

¿Hermenéutica de los íconos o hermenéutica para los íconos?

Gustavo Reyes García*

Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Xochimilco

Resumen: *El siguiente texto pretende explicar, por medio de algunos ejemplos, que las interpretaciones basadas en la hermenéutica tienen un sesgo lingüístico que resulta inadecuado para interpretar íconos. No obstante, el problema verdadero antecede dicha impropiedad: se halla en que la fundamentación de la hermenéutica se enmarca en una preocupación que ve en el lenguaje el origen de todos los fenómenos. El objetivo de este artículo es mostrar que en esa misma fundamentación, así como existen argumentos para pensar una lingüisticidad de la hermenéutica, también existen premisas que posibilitan perfilar originariamente la interpretación de imágenes.*

Palabras clave: *hermenéutica, imágenes, modalidades de interpretación.*

INTRODUCCIÓN

Desde hace algún tiempo, la presencia de la hermenéutica en la cultura ha venido aumentando. Mauricio Beuchot (2004) ha identificado este hecho “tal vez como un siniestro indicador de que ya no nos comprendemos del todo. Se siente en la producción filosófica más reciente la proliferación de la hermenéutica, a veces casi como una plaga” (125). Sin embargo, si la hermenéutica “ha llegado a ser la *episteme* de la actualidad filosófica” (Beuchot 2022, 14), es porque, como

decía Dilthey, el entender —*verstehen*— es el mecanismo con el cual las ciencias del espíritu estudian sus problemas.

La historia, el arte, el cine, el diseño gráfico y la comunicología no se han sustraído de la tendencia a recurrir a la hermenéutica para la exégesis de sus respectivos objetos de estudio. Pero ¿qué tan adecuado es su empleo en cada caso? Esta pregunta surge al utilizar la hermenéutica para interpretar objetos cuya constitución involucra signos icónicos. Basta con apelar a quien haya

* gusnator@gmail.com

buscado en la hermenéutica una guía para interpretar películas, pinturas, fotografías o íconos en general para suscribir la idea de que ésta “ha pensado el problema textual fundamentalmente en relación con el universo del lenguaje” (Lizarazo 2006, 262). En dichos casos, existe una importación de metodologías y categorías que obstaculizan el potencial de determinado objeto de estudio como fuente de sentido, en tanto que no responden a sus características específicas.

En buena medida, esta situación llevó a Diego Lizarazo (2006) a releer la iconografía e iconología de Panofsky desde la hermenéutica, dando como resultado categorías capaces de fungir perfectamente como un método hermenéutico específicamente para las imágenes. No obstante, su estudio, sobresaliente por lo demás, busca fuera de la hermenéutica nociones que apuntalen un itinerario interpretativo con perfil icónico, i.e., acude a disciplinas que, si bien proyectan inquietudes paralelas o parten de problematizaciones homologables, siguen siendo foráneas a los teóricos recientes de la hermenéutica, concretamente a Heidegger y Gadamer¹.

En este escenario, el objetivo de este artículo no es proponer una metodología

hermenéutica especial para los íconos; su pretensión es más modesta y se limita a mostrar que, al interior de la hermenéutica legada por los susodichos autores, también yacen insumos para cimentar métodos o modalidades interpretativas más acordes con las imágenes. *Modalidades interpretativas* refiere aquí a formas especializadas de abordar las dimensiones constitutivas de objetos icónicos con el mayor detenimiento y adaptación posibles.

Manifestar este presupuesto tiene la intención, a su vez, de valorar la riqueza de actividades y creaciones humanas cuya constitución y naturaleza no es lingüística, o no únicamente lingüística. En otras palabras, si es verdad que la hermenéutica tiene fundacionalmente un sesgo lingüístico, echar mano de los métodos consecuentes de esa inclinación para interpretar, por ejemplo, una pintura, una fotografía, una escultura o una producción audiovisual, irremediablemente arrojará discrepancias, puesto que estas concreciones no responden a la estructura de las formas lingüísticas. Si, por el contrario, se puede mostrar que en los fundamentos de la hermenéutica existen también supuestos sobre los cuales es posible erigir, de

¹ No se trata aquí de propugnar por una “endogamia teórica”, la cual justificaría cierta “xenofobia teórica”, negando con ello la historia del conocimiento en cuanto tal, pues éste se ha nutrido precisamente de la confluencia y el tránsito de los saberes producidos por los distintos campos de estudio del mundo. Simplemente se quiere encontrar en los meandros de la hermenéutica puntos de partida que propicien otra manera de interpretar objetos que no se expresan con palabras.

origen, una modalidad singular de interpretación como la icónica, se estará en posición de argumentar la pertinencia de fundar métodos de interpretación diferenciados a partir del andamiaje más elemental de la hermenéutica.

Con esa finalidad en mente, este escrito consta de tres partes: en la primera, se explican las complicaciones de interpretar íconos desde la hermenéutica; la segunda consiste en identificar la procedencia de algunos planteamientos teóricos sobre los cuales descansa el fundamento que favorece la construcción de modalidades interpretativas facilitadoras de la lectura de signos lingüísticos, y en la tercera parte se retoman algunas consideraciones pertenecientes a los planteos hermenéuticos de Gadamer y de su principal influencia, Martin Heidegger, sobre las cuales es factible construir modalidades de interpretación que valoren de forma más adecuada textos icónicos.

EJEMPLOS DE APLICACIÓN HERMENÉUTICA

Las teorías de interpretación contribuyen en la auscultación de significados de diversos objetos o tipos de textos o signos. Un investigador puede apoyarse en las teorías más difundidas para el análisis textual: semiótica, teoría de la percepción, retórica, iconografía, iconología o hermenéutica son algunas de

ellas. Subsiguientemente, se considera esta última. La hermenéutica es definida como el arte y ciencia de la interpretación de textos (Beuchot 2015). La idea de *texto* no refiere únicamente ensayos, poemas, novelas o escritos; el término puede usarse como sinónimo de un dibujo, un suceso histórico, un acontecimiento social o una composición musical. Ubicando un objeto de estudio como texto, el investigador sonsaca sus significados para el fin que convenga.

La interpretación es la búsqueda de sentido de un texto y puede seguir varios pasos, según sea el autor consultado. La metodología de Andrés Ortiz-Osés (1986; 2006b) propone una vía de acceso al significado mediante tres escaños: el semántico, el sintáctico y el pragmático. Su modalidad interpretativa abreva de la semiología de Charles Morris:

A partir de semejante esquematismo cuasi trascendental, podemos aquí reconstruir una *metodología del sentido* que funcionaría así: 1. Semántica: Contenido o *qué* se dice: significado o mensaje: habla: estructura lineal sintagmática. 2. Sintáctica: forma o montaje: *cómo* se dice: significante o código: lengua: estructura paradigmática. 3. Pragmática: *Para qué* o significación pregnante: lo que algo quiere decir(nos): voluntad trascendental (Nietzsche): significancia antropológica: síntesis dialéctica: aplicación. (Ortiz-Osés 2006b, 529).

Mauricio Beuchot (2015) propone el mismo modelo con la salvedad de que antepone el nivel sintáctico al semántico. Explica que el nivel sintáctico y el semántico corresponden al significante y al significado pensados por la semiótica, y que la pragmática se relaciona con la “objetividad del texto que es la intención del autor (*la intentio auctoris*)” (26).

Sin mucho esfuerzo, puede notarse que ambas metodologías se acoplan perfectamente a textos lingüísticos. Por ejemplo, para interpretar una novela se tendría que empezar por un análisis sintáctico, i. e., por la forma en la cual la obra está configurada gramaticalmente. Partiendo de los postulados de Greimas, Beuchot se aproximaría al texto como sigue:

[Se organiza] el material del nivel textual formando un inventario de las unidades constituyentes del texto con arreglo a sus relaciones mutuas (estudio morfológico), tanto en el plano sintagmático como en el paradigmático, y se determinan las reglas de sus posibles combinaciones (estudio sintáctico) (Beuchot 2015, 174).

En el nivel sintáctico, en tanto que significante, no existe un significado concreto, pues el estudio versa sobre la correcta estructuración del código que conforma la novela: “Es decir, se llega a tener un léxico o diccionario del texto, y se tiene además una gramática, que consta de una morfología y una sintaxis” (Beuchot 2015, 174).

El sentido del texto como sentido específico de su codificación interna comienza a estudiarse propiamente a partir del nivel semántico, como bien apuntaba Ricœur (2001). Aquí, el significado de las unidades del texto no es general, pues, al entenderse a partir de las relaciones establecidas entre ellas, éstas arrojan significados concretos únicamente discernibles en esa encriptación que es el texto en cuestión: el significado adquiere una complejidad descifrable sólo en virtud de un análisis a nivel frástico y un significado aún más acabado a nivel de la obra entera.

La pragmática se refiere a la dimensión contextual del texto. El sentido no se establece solamente en función de las combinaciones de vocabulario acaecidas en la novela, sino que se da por gracia del mundo extralingüístico que vio nacer al texto. Si se atendiera únicamente al significado lexical, para interpretar una novela bastaría un diccionario, a lo mucho una serie de diccionarios, para ubicar las variaciones temporales o geográficas de los significados. Pero no es de esa forma. El hecho de que los léxicos sean constantemente actualizados indica que los significados de las palabras están en continuo cambio; esas modificaciones provienen justamente de los diferentes contextos, de las específicas condiciones espaciotemporales de un determinado texto.

El problema de este tipo de tratamientos se presenta cuando se aplican en textos icónicos que no comportan palabras. Si se parte de las nociones de *sintaxis* y *semántica*, adoptadas por la hermenéutica y de impronta lingüística, emerge una incompatibilidad. Diego Lizarazo (2004, 58-62) ha expuesto las discrepancias entre un código comunicativo con base en palabras y uno basado en imágenes. Refiriendo la *Madonna del Granduca* de Rafael, el autor mexicano muestra uno de los inconvenientes de aplicar esos parámetros lingüísticos a la interpretación de íconos:

Un enunciado como “La Virgen y el niño” no nos deja dudas respecto a sus unidades significativas: se forma por la relación de cinco signos (o palabras), que podemos identificar perfectamente en tanto los códigos lingüísticos son sistemas claramente segmentados. La lengua se fracciona en dos clases de unidades: monemas (segmentos con significación) y fonemas (segmentos sin significado que al combinarse producen unidades semánticas) (Martinet citado en Lizarazo 2004, 61).

Sin embargo, continúa Lizarazo (2004), “la imagen no comporta dichas fragmentaciones [...] no podríamos describir decisivamente los *monemas icónicos*, las imágenes parecen resistirse a su delimitación significativa precisa” (61). Este autor propone diversas segmentaciones o monemas icónicos para dejar claro su punto: “El criterio para decidir que algo es un iconema (unidad

semántica icónica) radica en que porte significado, al parecer todo en el cuadro es significativo” (61).

La doble articulación en las imágenes puede no ser un problema si simplemente se establecen de antemano los criterios de articulación en la comunicación a través de íconos (Eco 1975, 201-204). Pero, de hecho, establecer los parámetros para considerar un “iconema” revela el problema de fondo: la pretensión de interpretar íconos cual composiciones verbales. La dificultad que representa trasladar criterios lingüísticos a formas de interlocución icónica resulta más bien una consecuencia: las imágenes valen sólo en cuanto pueden comportar información transmisible, por su carácter códico, i. e., por su *comunicabilidad*.

Considérense dos ejemplos adicionales de Andrés Ortiz-Osés (2006b): la interpretación del “mito del ‘muchacho embarazado’ de los indios Pawnee” (530-534) y la interpretación del *Juicio final* de Miguel Ángel (Ortiz-Osés 2006a, 617-627). El mito es un texto lingüístico, por tanto, el autor procede en función de tres teorías que corresponden a los tres niveles de sentido: mediante el marxismo, explica socialmente el nivel semántico del mito, i. e., el sustrato infraestructural condicionante de su representación cóscica; mediante el estructuralismo, da cuenta del “significado cóscico del ente”, i. e., permite entender al mito como una corporeización superficial de la

infraestructura, y a través de la hermenéutica, por último, accede al sentido antropológico-axiológico o nivel pragmático, el cual no corresponde a una ideología infraestructural, sino a lo que es transversal y esencialmente humano, aunque concreto superficialmente. En esta aplicación de la hermenéutica, el filósofo vasco no destina mayor atención a la configuración gramática del mito, a su forma narrativa. Ahora bien, el segundo ejemplo es la interpretación de un texto icónico. En ésta, Ortiz-Osés atiende con mayor detenimiento los componentes formales del texto, pero lo hace para desplegar su extraordinaria dilucidación del fresco más que para valorar sus aspectos pictóricos, pues su objetivo es auscultar el vínculo que originariamente imbrica la religión y el arte.

En el mito, la doble articulación no es ni remotamente una dificultad, ya que para Ortiz-Osés (2006b) lo cósmico del texto es sólo una interpretación “medial pero no final” (531), debido a que “una metodología del sentido recorre los tres niveles, pero encuentra en el último su *locus proprius*” (530). En el caso del *Juicio Final*, el autor presta más atención a la dimensión formal del texto, pero lo hace por su significado histórico-simbólico, no por sus cualidades plásticas o las sensaciones que evoca, al margen de cualquier referencia religiosa o iconográfica (Ortiz-Osés 2006a); como si

no se pudiera simplemente contemplar la bóveda y envolverse en el caudal de emociones que *por sí misma* causa la majestuosidad de la representación, como si la *experiencia en sí* fuera un efecto secundario.

En ambos casos, la forma es sólo un estadio intermedio entre un significado particular y el significado axiológico, común a toda acción humana. Ahora bien, es necesario aclarar que, para ser justos, no se le debe exigir a Ortiz-Osés mayor atención a la sintaxis del mito ni del fresco, puesto que él, desde el principio, subraya que tanto sus categorías de estudio como su interés en los textos versan sobre lo simbólico, no sobre lo formal. Por tanto, es obvio que no repare en la perspectiva, el color, el escorzo o las proporciones de las figuras, la paleta de colores o la disposición de todos los elementos que forman el *Juicio Final*.

Empero, de esto se sigue que la forma de un texto importa únicamente por lo que quiere decir, más allá de su estructuración formal, indiferenciando al ícono del signo lingüístico: “si la imagen se redujese a la pura denotatividad no habría diferencia entre los signos lingüísticos y los signos icónicos” (Lizarazo 2004, 57). Incluso en aplicaciones distintas de la susodicha metodología, la inclinación lingüística persiste, por lo que puede objetarse que:

Desde una perspectiva hermenéutica, que podría restituir el mundo que produce la obra (o el mundo que la interpreta), la forma de la imagen también es significativa: pero su significación no es de carácter referencial, es significación estética o plástica. *La interpretación de la obra* (en tanto que experiencia de sentido) no se agota en los niveles iconográfico-iconológicos, sino que aborda también la dimensión del significante (Lizarazo 2006, 263).

La observación de Lizarazo sobre una valoración de la forma del texto evidencia que el énfasis pragmático de la hermenéutica no debe excluir el carácter cósmico de un ícono. Aunque más adelante se verá la pertinencia de introducir algunas observaciones de Heidegger, ahora puede decirse que el planteamiento de Lizarazo es consistente con uno del pensador alemán respecto de las obras de arte. Para llegar a comprender lo que una obra de arte es, resulta necesario dejar de verla únicamente como si su valor pendiera de otra cosa ajena a ella y a su configuración cósmica:

La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, es el carácter de cosa de la obra de arte. Casi parece como si el carácter de cosa de la obra de arte fuera el cimiento dentro y sobre el que se edifica eso otro y propio de la obra. ¿Y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hace el artista con su trabajo? (Heidegger 2010, 13, § 10).

Al igual que la obra de arte, una imagen *vale por ella misma* y, para valorarla así, es menester abandonar la idea de interpretar sólo su condición de significancia o referencialidad: “reducir la imagen a puro sistema de denotación es destruirla, precisamente, como imagen” (Lizarazo 2006, 64).

La intención de los ejemplos anteriores consiste en patentar que las dificultades de la aplicación de la hermenéutica en textos no lingüísticos no son fortuitas: el problema yace en la teorización misma de la hermenéutica. Si las interpretaciones hermenéuticas tienen como efecto una incompatibilidad, queda por saber cuál es su causa. A continuación, se proponen algunas consideraciones que parecen fundamentar dicho sesgo.

EL SESGO LINGÜÍSTICO DE LA HERMENÉUTICA

Si bien los escalafones semántico, sintáctico y pragmático recuperados por Beuchot (2015) y Ortiz-Osés (1986) se nutren de la semiología, las hermenéuticas de ambos autores están todavía más enraizadas en la hermenéutica de Gadamer. Ésta es una de las hermenéuticas propuestas durante el siglo pasado más importantes. En ella, el lenguaje tiene un papel fundamental, pues, por virtud suya, la comprensión es posible: “el lenguaje no queda aquí reducido a un simple medio o

instrumento [...] para comunicar o transmitir algo, sino que constituye el *medio en (die Mitte)* el que acontece la comprensión y la experiencia del mundo” (Santiago Guervós 1997, 39). Aunque el tema del lenguaje viene adquiriendo presencia desde finales del siglo XIX, el XX fue el que atestiguó su emplazamiento en el centro de las reflexiones filosóficas. Esta razón no es exclusiva ni principal para que Gadamer dedicara una especial importancia al lenguaje; sin embargo, el suyo puede identificarse como un pensamiento enmarcado en dicha tendencia o, por lo menos, muy cercano a ella.

Richard Rorty (1990) entiende esta centralidad del lenguaje como:

El punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) reformando el lenguaje o comprendiendo mejor el que usamos en el presente. Esta perspectiva es considerada por muchos de sus defensores el descubrimiento filosófico más importante de nuestro tiempo y, desde luego, de cualquier época (50).

Dado que es en y por el lenguaje que el humano puede llegar a esclarecer de una mejor manera los problemas de su mundo y a él mismo, el lenguaje y lo que con él puede materializarse quedan en una posición privilegiada. En la misma inclinación lingüística están el primer Wittgenstein y el maestro de Gadamer, Martin Heidegger, en su segundo periodo de pensamiento (Rorty 1993). Que estos

pensadores se orienten en esa dirección sustenta la idea de una preeminencia lingüística que todo permea.

Para reforzar tal hipótesis, vale la pena detenerse en aquella sentencia controvertida de Gadamer (1993) sobre que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” (567). Esta afirmación tan aparentemente tajante da pábulo a la reducción de todo acontecimiento humano a una condición lingüística. Cuando Gadamer habla de que la comprensión es distintivamente lingüística, condiciona lingüísticamente a la existencia. Ésa es una de las consecuencias de tal máxima:

Gadamer sostiene que no solamente no podemos pensar (ni siquiera comprender, según *Verdad y método*) sin un proceso o ejecución (*Vollzug*) lingüístico, sino que no hay cosas (*Gegenstand*) sin lenguaje. ¡No hay cosas sin lenguaje! Ese es el sentido –difícil– de su famosa tesis según la cual “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Grondin 2007, 39).

Si de uno de los hermeneutas más influyentes en la actualidad deriva semejante aseveración, no sorprende que lo lingüístico tenga un lugar tan preponderante en las formas de interpretación, aunque ésta sea de otro tipo de textos, como las imágenes, las cuales, hasta la fecha, “se valoran pocas veces, quizá porque en el modelo teórico de Hans Georg Gadamer (1900-2002) (dentro de la tradición filosófica alemana) se consideran relacionadas

exclusivamente con el lenguaje” (Boehm 2017, 295).

De lo anterior deriva otro razonamiento que apunta la lingüisticidad de toda interpretación en el marco del pensamiento de Gadamer: la correspondiente al arte. La hermenéutica de Gadamer tiene como punto de partida una ontología del arte: la explicación del modo de ser del arte permite elucidar la cuestión de la interpretación y la comprensión en las *geisteswissenschaften* (Gadamer 1993; Grondin 2003), las llamadas ciencias del espíritu. El arte aquí se erige como la actividad esencial capaz de testimoniar el asunto de la comprensión y, por tanto, de la existencia. Gracias al arte, se manifiesta lo originariamente lingüístico de la existencia. Esto tiene una particular importancia hermenéutica, ya que para Gadamer hay un tipo de arte que se distingue del resto: el que tiene como insumo la palabra, *i. e.*, la literatura y, especialmente, la poesía:

Gadamer ha dedicado mucha menos atención a las artes plásticas que a la poesía. Y no podía ser de otro modo, pues, para él, la poesía es el núcleo de todas las artes. Incluso se podría plantear la siguiente hipótesis: el reconocimiento de la primacía de la poesía sobre las artes plásticas por parte de Gadamer va en paralelo con la para él inaceptable tesis de su maestro [Heidegger] acerca del error de

la metafísica: querer representar el ser sería entonces un error solo si la representación se identifica con un modo temporal que es propio de una de las dimensiones del tiempo, a saber: la presencia, el presente. Así que si las artes tienen alguna posibilidad de representar el ser, esto ocurrirá en la medida en que sean capaces de proporcionar una intuición parecida a la intuición que nos proporciona el lenguaje poético (Zúñiga 2007, 270).

La triada ontológica lenguaje-arte-comprensión despunta dentro de la actividad humana; como consecuencia, otro tipo de manifestaciones artísticas se devalúa, y ni hablar de actividades no artísticas. Fernando Zamora (2007) percibe que la predilección de Gadamer por la poesía es una continuación de las premisas heideggerianas claramente visibles en *El origen de la obra de arte* (Heidegger 2010). Zamora (2007) dice que en dicha obra está “en germen la faceta del pensamiento heideggeriano que puede ser caracterizada como ‘idealismo lingüístico’, y que tanto peso tendrá en Gadamer y, de modo atenuado, en Ricœur” (45).² Horts Bredekamp (2017) también ve en Heidegger una pieza causal de las repercusiones lingüísticas en el arte.

Heidegger consideró al *verstehen* como la anticipación necesaria de toda interpretación: cuando se interpreta, siempre se hace desde unos condicionantes fácticos que marcan los propios límites interpretativos. Esto es

² Para María Antonia González (2007), las de Gadamer y Ricœur son las dos hermenéuticas más importantes del siglo pasado (183); además, las dos concentran sus disertaciones “en el texto poético y narrativo” (González Valerio s/f, 2).

crucial porque, para el filósofo alemán, la antecendencia del *verstehen* es atestiguada por el lenguaje. Aunado a esto, en *El origen de la obra de arte*, afirma que: “*todo arte es en su esencia poema*” (Heidegger 2010, 52, § 59). Si bien esto no significa que las obras de arte, al margen de su soporte material –pintura, escultura, danza o música–, son poemas susceptibles de ser recitados, sí es posible observar un argumento que contribuye a pensar como superiores las creaciones lingüísticas, ya que:

Significa, como lo aclara también la conferencia sobre Hölderlin, que la novedad radical del arte puede darse solo o principalmente en la palabra. Ya en *Ser y tiempo*, como se recordará, el lenguaje ocupaba una posición peculiar por cuanto, como signo, hacía manifiesta la estructura ontológica misma de la mundanidad. Ahora el lenguaje aparece como el modo mismo de abrirse la apertura del ser (Vattimo 2002, 111-112).

Los fragmentos mencionados tienen el propósito de ubicar algunas de las razones por las que los textos lingüísticos son más compatibles con la hermenéutica que otro tipo de textos. De hecho, podría incluso dudarse de que existan otra clase de signos que los lingüísticos, *i. e.*, a partir de las aseveraciones antes referidas, es plausible aducir que no hay un signo ontológicamente no lingüístico.

ALLENDE LOS CONFINES LINGÜÍSTICOS

No obstante, existen ciertos recovecos dentro de los planteamientos de estos mismos autores que pueden abrir la

puerta para pensar modalidades de interpretación textual desde otros registros. A continuación, se retoman algunas observaciones de los marcos conceptuales de quienes pueden considerarse los padres de la hermenéutica actual, capaces de propiciar tipologías interpretativas más concordantes con signos icónicos.

Francisco Zúñiga (2007) comenta que la poca atención que Gadamer destinó a las artes plásticas se debe a que son artes no transitorias, estables en su cosidad: “en el fondo esa es la insuficiencia y la trampa que Gadamer reconoce en las artes plásticas: en los cuadros, en las esculturas, en la arquitectura, incluso” (271). El ser no puede representarse intransitivamente, “cómo va a transcurrir una imagen si está siempre ahí, en su lugar, siendo siempre la misma, siendo lo que es, un ente entre entes” (271). Las preguntas que siguen de esto son, pues, “¿qué pasa con las artes no transitorias, como son la pintura, la literatura o la arquitectura? ¿Tendría sentido hablar, también en estos casos, de representación, fiesta y transformación?” (Grondin 2003, 83).

Si bien pareciera que en Gadamer las artes no transitorias ocupan un lugar marginal, no es así. En su pensamiento, el modo de ser del arte es el paradigma sobre el cual descansa la elucidación de la hermenéutica. El modo de ser del arte, a su vez, puede entenderse a través de la

representación o Darstellung.³ Esta noción es interesante porque Gadamer (1993) la formula en función de la *imagen*:

Entendemos bajo este término la pintura moderna sobre lienzo o tabla, que no está vinculada a un lugar fijo y que se ofrece enteramente por sí misma en virtud del marco que la encuadra [...] también la miniatura otónica o el ícono bizantino son cuadros en un sentido más amplio, aunque su configuración siga en estos casos a principios muy distintos y pueda caracterizarse mejor con el concepto del “signo pictórico” [Gadamer da el crédito de dicho término a Dagobert Frey] En el mismo sentido el concepto estético del cuadro o de la imagen tendría que abarcar también a la escultura, que también forma parte de las artes plásticas (183-184).

Grondin (2003) dice que el que Gadamer teorizara el *Darstellung* a partir de la noción de imagen “hace resaltar de manera quizás muy vigorosa qué es lo que él entiende por representación” (83). El término alemán *bild* tiene varias acepciones, pero su uso más común refiere imágenes, cuadros o fotografías. El que Gadamer eche mano de la expresión *bild* sirve para destacar el papel de las expresiones no transitorias como posible punto de partida de una

hermenéutica con un perfil no lingüístico.

Si la hermenéutica de Gadamer tiene una marcada impronta lingüística, ¿por qué se apoyó en el *bild* para desplegar parte considerable de su exposición del modo de ser de la obra de arte, base del desarrollo ulterior de su planteamiento? Pese a los varios sentidos de la palabra alemana *bild*, no hay alguno con connotaciones claramente lingüísticas.⁴ El concepto de *imagen* alude a fenómenos, precisamente, no lingüísticos. Algo debió *ver* Gadamer en este punto, tan determinante para toda su hermenéutica, que prefirió valerse de paradigmas no lingüísticos, al tiempo de revelar la representación como el ser de la obra de arte. Y es que, como apunta Grondin (2007):

¿Es verdad que la comprensión es siempre *lingüística* o que está siempre orientada sobre y por el lenguaje? [...] en relación con esto yo dejo la mente abierta: por ejemplo, no creo que la comprensión artística, y más exactamente la musical, sea necesariamente lingüística, ni que todas nuestras percepciones emotivas y sensitivas sean *lingüísticas*. ¿Estamos también pensando en las personas sordas y mudas? ¿Acaso están ellas privadas de comprensión? Sería perverso creerlo así (38).

³ La mimesis o re-presentación (*Darstellung*) explica lo que una obra de arte *es* a partir de tres dimensiones: 1. la obra como autorrepresentación o un sentido que no remite a otra cosa que a ella; 2. la obra como representación para alguien, *i. e.*, la obra necesita de un espectador para iniciar un juego, un diálogo, y 3. la obra es la representación de un mundo y una historia humana (Boehm 2017; González 2007; Grondin 2003).

⁴ La expresión también mantiene conexiones etimológicas con *Abbild*: copia; con *Gebilde*: construcción; con *Bildung*: cultura o formación; o *bildende Kunst*: que puede traducirse como artes plásticas, como precisan los traductores de Verdad y método, Ana Agud y Rafael de Agapito, 1993: 182.

Algo similar sucede con Heidegger. En *El origen de la obra de arte*, el preceptor de Gadamer refiere una pintura de Van Gogh en su presunción de que “la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente” (Heidegger 2010, 25, § 25). La representación figurativa que el pintor neerlandés realizó de un par de zapatos de labriego permitió a Heidegger ejemplificar que “el cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio [...] este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser” (25, § 25). Algo especial debió percibir en la representación pictórica de los zapatos campesinos que mostraron su esencia, su ser-útil. Más adelante, Heidegger explica la razón por la cual los griegos definieron a los artistas como *τέχνητες*:

La palabra nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la *ἀλήθεια*, es decir, en el descubrimiento de lo ente (43, § 48).

Fue sobre la base figurativa, no verbal, de la pintura que Heidegger ejemplificó al arte como *ἀλήθεια*. No se debe afirmar con esto que la vista tenga una valía superior a otras formas de percepción. Antes bien, lo que Heidegger posibilita con esta reflexión es pensar la capacidad perceptiva como irreductible a una determinada vía de acceso sensorial: el

ícono puede “captar lo presente” visualmente y representarlo de esa misma manera, como la poesía “capta lo presente” y lo materializa en palabras. La captación visual del ente no mediata por el lenguaje puede ser el acontecimiento del cual partir para edificar mecanismos de interpretación de los íconos más próximos a su condición.

Una de las críticas más recurrentes hacia este tipo de signo radica en que muestra gráficamente aspectos del referente inhibiendo la imaginación –el ícono mnemónico–. Pero si, como dice Lizarazo, se libera al ícono de cualquier función referencial, permitiendo con ello su mera contemplación, una imagen puede patentar la autorreferencialidad del ser en el sentido de que *es su propia representación* la que, si bien entraña un autosentido, implica asimismo una dimensión del ente jamás escrutable por la interpretación humana: “La naturaleza, que ama el ocultarse (Heráclito), no es así solamente caracterizada con respecto a su cognoscibilidad sino a su ser” (Gadamer 2006, 180). Esta situación también abriría la puerta para comprender las representaciones abstractas o “a-figurativas” (Lizarazo 2006, 264).

OTRAS LECTURAS SOBRE LA LINGÜÍSTICIDAD DE LA HERMENÉUTICA

Si se considera a Gadamer uno de los precursores de la hermenéutica con más repercusiones en el presente, existen

argumentos para sustentar la idea de que la interpretación textual es primordialmente lingüística. Esta impresión además es solidaria, por un lado, con las premisas heideggerianas que influyeron en Gadamer, y por otro, con la amplia tendencia filosófica que reflexionó en torno al lenguaje y en la cual se puede ubicar a estos pensadores.

Aunque las pasadas observaciones pueden explicar una predisposición hermenéutica que agiliza la interpretación de textos verbales, es necesario precisar que hay quienes no advierten una naturaleza hermenéutica que termine por condicionar sus compatibilidades, incluso en el caso de que tales premisas fueran interpretadas como definitivamente lingüísticas. Ante la reducción lingüística que Grondin y Rorty ven en la proposición gadameriana de “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”, María Antonia González (2007) encuentra, en cambio, “reunidos al ser, al lenguaje y la re-presentación, lo que me lleva a suponer que la ontología hermenéutica gira toda ella en torno a la mimesis” (185-186; 2006). En el mismo sentido, Luis Enrique Santiago Guervós (1997) dice que, en la autorrepresentación del lenguaje, “la hermenéutica, en última instancia, como afirma Gadamer, se convierte en la filosofía misma, es decir, en filosofía primera, abarcando la comprensión del mundo en todas sus formas” (44). Así pues, lo fundamental es la comprensión.

Dilucidar las afinidades de la hermenéutica, en última instancia, responde al propósito de Lizarazo (2007) de construir una semántica propia de las imágenes, que tenga en la naturaleza del ícono su paradigma ordenador, ya que la semántica tradicional “se ha concentrado fundamentalmente en el ámbito del lenguaje y se ha nutrido de dos tradiciones dominantes: la de la lingüística y la de la filosofía analítica” (9). Diversos autores han avanzado en esa dirección: Lizarazo (2004; 2006), Fernando Zamora (2007) y Gottfried Boehm (2017), quien ha considerado el *Darstellung* y otras reflexiones de Gadamer suficientes para “permitirle a la hermenéutica un genuino ingreso a los fenómenos icónicos” (296).

La imagen no sujeta a procesos lingüísticos puede ser el punto de partida para pensar una modalidad de interpretación apropiada para íconos; sin embargo, no es la finalidad emplazar los acontecimientos visuales por encima de otras formas de captar el mundo u otras manifestaciones humanas. En tal caso, se recorrería el mismo itinerario que el reduccionismo lingüístico:

Evoco, asimismo, a nuestros amigos los animales que no tienen un lenguaje tan *desarrollado* como el nuestro, pero que me parece son capaces de comprender y a veces de alcanzar una comprensión incluso más fina que la nuestra (pienso, por ejemplo, en los animales que aparentemente vieron venir el terrible *tsunami* del 26 de diciembre de 2004 mejor que los seres humanos) (Grondin 2007, 38).

Si lo visual tiene, por la razón que sea, un estatuto ontológico particular que le confiere preponderancia sobre otros procesos, ¿qué pasa con todo lo que no tiene esa condición?; en ese escenario, ¿dónde quedarían las personas ciegas o los animales que no han desarrollado siquiera la visión, como los que viven en las profundidades acuáticas o el subsuelo? ¿Valdrían menos que los humanos que sí pueden ver?

La imagen como motivo para la configuración de una hermenéutica más adecuada para la interpretación de textos visuales es sólo una oportunidad dentro de muchas otras. De ninguna manera los planteos actuales buscan reclamar, valiéndose de una supuesta condición, una mejor consideración en el universo de lo humano; simplemente es una oportunidad para repensar lo visual y lo no lingüístico en el marco de la hermenéutica. Como posibilidad, el diálogo debe prevalecer, y ésa es herencia directa de la hermenéutica, o, como dice Richard Rorty (2003): “Lo importante es que todo transcurra sin dominación, *herrschaftsfrei*; no habrá ningún sistema ordenado que abarque por encima a todos los demás y en el que todos tengan que caber” (55).

CONCLUSIONES

Como toda teoría y metodología, la hermenéutica se ha nutrido de otras disciplinas. No es complicado distinguir

el apoyo que ha tomado de la semiología o la semiótica. Pero el que haya buscado esa clase de auxilio tiene una razón. Aquí se ha propuesto que tal razón se vincula con la disposición del lenguaje en el centro de las disertaciones filosóficas de dos de los hermeneutas más trascendentes, de manera que el hecho de que los métodos de interpretación derivados de tales hermenéuticas sean más fácilmente aplicables a textos lingüísticos es un efecto. En ese sentido, resultan las siguientes conclusiones:

- La discusión sobre la lingüisticidad de la hermenéutica no es del todo concluyente, por lo que existe oportunidad de reencausar el enfoque interpretativo respecto de los textos icónicos desde otras consideraciones propias de los mismos planteos hermenéuticos.
- En los postulados de Heidegger y Gadamer que pueden comprenderse como esencialmente lingüísticos también existen nociones que posibilitan el origen de modalidades interpretativas más cercanas a las exigencias específicas de textos icónicos. La imagen es el origen aquí identificado.
- La reflexión de Heidegger respecto de los zapatos campesinos de Van Gogh apunta las ventajas no sólo de la percepción visual, sino también de la percepción en su alcance amplio.
- El que Heidegger y Gadamer se apoyaran en paradigmas icónicos para fundamentar premisas tan trascendentes para sus teorías, como la *ἀλήθεια* y el

Zuwachs an Sein, respectivamente, permite repensar la importancia de este tipo de signos y la necesidad de modalidades de interpretación hermenéutica más acordes con su condición.

REFERENCIAS

Beuchot Puente, Mauricio. 2004. “Sobre la oportunidad y necesidad de una hermenéutica analógico-icónica”. En *Hermenéutica, analogía y discurso*, Martha Patricia Irigoyen Troconis (coord.), 123-141. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.

— 2015. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

— 2022. “La hermenéutica analógica y las humanidades”. *Revista Cultura Económica*, año 40, núm. 104, diciembre: 11-22. <https://doi.org/10.46553/cecon.40.104.2022.p11-22>

Boehm, Gottfried. 2017. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Bredenkamp, Horst. 2017. *Teoría del acto icónico*. Traducción de Anna-Carolina Rudolf Mur. Madrid: Akal.

Eco, Umberto. 1975. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen.

Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*.

Traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.

— 2006. “La verdad de la obra de arte”. En *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer*, Paulina Rivero Weber (coord.), 165-184. Traducción de María Antonia González Valerio. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca.

González Valerio, María Antonia. 2006. “Gadamer y la ontologización del lenguaje”. En *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer*, Paulina Rivero Weber (coord.), 81-96. Traducción de María Antonia González Valerio. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca.

— 2007. “La hermenéutica desde la estética”. En *Gadamer y las humanidades, volumen 1: ontología, lenguaje y estética*, María Antonia González Valerio y Mariflor Aguilar Rivero (coord.), 179-187. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

— s/f. “La Poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricœur”. <https://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf> (Consultado el 23 de octubre de 2024)

Grondin, Jean. 2003. *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder.

— 2007. “La fusión de horizontes. ¿La versión gadameriana de la *adaequatio rei et intellectus*?”. En *Gadamer y las humanidades, volumen 1: ontología, lenguaje y estética*, María Antonia González Valerio y Mariflor Aguilar

- Rivero (coord.), 23-42. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heidegger, Martin. 2010. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos del bosque*, 11-62. Traducción de Arturo Leyte y Helena Cortés. Madrid: Alianza.
- Lizarazo Arias, Diego. 2004. *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- 2006. “Panofsky en clave hermenéutica: vínculos móviles en la interpretación de las imágenes”. Versión: *Estudios de Comunicación y Política*, 17: 257-287. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/36432> (Consultado el 23 de octubre de 2024)
- 2007. “Introducción”. En *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad*, Mauricio Beuchot, Carlos Pereda y Raymundo Mier, 9-13. Coordinado por Diego Lizarazo Arias. México: Siglo XXI.
- Ortiz-Osés, Andrés. 1986. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- 2006a. “Hermenéutica aplicada (arte, religión y cultura)”. En *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (dir.), 617-627. Bilbao: Universidad de Deusto.
- 2006b. “Metodología hermenéutica”. En *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (dir.), 529-534. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ricœur, Paul. 2001. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad/Trotta.
- Rorty, Richard. 1990. *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*. Introducción y traducción de Gabriel Bello. Barcelona: Paidós.
- 1993. *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Traducción de Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- 2003. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”. en “*El ser que puede ser comprendido es lenguaje*”: homenaje a Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Richard Rorty, Gianni Vattimo, Michael Theunissen, Günter Figal et al, 43-57. Prólogo y traducción de Antonio Gómez Ramos. Síntesis: Madrid.
- Santiago Guervós, Luis Enrique. 1997. *Hans-Georg Gadamer (1900-)*. Madrid: Del Orto.
- Vattimo, Gianni. 2002. *Introducción a Heidegger*. Traducción de Alfredo Báez. México: Gedisa.
- Zamora Águila, Fernando. 2007. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zúñiga García, José Francisco. 2007. “¿Puede representarse el ser? Gadamer y las artes plásticas”. En *Gadamer y las humanidades, volumen I: ontología, lenguaje y estética*, María Antonia González Valerio y Mariflor Aguilar Rivero (coord.), 267-287. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.