

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA ANALÓGICA

Sixto J. Castro

Universidad de Valladolid

1. LA ANALOGÍA COMO CLAVE DE LA HERMENÉUTICA

La hermenéutica analógica utiliza la analogía para establecer un punto intermedio, controlable, en la interpretación, que no ha de ser unívoca, ni equívoca, teniendo presente al texto y al autor para jerarquizar las posibles interpretaciones de una obra. De este modo se opone tanto al singularismo interpretativo (lo que Beuchot llama hermenéutica positivista), con el riesgo de univocismo, que trata de consolidar una posición literalista, como al multiplicismo descontrolado, en el que cualquier interpretación puede ser válida, sin atenerse a ningún tipo de criterios, cayendo en un simbolismo incontrolable, con el riesgo de relativismo que esto conlleva (denominada por Beuchot hermenéutica romántica), tan presente en muchos pensadores postmodernos¹. La clave de la hermenéutica está en la interpretación del texto con sutileza, “la clarividencia respecto de un camino intermedio”², como insiste Beuchot, retomando aquella intuición tomista, y por tanto, la aproximación analógica, teniendo en cuenta primeramente la diversidad y secundariamente la identidad, pero sin olvidar el límite que evita que la diferencia disperse nuestra interpretación de modo incontrolable. Se trata, pues, de un modelo pluralista que no olvida lo que de bueno puede haber en el sin-

¹ Podría parecer correcto, de modo intuitivo, denominar al univocismo posición parmenídea, y al equivocismo posición heraclítea. Pero eso sería desafortunado, pues si bien es cierto que Parménides refuta la posibilidad de que la verdad esté en la dóxa (D.-K. Fr. 28 B1, 28-30), Heráclito es de una opinión bastante parecida (D.-K. Fr. 28 B6 4-9; fr. 54; fr. 123.), aunque la historia nos haya legado el famoso “pánta rei” –que no es término de Heráclito– a través de las citas de Platón a Heráclito en *Crátilo* 401d 4-5; 402a10 y *Teeteto* 160d 5, entre otros lugares. El equivocismo sería una característica no de la verdadera naturaleza, pues a esta “le gusta ocultarse” (D.-K. Fr. 123), sino de las apariencias. Heráclito defiende que “es sabio estar de acuerdo en que todas las cosas son una” (D.-K. Fr. 50). Casi nos podríamos aventurar a decir que Heráclito es un proto-hermeneuta analógico, en el sentido de que atiende a la unidad que subyace a la diversidad, es decir, no es univocista ni equivocista, a pesar de la opinión más extendida sobre su doctrina. Debo estas interesantes sugerencias a la profesora Dra. Henar Zamora.

² Mauricio BEUCHOT, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, Itaca, 2000, 2ª ed., p. 77.

gularismo, porque tanto el relativismo en el que puede caer el multiplicismo exacerbado, como el univocismo propio del singularismo se autorrefutan. De este modo, la hermenéutica analógica parece una vía muy plausible para encarar el problema de la interpretación.

Beuchot insiste en que su modelo hermenéutico “permite que un texto tenga varias interpretaciones válidas, no una sola [lo que convierte a Beuchot en pluralista, en el sentido de que el presupuesto básico del pluralismo es que no hay siempre una interpretación mejor única y que, al menos para algunas obras, hay más de una interpretación óptima, entendiendo por óptima aquella interpretación mejor que la cual no hay otra, pero que no tiene por qué ser única]; pero según niveles de validez. Y quien determina esa validez es el intérprete, en la medida en que sea capaz de rescatar la intención del autor del texto (la cual intencionalidad es el criterio de verdad o de validez interpretativa)”³, aunque Beuchot habla más de *predominio* de la intención del autor que de la búsqueda exclusiva de ésta, lo cual aproxima la intuición analógica a lo que en las recientes teorías de la interpretación se ha llamado intencionalismo, ahora bien, un intencionalismo *sui generis*, pues el intencionalismo radical sostiene que el objetivo de la interpretación es llegar al significado o los significados pretendidos para la obra por el autor. De este modo, la interpretación queda restringida por el requisito de que corresponda a lo que el autor pretendió significar: el autor puso un significado en la obra y la tarea del intérprete sería simplemente recuperarlo. No obstante, el intencionalismo analógico, en la medida en que trata del *predominio* de la intención del autor, y no tanto de la exclusividad de la misma, sería un modo moderado de intencionalismo, cercano a los modelos propuestos por Levinson o por Carroll (todos estos son analógicos, sin saberlo), pero, en cierto modo superior, en la medida en que se encuentra enraizado en el concepto de analogía, que le proporciona una base teórica fuerte para emprender la posible jerarquización de las interpretaciones, cuestión en la que los anglosajones están enredados, pues no son capaces de diseñar esta jerarquía, quizá por evitar cualquier forma de autoritarismo, políticamente incorrecto, basado en una subjetividad no fundada. Ahora bien, la analogía tiene poderosas herramientas jerarquizadoras, y esto es lo que convierte a la hermenéutica analógica en un instrumento potentísimo de cara a la jerarquización interpretativa, pues la hermenéutica analógica niega que la relatividad de la interpretación pueda extenderse *ad infinitum* e introduce de lleno en su propuesta la *phrónesis* aristotélica. Beuchot afirma que “por la analogía de proporcionalidad habrá más de una [interpretación], pero no todas que sean válidas; y por la analogía de atribución estarán jerarquizadas según grados de aproximación y alejamiento respecto de la verdad textual (y el analogado principal no se quedará como el único válido, sino como el que tiene que compartir la validez con otras más; formarán un conjunto ordenado de interpretaciones, que serán varias, pero ordenadas según esta jerarquía de aproximación)”⁴ La universalización

³ Id., p. 56

⁴ Mauricio BEUCHOT *Hermenéutica analógica y del umbral*, Salamanca, San Esteban, 2003, p. 40.

zación analógica pretende evitar tanto una universalización unívoca (lo mismo para todos), cuanto una universalización equívoca (fragmentos para todos), y en ese sentido puede hablarse de una universalización *fronimótica*, en la que se respeta tanto la subjetividad (sentido), como la objetividad (referencia), siendo el sumo analogado el predominio de la *intentio auctoris*, que no la intención del autor como un dato perfectamente accesible al hermeneuta, sino como un dato obtenido en un proceso de discusión analógica. En esta misma dirección, Karol Berger insiste en la necesidad de esta sabiduría práctica. En su opinión, el intérprete de la obra de arte no debe limitarse a las habilidades puramente artísticas (analíticas o históricas), sino que debe aplicar la sabiduría práctica, en orden a aplicar principios generales a situaciones particulares. De este modo “un buen intérprete necesitará un rico repertorio de ejemplos extraídos no sólo del arte, sino también de la vida”⁵. Se puede empezar con mundos que el artista y su público conocían y así explorar el rango de posibles significados que la obra podría haber tenido para ellos. Y podemos y deberíamos movernos más allá de los mundos conocidos por el artista y su público y explorar el rango de posibles significados que la obra podría haber tenido para públicos posteriores, incluyéndonos a nosotros mismos, sostiene Berger⁶, quien, en un texto, nos deja clarísimo que su aproximación hermenéutica es analógica: “en el fondo, todo lo que un intérprete puede decir es ‘a es como b’” (lo que es un modo más corto de decir ‘a es en ciertos aspectos como b y en otros diferente’) y esperar que esto ilumine a para alguien que ya conoce b, que ver a a la luz de b permitirá notar aspectos de a de los que uno no podría darse cuenta de otro modo (...). La confrontación de a con b puede también sacar a la luz aspectos previamente ocultos de b”⁷, aunque, a pesar de lo dicho, la hermenéutica que Berger desarrolla la denomina metafórica, pero, sin ser consciente de ello, es, al menos en apariencia, analógica, dado que, viendo que la metáfora le resulta insuficiente, recurre a la metonimia como elemento también necesario de la interpretación⁸, aunque no es capaz de entrever el poder jerarquizador de la analogía.

En algunos textos, Gadamer también parece apuntarse a esta corriente. En “Vom Wort zum Begriff” (1995), Gadamer retoma la distinción platónica entre dos tipos de medida: una concierne a la exactitud de las cosas y tipifica el modo científico de experimentar el mundo. La otra, en cambio, ocurre cuando se logra la medida correcta, la apropiada (*angemessene*)⁹. En el ámbito interpretativo hay un carácter de medida apropiada. “Lo apropiado (*das Angemessene*), visto ontológicamente, es lo que en el *Filebo* se llamaba lo mezclado (*das Gesmischte*): todo lo que tiene que ver con lo apropiado, lo conveniente, lo propio, el momento correcto, lo obligatorio (*to déon*), en suma, con

⁵ Karol BERGER, *A Theory of Art*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000, p. 217

⁶ Id., p. 218.

⁷ Ibid.

⁸ Id., p. 222.

⁹ Hans-Georg GADAMER, *Gadamer Lesebuch*, ed. Jean Grondin, Tübingen, Mohr, 1997, p. 104.

el medio entre los extremos¹⁰. Ambos modos de medida son importantes, y la clave está en descubrir el equilibrio apropiado¹¹, que no es más que lo que pretende la hermenéutica analógica.

2. INTENCIONALISMO Y HERMENÉUTICA ANALÓGICA

Veamos las posibles aproximaciones cercanas a la hermenéutica analógica, para reparar, desde una perspectiva comparativa, en lo que de excelente tiene la hermenéutica analógica. Jerrold Levinson ha propuesto una reformulación del intencionalismo que él denomina “intencionalismo hipotético”, un punto intermedio entre el intencionalismo estricto o efectivo y sus críticos. Para él, la intención que anima el significado literario es un constructo hipotético del intérprete, de modo que nunca podemos estar seguros de que la intención hipotéticamente construida coincida con la intención real que tuvo el autor¹². Para Levinson una obra literaria debe verse como una declaración (*utterance*) producida en un contexto público por un autor situado histórica y culturalmente, cuyo significado es una forma de significado de la declaración (*utterance meaning*), opuesto tanto al significado textual como al significado del declarante (*utterer meaning*). El significado de la declaración, en este sentido, se entiende en un modelo pragmático según el cual lo que una declaración significa es cuestión de lo que un oyente apropiado consideraría más razonable que un hablante esté tratando de dar a entender al emplear un determinado vehículo verbal en el contexto comunicativo dado. Desde el punto de vista literario, esto quiere decir que el significado central de una obra literaria viene dado por la mejor hipótesis, desde la posición de un lector apropiadamente informado, empático y perspicaz, del intento autorial de dar a entender tal y cual cosa a un público por medio del texto en cuestión. Así pues, el intencionalismo hipotético es una perspectiva de la interpretación literaria (aunque puede aplicarse a las demás artes) que considera hipótesis óptimas acerca de la intención autorial, antes que la intención efectiva del autor¹³.

En una línea semejante están Alexander Nehamas¹⁴, que habla de intencionalismo ficcional, Umberto Eco, con su intencionalismo conjeturalista¹⁵, y

¹⁰ Hans-Georg GADAMER, “Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles”, en *Gesammelte Werke*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1991, Band 7, p. 197.

¹¹ Hans-Georg GADAMER, *Gadamer Lesebuch*, p. 106

¹² Cf. Jerrold LEVINSON, “Intention and Interpretation in Literature”, en Jerrold LEVINSON, *Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1996.

¹³ Cf. Jerrold LEVINSON, “Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections and Replies”, en Michael KRAUSZ (ed.), *Is there a Single Right Interpretation?*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2002, pp. 309-310. En este artículo Levinson responde a todas las objeciones que hasta el momento se han hecho a su teoría.

¹⁴ Cf. Alexander NEHAMAS, “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative ideal”, en *Critical Inquiry* 8 (1981) 131-149.

¹⁵ Cf. Umberto ECO, “Overinterpreting Texts”, en S. COLLINI (ed.), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 64.

Jorge J. E. Gracia¹⁶. Una tesis parecida la elabora William Irwin, al hablar del “*urautor*”, que designa no al productor histórico de un texto, sino un constructo mental que se acerca al productor histórico tanto como sea posible, al que corresponde una “*urinterpretación*”, ambos sujetos siempre a revisión¹⁷. No hay que olvidar la postura refinadamente anti-intencionalista que se puede extraer de la lectura de los textos de Gadamer, quien se centra más en el texto que en el autor en cuanto tal¹⁸.

Hemos de citar también a Noël Carroll, quien elabora la hipótesis del “intencionalismo efectivo moderado”¹⁹. Frente a los intencionalistas efectivos extremos, que defienden, como hemos visto, que las intenciones autoriales determinan por completo el significado y la interpretación de las obras de arte, el intencionalismo efectivo moderado niega que la intención autorial determine completamente el significado de texto. Las intenciones autoriales son relevantes para la interpretación siempre que estas intenciones sean compatibles o defendibles con lo escrito, en el caso de la literatura, de acuerdo con las convenciones e historias del lenguaje y la literatura. Cuando una obra está abierta a diversas interpretaciones, el intencionalismo efectivo moderado defiende que la interpretación correcta es la que toma en consideración la intención efectiva del autor. Esto se ve claro al interpretar fenómenos como la ironía o la alusión, para los cuales necesitamos conocer quién es el autor de hecho, incluyendo sus intenciones, lo que no niega que la primera fuente de evidencia para estas inferencias sea la obra de arte misma. No obstante, el acceso al contexto de producción de una obra de arte, a sus circunstancias históricas, al género al que pertenece, etc., no suplanta nuestra lectura del texto o nuestra observación o audición de la obra, sino que nos da el trasfondo necesario para entender las elecciones semánticas y estructurales del autor. En este punto, el intencionalismo efectivo moderado está de acuerdo con el intencionalismo hipotético. Para ambos la obra de arte es la producción de un artista con alguna finalidad y se entiende bien según el modelo de una declaración. Una obra literaria, por ejemplo, es un todo organizado, unificado por una finalidad, cuya fuente es el artista. Igualmente, para ambas formas de intencionalismo, al tratar las obras de arte como declaraciones, hemos de hacer inferencias acerca del autor real, incluyendo inferencias acerca de lo que pretendió por medio de su obra de arte. Las bases inductivas para estas inferencias pueden incluir no sólo, aunque sí principalmente, la obra de arte misma, pero también el conocimiento público acerca de la biografía del

¹⁶ Cf. Alexander NEHAMAS, “Writer, Text, Work, Author”, en William IRWIN (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, 2002., pp 95-116 y Jorge E. GRACIA, “A Theory of the Author”, en *Ibid.*, pp. 161-190.

¹⁷ Cf. William IRWIN, “Intentionalism and Author Constructs”, en William IRWIN (ed.), o.c., pp. 191-203.

¹⁸ Cf. David WEBERMAN “Gadamer’s Hermeneutics and the Question of Authorial Intention”, en William IRWIN (ed.), o.c., pp. 45-64.

¹⁹ Cf. Noël CARROLL, “Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation”, en Michael KRAUSZ (ed.), o.c., pp. 319-344.

artista (sus creencias y experiencias), el conocimiento histórico acerca de las condiciones en las que se produjo la obra de arte, el conocimiento acerca del género al que pertenece la obra de arte y el conocimiento de otras obras del mismo artista, incluso de su obra completa. A partir de esto, formamos hipótesis acerca de las intenciones efectivas del artista. Hasta aquí hay acuerdo entre el intencionalismo hipotético y el intencionalismo efectivo moderado. Ambos, sin embargo, difieren en la cantidad de información extratextual permisible para llevar a cabo la interpretación. El intencionalismo efectivo moderado permite que el intérprete acceda a las confesiones privadas del artista que se pueden encontrar en cuadernos de notas, bosquejos, diarios y entrevistas. Por el contrario, el intencionalismo hipotético excluye las invocaciones de la intención autorial entresacadas de tales fuentes privadas, restringiendo las bases inductivas de las inferencias interpretativas de la intención autorial a la obra misma, la biografía públicamente accesible del autor, el conocimiento histórico del contexto en el que la obra se produjo, la obra del autor y las convenciones prevalentes del género al que pertenece la obra. Para el intencionalismo hipotético, la hipótesis mejor garantizada indicada por estas fuentes es la interpretación correcta de la obra, aun cuando diverja de las afirmaciones sobre la intención autorial encontradas, por ejemplo, en los papeles privados del artista, incluyendo sus notas y cartas acerca de una obra específica. Ahora bien, Carroll se pregunta si aquí no hay una petición de principio, en la medida en que esas fuentes privadas, una vez publicadas, ya serían aceptadas por los defensores del intencionalismo hipotético.

Visto esto, volvamos a la cuestión de la hermenéutica analógica y justifiquemos por qué su propuesta es superior a las arriba citadas, y claramente lo será por lo que tiene de analógico. El profesor Beuchot retoma de la tradición aristotélica y escolástica los diversos modelos de analogía, a saber el de desigualdad, proporcionalidad o de proporción múltiple (que asocia términos que tienen un significado en parte igual y en parte distinto, y que se divide en propia e impropia, siendo ésta última la metafórica), el de atribución o proporción simple (que implica jerarquía, pues hay un analogado principal). Quizá el modelo analógico clave para interpretar textos y obras de arte sea el de atribución, que es en el que encontramos un sumo analogado, aunque el de proporcionalidad no sea desdeñable, pero el sumo analogado puede convertirse perfectamente en un ideal regulativo que guíe nuestra interpretación, y con eso, dar un paso más allá de la propuesta de Ricoeur, muy centrada en la metaforicidad (tendente a la sobreproducción de sentido), sin incurrir por ello en una metonimicidad (tendente hacia la referencialidad), sino avanzando a la analogía, que incluye ambas, que enriquece el sentido sin desdeñar la referencia. Beuchot insiste en varias obras en que lo que diferencia a la pragmática de la analogía es que aquélla pretende acceder a la objetividad, al sentido del hablante (*speaker's meaning*, o como dicen otros textos *utterer's meaning*), mientras que la hermenéutica da mayor cabida a la subjetividad (y por ello se centra en lo que se ha denominado en el ámbito anglosajón el *utterance meaning*), lo que supone una mayor presencia del texto o de la obra de

arte, que adquiere un cierto grado de autonomía significativa. Esto no significa que la interpretación constituya a la obra de arte, pues no hay hechos puros, ni interpretaciones puras, sino que “hay hecho interpretados e interpretaciones de hechos”²⁰. La obra está ahí, con autonomía significativa, pero abierta a interpretaciones jerarquizadas.

En este sentido, pragmáticos serían Knapp y Michaels, para quienes el significado autorial es el único significado de un texto, es decir, un texto significa lo que su autor tiene la intención que signifique. Una dificultad con este intencionalismo del autor es que no asume la centralidad del texto en el proyecto interpretativo, cosa que sí hace la hermenéutica analógica. Cuando interpretamos *Hamlet* no tomamos el texto de la obra como una mera fuente de evidencia de lo que Shakespeare pretendió que la obra significase. Si tal fuera el proyecto, podría haber otras fuentes de información igualmente reveladoras de tales intenciones, como unas supuestas cartas de Shakespeare. Pero es evidente que tales cartas no se pueden equiparar con el texto que, a diferencia de las cartas, es constitutivo de la obra. El intérprete debe buscar sentido al texto, no sostener que la obra estaría mejor expresada por otro texto.

El objetivo de la interpretación no es, pues, el significado del declarante. Pero si estamos tras el significado de la declaración, la intención sigue siendo central para el proyecto interpretativo, y esto es plenamente aceptado por la hermenéutica analógica²¹. Los intérpretes deben decidir qué es lo que razonablemente podría haber sido pretendido por la declaración del autor. La mayoría de las veces, el significado del declarante y el de la declaración coincidirán: el autor pretende hacer entender algo a su público y su intención es razonable. Pero no siempre coincidirán ambos, y el trabajo del intérprete consistirá en desplegar el concepto del significado de la declaración, no el significado del declarante. Para ello, el intérprete debe elaborar una hipótesis interpretativa en la que use de todo el conocimiento del que disponga, incluyendo la célebre *Wirkungsgeschichte*, que es la misma historia de la obra de arte presentándose, efectuándose, desplegando su verdad. La elaboración de esta hipótesis puede ser fallida, si deja de lado alguna evidencia relevante (algún *terminus a quo*), en orden a elaborar la analogía (*terminus ad quem*), o puede ser que su argumento analógico sea errado, es decir, la obra nunca es errada, pero la interpretación de la misma sí puede serlo, pues la interpretación parte siempre de prejuicios, necesarios, pero abiertos a nuevas asunciones. Jiri Syrovatka denomina a estas precomprensiones conocimiento intuitivo o prototeórico, conocimiento “borroso” (*fuzzy*), pero conocimiento real²², que se da necesariamente también en las ciencias. Y este mismo autor checo subraya el carácter de no voluntad de poder del conocimiento analógico, en la medida

²⁰ Mauricio BEUCHOT, *Hermenéutica analógica y del umbral*, p. 127.

²¹ Cf. *Ibid.*, p. 18.

²² Jiri SYROVATKA, “Analogy and Understanding”, en *Theoria*, XV, n. 39 (2000) 435-450.

en que éste es un conocimiento en la comprensión, una comprensión de sentido, que se da en un sentimiento de participación y responsabilidad en el mundo, a diferencia de los modelos unívocos y equívocos, que, a mi entender, siempre llevan asociada una voluntad de poder²³. “La posibilidad de pensar en analogía y en la objetividad contenida en la analogía da evidencia de lo que es el mundo”²⁴

Por eso es necesario profundizar en la noción de analogía. En sus *Prolegómenos*, Kant define la analogía como “una semejanza completa de dos relaciones entre cosas completamente diferentes”²⁵. Asimismo, en la *Crítica del Juicio*, 59, Kant sostiene que “las palabras fundamento (apoyo, base), depender (estar mantenido por arriba), fluir de (en lugar de seguirse), sustancia (lo que lleva los accidentes según se expresa Locke) e innumerables más, no son esquemáticas, sino simbólicas hipotiposis y expresiones para conceptos, no por medio de una intuición directa, sino sólo según la analogía con la misma, es decir, el transporte de la reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda corresponder directamente una intuición”.

Kant, al hablar de las “Analogías de la experiencia” en la *Crítica de la Razón Pura*, distingue la analogía matemática, que expresa la igualdad de dos relaciones de magnitud, es decir, la famosa regla de tres que todos aprendimos en el colegio, de la analogía filosófica, que es la igualdad “de dos relaciones cualitativas”, es decir una igualdad en la que dados tres miembros, puedo conocer e indicar a priori la relación con un cuarto miembro, pero no conocer este cuarto miembro directamente²⁶, es decir, tiene una función reguladora, una función simbólica, no dogmática. Por eso, Beuchot puede concretar, sin separarse para ello de Kant, la hermenéutica analógica en una hermenéutica analógico-icónica, atenta al símbolo o icono peirceano, con sus dos caras.

Podría señalarse también la semejanza de la hermenéutica analógica con la posición de Iser, quien habla de un “lector implícito” que es aquel que no es completamente libre a la hora de interpretar un texto, sino aquel guiado por el texto que asume una parte activa en la composición del significado del texto. El fundamento para la interpretación lo proporciona el texto mismo, pero el texto también implica, como una condición necesaria, las acciones del lector, que no es un receptor pasivo, sino un participante activo, que descubre, cuestiona, corrige sus expectativas a medida que avanza en la lectura del texto. La interpretación resultante de una obra literaria no es, pues, un dato

²³ Para la comprensión nietzscheana de la interpretación como una forma de voluntad de poder, véase Luis Enrique DE SANTIAGO GUERVÓS, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 449-451.

²⁴ Jiri SYROVATKA, o.c., 450.

²⁵ Immanuel KANT, *Prolegómenos*, Buenos Aires, Aguilar, 1971, &58.

²⁶ Immanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 310.

estático ni tampoco es completamente subjetiva, dado que el texto controla muchas de las reacciones del lector. El papel del lector en la producción de significado era, para Iser, el de aquel que llena los huecos o las indeterminaciones del texto en un proceso de creación de lo que llamaba “el texto virtual”, el resultado del compromiso del lector con la obra de arte²⁷.

3. LA HERMENÉUTICA ANALÓGICO-ICÓNICA EN EL ARTE

Esta idea de la iconicidad ha estado muy presente en la reflexión sobre el arte, hasta el punto de que, prácticamente en esos términos es como se la plantea Platón, quien, en el *Sofista* (264c-266e), distingue las artes adquisitivas (κτητική) (que aprovechan lo que se halla en la naturaleza) de las productivas (ποιητική). Estas últimas se subdividen en productivas de objetos reales y productivas de imágenes (εἶδωλα), que son producto de una mimesis, es decir, imitaciones, copias, que no pueden desempeñar la función de los originales. Si lo hiciesen, no serían *mimémata*, sino un ejemplar del original (*Crat.* 432a-b). A su vez, estas imitaciones se subdividen ulteriormente en una representación o copia figurativa genuina, un icono (εἰκὼν) con las mismas propiedades que el modelo, guardando sus proporciones y colores, o una representación simulativa o simulacro (φαντάσμα), que se parece al original, pero lo transforma en sus proporciones u otras propiedades. La silla que hace el artesano es una mimesis reproductiva (εἰκαστική) y la que hace el pintor es ilusionista (φανταστική) (*Sof.* 266d; *Rep.* X, 598b-d). Esta última es una falsa imitación engañosa, aunque en último término, Platón se ve obligado a reconocer que todas las artes imitan diferenciándose del original; si la imitación fuese perfecta, no sería una imagen (εἶδωλον), sino otro ejemplar de la misma cosa. De este modo, toda imitación es verdadera y falsa a la vez, posee ser y no ser (*Sof.* 240c). Todas las artes imitan: los pintores por pinceles y los cantores por la melodía y el ritmo (*Rep.* 373b; *Leyes* 816a). Y aquí es donde viene la famosa condena platónica del arte, que está basada en la denuncia del ilusionismo y la irrealidad de las artes figurativas por su lejanía de la idea, que es lo único real y verdadero, porque, al imitar el mundo sensible, que es copia del mundo ideal, forman únicamente la “copia de una copia”, por tanto una realidad de tercer grado, de modo que el arte se sitúa en el más bajo de los niveles de conocimiento (εἰκασία o conjetura) (*Rep.* X, 598a-c, 603a-b, 605a, *Leyes* 889a).

El libro X de la República comienza condenando toda poesía imitativa (*Rep.* X, 595a). La primera parte del libro X, con su aplicación a la mimesis de los términos “simulacros” (εἶδωλα) y “apariciones” (φαντάσματα) nos recuerda el lenguaje de la Caverna. Ver o escuchar estos *mimémata* es como soñar, aunque sean producidos intencionalmente, a diferencia de los sueños.

²⁷ Cf. Wolfgang ISER, “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, en *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1974, pp. 274-279.

Los *mimémata* se distinguen de las imágenes naturales, como los reflejos o las sombras, que son hechas por Dios o la naturaleza (*Sof.* 265b-266d).

El sofista, el pintor, el poeta, nos cautivan con el encanto de sus fantasmas, puesto que éstos tienen un enorme poder psicagógico, conmovedor y persuasivo, que consiste en una exposición peligrosa a las fuerzas irracionales del alma, sacando al hombre fuera de los límites de la razón. En *República* no se destierra el arte en general, sino el arte trágico: “Los amantes de las audiciones y de los espectáculos se complacen en degustar buenas voces, colores y formas y todas aquellas cosas en las que entran estos elementos, pero su mente no es, en cambio, capaz de ver y abrazar lo bello en sí mismo” (*Rep.* V, 476b). En la tragedia, el espectador se identifica con los personajes en virtud de fuerzas oscuras y devastadoras que contradicen el principio de la responsabilidad habitual, elemento clave del buen ciudadano, así como del fundamento mismo del orden jurídico. Es la tragedia la que engaña y miente, alegando pretextos como justificación y precipitando a la confusión de actos en los que el sujeto aparece al tiempo culpable e inocente; por ello, las leyendas de los dioses y los héroes que se conducen inmoralmente han de excluirse de la educación de los guardianes de la República (*Rep.* II, 376e-379a). Identificarse con estas figuras y compadecerse de su sufrimiento es aceptar la valoración de la vida que representan. La tragedia es la forma poética e incluso representacional que más potentemente explota las falsas pretensiones, el pseudomundo, de la mimesis, para llevar a su público a rendirse a una aceptación emocional de una visión total y humana de la realidad. Pero la poesía, si permanece firme en el principio de orden que rige todas las cosas y las orienta hacia el bien, sólo podrá reflejar este orden y esta belleza (*Rep.* III, 398a-402d), pues el arte debe tener una utilidad moral, es decir, debe estar al servicio de la idea de Bien como medio para formar el carácter en orden a la constitución de un Estado perfecto. Para ello ha de ajustarse a las leyes cósmicas para alcanzar el carácter de justedad (*ὀρθότης*), que sólo vienen garantizadas por el cálculo y la medida (herencia pitagórica), de modo que las partes se ajusten al todo (*Fedro* 264c). Sólo las artes que se valen del cálculo y la medida pueden realizar sus fines, al contrario de las que se guían por la intuición, pues sólo al representar adecuadamente cada parte puede crearse algo completamente bello (*Rep.* IV, 420d). Para conseguirlo, el artista ha de aplicar las leyes eternas que rigen el mundo. De este modo, el arte ha de ser regido por la razón, y no por el placer. El arte no es autónomo ni en relación a la realidad que debe representar, ni al orden social y moral a cuyo servicio está. Bien podríamos decir que Platón no es capaz de ver la analogicidad del arte, y que bascula hacia una consideración univocista de los *mimémata*.

Sin embargo, el neoplatonismo cambió esta consideración de un modo relevante. Para Plotino, todo ser es tal en virtud de su unidad. Existe un supremo principio de unidad, la primera hipóstasis, que el denomina “Uno”, en el sentido de lo absolutamente simple, que es razón de ser de todo lo complejo y de lo múltiple, concebido como infinito, como potencia productora ilimitada e inefable. El Uno se autopone, es actividad autoprodutora, es *causa*

sui. Junto a este autoponerse, el Uno engendra todas las cosas permaneciendo en reposo, sin empobrecerse. Lo primero que engendra es el *Nous* (νοῦς), una hipóstasis degradada respecto al Uno y por tanto un *icono* del mismo, que contiene en sí todo el mundo platónico de las ideas, es decir, es la inteligencia que piensa la totalidad de los inteligibles. La actividad que procede del Uno contempla el principio del que se deriva y se colma de él (así nace el contenido del pensamiento) y al volverse sobre sí misma y contemplarse, nace el pensamiento. Son tres los pasos: πρόοδος (procesión), acompañada de ἐπιστροφή (vuelta atrás, lo que podríamos considerar una operación simbólica) y στάσις (detención). Y de este modo tenemos la multiplicidad (dualidad) de pensamiento y pensado y la multiplicidad de las ideas. El *Nous* es el mundo de la belleza, ya que la Belleza consiste esencialmente en forma. De este modo, hay una degradación icónica, una cierta semejanza, pero menor perfección, lo que, sin duda, podría considerarse un modelo de analogicidad. La tercera hipóstasis es el alma (ψυχή), que procede del *Nous* del mismo modo que éste procede del Uno. El alma es la última realidad inteligible y causa de lo sensible, una realidad intermedia: puede entrar en cualquier parte de lo corpóreo sin perder la unidad de su ser y así encontrarse toda en todo. Por eso el alma es una y múltiple. La materia no nace del Alma suprema, totalmente activa en la contemplación, sino de la franja extrema del alma del universo, allí donde la contemplación posee menos impulso, en la medida en que el alma se dirige más hacia sí misma que hacia el *Nous*. La materia sensible deriva de su causa en cuanto posibilidad última, es decir, como etapa final de un proceso en el que la fuerza productora se debilita hasta agotarse. De este modo, la materia, producto de esta actividad contemplativa debilitada no tiene posibilidad de dirigirse hacia quien la ha engendrado y contemplar a su vez, no tiene capacidad simbólica por sí misma, pues la operación simbólica no es sino recuperar la unidad perdida, contrarrestando la diversidad, y en la materia hay una detención total del proceso, por eso los iconos de la materia no engendran. Ésta se liga a anteriores niveles porque el alma inferior otorga forma a esa materia, recuperándola en la medida de lo posible. Por eso el espectador es el único con potencial simbólico para volver a esferas anteriores, realizando, si se puede aplicar esto a Plotino, una operación de hermenéutica analógica. El arte es uno de los caminos posibles de retorno hacia los mundos superiores. Por eso la belleza y el arte son un elemento fundamental de la filosofía de Plotino, quien, frecuentemente, formula este tipo de relación, en la que lo inferior refleja y aspira a lo superior, en términos de mimesis: el artista introduce en la materia una imagen de las ideas para tratar de volver a la unidad del ideal. Diversidad y unidad, analogía, pues. Por eso, Plotino establece tres puntos en una defensa de las artes miméticas: que la mimesis es un principio omnipresente de la realidad (es decir, ser mimético no es *per se* apartarse de lo real); que el arte puede llegar más allá de la apariencia hasta los principios subyacentes de la naturaleza (y en ese aspecto, emular la actividad mimética de la naturaleza misma, de manera analógica, *Enneadas* IV.3.11); y que el arte puede realzar o mejorar la belleza de la natura-

leza. Dado que su sistema pone en relación la idea de mimesis como reflejo de realidades superiores con la doctrina de que la realidad es generada por procesión de niveles superiores a inferiores, no es necesario para él depreciar el estatuto mimético de las artes. En lugar de ello, puede reconfigurar la mimesis artística en términos de algo más que una correspondencia con las apariencias, convirtiéndola en un movimiento hacia arriba en la dirección de los principios formativos (λόγοι) que subyacen al mundo de los meros fenómenos²⁸. Así pues, las obras de arte son imitaciones de las razones profundas de las que nace la belleza de las cosas naturales y, a su vez, la esencia de la belleza es un ideal que, como forma original, mora en el *Nous*. Participando de este intelecto es como el artista concibe un ideal y lo expresa en la materia. El arte, pues, deja de ser representativo para convertirse en simbólico, en analógico, en “remontador” y en fuente de conocimiento.

Plotino creó dos líneas de influencia en los posteriores pensadores de la estética. La primera y más obvia es su modelo idealizado de mimesis en *Enneadas* V.8.1, cuya afirmación de que las artes pueden contactar con los principios subyacentes de la naturaleza fue bien recibida por los teóricos neoplatónicos del Renacimiento, especialmente por Ficino, y por otros que sugirieron que podía adjudicarse a los poderes del arte un sentido de revelación espiritual. La segunda posición culmina en los modelos del siglo XVIII de la experiencia estética como contemplación desinteresada de la belleza pura.

Plotino influyó enormemente en el pseudo Dionisio, que transmitió sus ideas al medievo. En él las formas sensibles son percibidas como símbolos de una realidad espiritual: todo lo visible es imagen de lo invisible. Mediante las imágenes percibidas, símbolo de la realidad espiritual, nos elevamos hasta lo divino, hacia la belleza que está más allá de los sentidos y que es la verdadera belleza. La influencia del Pseudo-Dionisio fue grande, especialmente en el arte bizantino, con su idea de que la función del arte es trasladar al hombre del mundo material al divino. Las ideas estéticas bizantinas hallaron su expresión más palpable y pura en la pintura, que representaba a Dios y a sus santos: es el icono (εἰκῶν), que trata de captar la esencia de una figura, no su aspecto temporal, para que concentrada en él la atención del espectador, fuese éste elevado a la contemplación de la divinidad. Por eso el arte es un lazarrillo que nos lleva hasta Dios. Esta idea está en Juan Damasceno, el más importante de los iconófilos en la célebre querrela iconoclasta del siglo VIII²⁹.

²⁸ Cf. Stephen HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002, pp. 317-318.

²⁹ Los iconódulos eran bien conscientes del poder del arte para superar sus propias limitaciones materiales. Los iconoclastas destruían las imágenes por temor a que se convirtieran en objetos de idolatría. Ahora bien, ¿no reconocían estos también el poder de las imágenes? Las querrelas iconoclastas bizantinas, las de la Reforma, las de la Revolución Francesa, la destrucción de imágenes de los países del telón de acero, ¿no demuestran la simbolicidad de las imágenes?

Por otra parte, para la estética romántica, el símbolo simboliza lo infinito, lo que rechaza la limitación de la forma sensible e insinúa la aparición de lo infinito en lo finito. El Romanticismo insistió en que el arte expresa lo que no se puede manifestar de otro modo, mas sólo puede comunicar algo si lo ofrece a la percepción. El componente sensible no agota el significado del símbolo artístico, pero éste no tiene otro significado que el vinculado a lo sensible. Para los románticos, el arte es *lugar de relación con el misterio esencial del mundo*. El arte queda sacralizado y se le confiere poder para decir la *verdad* acerca del mundo: para el poeta romántico, sólo a través del éxtasis poético es posible acceder a los fundamentos del mundo, situados en una esfera trascendente que, a menudo, se confunde con la de la religión, porque el éxtasis poético elimina la dualidad entre sujeto y objeto. La poesía, esencia del arte, nos pone en contacto con una verdad del mundo que ni la filosofía ni la ciencia han sabido encontrar (a este respecto son significativos los *Himnos a la noche* de Novalis). De este modo, podemos hablar de la estética romántica como una estética eminentemente icónica y, por tanto, analógica.

Para Schaeffer, al arte, según la teoría romántica, le es propio “un conocimiento extático, la revelación de verdades últimas, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas, una experiencia trascendental que funda el ser-en-el-mundo del hombre; o más aún: es la presentación de lo irrepresentable, del acontecimiento del ser”⁶⁰. Esta tesis implica una sacralización del arte, capaz de acceder a una realidad que está más allá de los sentidos y de la razón.

El arte, desde el punto de vista simbólico, se define como otra manera de poner en juego el pensamiento. Cassirer plantea que el arte es una *forma simbólica*, uno de los grandes medios creados por el hombre para aprehender la realidad y comunicar algo respecto de ella (las otras formas simbólicas son el mito, el lenguaje, la historia y la ciencia). En esta concepción el arte no es sólo objetivo, encargado de imitar la realidad, ni exclusivamente subjetivo, encargado de expresar un sujeto creador, sino un *tertium quid* simbólico que gracias a su juego propio –la producción de formas de acuerdo con reglas extraordinariamente variables según las sociedades y las épocas– permite producir ideas mientras hace *percibir* y *sentir* el mundo. No cabe, pues, oponer el arte como fuente de placer y el arte como fuente de conocimiento como si fuesen enemigas. La naturaleza del arte consiste en abrir al conocimiento de la realidad a través de una “visión simpática” de las cosas.

El símbolo artístico, a diferencia de la alegoría, instaura un significado propio, no ejemplifica ideas previas y tampoco él puede ser traducido a términos del lenguaje común. En el símbolo artístico lo simbolizado se revela en el propio símbolo, de manera que el símbolo artístico es un recurso cognoscitivo, en la medida en que genera conocimiento. El símbolo artístico transforma lo simbolizado. Nelson Goodman ha insistido en que al simbolizar

⁶⁰ Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 15.

algo, se le atribuyen ciertos rasgos o propiedades, se destacan aspectos de lo simbolizado y se soslayan otros, es decir, la simbolización artística, como toda otra vía de conocimiento, al conocer no copia, sino que construye lo que conoce. Goodman piensa que un símbolo puede cumplir una función estética, es decir, funcionar estéticamente para alguien en un momento determinado, sin ser constitutivamente un símbolo estético. La pregunta pertinente para él no es “qué es el arte” sino “cuándo hay arte”. En este sentido, habla de los síntomas de lo estético, que no han de tomarse como elementos de una definición esencialista del arte, sino como tales síntomas, como indicios que permiten identificar los símbolos estéticos y diferenciarlos de otros símbolos, pero pone en duda que pueda existir algo estético que carezca de todos los síntomas³¹, los cuales son, como deja claro Goodman, síntomas de la función estética, no del mérito estético, es decir, son síntomas del arte, no de buen arte frente a mal arte. Estos síntomas son los siguientes³². El primero es la *densidad sintáctica*. Por ejemplo, en pintura, entre dos colores posibles (rojos) siempre cabe un tercero. En los lenguajes sintácticamente articulados, como el lenguaje ordinario, un carácter (una letra) puede plasmarse gráfica o acústicamente de diversos modos, pero esas plasmaciones son equivalentes sin efecto sintáctico. Pero en los lenguajes con densidad sintáctica no hay esa equivalencia³³. El segundo síntoma es la *densidad semántica*. En el lenguaje común la palabra es la unidad equivalente en el plano semántico. La articulación semántica exige que a una palabra le corresponda una sola clase de objetos. Cuando no se cumple esa condición surge la ambigüedad (una palabra denota varias clases de objetos) y la redundancia (una única clase de objetos es denotada por varias palabras). El lenguaje semánticamente denso es impreciso en los límites de la denotación y no puede desprenderse de la ambigüedad y la redundancia. El tercer síntoma es la *saturación (repleteness) relativa*. Goodman pone el ejemplo del electrocardiograma, en el cual los únicos puntos relevantes son la ordenada y la abscisa de cada uno de los puntos por los que pasa la línea. El grosor de la misma o su color carecen de importancia. Pero en un cuadro todos los elementos son relevantes: el color, el engrosamiento de una línea, la textura, etc³⁴, de modo que “el símbolo estético está enteramente condicionado por su composición sensible”³⁵. El cuarto síntoma es la *ejemplificación*. Un objeto ejemplifica cuando posee ciertas cualidades y a la vez hace referencia a ellas. El ejemplo de Goodman es el muestrario de un sastre: la muestra de tela ejemplifica algunas cualidades como el color, la composición, el tacto, algunas de las cualidades que tendrá el traje. Hay que diferenciar esto de la representación: al representar se denota, se describen individuos realmente existentes, pero los sistemas ejemplificacio-

³¹ Cf. Nelson GOODMAN, *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995, p. 207.

³² Cf. Nelson GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 253-256.

³³ Cf. José GARCÍA LEAL, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 140.

³⁴ Cf. Nelson GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, pp. 232-233.

³⁵ José GARCÍA LEAL, o.c., p. 142.

nales se refieren a cualidades que el mismo símbolo posee y pone de relieve, de manera que muestra lo que pretende comunicar, sin necesidad de recurrir a giros lingüísticos. Finalmente, el quinto síntoma, añadido en *Maneras de hacer mundos*³⁶, es la *referencia múltiple y compleja*, la pérdida de la referencia directa. El arte establece referencias diversas que se implican y complementan mutuamente. Suele decirse que lo propio del arte es la referencia metafórica, no la referencia directa, pero la apelación a la metáfora lo único que hace es desplazar el problema hacia el interrogante de en qué consiste la referencia metafórica. Goodman, en *De la mente y otras materias*, sostiene que al arte le corresponde una referencia múltiple y compleja, analógica diríamos nosotros. En lugar de una referencia única, la obra de arte establece referencias diversas, que se implican y se complementan mutuamente, tejiendo entre todas una red referencial que vincula múltiples sentidos articulados entre sí. Esta referencia compleja que forma parte del símbolo artístico es ampliada por la capacidad asociativa del intérprete, que prosigue el avance en la interpretación, desarrolla la significación más allá de lo que explícitamente afirma la obra y despliega sus implicaciones, atendiendo a las correspondencias analógicas insinuadas en la obra, que están más allá de los cauces normales de referencia. Analogía, de nuevo.

Gadamer ha llevado esta sugerencia al análisis de la *representación*, mostrando que la representación transforma lo representado, pues consigue que se exponga a una nueva luz, que acontezca su verdad. La representación tiene un alcance ontológico, pues con ella lo representado comienza a ser de otro modo, no porque cambie su realidad empírica, sino porque adviene a una existencia original, la existencia en la verdad, idea ya anticipada en Heidegger. El mismo Heidegger contradice la supremacía de la filosofía en sentido hegeliano y defiende la primacía del arte, como lugar en que la verdad comparece. Para el Heidegger de *El origen de la obra de arte*, la obra es una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa: hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro: es alegoría, símbolo. Lo mismo sostiene Gadamer, para quien el arte es una representación de algo, pero caracterizada por el hecho de atraer la atención sobre sí. Esto es lo que diferencia específicamente el símbolo del signo. *El signo en su esencia es un puro apuntar fuera de sí*. Su manera de representar lleva la atención inmediatamente fuera de sí hacia aquello ausente a que hace referencia. Su propio contenido como imagen no debe invitar a demorarse en él y ha de desaparecer en función de lo significado, que es lo esencial. En cambio, *el símbolo es en su esencia el puro estar por otra cosa*. Su función representativa (estar en lugar de) no se reduce a remitir a lo que no está presente, sino que está en lugar de él, hace aparecer como presente lo que en el fondo lo está siempre. Por eso, lo que caracteriza al símbolo en su hacer referencia a otra cosa es llamar la atención sobre sí, es la represen-

³⁶ Cf. Nelson GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1992, p. 100.

tación de lo que simboliza, ya que lo simbolizado es por sí mismo inaprensible o irrepresentable³⁷, es decir, es analógico.

La representación propia del arte, la imagen artística, está muy próxima a la función representativa del símbolo aunque no es exactamente igual. Los símbolos por sí mismos no dicen nada de lo simbolizado, se limitan a sustituirlo, a representarlo, cumpliendo su función substitutiva con su mero estar ahí. En cambio, la imagen representa por el *plus* de significado que en ella adquiere lo original, porque en ella se presenta de manera más perfecta. El artista es quien es capaz de sintetizar lo original y presentarlo en su esencia a fin de que perdure en la memoria.

El creador de una obra de arte puede pensar en el público de su época, pero el ser verdadero de su obra es aquello que ella es capaz de decir y esto sobrepasa por principio toda limitación histórica. En este sentido la obra de arte posee una presencia que escapa al tiempo. Esto no significa que nunca presente un problema de comprensión ni que no se encuentre en ella su procedencia histórica. Ello es precisamente lo que legitima la pretensión de una hermenéutica histórica: incluso cuando la obra de arte apenas remita a una comprensión histórica y se ofrezca en la pura y simple presencia, queda el hecho de que ella no autoriza cualquier forma de comprensión. Cualesquiera que sean la apertura y el margen de juego que subsisten en las posibilidades de concebirla, la obra exige la aplicación de un criterio de validez y una pretensión de exactitud de comprensión, lo que no impide que en algunos casos pueda no tener respuesta. Evidentemente, la hermenéutica analógica encaja perfectamente en la búsqueda de esta forma de comprensión, no cualquiera, sino una comprensión respetuosa con la obra de arte.

Contemporáneamente, Arthur C. Danto, a quien también podemos tildar de simbólico, ha asumido la inspiración hegeliana para afirmar que "ser una obra de arte significa ser a) *acerca de algo* y b) *encarnar su sentido*"³⁸. Carroll³⁹ ha resumido la teoría de Danto del siguiente modo: algo es una obra de arte si y sólo si, 1) tiene un tema, 2) acerca del cual proyecta una actitud o punto de vista (tiene un estilo), 3) por medio de una elipsis retórica (generalmente metafórica), 4) la cual compromete la participación del auditorio en rellenar lo que falta (interpretación), y 5) donde la obra en cuestión y su interpretación requieren un contexto histórico del arte. Como vemos, en la lectura que Carroll hace de Danto, aceptada por éste, la interpretación ha de tratar de aprehender la elipsis retórica que constituye la obra de arte. Carroll dice que esta elipsis generalmente es metafórica, con lo que deja de lado el aspecto

³⁷ Cf. H.-G. GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 202-205.

³⁸ Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 203.

³⁹ Cf. Noël CARROLL, *Essence, Expression and History: Arthur Danto's Philosophy of Art*, en M. ROLLINS (ed.), *Danto and his Critics*, Oxford and Cambridge, Blackwell, 1993, pp. 99-100. Una lectura parecida a esta, enriqueciendo los términos, puede verse en la obra del mismo autor, "Identifying Art", en *Beyond Aesthetics, Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 98.

metonímico. Desde luego, una lectura del “sentido encarnado” de Danto sería mucho más fructífera si se asumiese que esta elipsis es analógica, porque, de este modo, incluimos en el simbolismo que constituye la obra de arte todas las posibilidades, no sólo lo subjetivo del sentido encarnado, sino la objetividad del “acerca de algo” o, en términos de Danto, del *aboutness*.

Y esto es así porque la obra de arte, siguiendo la tradición aristotélica, muestra lo universal en lo particular, intuición que luego retomará Kant para decir que de lo empírico pasamos a lo metaempírico, como bien muestra Beuchot en sus excelentes glosas metafísicas a poetas en su obra *El ser y la poesía*⁴⁰. “Es cierto, –dice Beuchot– que lo estético es sumamente individual, pero también lo es que de otra, conduce a lo universal”⁴¹. No puede ser más cierto, ya desde los mismos albores de la estética como disciplina filosófica. Ahí tenemos a Kant, para quien lo bello es “lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal” (CJ 9), es decir, lo bello agrada universalmente, pero aún así sigue siendo individual, porque carece del poder de universalidad y necesidad que viene dado por el concepto (CJ 6), de ahí que cada uno hable de lo bello como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico, aunque de hecho sólo es estético y no encierra más que una representación del objeto con el sujeto. Por eso al juicio individual de gusto le acompaña una pretensión de universalidad subjetiva, que, aplicando los criterios de la hermenéutica analógica, puede considerarse como que atiende tanto al sentido (subjetivo) como a la referencia (universal).

Así lo dice Kant: “al estimar una cosa como bella, [el sujeto] *exige* a los otros exactamente la misma satisfacción; juzga no sólo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas” (CJ 7, 8y 9), por eso, “el juicio de gusto determina su objeto, en consideración de la satisfacción (como belleza) con una pretensión de aprobación de cada cual, como si fuera objetivo” (CJ 32; Cf. 38). Por eso es un juicio pronunciado a priori, antes de explorar, por la experiencia, los juicios de los demás. En el juicio de gusto, pues, habría una búsqueda de referencia, universal y compatible por todos. Sin esa pretensión de validez universal no estaríamos en el ámbito de lo bello (gusto de la reflexión), sino de lo agradable (gusto de los sentidos), que también place sin concepto, pero no universalmente (CJ 8: p.ej., el aroma del ajo). Pero esa validez universal (validez común, CJ 8), no olvidemos, no es lógica, sino estética: es una validez universal subjetiva. De este modo, el juicio de gusto se abre al sentido y no se deja encerrar en la mera referencia. Por eso, el juicio de gusto no puede ser demostrado por bases de demostración, exactamente como si fuera meramente subjetivo (CJ 33) y no hay base empírica para forzar el juicio de gusto de alguien. El motivo de determinación del juicio de gusto no está en la fuerza de las bases de la

⁴⁰ Mauricio BEUCHOT, *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.

⁴¹ Mauricio BEUCHOT, *Hermenéutica analógica y del umbral*, p. 174

prueba, sino en la reflexión del sujeto sobre su propio estado (placer o dolor), con la exclusión de todo precepto o regla (CJ 34). Ningún silogismo puede forzar el asentimiento a un juicio de gusto, pues juzgar que algo es bello requiere que uno sienta *inmediatamente* placer al experimentar el objeto. Es el mismo tema que está en la tesis de la "Antinomia del gusto" (CJ 56). Es la "universalidad subjetiva" (CJ 6), es decir, sentido y referencia, o, lo que es lo mismo, el juicio de gusto es eminentemente analógico, y desde esta perspectiva puede interpretarse.

Para unificar el sentimiento de placer, que no descansa en conceptos, y la validez universal reclamada, que debe descansar precisamente en ese sentimiento de placer, Kant da las claves en CJ 9, que llama "la clave de la crítica del juicio". La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, sin concepto, no puede ser más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y el entendimiento, teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, por ello, ser universalmente comunicable (CJ 9). "La animación de ambas facultades (...) para una actividad determinada, unánime, sin embargo, por la ocasión de la representación dada, actividad que es la que precede a un conocimiento en general, es la sensación cuya comunicabilidad universal postula el juicio de gusto" (CJ 9). Por eso, en el segundo momento, Kant deduce que "bello es lo que, sin concepto, place universalmente" (CJ 9).

Un placer puede ser universalmente comunicable sólo si se basa no en una mera sensación, sino en un estado de la mente que es universalmente comunicable. Y dado que los únicos estados de la mente universalmente comunicables son los cognoscitivos, de algún modo el placer en lo bello debe basarse en el conocimiento. Dado que el juicio de gusto no es cognoscitivo en el sentido de hacer referencia a un concepto, el placer subyacente al juicio de gusto no puede basarse en un estado particular o determinado de la mente, sino sólo en "*el conocimiento en general*" (CJ 9), identificado con el libre juego de las facultades cognoscitivas (imaginación y entendimiento), en armonía entre sí, de la que sólo somos conscientes a través del sentimiento de placer. Así, el placer en lo bello depende de juzgar el objeto, actividad que es el libre juego de las facultades cognoscitivas, y el placer viene cuando las facultades se sienten en armonía, logrando "ese acuerdo (*Stimmung*) proporcionado que requerimos para todo conocimiento" (CJ 9). Es como si el conocimiento hubiese ocurrido con éxito, sólo que el resultado no es un conocimiento determinado de un juicio conceptual. Sin embargo, el juicio toma la *forma* de un juicio conceptual, dado que hablamos de belleza "como si fuera una propiedad de las cosas" y decimos "la *cosa* es bella" (CJ 7).

La poesía, y la obra de arte en general, suponen una apertura a lo universal, en la medida en que la historia efectual de las mismas va dando paso a la posibilidad de diversas interpretaciones. ¿Qué nos impide interpretar el Hamlet de Shakespeare de modo analógico, respetando su mismidad, pero

abriéndonos a la diferencia que establece, por ejemplo, el Edipo freudiano no superado, apartándonos en ese sentido de las intenciones posibles del autor, pero no de las intenciones del texto y de la subjetividad interpretante, acercándonos así a lo analógico? Podemos leer *Otra vuelta de Tuerca* como una historia de fantasmas o como un psicodrama freudiano. No hay modo de decidir entre ambas interpretaciones, si no es analógicamente, a pesar de lo que sostiene Hirsch, para quien la identificación del significado de una obra con el significado autorial originario no es una cuestión de necesidad lógica, sino de cortesía ética. Hirsch señala que cuando usamos las palabras de otros para nuestras propias finalidades y descuidamos sus intenciones, eso no es diferente de usar a la otra persona instrumentalmente, para nuestros propios propósitos y descuidando los suyos⁴². No pienso que en este caso estemos siendo éticamente incorrectos con el autor; al contrario, estamos siendo hermenéuticamente correctos con la obra.

4. LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA Y EL CARÁCTER TRANSITIVO DEL ARTE

La hermenéutica analógica es también aplicable de modo privilegiado a los problemas que se le plantean a la estética desde un punto de vista transcultural y transhistórico. El problema lo plantea claramente Dutton, para quien, cuando nos referimos, en el ámbito de la estética comparada, a que una sociedad no tiene *nuestro* concepto de arte, hay que analizar si con ello queremos decir simplemente que tienen un arte distinto del nuestro, lo cual no da lugar a mayores disquisiciones, puesto que no puede ser más obvio. Ahora bien, si con esa afirmación nos referimos a que puede ser erróneo llamar arte a lo que ellos hacen, dado que el significado de "arte" para esas personas puede ser radicalmente distinto del significado que tiene para nosotros, es necesario examinar esta cuestión⁴³. Si se hace referencia a que lo que nosotros llamamos "arte" no tiene el mismo sentido en otra cultura, en la medida en que determinado producto cultural busca servir a fines religiosos o de decoración, etc., no estamos en realidad tan lejos de nuestro concepto de arte. Si bien estas funciones quizá no estén presentes en el arte minimalista, no hay duda de que lo estuvieron en el arte medieval occidental y lo están en nuestro arte popular⁴⁴. Asimilar el arte de culturas distintas sin ningún tipo de análisis crítico (univocismo) es tan erróneo como la tendencia, tan habitual en los antropólogos y etnólogos, a exagerar las diferencias culturales, es decir, a situarse en la línea de Quine de la indeterminación de la traducción radical o de la hipótesis de Sapir-Whorf (equivocismo). Para Dutton, desde un punto

⁴² Cf. E. D. HIRSCH, *The Aims of Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, p. 90.

⁴³ Denis DUTTON, "But They Don't Have Our Concept of Art", en Noël CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 217.

⁴⁴ Sobre este punto véase mi artículo "Reivindicación estética del arte popular", en *Revista de Filosofía* XXVII (2002) 431-451.

de vista transcultural y transhistórico, el arte es una vasta colección de prácticas relacionadas que pueden ser conectadas en términos de analogías y homologías entre todas las sociedades humanas conocidas. Las similitudes y analogías no son difíciles de ver al comparar una cultura con otra, y de hecho la literatura antropológica no deja lugar a dudas respecto a que todas las culturas tienen alguna forma de arte en un sentido occidental del término perfectamente inteligible⁴⁵. Desde luego, la aplicación de una hermenéutica analógica a esta cuestión estética es, sin duda alguna, la respuesta más evidente y más clarificadora al problema planteado.

5. LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA COMO METAXIOLOGÍA

La hermenéutica analógica es una suerte de metaxiología, un tratado del *metaxy*, ese término platónico que puede traducirse por el “entre”, en la medida en que trata de buscar el “entre” entre el univocismo y el equívocismo. La obra de arte se sitúa en el *metaxy*, en el “entre” que participa de dos mundos, el de los artefactos y el de las realidades artísticas. Esa es la realidad de la obra de arte, la realidad metaxiológica, que supone una oscilación entre dos mundos de modo que, como decían los teólogos clásicos, cambia la sustancia pero permanecen los accidentes. Es lo que sucede con las *Cajas Brillo* de Warhol: cambia el *status*, pero permanece lo accidental y, sin embargo, por el mismo proceso, son elevadas a un orden nuevo de realidad, en el que se manifiesta, como diría Heidegger, el ser obra de la obra.

Al espectador de la obra de arte, el carácter metaxiológico de la misma le obliga a hacer un acto de fe en que lo que tiene ante sí es una obra de arte, y podrá buscar apoyo en los críticos, en los teóricos de arte, pero la decisión es suya. Aceptar una obra como arte es un acto de fe, un salto en el sentido kierkegaardiano del término. Nadie está obligado a darlo, pero una vez acometido, no cabe vuelta atrás, pues, de nuevo con Heidegger, reconocida la obra de arte como arte, nos relacionamos con ella con solicitud (*Fürsorge*), con el mismo cuidado con el que nos relacionamos con cada uno de los *Dasein* que conforman nuestro ser en el mundo, y no aceptamos ya una relación de mera ocupación (*Besorgen*), que es la que aplicamos a los entes intramundanos, a los útiles.

Finalmente, al igual que Beuchot sostiene que la ética analógica incluye el diálogo⁴⁶, lo mismo pasa con la estética analógica. En el ámbito estético es preciso mantener un juego dialógico en el que intervengan, en igualdad de condiciones, todos los observadores ideales que concurren en la institución artística, desde el artista mismo al público que experimenta una situación de apertura típicamente artística, para llegar a esa estética mínima que, sin cerrar las puertas a ninguna de las manifestaciones artísticas emergentes,

⁴⁵ Cf. Denis DUTTON, o.c., p. 229.

⁴⁶ Mauricio BEUCHOT, *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 129.

pueda juzgarlas con libertad y darles con conocimiento la etiqueta de arte o no, al tiempo que pueda ofrecer una interpretación adecuada de las mismas, en la medida en que, parafraseando a Apel, los círculos decisorios se amplían considerablemente y hacen concurrir en pie de igualdad, como sujetos comunicativamente competentes e interlocutores válidos, a críticos, teóricos, artistas y público, convirtiéndolos en co-sujetos que argumentan en busca de un acuerdo intersubjetivo, y en poderes que se controlan mutuamente, frente al poder absoluto que actualmente está en manos de los profesionales del arte.

Así pues, una estética dialógica puede dar lugar a una estética de mínimos que, sin descuidar las expresiones artísticas que podemos llamar “máximas”, las cuales entrarían sin lugar a dudas en este reducto dialógico compartido, delinee las líneas maestras para reconocer algo como arte y lo que es experimento como experimento, sin detrimento alguno de su valor experimental. Desde luego esta estética mínima evolucionará con el tiempo, con el desarrollo de los horizontes de comprensión, pero sin lugar a dudas, podrá ayudar a determinar qué es arte para una sociedad y un tiempo determinados, sin pretensiones de universalidad ni de eternidad y sin constreñir, desde luego, el espíritu creador, antes bien, proporcionándole un marco en el que desarrollarse⁴⁷.

Podemos concebir el proceso interpretativo en un proceso semejante, *mutatis mutandis*, al de la creación de analogías. Parto de la hipótesis de que el significado analógico de una palabra es, en un principio, una cuestión de uso en un determinado contexto. Cuando ese uso se generaliza en una comunidad de hablantes, si el significado literal o de primer orden no desaparece, los hablantes comienzan a atribuir significados diferentes a la palabra. Si se es consciente de la desviación habida, podemos hablar de un significado literal y de otro analógico. Puede suceder que el significado analógico pierda progresivamente este carácter para integrarse en el significado literal del término del que se trata y, en ocasiones, llegue a sustituir al significado original. En otras ocasiones, si la traslación semántica se olvida o se obvia, puede ocurrir que se suponga la existencia de dos realidades diferentes bajo el mismo término, dando lugar a un caso de homonimia, en el que ambos significados pasan a formar parte de la categoría de significados literales del término o, mejor, de significados técnicos de este mismo vocablo en el ámbito de una determinada disciplina.

La analogía es uno de los mecanismos que poseen las lenguas naturales para crear, sin multiplicar los significantes, referentes y sentidos nuevos para un término, capaces, a su vez, de crear una red conceptual más compleja para referirse a un objeto, dando lugar así a un nuevo modo de conceptualizar y comprender la realidad. Su función es, pues, fundamentalmente cognoscitiva.

⁴⁷ Véase mi artículo “Por un estética mínima”, en *Estudios Filosóficos*, LII, n. 150 (2003) 217-230.

Cuando alguien cree descubrir realidades no exploradas previamente o haber tenido acceso a una comprensión distinta de un objeto ya conocido, hace uso de la analogía, es decir, hace uso de términos aplicados anteriormente a otro ámbito fenoménico, salva siempre la comunidad del tipo que sea existente entre la experiencia subsumida bajo el término antiguo y la nueva que se pretende describir, es decir, se busca un sentido nuevo sin desvincularse por completo del precursor. Si no se procede así, forzando los términos para abarcar un mayor campo de experiencias, no cabe crecimiento en el cuerpo de conocimientos. Con ello, la analogía creativa genera consigo una terminología nueva para referirse a la realidad en cuestión y produce un marco de referencia, un modelo, para la comprensión del objeto tratado. Para interpretar el sentido del término, entonces, es necesario recurrir al contexto convencional o conversacional en el que se usa, es decir, apelar a la pragmática, pero no a una pragmática objetivista, que dejaría fuera de sí determinados matices irónicos, referenciales, sino a una pragmática, si se puede hablar así, analógica. Según ese contexto, dado sincrónica y diacrónicamente, los valores de verdad asignables a las aseveraciones hechas en él cambiarán.

Imaginemos una situación contrafáctica: un hablante trascendental subsume unos determinados caracteres Z bajo un término Y y considera que el significado literal de ese término es ese conjunto de caracteres Z . Otro hablante considera que puede utilizar el mismo término Y para aludir a otro conjunto de caracteres Z_1 que guarda, ciertamente, una determinada relación de semejanza con Z , pero que no se puede identificar con él. Obviamente, el primer hablante no podía cometer error alguno, pues asoció Z a Y de manera totalmente libre, sin verse forzado por ninguna circunstancia. El hecho de que el segundo hablante asocie Z_1 a Y , sin duda alguna, viene determinado por algún tipo de relación entre Z y Z_1 , sea del tipo que sea. Pasado el tiempo, Z y Z_1 se confirman como significados de Y y la comunidad de hablantes los reconoce como tales. Puede suceder que aparezca un tercer hablante, quizá una comunidad intelectual de índole religiosa, científica, filosófica, etc. que atribuya a Y los caracteres Z_2 , y luego un cuarto, un quinto, etc., que asocien a Y los caracteres Z_3, Z_4, \dots, Z_n . En algún momento de su génesis pudieron tener un carácter metafórico o metonímico y ser entendidos como tales, pero paulatinamente fueron convirtiéndose en significados literales del término Y , es decir, en conceptos que subsumen determinados caracteres asociados a dicho término. No importa cuál surgió primero ni si de hecho sucedió así. Lo importante es el resultado del proceso: diferentes interpretaciones de un mismo *interpretandum*, sin que ninguna de ellas sea reducible a otro y que sólo pueden comprenderse si se tiene en mente el proceso analógico por el que se han generado y si se respetan las reglas de la analogía, que evita tanto el univocismo como el equivocismo, situando unos límites más o menos determinados a la interpretación, de manera que ya no se puede decir que sólo una única interpretación es correcta ni que toda interpretación es correcta. Como decíamos al comienzo, hay más de una interpretación correcta, en el sentido de que hay más de una interpretación óptima, pero no

todas las interpretaciones son válidas, y menos aún, en el caso de la interpretación estética. La hermenéutica analógica, pues, se conceptúa, de este modo, como una herramienta sumamente útil para el esteta, el crítico y el teórico del arte.