten una gran libertad para la creación de obras de arte distintas a las tradicionales. *Tres estudios* pertenece a una serie de composiciones de imágenes trabajadas digitalmente y transferidas sobre playeras de algodón. En la fig. 45 lo que cuelga sobre las paredes de la galería no son cuadros sino ropa. Esta es una de las formas en que pueden ser

mostradas estas obras pero en realidad están pensadas para ser usadas en la vida diaria. De acuerdo a la división que hace Heidegger de las cosas en *El origen de la obra de arte*²¹³ en donde separa a las obras de arte de los útiles y de las cosas de la naturaleza, *tres estudios* podría estar dentro del grupo de los útiles o bien dentro del de las obras de arte. Como bien sabemos, desde la aparición de los *ready made* de Duchamp cualquier útil puede llegar a ser una obra de arte, ya que al ser sacado de su contexto original y llevado a una institución cultural como el museo o la sala de una galería adquiere una nueva significación. Retomando el ejemplo de los zapatos de campesino pintados por Van Gogh, si este artista hubiese vivido en la época actual sería probable que en lugar de pintar esos zapatos desgastados y viejos los hubiese presentado tal cual sobre un pedestal en una exposición. Pero si imaginamos el urinario de Duchamp, los zapatos reales sobre un pedestal y mis playeras colgadas sobre la pared en una misma exposición coincidiremos en que los tres son útiles de la vida cotidiana y que al estar ahí no han dejado de serlo en ningún momento. Sin embargo, el urinario no está ahí para ser usado ni los zapatos para que alguien los cambie por los que trae puestos. Los tres objetos en su transformación como obra de arte han sido cesados, por decirlo de algún modo, de la utilidad para la que fueron hechos originalmente, ahora forman parte de un discurso hecho por el artista, sea cual sea.



Fig. 45 3 *Estudios para hombre-horizonte*, transfer/ playera de algodón, 2003. Foto del autor.

²¹³ Esto ya fue explicado en el capítulo II de esta tesis.

Pero existen artistas que con su trabajo se quedarían a medio camino entre las obras de arte y los útiles. Por ejemplo la obra de Gabriel Orozco *Oval con péndulo* (fig. 46) es una pieza que está elaborada a partir del juego de billar: una mesa con paño en forma ovalada por cuyo centro pasa una bola que cuelga en forma de péndulo. No está hecha para ser «contemplada» únicamente sino para ser utilizada, para jugar en ella. En la concepción de *Oval con péndulo* está implicada su utilidad. La experiencia del espectador con esta obra se lleva a cabo en el jugar con ella. Útil y obra de arte se confunden, no pueden ser el uno sin el otro. El aspecto lúdico de esta obra está más implicado con la noción de arte de Gadamer que con la de Heidegger.

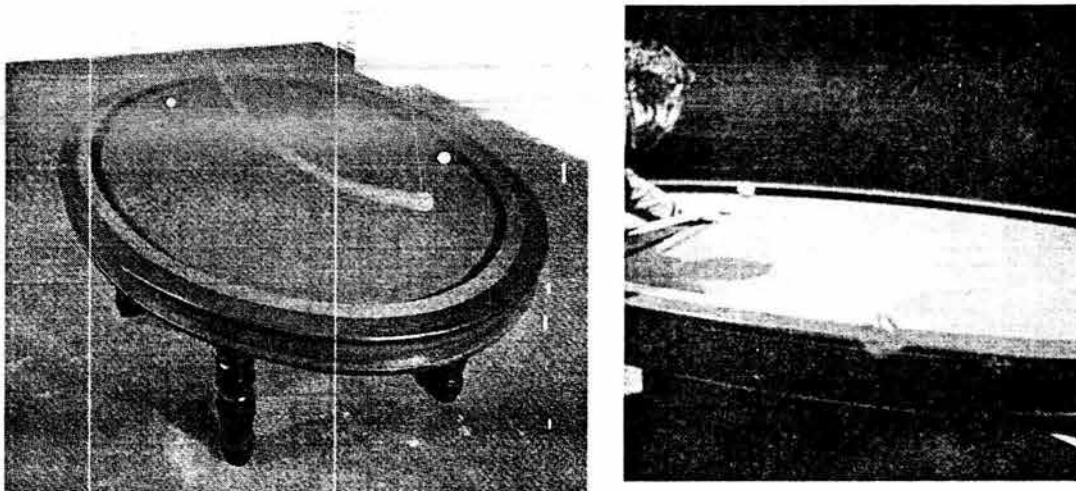


Fig. 46 Gabriel Orozco. *Oval con péndulo* (1996). En Gabriel Orozco. 2000

En este mismo sentido *Tres estudios para hombre-horizonte* y toda la serie de playeras que hice están directamente vinculadas con su utilidad. Fueron hechas pensando en ser usadas como cualquier otra prenda de vestir. Lo que llevan estampado es una composición basada en el mismo planteamiento de la *Serie Horizontes*, es decir, son una acumulación de instantes que han pasado o que están por venir. En este devenir se suma a la obra el hombre o mujer que la porta y su propio horizonte. *Existe una fusión de horizontes*. El modo de ser de estas piezas toma forma en el ser usadas, en su desgaste, en su ser cotidianamente. Ni siquiera existe un registro fotográfico de ellas (salvo el de la fig. 45), muchas ya no existen y otras ni siquiera sé donde están (fueron obsequiadas), sin embargo, en su paso por el mundo acompañando a quien las porta, en el metro, en las calles o sobre el tendedero de una azotea, cumplen mejor el sentido para el que fueron elaboradas. La obra de arte se

fusiona con la vida y, desde otro punto de vista, la persona que porta la playera forma parte de la obra y de la verdad que hay en ella.

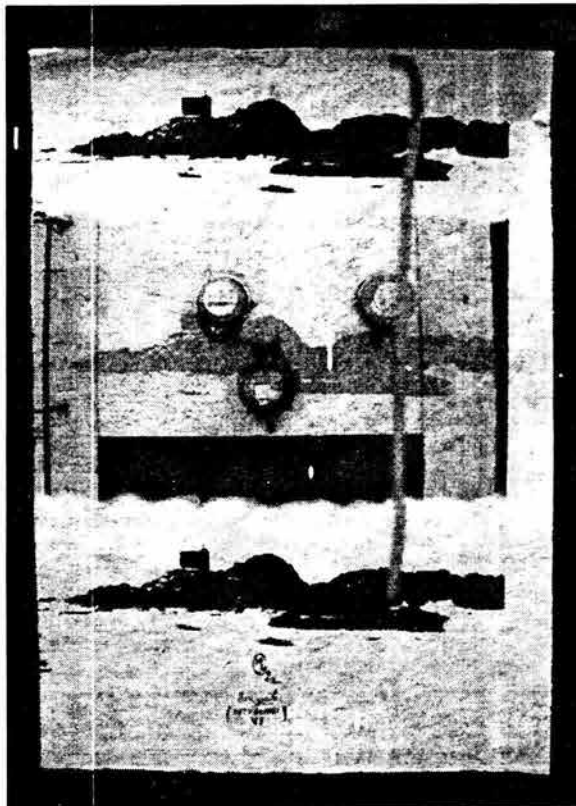
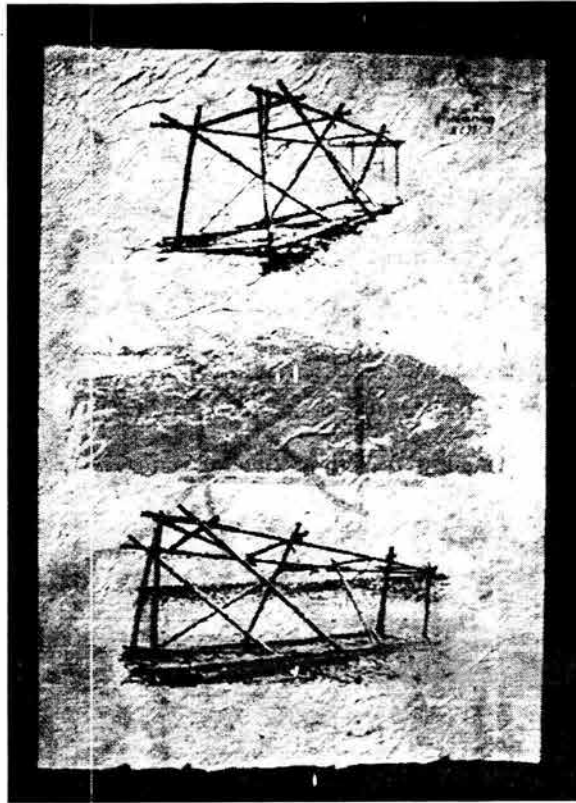


Fig. 47 *Horizonte W*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

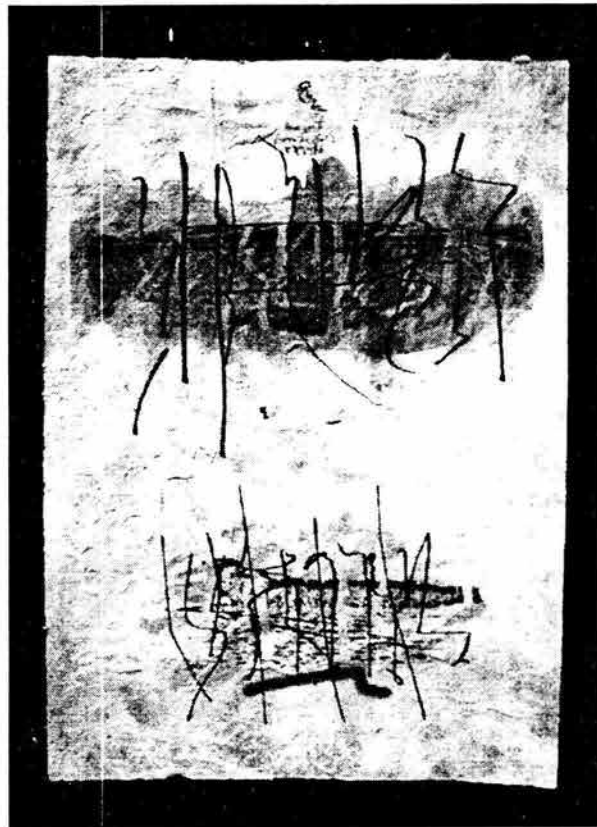
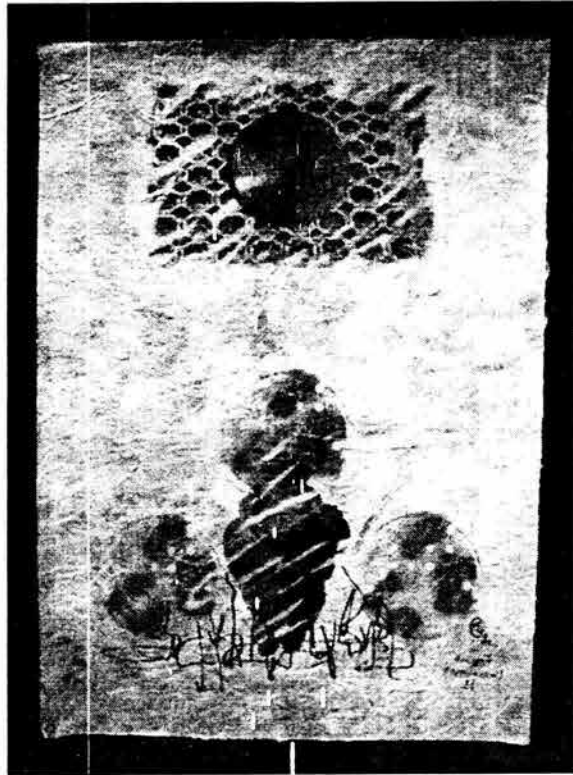
Por último, otra obra de esta serie de composición más compleja es el libro de artista *Situación y Horizonte* (Fig. 48-57). Está compuesto por una caja de madera de 35 x 20 x 5 cms. pirograba y tallada a mano para albergar en su interior un conjunto de 48 electrografías sobre papel nepalés con textura, y cinco planillas con calcomanías. En este libro, la gráfica digital y la naturaleza orgánica (la madera y el papel) se conjugan armónicamente para finalizar esta serie que habla de nuestro ser en el tiempo, de la historia, de la cultura y de nuestro lugar en el mundo. Esta obra propone una postura activa al espectador que puede desprender las pequeñas formas que están en las planillas de calcomanías e intervenir cualquier composición a su gusto. Las imágenes que conforman las estampillas fueron sacadas de las fotografías que fueron utilizadas para hacer la *Serie horizontes*. Una intervención del espectador al libro también remite a la fusión de horizontes y a la pertenencia de éste al acontecer de la experiencia del arte.



Figs. 48-49 *Situación y horizonte* (libro de artista) madera grabada y pirograbada, 48 electrografías sobre papel de algodón y cinco planillas de calcomanías, 35 x 20 x 5 cms., 2002-2003. Foto del autor.



Figs. 50-51 Páginas del libro *Situación y horizonte*, E'ec rografía / papel, 21 x 15 cms. Foto del autor



Figs. 52-53 Páginas del libro *Situación y horizonte*. Electrografía / papel, 21 x 15 cms. Foto del autor



Figs. 54-55 Páginas del libro *Situación y horizonte*. Electrografía / papel, 21 x 15 cms. Foto del autor

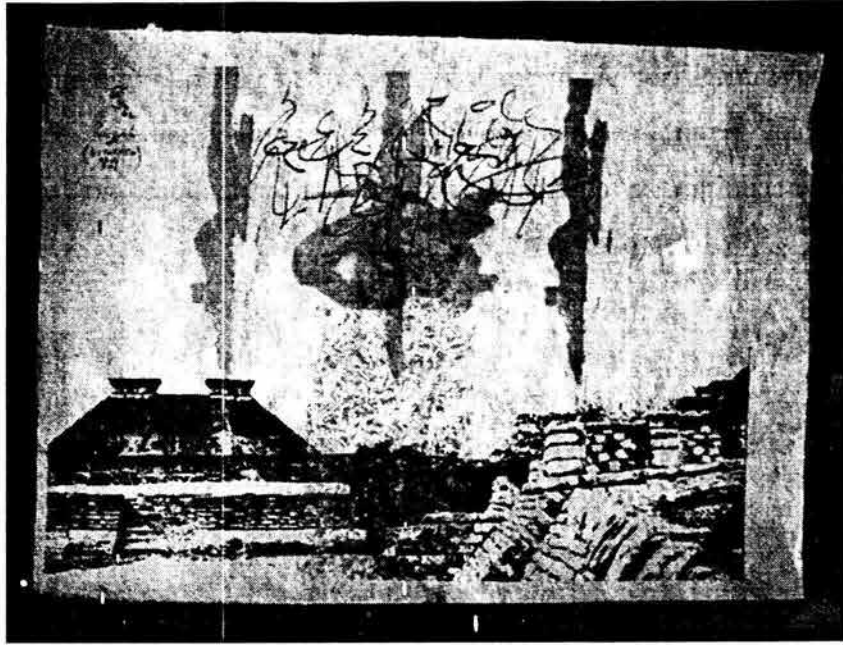


Fig. 56 Página del libro *Situación y horizonte*, Electrografía / papel, 21 x 15 cms. Foto del autor

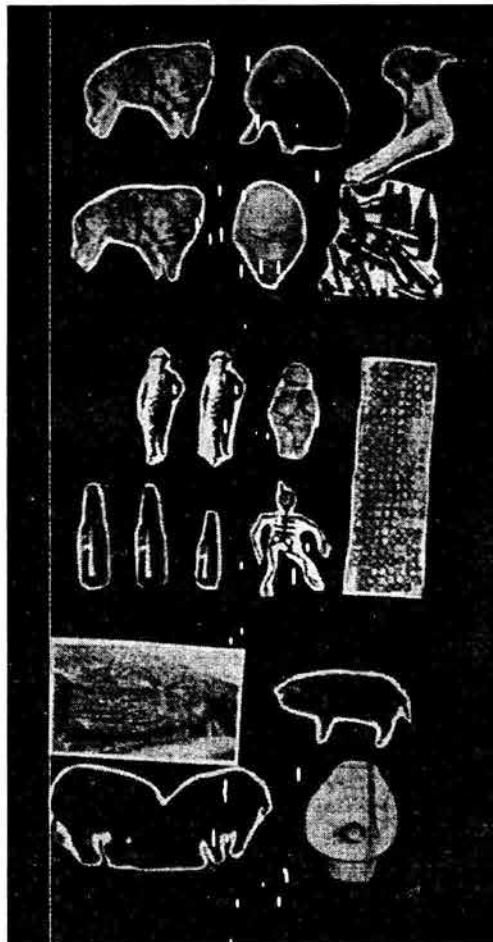


Fig. 57 Planillas de calcomanías del libro *Situación y horizonte*, Electrografía / papel/ acetato. Foto del autor.

La *Serie Horizontes* es un proyecto que podría seguir y seguir y nunca estar terminada. La posibilidad de formas y disciplinas en que puede ser desarrollada esta serie es también muy amplia, sin embargo, a partir de 2003 dejé de hacer piezas dentro de este grupo de trabajos. Para mí aún está inconclusa y posiblemente algún día la vuelva a retomar.

A lo largo de este capítulo traté de mostrar la relación que existe entre la investigación teórica explicada en los capítulos I y II y las obras que integran las series *Lautréamont* y *Horizontes*. Espero haberlo logrado. Pero la interpretación que yo hago de mis obras es sólo un acercamiento que deberá ser ampliado por el espectador que se detenga a observarlas.



Fig. 58 *Horizonte XVIII*, mixta/ papel, 40 x 30 cmgs., 2002. Foto del autor.



Fig. 59 *Horizonte XIII*, mixta/ papel, 40 x 30 cms., 2002. Foto del autor.



Fig. 60 *Horizonte T*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.



Fig. 61 *Horizonte XXII*, mixta/ papel, 40 x 30 cms., 2002. Foto del autor.

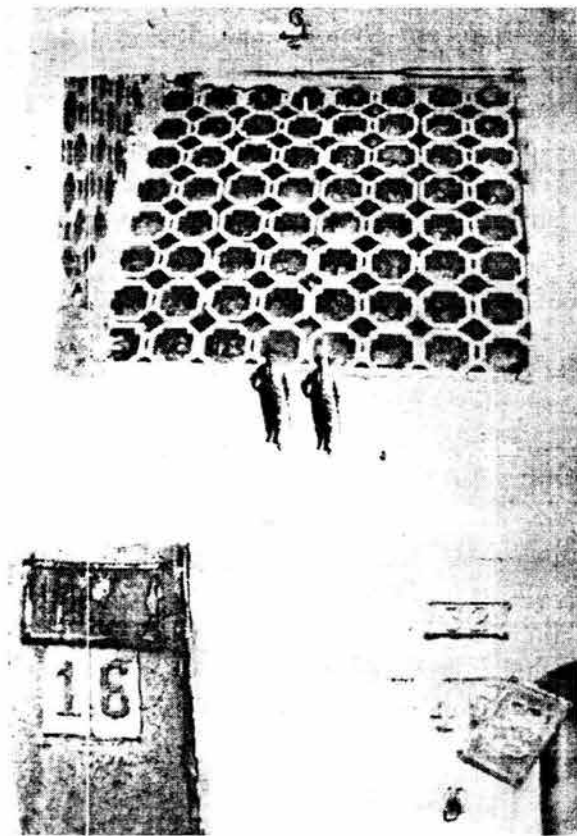


Fig. 62 *Horizonte Ñ*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.



Fig. 63 *Horizonte O*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.



Fig. 64 *Horizonte N*, mixta/ papel, 80 x 60 cms., 2002. Foto del autor.

CONCLUSIONES

Reconocer la estrecha relación que guardan obra de arte y verdad es una tarea necesaria para la comprensión del arte. Por una parte, nos ayuda a entender que las ciencias no son el único modo por el cual es posible conocer, y por otro, nos ayuda a superar prejuicios muy viejos que aún subsisten en torno al arte y que se enfocan a estudiar sólo el aspecto sensible y formal de la obra. La importancia que tiene el arte para la humanidad ha sido destacada y estudiada desde muchos enfoques y metodologías. La hermenéutica es una de ellas. En ella el fenómeno de la comprensión ocupa un lugar ontológico fundamental. Desde este punto de vista, la hermenéutica ha ampliado sus fronteras de manera descomunal llegando incluso a proponer que la estética está incluida dentro de su amplio campo de estudio; y efectivamente, la obra de arte debe ser comprendida, ante ella debe hacerse un esfuerzo de la interpretación para aclarar aquello que nos dice.

Pero, ¿qué es aquello que nos dice el arte? ¿Acerca de qué tratan las obras? Toda manifestación artística fue hecha con un sentido y en ella toma forma la interpretación que hace el artista de aquello que dota de significado a su obra. En la experiencia del arte entran en juego un conjunto de interpretaciones a manera de diálogo entre humanos de distintas épocas y lugares. Considero que en este juego se articulan: la interpretación que hace el artista del fenómeno que representa en su obra y, la interpretación que hace el espectador al enfrentarse a la obra de arte. De esta manera, la obra de arte es el eslabón que permite entablar este diálogo que trasciende la época y el lugar en que fue creada. En su ser está determinado su advenir y la multiplicidad de lecturas e interpretaciones que desbordan el sentido original con que fue hecha.

En los objetivos de esta investigación se planteó estudiar no sólo la relación entre la obra y el espectador (como proponen algunos hermeneutas) sino también el papel que juega el artista dentro de la experiencia artística. En el desarrollo de esta tesis se proyectó ampliar aún más los límites de la hermenéutica desde la creación de imágenes como una crítica al logocentrismo, y como un modo legítimo de interpretar y comprender, ya que considero que el pensamiento verbal no es el único por medio del cual podemos obtener conocimientos.

Los resultados arrojados por esta investigación me parecen satisfactorios de acuerdo a los objetivos que dieron pie a este trabajo, sin embargo no son definitivos ya que algunos cuestionamientos quedan abiertos a nuevas investigaciones e interpretaciones. A manera de balance de los resultados de este trabajo presento a continuación las siguientes conclusiones:

Capítulo I

- a) La hermenéutica tiene un origen antiguo y filológico. Inicialmente estaba limitado a la interpretación de textos pero a lo largo de la historia amplió sus fronteras a la interpretación de todo aquello que requiere ser comprendido: el arte, la cultura, etc. Por lo tanto, la obra de arte puede ser estudiada y comprendida desde la hermenéutica.
- b) El fenómeno de la comprensión ocupa un lugar fundamental en la estructura del modo de ser de los humanos. Por medio de él nos hacemos conscientes de nuestra posición en el mundo. La comprensión nos orienta en toda situación que se nos presenta y es una función cognitiva que no necesariamente es lógica o discursiva.
- c) Las ciencias exactas tienen sus límites, ya que por medio de ellas y su método no podemos aprehender todo tipo de fenómenos. Existen otro tipo de metodologías acorde a las ciencias humanas y tienen la misma legitimidad que el método científico. Son distintos modos de conocer y de conocernos.
- d) La pretensión de objetividad científica es artificial ya que no podemos desligarnos de nuestro punto de vista subjetivo e histórico que determina el modo de comprender aquello que buscamos conocer. La hermenéutica es dialéctica porque implica dos partes, un Yo y un Tú, uno que escucha y otro que dice. Cada una de estas partes tiene un mundo al que pertenece y un horizonte. En la estructura del círculo hermenéutico se efectúa una fusión de estos horizontes debido a los efectos de la historia. Ninguna de las dos partes puede desprenderse su mundo.

Capítulo II

- e) En el arte acontece un tipo de verdad que es distinta a la que persigue la ciencia. Esta verdad está directamente relacionada con el conocimiento de lo que somos y de nuestra posición en medio de la totalidad del ente mostrado a través de la experiencia del arte.
- f) La separación entre arte y conocimiento tiene un origen rastreable a partir de Kant pero que puede ser superado desde los planteamientos de la hermenéutica. Desde nuestro enfrentamiento con la obra de arte podemos llegar a conocer y asimilar la extrañeza del lo que se manifiesta en ella y, a su vez, re-conocernos a nosotros mismos en lo que no somos. Una obra de arte no se agota en el juicio estético ni en la valoración de los sentimientos que pueda llegar a provocarnos. Las formas significan y este significado va más allá de los valores estéticos. Toda forma tiene un contenido.

- g) De acuerdo a las ideas estéticas de Heidegger y de Gadamer se plantea la necesidad de hacer una deconstrucción del concepto de belleza que vaya más allá de la pura satisfacción sensible y que sea compatible con el concepto histórico de verdad que manejan ambos autores o;
- h) reconocer que arte-verdad-belleza es una tríada que cambia constantemente a lo largo de la historia y dependiendo del sentido con que se utilicen estas palabras se puede llegar a entender la relación que guardan entre ellas. Tradicionalmente, dentro de las bellas artes, arte y belleza no estaban relacionadas con la verdad pero si seguimos las ideas estéticas de Gadamer y de Heidegger podemos encontrar un hilo conductor que las une. En el arte contemporáneo no es posible encontrar esa fusión entre belleza y arte en todo tipo de obras, sin embargo, considero que la relación entre arte y verdad en el arte contemporáneo es una opción viable para la comprensión de éste. El vínculo que existe actualmente entre arte y verdad es hoy menos provocativo que el de arte y belleza. Por medio del arte moderno y contemporáneo hemos llegado a profundizar y ampliar nuestro entendimiento acerca de lo que es el arte. Los mismos artistas con su obra nos ayudan a conocer el mundo y a conocernos a nosotros mismos. Una obra de arte porta conocimiento independientemente de la satisfacción sensible que nos provoque.

Capítulo III

- i) Se pueden relacionar los conceptos de artista y hermeneuta retomando el sentido griego original de la hermenéutica en donde el poeta era el hermeneuta o mensajero divino. El artista que hace una obra lo hace porque *comprende* el mundo y lo *interpreta* a través de su oficio, cualquiera que sea el lenguaje que maneje. *El artista es un hermeneuta*. Pero hoy el poeta y todos los demás productores artísticos no hablan a través de los dioses sino desde la vida misma. En estos días en que arte y vida se confunden el artista es un hermeneuta de la cotidianidad, y un hermeneuta urbano para quienes habitamos en las grandes ciudades.
- j) La hermenéutica en un sentido amplio puede superar su logocentrismo si se utilizan otros lenguajes, como el visual por ejemplo, ya que existe la posibilidad de interpretar un texto, o cualquier otro fenómeno, en imágenes, sonidos o movimientos. El lenguaje verbal o escrito no está por encima de ningún otro tipo de lenguaje.
- k) Existe un pensamiento visual legítimo por medio del cual también comprendemos o conocemos. Puede llegar a relacionarse con el pensamiento verbal o lógico o no, pero que incluso los filósofos y los científicos requieren la utilización de imágenes materiales o inmateriales para la explicación y comprensión de sus teorías.
- l) El artista visual puede aportar nuevos conocimientos con su obra y puede vincular sus imágenes con conceptos filosóficos. El saber que obtiene el artista, consciente o inconscientemente, se transmite a los demás a través de la obra de arte estableciendo un diálogo con el espectador.
- m) La serie Horizontes tiene que ver no sólo con la interpretación de textos sino con la comprensión del lugar que ocupamos en la amplitud del ser. Responde a un cuestionamiento por lo que somos. En este sentido tiene que ver con la *a-letheia*, es decir, con la verdad. Las series *Lautréamont* y *Horizontes* son hermenéutica en imágenes y a la vez son obras de arte.

Las ideas estéticas y filosóficas planteadas en esta investigación tuvieron como objetivo ser llevadas al terreno de la producción de imágenes. Sin embargo, creo que en lo que se refiere al estudio de la imagen por parte de los hermeneutas existe un gran vacío. Hacen falta más estudios sobre hermenéutica de la imagen para poder llegar a saber cuáles son los límites y los alcances de esta disciplina. Además, considero que es importante aplicar la hermenéutica a la comprensión del arte contemporáneo y no sólo a ejemplos de obras dentro de las disciplinas tradicionales como lo son la pintura y la escultura. También existen esas otras dudas que me arrojó esta investigación y a las que ya hice referencia más arriba: ¿las antiguas relaciones entre belleza y verdad, que fundamentan la tesis de la verdad del arte en Heidegger y en Gadamer, son aplicables a todo tipo de obra artística actual? Si esto fuera así, ¿cómo replantear una nueva noción de belleza como conocimiento acorde a obras que no se adecuan a nuestra noción tradicional de belleza? O, por otra parte, apoyándonos en la historia del arte, buscar el momento en que la belleza se separa de la verdad y el arte en una obra, dando como resultado el arte como conocimiento alejado de las bellas artes. Todas éstas son cuestiones que dejan abierto el camino a los hermeneutas interesados por estos temas y que, como dije en otro momento, sobrepasan el marco conceptual de este trabajo.

APÉNDICE

SELECCIÓN DE ESTROFAS DE LOS CANTOS DE MALDOROR ¹

Canto primero²

13. El hermano de la sanguijuela marcha a paso lento por el bosque. Se detiene a menudo abriendo la boca como para hablar. Pero en cada oportunidad la garganta se cierra y rechaza hacia atrás el esfuerzo fallido. Finalmente exclama: "Hombre, cuando encuentres un perro muerto dado vuelta, apoyado contra una esclusa que le impide partir, no vayas, como los otros, a tomar los gusanos que salen de su vientre hinchado para examinarlos con asombro, abrir una navaja, y luego despedazar un gran número de ellos, diciéndote que tú no serás más que ese perro. ¿Qué misterio investigas? Ni yo ni las cuatro patas aletas del oso marino en el océano boreal, hemos podido solucionar el problema de la vida. Ten cuidado, la noche se aproxima, y tú estás allí desde la mañana. ¿Qué dirá tu familia, en especial tu hermanita, al verte llegar tan tarde? Lávate las manos, retoma el sendero que va al lugar en que duermes. . . ¿Quién es ese ser, allá lejos, en el horizonte, que se atreve a acercarse a mí sin temor, a saltos oblicuos y exagerados, y con una majestad unida a una serena dulzura? Su mirada, aunque dulce, es profunda. Sus enormes párpados juguetean con la brisa y parecen animados de vida. Es un desconocido para mí. Al mirar fijamente sus ojos monstruosos, mi cuerpo tiembla, lo que me sucede por primera vez desde que succioné las secas mamas de lo que se denomina madre. Hay como una aureola de luz deslumbrante a su alrededor. Cuando hablé, todo en la naturaleza hizo silencio y experimentó un intenso escalofrío. Puesto que te agrada venir a mí, como atraído por un imán, no me opondré. ¡Qué hermoso es! Me cuesta decir esto. Debes de ser poderoso, pues tienes un semblante más que humano, triste como el universo, bello como el suicidio. Te aborrezco con todas mis fuerzas, y prefiero ver una serpiente enlazada alrededor de mi cuello, desde el comienzo de los tiempos que contemplar tus ojos. . . ¡Cómo! . . . ¡eres tú sapo . . . ¡Sapo inmenso! . . . ¡sapo infortunado! . . . ¡Perdóname! . . . ¡perdóname! . . . ¿Qué vienes a hacer en esta tierra donde están los malditos? Pero, ¿qué has hecho de tus pústulas viscosas y fétidas, para tener un aspecto tan grato? Cuando descendiste de lo alto, por una orden superior, con la misión de consolar a las diversas razas de seres existentes, te precipitaste a la tierra con la rapidez de un milano, sin que tus alas mostraran fatiga por esta larga, magnífica travesía; te vi. ¡Pobre sapo! Cómo reflexionaba yo entonces sobre el infinito al mismo tiempo que sobre mi debilidad. "Uno más que es superior a los seres terrestres —me decía a mí mismo—, y eso por la voluntad divina. ¿Por qué no yo? ¿Qué sentido tiene la injusticia, en los decretos supremos? Insensato es el Creador, aunque su poder sea el máximo y su cólera terrible. Desde que te apareciste ante mí, monarca de los charcos y las ciénagas, cubierto de una gloria que sólo pertenece a Dios, tú me has consolado en parte; pero mi razón vacilante se desploma frente a tanta grandeza. ¿Quién eres, al fin? Quédate. . . ¡Oh!, ¡quédate todavía sobre esta tierra! Recoge tus blancas alas y no mires hacia lo alto con párpados inquietos. . .

¹ Estos poemas fueron tomados del texto del Conde de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, Ediciones Coyoacán, 2000.

² *Ibid.*, pp. 37-39

Si partes, partamos juntos". El sapo se sentó sobre su cuarto trasero (que tanto se parece al del hombre) y, en tanto que las babosas, las cochinillas y los caracoles huían al ver a su enemigo mortal, tomó la palabra en estos términos: "Maldoror, escúchame. Observa mi semblante sereno como un espejo, y creo además tener una inteligencia igual a la tuya. Un día me llamaste el sostén de tu vida. Desde entonces nunca desmentí la confianza que en mí depositaste. Es verdad que no soy más que un simple habitante de los cañaverales pero, gracias justamente al contacto contigo, y no tomando de ti sino lo bello, mi razón se ha desarrollado, por lo cual puedo hablarte. He llegado hasta ti para sacarte del abismo. Los que se consideran amigos tuyos te miran, sumidos en consternación, cada vez que te encuentran, pálido y encorvado, en los teatros, en las plazas públicas, en las iglesias, u oprimiendo con dos nerviosos muslos ese caballo que sólo galopa de noche, llevando a su dueño-fantasma embozado en un amplio manto negro. Abandona esos pensamientos que dejan a tu corazón vacío como un desierto; ellos son más abrasadores que el fuego, Tu espíritu está tan profundamente enfermo que ni siquiera lo notas, y crees encontrarte en tu estado natural cada vez que de tu boca salen palabras insensatas, aunque rebosantes de infernal grandeza, ¡Desdichado! ¿Qué palabras has pronunciado desde el día de tu nacimiento? ¡Oh triste residuo de una inteligencia inmortal creada por Dios con tanto amor! ¡No has engendrado sino maldiciones más horrendas que el espectáculo de panteras hambrientas! ¡Yo preferiría tener los párpados soldados, un cuerpo sin brazos ni piernas, haber asesinado a un hombre, antes que ser tú! Porque te odio. ¿Cuál? es la causa de esa personalidad que me sorprende? ¿Con qué derecho vienes a esta tierra para escarnecer a los que la habitan, despojo corrompido, juguete del escepticismo? Si no estás a gusto, es mejor que vuelvas a tus esferas de origen. Un habitante de la ciudad no debe residir en una aldea, donde nunca dejará de ser extranjero. Sabemos que en los espacios existen esferas más vastas que la nuestra, en las cuales hay espíritus con una inteligencia que nosotros ni siquiera podemos concebir. Y bien. ¡vete! . . . ¡retírate de este suelo móvil! . . . muestra al fin tu esencia divina que hasta ahora has ocultado; y, lo más rápidamente posible, dirige tu vuelo ascendente hacia tu esfera, que no te envidiamos, a ti, orgulloso, pues no he logrado llegar a saber si eres un hombre o más que un hombre. Adiós, entonces; no esperes volver a encontrar al sapo en tu camino. Has sido la causa de mi muerte. ¡Yo inicio mi viaje hacia la eternidad, con el fin de implorar tu perdón!"

Canto segundo

8. Cuando una mujer con voz de soprano emite su notas vibrantes y melodiosas, al percibir esa armonía humana mis ojos se llenan de un fuego latente y despiden chispas dolorosas, mientras en mis oídos parece resonar el retumbo de los cañones. ¿De dónde puede provenir ese disgusto profundo por todo lo que se refiere al hombre? Si los acordes se desprenden de la cuerdas de un instrumento, escucho con voluptuosidad esas notas perladadas que se deslizan cadenciosas por las ondas elásticas de la atmósfera. La percepción no transmite a mi oído más que una impresión de una dulzura capaz de derretir los nervios y la mente; un sopor inefable envuelve con sus mágicas adormideras, como un velo que tamizara la luz del día, la potencia activa de mis sentidos y las fuerzas vivas de mi imaginación. Cuentan que nací en brazos de la sordera. En las primeras épocas de mi infancia, no oía lo que me decían. Cuando con muchas dificultades consiguieron enseñarme a hablar, sólo después de haber leído lo que alguien escribía en una hoja podía yo comunicar a mi vez el hilo de mis razonamientos. Por ese tiempo —tiempo funesto—

yo me desarrollaba en belleza e inocencia, y todos admiraban la inteligencia y la bondad del divino adolescente. Muchas conciencias enrojecían cuando contemplaban aquellos rasgos límpidos en los que el alma había asentado su trono. No se aproximaban a él sino con veneración, porque descubrían en sus ojos la mirada de un ángel. Pero no, yo sabía de sobra que las rosas felices de la adolescencia no florecerían perpetuamente, trenzadas en caprichosas guirnaldas sobre su frente modesta y noble que besaban frenéticamente todas las madres. Comenzaba a parecerme que el universo, con su bóveda sembrada de globos impasibles e irritantes, no era quizás lo que yo había soñado de más grandioso. Así es que un día, fatigado de marcar el paso en el sendero abrupto del viaje terrestre, y de andar tambaleándome como un ebrio a través de las catacumbas oscuras de la vida, alcé lentamente mis ojos *spleenizados*, que cercaban sendos círculos azulinos, hacia la concavidad del firmamento, y me atreví a escudriñar, yo, tan joven, los misterios del cielo. No habiendo encontrado lo que buscaba, levanté mis párpados azorados más arriba, aún más arriba, hasta que percibí un trono formado de excrementos humanos y de oro, desde el cual ejercía el poder con orgullo idiota, el cuerpo envuelto en un sudario hecho con sábanas sin lavar de hospital, aquel que se denomina a sí mismo el Creador. Tenía en la mano el tronco podrido de un hombre muerto y lo llevaba alternativamente de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca: una vez en la boca, puede adivinarse qué hacía, Sumergía sus pies en una vasta charca de sangre en ebullición, en cuya superficie aparecían bruscamente, como tenías a través del contenido de un orinal, dos o tres cabezas, medrosas que se volvían a hundir con la velocidad de una flecha: un puntapié bien aplicado en el hueso de la nariz era la consabida recompensa por la infracción del reglamento, provocada por la necesidad de respirar otro ambiente, ya que, después de todo, esos hombres no eran peces. ¡Todo lo más, anfibios que nadaban entre dos aguas en ese líquido inmundo! Hasta que, no teniendo ya nada en la mano, el Creador, con las dos primeras garras del pie tomó a otro de los zambullidos por el cuello como con unas tenazas, y lo levantó en el aire, sacándolo del fango rojizo, ¡salsa exquisita! Con éste hizo lo mismo que con el otro. Le devoró primero la cabeza. las piernas y los brazos, y, en último término, el tronco, hasta que, al no quedar nada, roía los huesos. Y así sucesivamente en todas las horas de su eternidad. A veces exclamaba: "Os he creado, por lo tanto tengo derecho de hacer con vosotros lo que quiera. No me habéis hecho nada, no digo lo contrario. Os hago sufrir para mi propio placer." Y proseguía con su cruel manjar, moviendo la mandíbula inferior, la que a su vez movía la barba salpicada de sesos. Oh lector, ¿ante este último detalle no se te hace agua la boca? No cualquiera come un seso semejante, tan sabroso, tan fresco y que acaba de ser pescado no hace un cuarto de hora en el lagó de los *peces*. Con los miembros paralizados y la boca cerrada, contemplé algún tiempo ese espectáculo. Por tres veces estuve a punto de caer de espaldas como un hombre que sufre una emoción violenta: tres veces alcancé a mantenerme de pie. Ni una fibra de mi cuerpo quedó inmóvil, pues temblaba como tiembla la lava interior de un volcán. Finalmente, al no poder mi pecho oprimido expulsar con la suficiente rapidez el aire que da vida, mis labios se entreabrieron y lancé un grito. . . un grito tan desgarrador. . . ¡que lo oí! Las obstrucciones en mi oído desaparecieron bruscamente, el tímpano crujió por el choque de esa masa de aire sonoro expulsada de mí con violencia, y se produjo un fenómeno nuevo en el órgano condenado por la naturaleza. ¡Acababa de oír un sonido! ¡Un quinto sentido se revelaba en mí! ¿Pero qué gozo podría yo extraer de semejante descubrimiento? En adelante, el sonido humano no llegó a mis oídos sino como el sentimiento del dolor que engendra la piedad hacia una gran injusticia. Cuando alguien

me hablaba. yo recordaba lo que había visto un día por encima de las esferas visibles, y la traducción de mis sentimientos reprimidos en un grito impetuoso cuyo timbre era idéntico al de mis semejantes. No podía responderle, porque los suplicios puestos en práctica sobre la debilidad humana en ese horroroso mar de púrpura, pasaban ante mí rugiendo como elefantes desollados. y rozaban con sus alas de fuego mis cabellos calcinados. Más tarde, cuando conocí mejor a la humanidad, a ese sentimiento de compasión se unió un furor intenso contra esa tigresa madrastra, cuyos hijos empedernidos no saben sino maldecir y hacer el mal. ¡Audacia de la mentira! ¡Dicen que entre ellos el mal es sólo una excepción!... Hoy todo acabó desde hace tiempo; desde hace tiempo no dirijo la palabra a nadie. Oh tú, quienquiera que seas, cuando estés al lado mío no hagas que las cuerdas de tu glotis dejen escapar ninguna inflexión; que tu laringe inmóvil no tenga que esforzarse por superar al ruiñeñor, y tú mismo no intentes vanamente hacerme conocer tu alma mediante el lenguaje. Observa un silencio religioso que nada interrumpa; cruza humildemente tus manos sobre el pecho y dirige tu mirada hacia abajo. Ya lo dije, desde aquella visión que me hizo conocer la verdad suprema, demasiadas pesadillas me han chupado con avidéz la garganta, durante noches y días, para que yo tenga todavía ánimo de renovar, ni siquiera mentalmente, los sufrimientos que experimenté en aquella hora infernal, que me persigue sin descanso con su recuerdo. Oh, cuando oigas al alud precipitarse desde lo alto de la fría montaña, lamentarse a la leona en el árido desierto de la desaparición de sus cachorros, realizar su destino a la tempestad, mugir al condenado en su prisión la víspera de que lo guillotinen, y relatar al pulpo feroz sus victorias sobre los nadadores y los naufragos a las olas del mar, dime: ¿esas voces majestuosas no suenan más armónicas que la risa sarcástica del hombre?³

15. Hay horas en la vida en que el hombre de melena piojosa lanza, con los ojos fijos, miradas salvajes a las membranas verdes del espacio, pues le parece oír delante de sí, el irónico huchear de un fantasma. Él meneaba la cabeza y la baja; ha oído la voz de la conciencia. Entonces sale precipitadamente de la casa con la velocidad de un loco, toma la primera dirección que se ofrece a su estupor, y devora las planicies rugosas de la campiña. Pero el fantasma amarillo no lo pierde de vista y lo persigue con similar rapidez. A veces, en noches de tormenta, cuando legiones de pulpos alados, que de lejos parecen cuervos, se ciernen por encima de las nubes, dirigiéndose con firmes bogadas hacia las ciudades de los humanos, con la misión de prevenirles que deben cambiar de conducta, el guijarro de ojo sombrío ve pasar, uno tras otro, dos seres a la claridad de un relámpago, y, enjugando una furtiva lágrima de compasión que se desliza desde su párpado helado, exclama: "Por cierto que lo merece; no es más que un acto de justicia". Después de haber dicho esto, recobra su actitud huraña, y sigue observando, con un temblor nervioso, la caza del hombre, y los grandes labios de la vagina de sombra, de donde se desprenden incesantemente, como un río, inmensos espermatozoides tenebrosos que toman impulso en el éter lúgubre, escondiendo en el vasto despliegue de sus alas de murciélago, la naturaleza entera, y las legiones solitarias de pulpos que se han vuelto taciturnos ante el aspecto de esas fulguraciones sordas e inexpresables. Pero durante ese lapso, el *steep-chase* continúa entre los dos infatigables corredores, mientras el fantasma lanza por la boca chorros de

³ *Ibid.*, pp. 57-60

fuego sobre la espalda calcinada del antílope humano. Si durante el cumplimiento de este deber encuentra en el camino a la piedad, que quiere cerrarle el paso, cede a sus súplicas de mala gana, y deja escapar al hombre. El fantasma hace chasquear la lengua, como para decirse a sí mismo que da por terminada la persecución, y vuelve a su pocilga hasta nuevo orden. Su voz de condenado se oye hasta en las capas más lejanas del espacio, y, cuando su aullido espantoso penetra en el corazón humano, éste preferiría tener, según dicen, a la muerte por madre antes que al remordimiento por hijo. Hunde la cabeza hasta los hombros en las complejidades terrosas de un agujero, pero la conciencia volatiliza este ardid de avestruz. La excavación se evapora, gota de éter; la luz aparece con su cortejo de rayos, como una bandada de chorlitos que desciende sobre las alhucemas; y el hombre se encuentra frente a sí mismo, los ojos abiertos y turbios. Lo he visto encaminarse en la dirección del mar, subir sobre un promontorio carcomido y azotado por la ceja de la espuma, y precipitarse como una flecha en las olas. He aquí el milagro: el cadáver reaparecía al día siguiente en la superficie del océano, que devolvía a la orilla este despojo de carne. El hombre se desprendía del molde que su cuerpo había excavado en la arena, exprimía el agua de sus cabellos mojados, y volvía a emprender, con la frente gacha y muda, el camino de la vida. La conciencia juzga severamente nuestros pensamientos y nuestros actos más secretos, y no se equivoca. Como ella es a menudo impotente para prevenir el mal, no se cansa de acosar al hombre como si fuera un zorro, sobre todo en la oscuridad. Ojos vengadores, que la ciencia ignorante llama *meteoros*, esparcen una llamarada lívida, pasan girando sobre sí mismos, y articulan palabras de misterio. . . que él comprende. Entonces su almohada queda deshecha por las sacudidas de su cuerpo abrumado por el insomnio, y oye la siniestra respiración de los vagos rumores de la noche. El mismo ángel del sueño, mortalmente herido en la frente por una piedra desconocida, abandona su tarea, y se remonta hacia los cielos. Pues bien, esta vez me presento para defender al hombre, yo, el escarneador de todas las virtudes, yo, el que no ha podido olvidar al Creador, desde el día glorioso en que, derribando de su zócalo los anales del cielo, donde, por medio de no sé qué infames embrollos, estaban consignados *su* poderío y *su* eternidad, le apliqué mis cuatrocientas ventosas debajo de la axila hasta hacerle lanzar gritos terribles. . . Se transformaron en víboras al salir de su boca, y fueron a ocultarse entre las malezas, en los muros ruinosos, al acecho de día, al acecho de noche. Esos gritos, que se volvieron reptantes, dotados de innumerables anillos, con una cabeza pequeña y aplastada, y ojos pérfidos, han jurado dar caza a la inocencia humana, y cuando ésta se pasea entre la mañana de los montes, o junto al respaldo de los taludes, o sobre las arenas de las dunas, no tarda en cambiar de idea. Siempre que todavía esté a tiempo, pues a veces el hombre advierte la penetración del veneno en las venas de su pierna, por una mordedura casi imperceptible, antes de que pueda retroceder y huir. Así, el Creador, conservando una admirable sangre fría, hasta en los sufrimientos más atroces, sabe extraer del propio seno de ellos, gérmenes nocivos para los habitantes de la Tierra. Cuál no sería su asombro cuando vio a Maldoror, convertido en pulpo, avanzar hacia su cuerpo ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar fácilmente la circunferencia de un planeta. Tomado de sorpresa, se debatió algunos instantes contra ese abrazo viscoso, que se estrechaba cada vez más. . . yo temía algún golpe peligroso de su parte. Tras haber sorbido abundantemente los glóbulos de su sangre sagrada, me separé bruscamente de su cuerpo majestuoso, y me escondí en una caverna que desde entonces constituyó mi morada. Después de infructuosas búsquedas, no pudo encontrarme. Hace mucho tiempo de eso, pero sospecho que ahora ya conoce mi morada; se cuida de entrar en ella; ambos vivimos como

monarcas vecinos que conocen sus fuerzas respectivas, y no pudiéndose vencer el uno al otro, están hartos de las batallas inútiles del pasado. El me teme, yo lo temo; uno y otro, sin haber sido vencidos, hemos experimentado los rudos golpes del adversario, y nos conformamos con eso. Sin embargo, estoy dispuesto a recomenzar la lucha cuando él quiera. Pero que no espere un momento favorable para sus ocultos designios. Estaré siempre en guardia. sin apartar de él mi mirada. Que no vuelva a enviar a la tierra la conciencia y sus tormentos. Enseñé a los hombres cuáles son las armas para combatirla con ventaja. Todavía no están familiarizados con ella, pero sabes que para mí es como paja que lleva el viento. Ese es el caso que le hago. Si quisiera aprovechar la oportunidad que se me presenta de sutilizar tales discusiones poéticas, agregaría que hasta hago más caso de la paja que de la conciencia, pues la paja es útil para el buey que la rumia, mientras que la conciencia sólo sabe mostrar sus garras de acero. Estas últimas sufrieron una penosa derrota el día que se enfrentaron conmigo. Como la conciencia había sido enviada por el Creador, creí conveniente no dejarme cerrar el paso por ella. Si se hubiera presentado con la modestia y humildad propias de su rango, y de las que nunca hubiera debido separarse, yo la habría escuchado. No me gustó su orgullo. Extendí la mano y mis dedos trituraron las garras, que cayeron hechas polvo bajo la presión multiplicada de ese mortero de nuevo estilo. Extendí la otra mano y le arranqué la cabeza. Inmediatamente después arrojé de mi casa a latigazos a aquella mujer. y no la he vuelto a ver más. Conservé su cabeza como recuerdo de mi victoria. . . Con una cabeza en la mano, cuyo cráneo yo roía, me erguí sobre un pie como la garza real, al borde del precipicio tallado en las laderas de la montaña. Me han visto descender al valle, mientras la piel de mi pecho estaba inmóvil y tranquila como la losa de una tumba. Con una cabeza en la mano cuyo cráneo yo roía, atravesé a nado los remolinos más peligrosos, salvé los escollos mortales, y me sumergí por debajo de las corrientes para asistir como forastero a los combates de los monstruos marinos; me separé de la costa hasta que mi vista penetrante no la alcanzara; y los horrorosos calambres, con su magnetismo paralizador, rondaban alrededor de mis miembros que hendían las olas con movimientos firmes, sin osar acercarse. Me han visto volver sano y salvo a la playa, mientras la piel de mi pecho estaba inmóvil y tranquila como la losa de una tumba. Con una cabeza en la mano, cuyo cráneo yo roía, subí los escalones ascendentes de una elevada torre. Llegué con las piernas cansadas a la plataforma vertiginosa. Desde allí contemplé la llanura, el mar; contemplé el sol, el firmamento; rechazando con el pie el granito que no cedió, desafié a la muerte y a la venganza divina con un supremo abuceo, y me precipité como un adoquín en la boca del espacio. Los hombres oyeron el choque doloroso y retumbante que resultó del encuentro del suelo con la cabeza de la conciencia, que yo había soltado en mi caída. Me vieron descender con la lentitud de un pájaro, transportado por una nube invisible, y recoger la cabeza, para forzarla a ser testigo de un triple crimen que yo debía cometer aquel día, mientras la piel de mi pecho estaba inmóvil y tranquila como la losa de una tumba. Con una cabeza en la mano, cuyo cráneo yo roía, me dirigí hacia el sitio donde se levantan los postes que sostienen la guillotina. Coloqué el delicado candor de los cuellos de tres muchachas bajo la cuchilla. En mi papel de verdugo, solté el cordón con la aparente experiencia de toda una vida, y el hierro triangular, cayendo oblicuamente, cortó tres cabezas que me miraban con dulzura. Puse en seguida la mía bajo la pesada navaja, y el verdugo se dispuso a cumplir con su deber. Tres veces la cuchilla descendió deslizándose por las ranuras, cada vez con mayor vigor; tres veces mi armazón material, sobre todo en el lugar del cuello, fue sacudido hasta en sus cimientos, como cuando en sueños uno se imagina ser aplastado por una casa que se derrumba. Para dejarme alejar de la fúnebre

plaza. el pueblo estupefacto me abrió paso; vio cómo seguía mi camino a codazos en medio de la masa ondulante, y cómo me desplazaba lleno de vida, avanzando con la cabeza alta, mientras la piel de mi pecho estaba inmóvil y tranquila como la losa de una tumba. Dije que esta vez quería defender al hombre, pero temo que mi apología no sea expresión de la verdad y, por lo tanto, prefiero callarme. La humanidad sabrá aplaudir esta medida con gratitud.⁴

Canto cuarto

4. Soy sucio. Los piojos me roen. Los cerdos vomitan al mirarme. Las costras y las escaras de la lepra han convertido en escamosa mi piel cubierta de pus amarillento. No conozco el agua de los ríos ni el rocío de las nubes. En mi nuca crece, como en un estercolero, un hongo enorme de pedúnculos umbelíferos. Sentado en un mueble informe no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos. Mis pies han echado raíces en el suelo y forman hasta la altura de mi abdomen una especie de vegetación viviente, repleta de innobles parásitos, que todavía no llega a ser planta y que ha dejado de ser carne. Sin embargo, mi corazón late. Pero ¿cómo podría latir si la podredumbre y las exhalaciones de mi cadáver (no me atrevo a llamarlo cuerpo) no lo nutrieran abundantemente? Bajo mi axila izquierda una familia de sapos ha fijado su residencia, y cuando uno de ellos se mueve, me hace cosquillas. Tened cuidado de que no se escape alguno, y vaya a frotar con la boca el interior de vuestra oreja: sería capaz de penetrar luego en vuestro cerebro. Bajo mi axila derecha hay un camaleón que perpetuamente les da caza para no morir de hambre: es justo que todos vivan. Pero cuando una parte desbarata completamente los ardides de la otra, no encuentran nada mejor que dejar de molestarse, y entonces chupan la grasa delicada que recubre mis costillas: ya estoy acostumbrado. Una víbora maligna ha devorado mi verga para tomar su lugar: esa infame me ha convertido en eunuco. ¡Oh!. si hubiese podido defenderme con mis brazos paralizados, pero creo que se han transformado más bien en dos leños, Sea lo que fuere, importa dejar constancia de que la sangre ya no llega hasta ellos para pasear su rojez. Dos pequeños erizos que no crecen más, arrojaron a un perro, que no los rehusó, el contenido de mis testículos, y después de haber lavado cuidadosamente la epidermis, se alojaron en su interior. El ano ha quedado obstruido por un cangrejo; envalentonado por mi inercia, guarda la entrada con sus pinzas, haciéndome mucho daño. Dos medusas cruzaron los mares, saboreando una esperanza que no fue defraudada. Examinaron atentamente las dos porciones carnosas que forman el trasero humano, y adhiriéndose al contorno convexo, las han achatado en tal forma mediante una presión constante, que los dos trozos de carne desaparecieron, quedando sólo dos monstruos surgidos del reino de la viscosidad, iguales en color, en forma y en saña. ¡No habléis de mi columna vertebral porque es una espada! Sí. sí. . . no prestaba atención. . . vuestro pedido es justo. Queréis saber, ¿no es así?, cómo y por qué se encuentra clavada verticalmente en mi lomo. Yo mismo no lo recuerdo con precisión; sin embargo, si me decido a considerar como recuerdo lo que quizás no sea más que un sueño, sabed que el hombre, cuando averiguó que yo había hecho votos de vivir enfermo e inmóvil hasta lograr vencer al Creador, vino detrás de mí de puntillas, pero no tan quedamente que no lo oyese. Luego no percibí nada durante un lapso que no fue largo. Esa aguda cuchilla se hundió hasta el mango entre las paletillas del toro de las fiestas, y su osamenta se estremeció como un terremoto. La

⁴ *Ibid.*, pp. 82-87

hoja ha quedado adherida tan firmemente al cuerpo, que nadie hasta ahora ha podido extraerla. Los atletas, los mecánicos, los filósofos, los médicos han ensayado sucesivamente los medios más diversos. ¡No sabían que el daño hecho por el hombre no puede repararse! Les perdoné la profundidad de su ignorancia innata, y los saludé con un movimiento de los párpados. Viajero, cuando pases a mi lado, te ruego que no me dirijas la menor palabra de consuelo: debilitarías mi ánimo. Déjame templar mi tenacidad en la llama del martirio voluntario. Vete . . . que yo no inspire piedad alguna. El odio es más extraño de lo que crees; su conducta es inexplicable como la rotura aparente de un palo que penetra en el agua. Tal como me ves, puedo hacer todavía excursiones hasta los muros del cielo, al frente de una legión de asesinos, y volver para retomar esta postura, y meditar de nuevo sobre los nobles proyectos de venganza. Adiós, no te retendré más, y para que te instruyas y seas cauto, reflexiona en la suerte fatal que me ha empujado a la revuelta, cuando es probable que haya nacido bueno. Contarás a tu hijo lo que has visto, y tomándole la mano, hazle admirar la belleza de las estrellas y las maravillas del universo, el nido del petirrojo y los templos de Señor. Te sorprenderá verlo tan dócil a los consejos de la paternidad, y lo recompensarás con una sonrisa. Pero cuando piensa que nadie lo observa, échale una mirada, y lo verás escupir su baba sobre la virtud; te ha engañado, el descendiente de la raza humana, pero no te engañará más: en adelante sabrás todo lo que llegará a ser. Oh padre infortunado, prepara, para acompañar los pasos de tu vejez, el patíbulo indestructible que cortará la cabeza de un criminal precoz, y el dolor que te mostrará el camino que lleva hasta la tumba.⁵

⁵ *Ibid.*, pp. 124-126

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 2000.
- ACHA, Juan, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1993.
- BACON, Francis, *Novum Organum*, 5º edición, México, Porrúa, Colección “Sepan cuántos...” núm. 293, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997.
- CARRILLO, Canán Alberto, *Verdad de la obra de arte y “sentido” en Gadamer*, México, F:\gadamer_archivos\gadamer.htm
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós, 1999.
—*La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, España, Paidós, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, Argentina, Paidós, 2001.
- DESCARTES, René, *Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas...*, Porrúa, Colección “Sepan cuántos..” núm. 177, 2000.
- DILTHEY, Wilhelm, *El mundo histórico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, 2a Edición, España, Tecnos, 2001.
—*La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
—*Verdad y Método I*, séptima edición, España, Sígueme, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1992.
—*El Ser y el Tiempo*, 2a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
—*De camino al Habla*, Barcelona, Serval, 1987.
- HUNTER, Sam, *Robert Rauschenberg*, España, Polígrafa, 1999.
- HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Paidós, 1998.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la capacidad de juzgar*, Venezuela, Monte Avila, 1992.
- LAUTRÉAMONT, Conde de, *Cantos de Maldoror*, 3a edición, México, Coyoacán, 2000.
- MALLARMÉ, Sthephane, *Blanco sobre negro*, México, Losada, 2000.

- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, España, Edaf, 2001.
- NOEL Lapoujade, María, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988.
- ORTIZ-OSES, Andrés, *La nueva filosofía hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- PÉREZ Cruz, Alejandro, *Alejandro Pérez Cruz*, México, FONCA, 1999.
- READ, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001.
—*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 2001.
- ROBBERECHTS, Ludovic, *El pensamiento de Husserl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *La pintura como lenguaje*, 2da edición, México, Universidad autónoma de Nuevo León, cuadernos de filosofía, 1976.
- YATES, Steve, *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- ROSENTHAL, Mark, *Anselm Kiefer*, Philadelphia Museum of Art, 1987.
- ZAMORA, Fernando, «Comunicar y comprender» publicado en *Imagen*, revista de la Universidad Simón Bolívar, México, Octubre de 2001.
—*Filosofía de la imagen*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2003.