



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES



TESIS

Triple *mimesis*:
Aproximaciones teóricas a la obra de arte pictórica desde la
Fenomenología Hermenéutica

Que para optar por el grado de:

MAESTRA EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

P r e s e n t a :

ANDREA GALLARDO OCAMPO

Asesora:

DRA. ROSA MARÍA LINCE CAMPILLO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

México, D.F. Ciudad Universitaria, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para las personas que constituyen mi mundo y han compartido conmigo: una vida, un hogar, la infancia, la juventud, la madurez y la vejez. Pero sobretodo, por aquello que nos reafirma como familia y se concreta en ese diálogo constante que nos alimenta el espíritu mientras bebemos una buena taza de café. Dedico este trabajo a las personas que le dan sentido a mi vida: Mi familia.

A todos ellos con amor, uno ininteligible, pero cuyo sentido me mueve cada día para convertirme en un mejor ser humano por y para ellos.

«Como cuerpo, cada hombre es uno; como alma, jamás.»

—Hermann Hesse

«La liberté, c'est la possibilité d'être et non l'obligation d'être.»

—Rene Magritte

«La imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original.»

—Paul Ricoeur

Índice

Prefacio.....	5
Introducción.....	7
Capítulo 1. Obra de arte pictórica: Un estudio desde la Fenomenología hermenéutica	
1.1. Objetivos de conocimiento de la investigación.....	11
1.2. Un acercamiento a la construcción teórica de la hermenéutica.....	13
1.3. ¿Por qué partir de una hermenéutica ontológica?.....	25
1.4. Implicaciones de una fenomenología-hermenéutica en el estudio del arte pictórico.....	34
Capítulo 2. Triple <i>Mimesis</i> : Un acercamiento a la obra de arte pictórica	
2.1 Sobre la <i>mimesis</i>	43
2.2 <i>Mimesis</i> I. La prefiguración.....	56
2.3 <i>Mimesis</i> II. La configuración.....	59
2.4 <i>Mimesis</i> III. La refiguración.....	63
2.5 El círculo o la espiral de la <i>mimesis</i>	67
Capítulo 3. Obra de arte pictórica y excedente de sentido	
3.1 Sobre el sentido social del gusto en la obra de arte.....	69
3.2 Espacios de indeterminación y concreción como condición ontológica.....	74
3.3 La <i>cosa</i> de la obra como guía para la interpretación.....	78
3.4 Excedente de sentido como parte del significado de la obra.....	83
Conclusiones.....	88
Anexo.....	93
Referencias generales.....	94

Prefacio

Esta investigación es resultado de dos años y medio de investigación sobre arte, hermenéutica y fenomenología, un camino que, sin duda, no recorrí sola. Es menester tomar en cuenta que esta tesis surge no sólo de un periodo en el que me desempeñé como estudiante de maestría, sino como profesora adjunta en las carreras de *Ciencia Política* y *Ciencias de la Comunicación* de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, así como miembro de varios proyectos de investigación en la UNAM. Considero importante mencionarlo porque tanto la docencia como la investigación para mí son interdependientes y fueron de vital importancia para su configuración. Desde el aula, las dudas de los que fueran mis alumnos se convirtieron en pauta para profundizar y generar más cuestionamientos alrededor de mi trabajo. Desde los proyectos de investigación la configuración de capítulos de libros, artículos, ponencias, entre otros trabajos académicos, me permitieron no sólo sistematizar y poner en orden mis ideas, sino que su exposición me invitó a generar un ambiente de diálogo e intercambio con investigadores y estudiantes que me fue sumamente fructífero.

Agradezco a quienes estuvieron a lo largo de este camino académico apoyándome en más de un sentido, así quiero reconocer especialmente a mi tutora de tesis, la Dra. Rosa María Lince Campillo, quien estuvo al pendiente en todo momento, tanto de mi formación, como de la conformación de mi investigación. Así mismo, quiero agradecer al Dr. Fernando Ayala Blanco, por permitirme formar parte no sólo del seminario de investigación en la maestría al que estaba inscrita, sino ser miembro de todas las actividades de su proyecto PAPIIT (clave: IN302912) *El estudio de la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica*, así como de su diálogo constante sobre mi investigación, pero sobre todo por aquel que versaba sobre el trabajo del investigador, eso que no se aprende en los libros sino sólo sobre la práctica, por acortar el camino con tus consejos, gracias Fernando.

No menos importante es reconocer a quienes con su lectura atenta me dieron certidumbre sobre lo que estaba planteando durante la construcción de esta investigación, así

quiero reconocer: al Mtro. Felipe López Veneroni, quien ha estado a mi lado apoyándome desde hace unos años que decidí tomar el camino de investigación, esta tesis no fue la excepción; al Mtro. Esteban de Jesús Rodríguez Migueles, quien con sus aportaciones filosóficas y su entusiasmo me dieron una mirada fresca y firme que nutrió no sólo mi trabajo, sino mi forma de percibirlo; y, finalmente, al Dr. Enrique Díaz Álvarez, que aunque fuera el último en integrarse a mi jurado, su visión crítica respecto a mi tema de investigación no sólo contribuyó para su consolidación, sino que me mostró un sendero para continuarlo. Gracias a ellos que a través de sus recomendaciones, enseñanzas, charlas cotidianas y la corrección de los manuscritos me acompañaron en el camino.

También agradezco los apoyos institucionales recibidos, así reconozco al *Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales*, al *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*, al *Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica*, al *Máster (Inter)Universitario en Estudios Avanzados en Filosofía* de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca en España y muy especialmente a su director: el Dr. Reynner R. Franco Rodríguez, quien no sólo me hizo partícipe de las actividades del *Seminario de Investigadores de Posgrado en Filosofía* y me dirigió como co-tutor extranjero en esta institución, sino que me apoyó de manera constante y franca durante cada día de mi estancia de investigación, por todo lo aprendido y compartido, pero sobre todo por la amistad, gracias Reynner.

Quisiera agradecer, de esa misma institución, al Dr. Pablo García Castillo, por sus charlas sobre Aristóteles y la *mimesis*, temas de interés compartido y sobre los que versa el presente escrito, por obsequiarme lo que más puedo valorar: su palabra, a través del diálogo y sus libros, pero sobre todo por hacerme recordar la importancia de los clásicos y que toda investigación que valga la pena debe mirar hacia ellos.

Los posibles aciertos que pueda tener este trabajo sin duda se los debo a las personas que he mencionado en este prefacio y de los equívocos asumo total responsabilidad. Finalmente, esta investigación es para todos aquellos que comparten la inquietud de no desvincular la Filosofía y las Ciencias Sociales, reconociendo que los temas fundamentales que han aquejado a la humanidad desde hace cientos de años, nos siguen siendo propios por una razón y no hay que pasarlo por alto.

Introducción

En los últimos años, la postura hermenéutica se ha consolidado como una perspectiva de conocimiento que cada vez es más trascendente, en la medida en que resuelve algunas de las preguntas que se habían dejado de lado por considerar que abordaban temas inasibles. La presente investigación se inscribe de manera particular en dicha postura, ya que busca *establecer un acercamiento teórico a la obra de arte pictórica desde la fenomenología hermenéutica*. Puntualmente, *busca adecuar algunas de las premisas elementales de la “triple mimesis” a la imagen*. Cabe mencionar que Paul Ricoeur desarrolló la triple *mimesis* con un afán de comprender la obra de arte narrativa, sin embargo, al marcar la *mimesis* aristotélica como base de su trabajo, consideré pertinente su aplicación al campo de la imagen.

Asimismo, aunque esta perspectiva se ha enfocado principalmente a la palabra, la apuesta de esta investigación fue considerar que puede hacerse extensiva a la imagen, tomando en cuenta que no son campos diametralmente separados, sino que se complementan. Si bien, ya hay estudios desde la hermenéutica en la imagen, la particularidad de esta investigación es abordarla desde la fenomenología hermenéutica y, más puntualmente, desde la triple *mimesis*.

Por ello, me parece fundamental realizar una aclaración: no hay una sola perspectiva hermenéutica. Aunque algunos de los fundamentos son compartidos, las orientaciones que ha llegado a desarrollar la hermenéutica son muy diversas, esto, debido a la forma en que se han constituido algunas de sus premisas básicas. Así, podemos hablar de una hermenéutica ontológica, metodológica, simbólica, analógica, etcétera y marcar tanto similitudes como diferencias entre ellas, sobre todo a partir de los objetivos de conocimiento que persiguen.

A pesar de esta aparente multiplicidad, considero que una de las orientaciones que más han determinado el camino de la hermenéutica fueron dos: La que se estableció en un

primer momento en el terreno metodológico y secular y, posteriormente, en su incorporación al debate filosófico. Estos dos caminos dejaron huella y consecución en este campo, ya que se han ido desarrollando, generalmente de manera separada, desde diferentes disciplinas.

Es Paul Ricoeur uno de los primeros filósofos en proponer una conjunción del campo ontológico con el epistemológico a través de lo que él denominará: *Fenomenología hermenéutica*. Este autor se ha caracterizado por abordar temáticas desde perspectivas muy diversas y ponerlas en diálogo. Ricoeur no descarta el método en el terreno hermenéutico como otrora lo hiciera Heidegger, sino que construye puentes entre éste, las ciencias sociales y las humanidades, de ahí la importancia de su planteamiento.

Desde esta postura se esbozan las premisas teóricas de la presente investigación. Entonces, el fundamento hermenéutico es lo que se encuentra a la base y sobre lo que se construyen los argumentos acerca de la obra de arte y la fenomenología se establece como un método para la comprensión. Pensando que esta tesis está inserta en el campo de las Ciencias Sociales, sería poco afortunado descartar el campo metodológico, sin embargo insertar el plano ontológico propio de la hermenéutica filosófica, me parece que puede resultar enriquecedor para ampliar el espectro que puede abarcar un estudio sobre arte.

La forma en que está estructurada la tesis tiene una razón de ser, en un primer momento busqué establecer que hay diferentes maneras de comprender a la hermenéutica y cada una de ellas tiene implicaciones tanto teóricas como metodológicas. Así, en el primer capítulo, traté de esbozar de manera muy general el camino que ha seguido la hermenéutica fenomenológica, que es desde la que está planteado el presente trabajo. Este capítulo contiene el marco teórico y la justificación de porqué considero que esta perspectiva responde a los objetivos de conocimiento de mi investigación.

Considero que este primer acercamiento es fundamental, ya que si no se entiende desde dónde se está hablando del tema difícilmente se pueden comprender algunas de las afirmaciones que realizo en un segundo momento. Por ejemplo, si digo que el lenguaje es un sistema cerrado que construye sus significados a partir de sí mismo, esto responde probablemente más a una postura estructuralista muy particular que a una hermenéutica, este tipo de afirmaciones no tendrían cabida en esta última. Considero que explicar

primero de manera general desde dónde estoy proponiendo las aproximaciones teóricas que sostengo es importante porque así es como adquieren sentido, es decir, cuando están dentro de un sistema de pensamiento más amplio que no sólo habla del arte, sino de la forma en que comprendemos cualquier manifestación humana depositada en la cultura.

Así, una vez explicado este fundamento hermenéutico fenomenológico, puede plantearse con sustento teórico un nivel más concreto: La triple *mimesis* como una aproximación a la obra de arte pictórica figurativa, esto se expone en el segundo capítulo. En éste se encuentra propiamente la propuesta base de la presente investigación, la extrapolación de esta manera de comprender la literatura al fenómeno del arte, específicamente a la pintura. Paul Ricoeur, plantea que la triple *mimesis* sólo cobra sentido por el fundamento ontológico que la sostiene, es decir, sólo a partir de éste es que el epistemológico resulta coherente, es más, el primer momento mimético e incluso el tercero, se inscriben sobre esta base expuesta en el primer capítulo.

En el último capítulo, me centró en el tercer momento mimético porque considero que es el que me permite vincular mi investigación con lo social, uno de los objetivos principales del presente escrito. Así, hablo de una parte que considero fundamental: *La interpretación de la obra como parte inherente de ésta y no sólo como algo incidental*. Inicio este recorrido desde una doble base: 1) La tradición y la historicidad (historia efectual), propuesta por Gadamer y; 2) La teoría social del gusto de Pierre Bourdieu. Esto da paso y se complementa con la propuesta de Roman Ingarden y los espacios de indeterminación que sólo llegan a la concreción por medio de la interpretación.

Finalmente, quise dar un paso más llevando de la mano pintura y metáfora. En una especie de ejercicio analógico, traté de explicar que así como esta última tiene un excedente de sentido que sólo a partir del conjunto de la frase puede articularse, la obra de arte pictórica no dista de ello. Al igual que la metáfora está contenida de palabras que pueden entenderse de manera aislada, la pintura posee formas. Pero sólo cuando se entiende su significado en tensión, unas formas con otras, es que puede hablarse del significado de la obra de arte en el más amplio sentido. Concluyo este trabajo con esta propuesta de integrar el excedente de sentido a la interpretación de la obra de arte pictórica.

Heidegger menciona en uno de sus escritos que el arte es capaz de abrir un mundo, no se referían al de los objetos manipulables, sino a uno totalmente humano donde se gesta el tiempo fenomenológico, el arte, la imagen, la palabra... Porque no todo lo dicho es comprobable empíricamente y sin embargo, todo lo tangible tiene la potencialidad de ser puesto en palabras e imágenes y muchas veces se hace a través del arte.

Así, puede decirse que el lenguaje del arte está en tensión, entre este mundo y la realidad ostensible, entre lo posible y lo imposible y es capaz de generar nuevos significados que vale la pena comprender. Justamente uno de los objetivos de este escrito es contribuir a este amplio campo de comprensión del arte a partir de algunas aproximaciones teóricas por medio de la triple *mimesis*. Si marca una pauta para abrir algún espacio de reflexión al respecto, habrá cumplido su cometido.

Capítulo 1

Obra de arte pictórica:

Un estudio desde la fenomenología hermenéutica.

«Lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos sino una diferencia de objetivos de conocimiento.»

—Hans-Georg Gadamer

1.1. Objetivos de conocimiento de la investigación.

Somos seres narrativos, no sólo vivimos en el tiempo sino que lo habitamos. El ser humano es capaz de ver en una temporalidad un lugar, a través de historias la transforma en relatos cargados de imágenes que poco a poco constituyen un espacio en el que se arraiga la tradición. Pensar en estos términos nos lleva al arte; en él la palabra, el sonido, la acción y la imagen son volcadas en la realidad, no con el afán de describirla sino de resignificarla, reconfigurarla y otorgarle sentido.

Generalmente se hace énfasis en la palabra y la manera de interpretársele, pero considero que puede pensarse también a la imagen en estos términos, específicamente me interesa hacer referencia a la obra de arte pictórica figurativa, ya que al igual que la obra de arte literaria ésta también es capaz de abrir un mundo nuevo al tiempo que transforma, a partir de su condición formal, el existente. Esto no implica que no haya un referente en el arte o que éste se convierta en un relato cerrado que sólo mire hacia sí mismo, al contrario, refiere al mundo al tiempo que abre ante nosotros uno nuevo; se vuelve un símbolo que transfigura la realidad para referir a algo más allá de ella, a aquello que es comprendido y creado sólo a partir de lo humano, a aquello que está arraigado en la compleja red de significaciones y sentidos en la que nos movemos a diario de manera natural. Vivimos en un mundo que es metáfora y a veces ni siquiera lo notamos.

Es esta tensión en el arte la que resulta fundamental, la que se genera entre el mundo existente y la apertura a uno nuevo, es decir, lo que el arte nos dice de lo conocido, pero también lo que genera a través de sus símbolos, aquello a lo que no nos sería posible acceder de otra forma. Las manifestaciones culturales artísticas no sólo ayudan a comprender temas fundamentales para la humanidad, sino que ellas mismas son capaces de configurarlos y reconfigurarlos. Entonces, el lenguaje se vuelve imprescindible, éste entendido en su sentido más amplio y no sólo como la lingüística.

Partiendo de estas primeras premisas, que serán básicas en la investigación, es importante empezar por definir desde qué postura de conocimiento se abordará el tema; esto no sólo ayudará a establecer los límites y alcances de este estudio, sino que me permitirá tener un determinado acercamiento teórico al arte pictórico figurativo y, por ende, posibilitará dar respuesta a los objetivos de conocimiento propios de la presente tesis. Ya lo había escrito, con más de 50 años de antelación, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer: “Lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos sino una diferencia de objetivos de conocimiento.”¹ Explicitar estos, así como la postura teórica y la forma en que se abordará el tema será el eje de este primer capítulo.

La investigación pretende esbozar parámetros para la interpretación del arte pictórico figurativo desde una postura hermenéutica-fenomenológica con la finalidad de comprenderlo antes que como objeto interpretable como un fenómeno; el hecho de que mantenga las premisas de la hermenéutica filosófica tiene como propósito ver al arte en su justa dimensión y no sólo como algo utilitario, sino como portador de significado y generador de sentido. Tratar de sostener un argumento desde esta postura tiene implicaciones que considero importantes, sin embargo para lo que pretende explicar el presente escrito se complementará con una postura fenomenológica en lo que refiere a la parte metodológica. Definir esto desde el inicio ayuda a saber desde dónde se está construyendo el objeto de estudio y como se van a entender los conceptos empleados.

Cabe aclarar que aunque esta investigación se centra en la imagen no se busca dar mayor importancia a ella en detrimento de la palabra o viceversa. Habría que establecer que cada expresión tiene su propia lógica y que, si bien, pueden ser complementarias en

¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. Tomo I* [1960], Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 11.

algunos casos, cada una posee autonomía. Ésta es una de las premisas de la hermenéutica esbozada por Paul Ricoeur, la *autonomía semántica* de las obras de arte. Entonces, la imagen no sólo es una ilustración del texto. Pero antes de entrar en esta clase de premisas específicas del tema es importante explicar qué es la hermenéutica fenomenológica y por qué se abordará la presente investigación desde ella. Cabe mencionar que los objetivos de conocimiento serán comprendidos con mayor profundidad y especificidad una vez explicadas premisas fundamentales de la postura teórica desde la que se abordará el tema y serán retomados en el segundo capítulo cuando se explicita la propuesta desde esta base.

1.2. Un acercamiento a la construcción teórica de la hermenéutica.

Hablar de hermenéutica resulta complejo, ya que para entender por qué se fundamenta en ciertas premisas habría que hacer referencia a las variaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo y ello necesariamente enfocado a las repercusiones teóricas y metodológicas que ese proceso conlleva. Al igual que el resto de los paradigmas de conocimiento, ésta no ha tenido un camino lineal, sino que dependiendo de sus objetivos ha variado considerablemente, por lo que es importante empezar a esbozar, si bien, no todos sus caminos, sí cual es el que ha recorrido la hermenéutica filosófica u ontológica y, posteriormente, la fenomenológica a la que se hará referencia a lo largo de esta investigación y en la que ésta se fundamenta.

Aun cuando puede remontarse el origen de la hermenéutica hasta los griegos con los conceptos de *hermeneia* y *hermeneusis*, el interés de este apartado no es esbozar toda la historia de la hermenéutica en cuanto tal, sino marcar el camino que ha seguido la filosofía en función de identificar las premisas que conserva. El objetivo es mostrar cómo ha sido su construcción y cómo ésta determina su actualidad. Si bien, puede hablarse de la hermenéutica ontológica como un sistema filosófico hasta Martin Heidegger y más concretamente con Hans-Georg Gadamer, me interesa mostrar lo fundamental de sus precedentes, ya que esto será determinante para su posterior consolidación. Los más importantes se localizan en el humanismo y el romanticismo con el surgimiento de las denominadas Ciencias del Espíritu.

Es en el romanticismo donde se fundan algunas de las consideraciones hermenéuticas más importantes sobre la concepción que se tiene del hombre y, por ende, la manera en que se tiene acceso al conocimiento. Habría que comprender que en el periodo del romanticismo Alemania tiene “la necesidad de reestablecer una relación con la tradición, dispersa o desaparecida después de la ruptura revolucionaria, acentúa el problema de la distancia temporal y la necesidad de la comprensión del pasado. El pasado mismo comienza a extenderse con una amplitud anteriormente desconocida”² Es por eso que en este periodo, los textos del pasado se vuelven fundamentales y, por ende, el lenguaje se coloca en el centro, no sólo como eje de la conformación de conocimiento, sino de aquello que nos provee de humanidad. Es el retorno a estas ideas las que fundamentarán la posterior ontologización de la premisa hermenéutica, aunque con un sesgo distinto, considero que es importante retomarlas desde su origen y fundamento teórico. Se empieza a entender al lenguaje como posibilidad innata, en esta premisa está el inicio no sólo del establecimiento de cánones de las Ciencias del Espíritu, sino de las primeras ideas que llevarán a la conformación de una hermenéutica filosófica.

Uno de los humanistas cuya aportación está en sintetizar y marcar las pautas de su época es el filólogo alemán Johann Georg Hamann, quien realiza una crítica de la ilustración por su falta de presupuestos para la teorización. Para él concebir el conocimiento sin lenguaje no era posible, comenta Maurizio Ferraris que en este periodo histórico todos los pensadores se preocuparon por marcar no sólo la importancia del lenguaje sino por esbozar hipótesis sobre su origen en tanto fundamento, éste para Hamann es la principal fuente de exteriorización del pensamiento, incluso una manifestación de la razón, un elemento tan importante en la ilustración que por eso le es insostenible que los pensadores ilustrados no lo hayan tomado en consideración: “en el lenguaje, la razón y la revelación encuentran un medio concreto que las hace visibles y reales; un medio en el cual es depositado el patrimonio histórico y tradicional de las naciones –los modos inmediatos y naturales a través de los cuales los primeros hombres se

² Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica* [1988], México, Siglo XXI, 2007, p. 95.

refirieron a la realidad.”³ E incluso Hamann llega a afirmar que “sin palabras, no hay razón – no hay mundo. ¡En la palabra está la fuente del crear y del gobernar.”⁴

No olvidemos esta preponderancia del lenguaje como eje rector de la humanidad, es algo de lo que se tomará distancia parcial con las posteriores posturas positivistas, sin embargo conviene retomarlo ya que serán justo los hermeneutas los que lo ponderarán otra vez en un lugar privilegiado. Incluso Paul Ricoeur al retomar a la metáfora como forma de expresión del mundo, si bien, está actualizando desde una postura mucho más adecuada y que responde a los sistemas filosóficos modernos, no está aludiendo a algo que no haya planteado Hamann antes:

Hamann ve en la poesía el origen del lenguaje; y el arte se considera encargado de dar voz a una nueva mitología. Este proyecto, que intenta reestablecer, desde la ruptura moderna con la tradición, una relación con los orígenes de la humanidad, que han renunciado al futuro como mitología estética, constituirá uno de los principales hilos conductores de la nueva época, de Hamann y Herder hasta Nietzsche y Rilke: ‘una cultura que ha decaído en sus tradiciones religiosas es inmediatamente conducida a esperar del arte más de lo que corresponda a la conciencia estética desde el punto de vista del arte’.⁵

Aunque es importante el enfoque que da Hamann, es Johann Gottfried Herder, quien sistematiza su visión de una manera más científica y la radicaliza, continua así con el nexo entre lenguaje, razón y humanidad, mismo que será fundamental en la hermenéutica filosófica. Empero, con esta última las diferencias conceptuales también serán importantes, por ejemplo, Gadamer plantea una concepción distinta de razón a la de su época, argumentando que “la idea de una razón absoluta es una ilusión. La razón sólo es en cuanto que es real e histórica.”⁶

La hermenéutica con un enfoque de carácter más epistemológico surge a partir de la propuesta del teólogo y filósofo alemán Friedrich Schleiermacher, ya que con él se convierte en un método aplicable a todo tipo de textos y, de acuerdo a lo explicado por

³ *Ibidem.*, p. 96.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibidem.*, p. 97.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón* [1993], Barcelona, Paidós Studio, 2009, p. 20.

Maurizio Ferraris, se universaliza la hermenéutica al extender algunas de las premisas de la exégesis bíblica a otro tipo de textos. Si bien, antes los intentos estaban enfocados a la correcta interpretación de la Biblia, con Schleiermacher se acentúa la necesidad de conocer otro tipo de escritos por medio de una interpretación lo más adecuada posible. Uno de los ejes fundamentales de este autor será la intencionalidad, incluso a él se le atribuye aquella importante sentencia de “conocer al autor mejor de lo que se conoce éste a sí mismo”⁷ y aunque no es propiamente de él, sino que las primeras veces que aparece es en escritos de Fichte y Kant, él es el primero en sistematizar la forma en que esto podría realizarse, ya que de acuerdo con Schleiermacher, el tomar distancia ayuda a ser más “objetivos” en la interpretación. Este tipo de posturas tienen implicaciones que están relacionadas con aspectos psicológicos y habría que determinar lo que es posible o no conocer, sin embargo las contradicciones y falta de pertinencia de este tipo de enfoques se retomará más adelante, por el momento sólo me interesa destacar el aporte de este autor como universalizador de la hermenéutica metodológica y la importancia que le da a la comprensión de las obras escritas, en tanto fuente de conocimiento.

Y es que Schleiermacher, ve ante todo a la hermenéutica como una herramienta metodológica y aunque distingue dos formas de interpretación una *laxa* y otra *estricta*, esto es, una en la que la comprensión se da por sí misma y otra en la que ésta debe de ser buscada, respectivamente, para él siempre se parte de una base de incompreensión, es “la incompreensión lo natural y lo que debiera ser combatido en todo momento... Lo que requiere la hermenéutica, dirá Schleiermacher, es pues, más método.”⁸

La escuela histórica posterior hará avances considerables en las *Ciencias del Espíritu* pero sobre todo en términos hermenéuticos, aun cuando sea un acercamiento metodológico marcarán muchas de las pautas que guiarán a la hermenéutica ontológica e

⁷ Es Dilthey quien al hablar de esta sentencia y la propuesta de Schleiermacher, aclara en una nota al pie la procedencia de esta idea: “La fórmula programática de «comprender a un autor mejor de lo que él se comprende a sí mismo» procede de Fichte y Kant. El primero se proponía comprender a Rousseau mejor de lo que él mismo se ha comprendido, y encontrar un Rousseau en plena coincidencia consigo y con nosotros» (*Werke*, vol. VI, *Zur Politik und Moral*, Berlín, Walter de Gruyter, 1971, p. 337) Kant, por su parte, en la Crítica de la razón pura (B 359), propone tomar el término *Idea* de Platón y comprenderlo mejor y más claramente de lo que éste lo entendía.” Véase Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 218.

⁸ Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* [2006], Barcelona, Herder, 2008, p. 32.

incluso algunas servirán como eje para tomar distancia, pero como un eje al fin y al cabo. Es importante destacar que sin las aportaciones teóricas de pensadores como Johann Gustav Droysen y Wilhelm Dilthey, este tipo de hermenéutica no habría sido posible.

Cabe mencionar que estas posturas surgen como respuesta a la concepción positivista de su época y están en estrecho contacto con ella. A través del marco de la ciencia, tratan de responder a problemas que antes estaban en el terreno filosófico pero ahora desde un enfoque distinto al de una simple analogía del método de la ciencia empírica. Incluso, tienen tanta influencia que el propio término *Ciencias del espíritu* que generalmente se le atribuye a Dilthey, es una propuesta de traducción al alemán del término *Moral Sciences* que aparece en *Science of Logic*, obra de John Stuart Mill. Es J. von Schiel el primero en usar el término *Geisteswissenschaften*, pero únicamente como una traducción al alemán de *Moral Sciences*, término que al español se ha traducido como *Ciencias del Espíritu*.⁹

Indudablemente, el enfoque que se tenía de la ciencia desde una perspectiva positivista las determina, ya que esta última también hace una división de la ciencia en dos partes, claro ejemplo de ello es justamente John Stuart Mill quien divide las ciencias naturales de lo que él denomina como ciencias morales, sin embargo se sigue teniendo el entendido de que es una relación de consecución, es decir, los métodos que deben seguir estas últimas deben ser similares al de las primeras, en una especie de aprender de ellas imitándolas y obtener el conocimiento de una forma ya probada y consolidada.

Sin embargo, es precisamente un historiador el que marca distancia entre su quehacer y el de las ciencias empíricas. El primero en declarar la autonomía de la Ciencia Histórica como algo meramente humano y, por ende, con un método distinto al de las Ciencias Naturales es el historiador Johan Gustav Droysen, él argumenta que como seres humanos es el significado lo que nos determina y diferencia del resto de los animales, por eso es que la historia es la ciencia más humana y no se puede tratar de la misma forma que aquella que se presenta en la realidad empírica, su tratamiento debe ser distinto. Así, las ciencias naturales no pueden abarcarlo todo y “hay que encontrar para este resto, por

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. Tomo I* [1960], Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, pp. 31-32.

grande o pequeño que pueda ser, otras formas de conocimiento, formas tales que correspondan a la peculiaridad de los fenómenos que caben en él, que resultan de esta peculiaridad, para los cuales tienen que ser adecuadas.”¹⁰

Droysen no alude a un relativismo, no rechaza que haya hechos, sino que alude a un tratamiento distinto de la realidad, no la niega. Para explicar cómo se da este proceso de conocimiento, hace la analogía con los sentidos, argumentando que si bien la vibración de una cuerda puede verse, el tono no se ve, sino se escucha, es así que no negamos que existe, sino que son sólo determinados sentidos los que lo perciben de acuerdo a sus facultades, entonces percibir las vibraciones como tono es una facultad de oído. De manera análoga ocurre con la Ciencia histórica:

Si la ciencia natural no está en condiciones de aprehender todo según su modo de hacerlo, ello no significa que se pueda concluir que lo demás no puede aprehenderse científicamente [...] Y si en el mundo de los fenómenos existen aquellos que se comportan irracionalmente frente a los métodos de las ciencias naturales, entonces hay que encontrar para ellos por pocos o muchos que sean, otras vías de conocimiento, pues de otro modo no podrían saber, a partir de nuestras percepciones ejercidas, instintivamente, que hay fenómenos que exigen una emperie diferente de la de las ciencias naturales.¹¹

La aportación no sólo a la ciencia histórica sino a la concepción que se tiene de ella es algo que retomará Dilthey, incluso reconociendo la aplicación de un método hermenéutico en la propuesta droysiana: “Droysen ha sido el primero en aplicar la teoría hermenéutica a la metódica. Pero no alcanzó una estructuración teórica de las ciencias de espíritu.”¹² Habría que reconocer que aun cuando no hace una propuesta formal de ellas, sí es el primero en esbozar una metodología distinta para su estudio desde la concepción misma de la naturaleza que las ocupa: “Estas circunstancias materiales son las que menos agotan la

¹⁰ Johan Gustav Droysen, *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia* [1857] [1936], Barcelona, Editorial Alfa, 1983, p. 7.

¹¹ *Ibidem.*, pp. 24-25.

¹² Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico* [1910], México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 135.

esencia del mundo moral, las que menos alcanzan a esclarecerla, y quien cree poder aclararlas con ello pierde de vista o niega lo esencial.”¹³

Cabe mencionar que Droysen no hace una polarización del mundo entre lo objetivo y lo subjetivo, sino un acercamiento distinto que le permite dar cuenta de aquello que estudia, ya que para él “cada individuo es un resultado histórico [...] desde el momento de su nacimiento, actúan sobre él factores imprevisibles de aquella gran continuidad de la empirie histórica.”¹⁴ De ahí que el mundo humano no pueda comprenderse con métodos de la ciencia empírica y sin embargo comparten el mismo espacio:

Las cosas no se dividen objetivamente fuera de nosotros en naturaleza e historia, tiempo y espacio solamente son las categorías más generales según las cuales descomponemos y podemos ordenar la suma de todos los fenómenos. Nuestra concepción colocará los fenómenos en una o en otra serie, según le parezca que lo más importante es el momento del tiempo o el del espacio.¹⁵

Para este historiador, el *comprender* corresponde al estudio de lo humano, el ámbito del mundo moral o la *emperie histórica* como él también lo denomina, “pues ni el campo de la especulación ni en el de la naturaleza hay un comprender propiamente dicho.”¹⁶ Droysen ve en el *comprender* algo que es propiamente humano, en un sentido existencial, no sólo como un acercamiento al conocimiento, en este sentido se vincula estrechamente con los hermeneutas filosóficos, la premisa de la existencia de una *precomprensión* como una condición ontológica humana será básica en el pensamiento de Heidegger y Gadamer, dice Droysen sobre el comprender:

El comprender es el conocer más perfecto que nos es humanamente posible. Por eso se realiza inmediata, súbitamente, sin que tengamos conciencia del mecanismo lógico que allí funciona. Por ello el acto de comprensión es como una intuición inmediata, como un acto creador [...] en el comprender, la naturaleza espiritual-sensoria del hombre participa

¹³ Johan Gustav Droysen, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 14-15.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 33.

totalmente, dando y tomando a la vez, procreando y concibiendo al mismo tiempo. El comprender es el acto más humano del ser humano y todo quehacer verdaderamente humano se basa en la comprensión, busca comprensión, encuentra comprensión. El comprender es el lazo más estrecho entre los hombres y la base de todo ser moral.¹⁷

Sin embargo, aun cuando marca la pauta para un estudio distinto de la historia desde bases epistemológicas diferenciadas, puede verse una clara inclinación de Droysen con la postura histórica hegeliana, en el sentido de que sigue concibiendo a la historia en un sentido teleológico:

Lo esencial del mundo moral es la voluntad y el querer, que es individual, esto es, libre tal como es, debe ser un permanente tender hacia la perfección, un permanente progresar y que está también bajo la misma ley, aun cuando el querer y la voluntad la dejen de lado y la violen. El movimiento de este mundo moral lo resumimos como historia.¹⁸

Postura de la que su sucesor, tomará distancia, justamente con Wilhelm Dilthey la hermenéutica da un paso más, no entiende a la historia como poseedora de un fin establecido que tiende hacia el progreso o la perfección como argumenta Droysen, sino como algo cambiante, continuo que está en permanente construcción. Además, aunque su *ciencia hermenéutica*, como él la denomina, centra su atención en la palabra y es “*la disciplina de la interpretación de monumentos escritos.*”¹⁹, reconoce que su concepto de texto no sólo obedece a la lingüística, sino también a otro tipo de manifestaciones culturales que son *fijadas*, como por ejemplo, la pintura o la música, ya que brindan la posibilidad de ser interpretadas como el texto:

Pero hasta la atención más tensa sólo puede llegar a convertirse en un proceso técnico en el cual se alcanza un grado controlable de objetividad, cuando la manifestación de la vida ha

¹⁷ *Ibidem.*, p. 34.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 17.

¹⁹ Wilhelm Dilthey, “El surgimiento de la hermenéutica” [1900] en Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 33.

sido fijada, de modo que siempre podamos volver de nuevo a ella. *A este comprender técnico de manifestaciones de la vida fijadas de modo duradero lo denominamos exégesis o interpretación.*²⁰

Y aunque Schleiermacher no se cierra a las producciones literarias únicamente, sí se ciñe a la palabra: “La hermenéutica no debe limitarse simplemente a las producciones literarias [...] La solución del problema que es la razón por la cual estamos precisamente buscando una teoría, no está de ningún modo vinculada al hecho de que el discurso permanezca fijo ante los ojos por la escritura, sino que surgirá donde quiera que tengamos que percibir pensamientos o sucesiones de pensamientos a través de las palabras.”²¹

Lo que Dilthey ofrece no sólo es la interpretación de la palabra como lo hace Schleiermacher, sino que, aunque la incluye, propone un sistema completo de interpretación que tiene que ver con la comprensión de aquello a lo que se le aplica pero a la vez todo lo que ello conlleva, así, la interpretación de textos no es el fin en sí mismo, sino que sólo es el camino necesario hacia la comprensión en las *Ciencias del Espíritu*. Al igual que Droysen, entiende que se debe establecer una forma distinta de acercarse al estudio de lo humano desde su concepción misma y no sólo a partir de la metodología. Así, empieza por delimitar parámetros para la interpretación, que le resultan necesarios, ya que a diferencia de otros objetos de estudio, las manifestaciones culturales expuestas en textos, esto es, la *vida fijada*, no es más que una construcción humana y no es la vida misma “en la medida en que cada fijación es un corte en el flujo de la vida, y un corte es una cierta decisión, la interpretación no es algo externo al texto, sino que éste, la fijación de la vida, es ya una interpretación de ésta, del flujo que irrumpe.”²² Así, puede decirse sobre lo planteado por la hermenéutica de Dilthey que “la comprensión se dirige a cualquier exteriorización o signo, la interpretación, a manifestaciones o exteriorizaciones de la vida ya fijadas, la hermenéutica a aquellas exteriorizaciones fijadas por escrito, a los textos.”²³

Sin embargo, aunque estos autores son los primeros que buscan un camino metodológico para la hermenéutica, llevándola de un contexto religioso a uno más

²⁰ *Ibidem.*, p. 31.

²¹ Friedrich Schleiermacher, *Hermenéutica y Crítica* [1838] en Jean Grondin, *¿Qué es... Op.Cit.*, p. 35.

²² Antonio Gómez Ramos, “La comprensión de la hermenéutica” en Wilhelm Dilthey, *Dos escritos... Op. Cit.*, p. 35.

²³ *Ibidem.*, p. 34.

moderno y de aportación de conocimiento, su enfoque sigue estando cargado hacia la vertiente epistemológica, esto es, llevado a un nivel de avance de conocimiento y de propuesta de interpretación para estas manifestaciones culturales fijadas en algún medio. Su objetivo está en determinar cómo es que podemos interpretar mejor desde la ciencia y no como de hecho lo hacemos todos los seres humanos. Para Droysen, por ejemplo, el ser histórico del ser humano es algo adquirido y no innato, lo ve antes que como posibilidad inherente, como algo que tiene que apropiarse para insertarse en el mundo moral y espiritual que es propiamente humano:

Con su nacimiento, no se encuentra en el plano aquí y ahora, en el presente vivo del ser humano. No es según su posibilidad; para ser un hombre tiene que llegar a serlo; y lo es sólo en la medida en la que entienda cómo llegar a serlo y cómo ser más hombre [...] trabaja para ascender al nivel del presente devenido, mediante el hecho pues de que él vive con conciencia la historia y la historia vive en su conciencia, justamente por eso se eleva desde la existencia meramente creatural a la existencia moral y espiritual que coloca al hombre por encima de la monotonía de la restante creación.²⁴

Aquí, Droysen aclara que la humanidad, va de la mano con su historicidad y para él es algo adquirido, sólo eres humano en la medida en que te insertas en el mundo moral que ha sido construido históricamente. Ahora bien, para Dilthey al igual que para Droysen, el comprender es una capacidad exclusivamente humana y, por tanto, sólo a partir de ella se puede tener acceso a lo humano en plenitud, incluso en el aspecto de acercamiento al conocimiento científico: “Comprender e interpretar es el método que colma las ciencias del espíritu. Todas las funciones se unifican en ello. Contiene en sí todas las verdades de las ciencias del espíritu. En cada punto, la comprensión abre un mundo.”²⁵

Sin embargo, Dilthey marca una diferencia fundamental con sus predecesores, ya que traslada la comprensión a un ámbito elemental de vida cotidiana, es decir, si bien, no lo lleva al aspecto ontológico como sí lo hará Heidegger, empieza a desdibujar sus límites sólo

²⁴ Johan Gustav Droysen, *Op. Cit.*, pp. 20-21.

²⁵ Wilhelm Dilthey, “Esbozos para una crítica de la razón histórica” [1927] en Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 155.

como método de conocimiento, así diferencia entre las formas elementales de la comprensión y las superiores. Entonces, las primeras refieren a lo cotidiano, “el comprender empieza por crecer en los intereses de la vida práctica [...] Empiezan a surgir así las formas elementales de la comprensión.”²⁶ Mientras que la segunda forma de comprensión “surge del hecho de que el comprender parte de la conexión normal de la manifestación de la vida y de lo espiritual que se expresa en ella. Cuando como resultado de la comprensión, aparece una dificultad interna o una contradicción con lo ya conocido, el que comprende es inducido a un examen.”²⁷ Esto es, que mientras la primera simplemente se da de manera inconsciente y dirigida por nuestro hacer cotidiano, la segunda ocurre cuando hay una ruptura con ello y se concientiza la interpretación, es decir, que se realiza un esfuerzo por comprender aquello que no tiene un significado obvio y aparente. Así, una es resultado de la otra y sin la primera la segunda es impensable: “El comprender y la interpretación están así siempre activos y despiertos en la vida misma, alcanzan su cumplimiento en la interpretación técnica de obras de poderosa vitalidad, y de la interconexión de las mismas en el espíritu de sus autores.”²⁸

Cuando Dilthey refiere a los autores no lo hace en el mismo sentido que Schleiermacher, aquí corta con él de manera parcial, ya que no es la intención lo que lo guía en la interpretación como a este último, ya que espiritualidad no es intención, incluso reconoce que no toda acción humana posee una y es susceptible de ser comprendida y dice: “Entiendo aquí por manifestaciones de la vida no sólo las expresiones que mientan o significan algo (o quiere hacerlo), sino también aquellas que, sin tal intención, en tanto que expresión de algo espiritual, lo hacen comprensible para nosotros.”²⁹ Cabe mencionar que, al menos en este sentido, Dilthey a diferencia de Schleiermacher no es psicologicista, como muchos lo han interpretado, para él la interpretación de una obra no es equivalente a la interpretación a la de su autor: “Ninguna obra de arte grande de veras puede, de acuerdo con las relaciones que aquí dominan, y que habremos de desarrollar más adelante, querer

²⁶ *Ibidem.*, p. 163.

²⁷ *Ibidem.*, p. 173.

²⁸ Wilhelm Dilthey, “El surgimiento... *Op. Cit.*, p. 63.

²⁹ Wilhelm Dilthey, “Esbozos para... *Op. Cit.*, p. 155.

simular una envidia espiritual extraña a su autor; más aún: no quiere decir absolutamente nada de su autor.”³⁰

Esto es lo que reviste de universalidad no sólo el método sino la teoría y la Ciencia hermenéutica desarrollada por él, interpretar la particularidad no se encarna en un relativismo, sino en un ver lo universal de la comprensión en cada interpretación:

La posibilidad de una interpretación universalmente válida puede derivarse de la naturaleza del comprender. En éste, la individualidad del intérprete y la de su autor no se enfrentan como dos hechos inconmensurables: ambas se han formado sobre la base de la naturaleza humana universal, y por medio de ello se hace posible la comunidad de los hombres entre sí para el habla y la comprensión.³¹

La universalidad derivada de este comprender, está plasmada en lo que Dilthey denomina como *espíritu objetivo*, categoría que había sido plateada por Hegel pero de la que toma distancia, así entiende por éste “las múltiples formas en las que se ha objetivado en el mundo sensible la comunidad existente entre los individuos [...] Es también el medio en el que se lleva a cabo la comprensión de otras personas y sus manifestaciones de vida. Pues todo aquello en lo que el espíritu se ha objetivado contiene en sí algo común al yo y al tú.”³² Así, lo objetivo viene dado como una manifestación de la vida fijada, ya que “por lo general, la manifestación de la vida que el individuo capta no es para él sólo tal manifestación aislada, sino que, en cierto modo, está llena de un saber acerca de lo común y de una relación, dada en ella, hacia algo interior.”³³ Para Dilthey se trata de una objetivación de la vida antes que una etapa más de la historia, entre el espíritu subjetivo y el absoluto, como lo fue para Hegel y dice al respecto en *La estructuración del mundo histórico*:

³⁰ *Ibidem.*, p. 159.

³¹ Wilhelm Dilthey, “El surgimiento... *Op. Cit.*, p. 71.

³² Wilhelm Dilthey, *La estructuración del mundo histórico*, citado en Wilhelm Dilthey, *Dos escritos...* *Op. Cit.*, pp. 165-167.

³³ Wilhelm Dilthey, “Esbozos para... *Op. Cit.*, p. 167.

En este último punto se separa el concepto de espíritu objetivo aquí desarrollado del de Hegel. Al ponerse en lugar de la razón universal de Hegel la vida en su totalidad, la vivencia, la comprensión, la conexión histórica de la vida, el poder de lo irracional en ella, surge el problema de como sea posible la ciencia de la historia. Para Hegel no existía este problema.³⁴

En una síntesis muy esquemática, tanto para Droysen como para Dilthey la interpretación, en tanto parte del método hermenéutico, se encarga de la historicidad del comprender, ése que se da en un nivel más elemental y que debe ser elevado a una forma superior del comprender. La diferencia con la propuesta de Gadamer es que él no está buscando una historicidad del comprender, sino una especie de fenomenología de la comprensión. Para ello se valdrá de la escuela humanista y romántica mencionada anteriormente así como algunas de las premisas de la Escuela histórica.

1.3. ¿Por qué partir de una hermenéutica ontológica?

Los románticos son los que retoman con gran fuerza a los clásicos y a los humanistas, premisas elementales que complementadas con un enfoque ontológico conforman la base de lo que se constituirá como la hermenéutica filosófica. De hecho Gadamer se remite a la tradición humanista antes que a la concepción moderna de ciencia; conceptos como *formación*, *sensus communis* (sentido común), *capacidad del juicio* y *gusto* son categorías que retomará para hablar de la conformación de los cánones que establecen las *Ciencias del Espíritu* y son fundamentales en la comprensión del ser humano y la conformación de su perspectiva hermenéutica, incluso antes que la concepción moderna del método.

Sin embargo, antes que él, es con el filósofo alemán Martín Heidegger que la hermenéutica adquiere un tinte propia y explícitamente ontológico, mismo que será desarrollado posteriormente por Gadamer. La postura de Heidegger toma distancia no sólo del método científico sino que corta incluso con la manera en que se había venido

³⁴ *Ibidem.*, p. 221.

planteado la filosofía, inicia por dejar de mirar hacia absolutos y resalta como eje de su pensamiento la finitud humana y el *ser* en tanto existencia. Recupera la pregunta por el *ser* que será fundamental tanto en su filosofía como en su concepción de la hermenéutica.

Considero que es importante retomarla no en un afán de responderla, sino al menos de esclarecer desde donde partirá la presente investigación; como mencioné esta clase de comprensiones están presentes en todo estudio a modo de supuestos que muchas veces no están explicitados, el afán del enfoque hermenéutico es concientizar la comprensión y mostrarla por medio de la interpretación, es así que la pregunta por el *ser* “parece en primer lugar fundamental en ciencia porque todo conocimiento y toda relación con un objeto descansan sobre una cierta comprensión del *ser* del que se trata (el *ser* es propuesto de alguna manera en toda investigación científica, pero su dilucidación incumbe propiamente a la filosofía).”³⁵

Una de las aportaciones más importantes de Heidegger es el plantear a la hermenéutica en un sentido ontológico, dejando de lado la connotación epistemológica, enfocada hacia el método, que se le había venido dando: “No se trata de interpretar el sentido de un texto o del pensamiento de un autor, sino de elucidar la precomprensión de la existencia para determinar si depende de una aprehensión auténtica o no.”³⁶ Entonces, habría que empezar por entender que para él la “«*Ontología*» significa doctrina del *ser*”³⁷ y está ligada estrechamente con la fenomenología, misma que hereda de su maestro Edmund Husserl, pero que complementará con una visión hermenéutica que éste no aceptaba o, al menos, no en el sentido en que se había planteado antes de Heidegger.

Aunque Husserl no ignora el enfoque hermenéutico, lo ve desde la postura metodológica propuesta por Dilthey, incluso escribe una crítica al respecto donde menciona que es historicista y está cargado de prejuicios, mismos con los que hay que cortar para realizar una reducción fenomenológica, para él hay que “poner al mundo entre paréntesis” si se quiere tener un acercamiento a la esencia de las cosas: “Una ciencia del espíritu que sea en conjunto empírica, no puede argüir nada ni a favor ni en contra de algo que pretenda tener un valor objetivo. Es diferente, [...] cuando el comportamiento

³⁵ Jean Grondin, *¿Qué es... Op. Cit.*, p. 48.

³⁶ *Ibidem.*, p. 58.

³⁷ Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 17.

empírico hacia una comprensión empírica es sustituido por una actitud fenomenológica dirigida a la esencia.”³⁸

Justamente, aunque parte del mundo sensible no se queda en él, “Husserl distingue entre hechos psíquicos, como elementos empíricos, y el significado lógico de estos mismos hechos, que tiene un valor universal e ideal.”³⁹ Para Husserl estos últimos son a los que la filosofía y la ciencia deben poner atención y a los que deben llegar, ya que a diferencia de los primeros, éstos no poseen una historicidad que los determine y ponga en duda su validez universal. Lo que realmente importa son los fenómenos en tanto esencia de las cosas:

Fenómeno es aquí, etimológicamente, lo que aparece, sin que este aparecer conlleve ya un juicio de existencia, una predicación de realidad. La fenomenología es la idea de una ciencia de los fenómenos, pero éstos no se dan inmediatamente, ni son una aparición mental en nuestra conciencia; los fenómenos se *obtienen* a través del proceso de *reducción fenomenológica*, que se realiza como *puesta entre paréntesis del comportamiento natural frente al mundo*.⁴⁰

Y es que para Husserl hay dos tipos de intuiciones una *empírica* y una *categorial*, es esta última la que resulta necesaria y a la que debe llegarse a través de una *reducción fenomenológica*, este “poner entre paréntesis”, al que también denomina como *epoché*. Vale la pena rescatarlas para entender el nivel en que la fenomenología husserliana se mueve y aquello que pretende:

La *intuición empírica*, que aísla los objetos individuales, y la *intuición categorial*, que aísla el significado lógico, como esencia o idea, partiendo del objeto sensible –pero sin ser, por eso, una intuición sensible. ‘Idea’, sin embargo, no tiene aquí una determinación mental. La intuición categorial aprehende lo abstracto del mismo modo que la intuición sensible acopia

³⁸ Edmund Husserl citado en Maurizio Ferraris, *Op. Cit.*, p. 176.

³⁹ Maurizio Ferraris, “De la fenomenología a la hermenéutica” en Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica* [1988], México, Siglo XXI, 2007, p. 178.

⁴⁰ *Ibidem.*, pp. 178-179.

lo concreto; lo que resulta de la intuición categorial es, sin embargo, algo objetivo –aunque puramente ideal e irreal.⁴¹

Es así que por medio, ya no de un sujeto trascendental sino de la conciencia intencional Husserl llega a una dimensión trascendental: “él parte de la conciencia intencional y –por reducciones progresivas, en las cuales el elemento empírico se decanta hasta venir a menos– la lleva a una dimensión trascendental, a partir de la cual vuelve a ser posible la constitución de lo múltiple empírico a través de la filosofía como una ciencia rigurosa.”⁴²

Heidegger toma distancia de esta postura, pasa de la consideración trascendental husserliana a una existencial, en la que la finitud humana determinará al ser mismo y, por ende, su forma de conocer, aunque sigue empleando un método fenomenológico lo hace con una orientación hermenéutica, ya que para él sin una no puede hablarse de la otra:

Sólo desde la fenomenología puede levantarse la ontología correspondiente sobre una base firme y mantenerse en un camino adecuado. Al mirar a la conciencia de... lo que también se ve, lo que sólo de esa manera se ve es *aquello-de-lo-cual*, es decir, el carácter de objeto de un ente en cuanto tal. Y de eso es de lo que se trata en las ontologías, de los caracteres de objeto de la región del ser correspondiente. Justamente no del ser en cuanto tal, esto es, sin objeto. La fenomenología en sentido estricto es fenomenología de la constitución. La fenomenología en sentido amplio incluye también la ontología.⁴³

Una de las diferencias fundamentales que marcará Heidegger con respecto a Husserl será devolver al ser humano al mundo, fundamentar su existencia sólo a partir de que es en él, es decir, que su fenomenología partirá siempre de una base hermenéutica, misma que para Husserl sería impensable por relativizar un conocimiento que pretende universalidad partiendo de una subjetividad trascendental. Heidegger no parte de lo trascendental, sino

⁴¹ *Ibidem.*, p. 178.

⁴² *Ibidem.*, p. 181.

⁴³ Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 18-19.

de lo existencial, de lo temporal: "No es la exclusión de prejuicios, sino su total asunción historiográfica, lo que constituye el punto relevante de la fenomenología hermenéutica."⁴⁴

Los prejuicios no son sólo algo que deba integrarse a la interpretación como se pensaría desde una hermenéutica metodológica, sino son precisamente ellos los que constituyen justamente la base de intelección en la que es posible comprender, son estos presupuestos los que insertan al ser humano en el mundo y lo colocan como un *ser-ahí*, no se trata entonces de una descripción fenomenológica en el sentido que Husserl argüía, sino de una interpretación pero arraigada en los fenómenos, dirá Heidegger que "De la investigación misma se desprenderá que el sentido de la descripción fenomenológica en cuanto método es el de la *interpretación* [...] La fenomenología del *dasein* es *hermenéutica*, en la significación originaria de la palabra, significación que designa el quehacer de la interpretación."⁴⁵ La fenomenología que propone está estrechamente ligada con la interpretación de la comprensión que ya está dada:

El sujeto se lanza al mundo en el momento mismo en que se relaciona, aunque sea teóricamente con los entes; se lleva a cabo, por consiguiente, una transposición de perspectiva, por la cual el yo no es un 'espectador desinteresado' que pueda mirar trascendentalmente, y con plena independencia de presupuestos histórico-existenciales, el mundo de los fenómenos.⁴⁶

Heidegger propone seguir el método fenomenológico, pero ahora "lo que la fenomenología deberá hacer ver, dirá Heidegger, es lo que de antemano no se muestra, sino que requiere ser puesto en evidencia."⁴⁷ Se trata de aprehender la cosa libre de encubrimientos, pero para él poder llegar a ello, a diferencia de Husserl, la temporalidad será indispensable, entonces la "fenomenología es, pues, un peculiar *cómo de la investigación*. Los objetos llegan a determinarse tal como ellos mismos se dan. La indagación se ocupa en lograr la actualización de la cosa."⁴⁸ Se trata de "hacer ver desde sí

⁴⁴ Maurizio Ferraris, "De la fenomenología... *Op. Cit.*, p. 188.

⁴⁵ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* [1927], Madrid, Trotta, 2006, p. 60.

⁴⁶ Maurizio Ferraris, *Historia...* *Op. Cit.*, p. 185.

⁴⁷ Jean Grondin, *¿Qué es...* *Op. Cit.*, p. 51.

⁴⁸ Martin Heidegger, *Ontología.. Op.Cit.*, p. 98.

mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo [...] ¡A las cosas mismas!"⁴⁹ Aunque sigue de alguna manera con la definición de Husserl trabaja bajo supuestos absolutamente distintos. Es decir, parte de la propuesta fenomenológica de Husserl pero toma distancia de ella. Algo similar hará con el planteamiento hermenéutico de Dilthey:

Con Heidegger, la hermenéutica cambiará de objeto, de vocación y de estatuto. Cambiará primero de *objeto* al no remitirse ya a los textos o a las ciencias interpretativas, sino a la existencia misma; se puede hablar, por consiguiente, de un giro existencial de la hermenéutica; cambiará también de *vocación*, porque la hermenéutica no se comprenderá ya en sentido técnico, normativo o metodológico. Tendrá una función más fenomenológica, más 'destructora' en el sentido liberador del término, que deriva de su cambio de *estatuto*: será no solamente una reflexión que *se funda en* la interpretación (o en sus métodos); será también el cumplimiento de un proceso de interpretación que se confundirá con la filosofía misma.⁵⁰

La hermenéutica de la facticidad, como Heidegger la denomina en un primer momento, no tiene que ver con los textos sino con la existencia misma: "Hermenéutica de la facticidad quiere decir la filosofía que tiene por objeto la existencia humana, comprendida de manera radical como *ens hermeneuticum*, como 'ser hermenéutico'."⁵¹ La hermenéutica deja de ser sólo una posibilidad para el análisis, y pasa a tomar el papel central, no en el terreno epistemológico, sino de la existencia misma y, por ende, Heidegger no sólo pone a la hermenéutica en el centro sino que radicaliza lo que hasta el momento habían sido conceptos y los lleva a un nivel ontológico.

La comprensión deja de ser un modo de acercamiento a la realidad para ser aquello que la precede, aquello que permite el primer contacto y a lo que la interpretación atiende. Es este sentido, puede decirse que no hay facticidad sin interpretación que la medie, aunque no por eso ésta debe obviarse, sino que es preciso entender que puede darse en varios niveles: "la facticidad, a un mismo tiempo, 1) es susceptible de interpretación; 2)

⁴⁹ Martin Heidegger, *El ser... Op. Cit.*, p. 57.

⁵⁰ Jean Grondin, *¿Qué es... Op. Cit.*, p. 45.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 46.

espera y necesita interpretación, y 3) es vivida siempre desde una determinada interpretación de su ser.”⁵²

La *comprensión* entendida de este modo va a ser una de las categorías más importantes en el pensamiento de Heidegger, y por ello conviene retomarla. Como se mencionó anteriormente, Schleiermacher planteó en su momento que la hermenéutica partía de una base de incomprensión, de ahí la necesidad de interpretar para llegar a la comprensión, es decir, para él la interpretación llevaba a la comprensión.

Por otra parte para Dilthey había una comprensión de la vida cotidiana y otra que se daba después de la interpretación sistemática dada por la hermenéutica. Heidegger argumentará totalmente lo contrario, partimos de una especie de *precomprensión* que debe ser explicitada, desde su perspectiva “la interpretación no es nada más que la explicitación de la comprensión”⁵³, para él la comprensión precede a la interpretación y de hecho es la que la posibilita: “Toda interpretación es una interpretación conforme a algo. Ese *haber previo* que hay que interpretar debe buscarse en la trama de objetos. Hay que apartarse de lo que se encuentra más próximo en el asunto para ir hacia lo que reside en su fondo.”⁵⁴

Entonces, la interpretación es “esclarecimiento crítico de una comprensión que la precede.”⁵⁵ Así, sin pasar por los argumentos metodológicos va directamente a la existencia, una que se da cuando el ser es arrojado al mundo, simplemente no es posible concebir al ser fuera de él. La comprensión no es algo que se dé posteriormente, es decir, después de la existencia, sino que sin ella no podemos hablar de ésta, es esto lo que le proporciona parte de su carácter ontológico a la hermenéutica: “Sabemos que la existencia es hermenéutica porque es un ser de comprensión [...] no tanto una intelección o un conocimiento como un poder, una capacidad, un saber-hacer o una habilidad [...] Comprender es, pues, *poder* algo y lo ‘podido’ con este poder es siempre una posibilidad de *sí mismo*, un ‘comprenderse’.”⁵⁶

No es tanto un método a lo que se refiere Heidegger, ya que no se trata de poner distancia de por medio, “el filósofo no ha de sustituir la existencia misma. A lo sumo

⁵² *Ibidem.*, pp. 47-48.

⁵³ Martin Heidegger citado en Jean Grondin, *¿Qué es... Op. Cit.*, p. 55.

⁵⁴ Martin Heidegger, *Ontología.. Op.Cit.*, p. 101.

⁵⁵ Jean Grondin, *¿Qué es... Op. Cit.*, p. 56.

⁵⁶ *Ibidem.*, pp. 54-55.

puede elaborar 'indicaciones formales' que permitirán a la existencia apropiarse de sus propias posibilidades de existencia."⁵⁷ Porque lo que está de por medio para él sigue siendo la pregunta por el ser y para responderla "es necesario partir de una interpretación explicitante de la comprensión de ser, más o menos expresa, que es la comprensión de la existencia misma."⁵⁸ Aquí, "La 'existencialidad' de la interpretación, significa, ante todo, historicidad"⁵⁹

Aun cuando puede argumentarse que las hermenéuticas anteriores a la de Heidegger no ignoraban el carácter específico que debe tener un conocimiento sobre lo humano su eje principal siempre estaba en función del carácter epistemológico de la ciencia, en el caso de la hermenéutica de la facticidad, ésta da un paso más allá de lo meramente cognoscible pasando a lo existencial, se trata más del ser que del conocer. Y al tener un alcance tan arraigado en lo humano, estaría siempre a la base de todo acercamiento consciente a cualquier objeto de estudio. Un tema en el que Heidegger ya no indaga desde esta perspectiva porque para él su preocupación fundamental no está en la epistemología sino en la ontología.

Hans-Georg Gadamer, quien fuera su discípulo, retomó sus ideas y es considerado uno de los más grandes exponentes de la hermenéutica filosófica. Retomando las ideas de Heidegger, Gadamer hace una especie de fenomenología de la comprensión en su obra cumbre *Verdad y Método*. Y aunque en ella no hace un énfasis específico en el método sino a la comprensión, al lenguaje y a la interpretación, no lo descarta desde el inicio, "lo que censura no es la ciencia metódica como tal (lo cual sería necio), sino la fascinación que dimana de ella y que nos seduce a entender de manera puramente instrumental el entender, y a errar así en cuanto a entenderlo."⁶⁰ Así, argumenta una forma de comprensión previa, que es este entender que precede a toda interpretación, de la que habló Heidegger, pero sin descartar el método de la ciencia, sólo aquel que deja fuera temas fundamentales:

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 47.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 53.

⁵⁹ Maurizio Ferraris, "De la fenomenología... *Op. Cit.*", p. 187.

⁶⁰ Jean Grondin, *Introducción a Gadamer* [1999], España, Herder, 2003., p. 41.

Los peligros de una limitación teórica de la ciencia, que consiste en esquivar ciertas experiencias relacionadas con el otro ser humano, otras palabras, otros textos y su pretensión de validez debido a su autosatisfacción metodológica [...] La hermenéutica no pretende la objetivación, sino el escucharse mutuamente, y también, por ejemplo, el escuchar a alguien que sabe narrar.⁶¹

La postura de Gadamer será similar a la de Ricoeur en ese sentido, este último da un paso más hacia la epistemología partiendo justo de la base ontológica ya propuesta por Heidegger, esto se verá en el apartado siguiente. Sin embargo Gadamer por decisión se queda en la propuesta ontológica. Así, plantea que “el otro, que ya no es objeto para el sujeto, sino que éste se halla en una relación de intercambio lingüístico y vivencial con el otro. Por eso, el entender no es un método, sino una forma de convivencia entre aquellos que entienden.”⁶²

En este sentido, podría decirse que Gadamer no sólo vuelve al fundamento ontológico del ser y lo provee de temporalidad como su maestro, sino que lo remite a su historicidad y tradición. Gadamer no sólo restituye el concepto de prejuicio, quitándole toda carga, ya sea, negativa o positiva, sino que lo hace asumiéndolo y entendiéndolo como aquellos juicios previos inherentes a todo encuentro del ser humano con el mundo: “No es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. [...] La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. *Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.*”⁶³

De acuerdo con Gadamer, somos parte y resultado de nuestra tradición y de los procesos histórico-culturales en los que nos desenvolvemos, a esto le denomina *historia efectual* que en algunas otras traducciones que se han hecho de su obra lo denominan como *historia de los efectos* y básicamente es aquella parte de la historia que cargamos de manera inherente y que nos brinda las bases sin las que nos sería imposible tener acceso a lo que

⁶¹ Hans-Georg Gadamer, “Introducción” en Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, España, Herder, 2002, pp. 12-13.

⁶² *Ibidem.*, p. 12.

⁶³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Tomo I [1960], Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 344.

nos rodea, estos *efectos de la historia* son los que nos dan ciertas pautas de inteligibilidad, incluso, para comprender el pasado mismo, de ahí su importancia. En términos más simples, podríamos decir que estamos predeterminados por la historia y, al tiempo, son nuestros prejuicios los que nos ayudan a comprender, sin ellos sería imposible tener acceso al mundo ya sea pasado o presente, en ese sentido el concepto de tradición también es fundamental.

Gadamer le devuelve a la hermenéutica su historicidad, sin desproveerla por eso de su carácter universal, es decir, aunque toma como base de su propuesta hermenéutica la historicidad y la tradición, sigue manejando la comprensión y la interpretación a la manera de Heidegger, como condiciones ontológicas sin las que sería imposible tener acceso al mundo y a sus manifestaciones. Ricoeur retomará algunas de las premisas ontológicas de Heidegger y Gadamer para formular una propuesta que no las ignore, pero las lleva a la base, es decir, las considera pero su interés estará en la interpretación de las manifestaciones humanas que de alguna manera llevan también a una ontología de la comprensión pero ahora por una *vía larga*.

1.4. Implicaciones de una fenomenología-hermenéutica en el estudio del arte pictórico.

Como mencioné la postura teórica para abordar este tema será fenomenológico-hermenéutica, ésta ha sido desarrollada principalmente por el filósofo francés Paul Ricoeur a partir de complementar la hermenéutica filosófica con un enfoque fenomenológico, tratando de unir así, una visión ontológica con una epistemológica. En primera instancia, se considera hermenéutica porque toma como eje rector al lenguaje, la comprensión y la interpretación como determinaciones ontológicas de la existencia humana, podría entenderse como aquello que está a la base y lo que nos posibilita a todo lo demás; es fenomenológica, en tanto que, se describe lo que está, esto es, la obra como fenómeno del arte para después referir a su sentido. Así, podría decirse que la primera responde a la parte ontológica, mientras que la segunda a la óptica, esto es, a la condición de posibilidad y al acto, respectivamente.

En general, en los últimos años, la postura hermenéutica se ha consolidado como una perspectiva de conocimiento que cada vez es más trascendente, en la medida en que resuelve algunas de las preguntas que se habían dejado de lado por considerar que abordaban temas inasibles. Sin embargo, aunque la hermenéutica fundamentándose en el lenguaje y la comprensión logra resolver algunos de los problemas que otras posturas habían dejado abiertos, el precio que paga es la imposibilidad de tener un conocimiento absoluto renunciando a un fundamento trascendental, ésta es la hermenéutica ontológica.

Cabe mencionar que esta postura se ha desarrollado en más de una dirección, por el momento me he centrado al menos en dos: una filosófica y otra metodológica, o en otras palabras, una ontológica y otra epistemológica. La primera, como se ha visto, se pregunta cómo es que interpretamos en un sentido ontológico, es decir, cómo esto nos constituye como seres humanos. La segunda se enfoca a cómo es que podríamos hacer interpretaciones más rigurosas y acertadas, marcando ciertas normas que nos permitan mejores resultados. Así, la interpretación y la comprensión en la primera se vuelve algo innato de lo que resulta imposible desprendernos y, por tanto, plantea al lenguaje como el eje rector que hace posible toda comprensión, es desde esta perspectiva que se abordarán los problemas filosóficos; la segunda aunque no necesariamente niega esta primera premisa no se ocupa de ella, ya que su principal interés está ligado con una interpretación intencionada, esto es, no sólo hacer consciente los parámetros desde los que se interpreta, sino las limitaciones del intérprete.

Por lo general, una no da cabida a la otra, sin embargo la propuesta de Paul Ricoeur es unir ambas hermenéuticas, generando así una *Fenomenología hermenéutica* que no ignore la parte que nos es inherente, al tiempo que establece parámetros para la interpretación que no nieguen que la capacidad de comprender es algo que nos es innato. La fenomenología es un método, la hermenéutica es la condición en la que éste se desarrolla y todo esto se da en el terreno fundamental del lenguaje. Los escritos de Ricoeur han ampliado el campo teórico desde el cual se piensa el discurso, sin embargo todavía no han llegado a la imagen, hace falta empezar a esbozar una fenomenología hermenéutica también en esa dirección y esa es la propuesta fundamental de esta investigación.

Si la hermenéutica ha abierto una brecha trascendente en la comprensión del texto ampliando los modelos semióticos, entonces el enfoque teórico general, desde donde se entiende como manifestación o fenómeno, podría ser adaptado para ser aplicado a la imagen, teniendo un desarrollo parecido pero en los estudios respecto a la teoría de la imagen, específicamente en esta investigación la obra de arte pictórica. Parto de una de las orientaciones básicas de la *Fenomenología hermenéutica* de Paul Ricoeur, para desarrollar una premisa teórica propia, él plantea que hay que comprender al lenguaje desde una perspectiva epistemológica y no sólo ontológica, ambas se complementan, a esto lo ha denominado como *arco hermenéutico*. Un proceso que implica tanto a la comprensión, como a la explicación, porque no podrían entenderse de forma aislada. Propongo pensar a la obra de arte pictórica en este mismo sentido, considero que la imagen tiene su propia validez ontológica.

Guardando toda proporción, se trata de extrapolar algunas de las premisas básicas de este autor de la narrativa a la imagen, buscando pasar el eje central de la reflexión del tiempo al espacio. Ambos ejes rectores han sido fundamentales desde antes de la filosofía kantiana, aunque cobraron auge con ella. En términos de los estudios del lenguaje obviamente se le da más peso al factor tiempo, sin embargo, pasar a la imagen nos lleva a pensar en términos de espacio como fundamento. Ello no implicaría dejar de lado la cuestión discursiva, por supuesto, pero contrario al lenguaje sí implicaría dejarla en un segundo plano, la imagen y el espacio tomarían el papel fundamental, antes que la palabra y el tiempo.

Cabe mencionar que muchos de los estudios sobre arte se han centrado en abordar la obra tomando como rumbo la intención del autor, se vuelve en algunos casos, incluso, en lo más importante para determinar su significado. Sin embargo no siempre es posible tener acceso a “la intención” y lo que es más importante, ello no implica que sea un buen referente de objetividad y verdad para guiar la interpretación. Jaime Ruiz en su texto “De la *intentio auctoris* a la *intentio operis* en el marco de la hermenéutica analógica” expone básicamente cuatro razones por las que esta “guía” no resulta pertinente: 1) El problema de la coincidencia entre lo que el autor quiso decir y lo que en realidad quedó plasmado en la obra. Ya que “nuestra subjetividad es mucho más compleja; es difícil asegurar que

pueda existir una traducción perfecta desde la prefiguración a la configuración para que, después, en el ejercicio de interpretación por parte de un lector, se pueda retraer el proceso desde la obra a la mente del autor.”⁶⁴; 2) El problema del autor modélico o ideal que no sea coincidente con el real. Pensar que el autor que imaginamos es idéntico al real y que lo que nosotros suponemos es lo que él trato de explicitar por medio de su obra; 3) La inmensa riqueza de la obra de arte ignorada al centrarse en el autor. Suponiendo que se logrará superar los dos problemas anteriores, la pérdida sería demasiada si sólo nos centramos en la intención del autor, ya que a veces el significado de una obra lo sobrepasa; 4) Las obras que carecen de un autor identificable, en estas obras simplemente se perdería el rumbo hacia el cual dirigir la interpretación. Aunque se considera también la intención del autor, en el caso de la propuesta esbozada por Ricoeur podría comprenderse de manera distinta, ésta se insertaría como parte de una de las tres *mimesis* que él considera como básicas para la comprensión, esto es, sólo un fragmento de un estudio más amplio.

Una de las principales pretensiones de Ricoeur fue realizar una *epistemología de la interpretación* que aspirara a una *ontología de la comprensión*. Me explico, Martín Heidegger ya había planteado las bases para esta última, diciendo que el problema fundamental no está en cómo podemos interpretar mejor, sino en ver a la interpretación como algo inherente al *ser*⁶⁵, por ello “reconoce en él al comprender no ya como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser”⁶⁶. Entonces, el lenguaje y la comprensión no son cuestiones de método, sino que tienen que ver con el *ser* mismo. Nuestro autor tomará una distancia relativa de Heidegger, sin negar la premisa ontológica, ve en esta postura la adopción de una *vía corta* que ignora la parte epistemológica, la hermenéutica de Heidegger se salta el complicado camino metodológico que subyace a la comprensión.

Ricoeur tomará la *vía larga*. Ésta no sólo implica criticar las formas de interpretación vigentes desde una postura filosófica, sino buscar alternativas epistemológicas, y por tanto

⁶⁴ Jaime Ruiz Noé, “De la intentio auctoris a la intentio operis en la hermenéutica analógica”, en Napoleón Conde Gaxiola (comp.), *Parámetros de hermenéutica analógica*, México, Torres Asociados, 2012, pp. 229, 246.

⁶⁵ Un ser que no sólo es finito, sino que es su consciencia de finitud la que le otorga la posibilidad de conocer.

⁶⁶ Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica I* [1969], Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2008, p. 11.

metodológicas, que no descuiden al lenguaje como parte constitutiva de la comprensión del ser. La *vía larga* no se opone a la *corta*, aunque sí se diferencia de ella porque, si bien, dirige la reflexión al plano de una ontología lo hace de forma gradual, pasando por la semántica y después por la reflexión. Entonces, ya no es una ontología directa sustraída del método, como otrora planteara Heidegger y es así que incluso puede inscribirse en las Ciencias Sociales y no sólo en una postura filosófica, ya que dialoga con ellas para poder constituirse como tal.

Así, propone partir de las formas derivadas de la comprensión, tomando como punto de partida el plano mismo en el que ésta se ejerce: el lenguaje. Propone sustituir la *vía corta* por la *vía larga* a través del análisis de este último. Para ello se valdrá de la semántica, pero “la comprensión de expresiones multívocas o simbólicas es un momento de la comprensión de sí. De este modo, el enfoque semántico se encadenará con el reflexivo. [Sin embargo,] sólo la reflexión al abolirse a sí misma como reflexión puede guiarnos hacia las raíces ontológicas de la comprensión.”⁶⁷

Para la obra de arte pictórica también habrá que plantearse una *vía larga* que indague una epistemología de la interpretación, centrada en el estudio de la imagen. Gadamer afirma que es sólo a través del lenguaje que logramos comprender, sin embargo, la imagen tiene su propia validez ontológica. En su estudio, estaría implicada la explicitación, por medio del lenguaje, no sólo del significado latente de la obra, sino de su sentido. De ahí que la *fenomenología hermenéutica* no sólo abra horizontes de interpretación en la obra, sino que también brinde la posibilidad de ver a su contemplación como parte de un acontecimiento necesariamente social.

Estas premisas teóricas pueden ser punta de lanza para realizar una propuesta metodológica que contemple el análisis de la imagen, específicamente la obra de arte pictórica. Esto con el objetivo principal de lograr una mejor comprensión del arte tratando de ampliar y contribuir a algunos de los modelos ya existentes e incluso sustituyendo algunas de sus premisas, me interesa resaltar la obra en sí misma y su relación con el espectador. Ya que muchos de los estudios de la imagen se han centrado en el autor, la propuesta es abrir el campo hacia otros horizontes que complementen los existentes. La

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

postura hermenéutica a partir de la *triple mimesis* plantea mirar profundamente a la obra en sí misma, así como lo que hay en su entorno, antes y después de ella: la prefiguración (antes de la obra, el mundo al que pertenece y la hizo posible), la configuración (la obra en sí misma) y la refiguración (después de la obra, la contemplación). Entonces, se trata de comprender a la interpretación como parte de nuestra cotidianidad, al tiempo que es parte fundamental del proceso de comprensión de la obra a un nivel epistemológico. Esto es, una metodología que nos permite comprender no sólo el contexto y al autor de la obra, sino a la obra en sí misma, con la *autonomía semántica*⁶⁸ que ésta reclama y la develación de significados a partir de su contemplación.

Este énfasis en la obra no es fortuito, sino necesario, ya que hay un punto en que la pintura se separa del autor y se convierte en patrimonio de la humanidad, ya no es el autor el que habla a través de ella, ya no hay un “interlocutor” a quien preguntar por el sentido y en realidad ya no se trata de “descubrir” la intención (oculta o manifiesta) del artista que, cabe mencionar, muchas veces ni para él es clara. “Hay que dejar hablar a la obra”, diría Gadamer y Ricoeur reafirmaría esta idea planteando que al no haber una situación de diálogo [una dialéctica de pregunta y respuesta], “con los textos escritos, el discurso debe hablar por sí mismo.”⁶⁹

Entendamos que el arte y la palabra están en una tensión entre una realidad ostensible y mundo cargado de sentido: “Tenemos más ideas que palabras para expresarlas, debemos ampliar las significaciones de aquellas palabras que sí tenemos más allá de su empleo ordinario.”⁷⁰ Ricoeur incluso planteará que hay un mundo que la obra abre ante el sujeto, pero habría que puntualizar que éste sólo puede ser construido y destruido por el ser humano (lenguaje, arte, diálogo, pensamiento, comprensión, etcétera).

De ahí que la obra de arte, ya sea literaria o pictórica, no sólo sea descripción de la realidad, sino generadora de una nueva con una necesaria referencia al mundo. En el lenguaje lo vemos claramente en las metáforas: “En una metáfora viva la tensión entre las

⁶⁸ “Entiendo por autonomía la independencia del texto respecto a la intención del autor, de la situación de la obra o de la relación con un lector original”. Véase, Paul Ricoeur, *Escritos y conferencias II. Hermenéutica* [2010], México, Siglo XXI, 2012, p. 67.

⁶⁹ Paul Ricoeur, *Escritos y... Op. Cit.*, p. 67.

⁷⁰ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y el excedente de sentido* [1976], México, Siglo XXI, 2011, p. 61.

palabras, o más precisamente, entre dos interpretaciones, una literal y otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido.”⁷¹ Efectivamente, la obra de arte siempre tiene una referencia, pero ésta es la referencia no ostensiva de la obra o, en otras palabras, la apertura/descubrimiento de un mundo:

No nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo [...] La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’.⁷²

Lo que está en discusión, si bien es en parte, el significado y el sentido de la obra de arte pictórica, lo que cobra mayor importancia y a lo que no se ha prestado la suficiente atención es al excedente de sentido que hay en ella y que también debe ser parte de la significación, dirá Ricoeur sobre el lenguaje que: “Si podemos incorporar el excedente de sentido de las metáforas al dominio de la semántica, entonces seremos capaces de dar a la teoría de la significación verbal el mayor alcance posible.”⁷³ Este excedente de sentido y especialmente el sentido metafórico en estos términos es uno de los principales incentivos para continuar explorando por la vía hermenéutica a la obra de arte pictórica.

Paul Ricoeur ha trabajado con la palabra y, más concretamente, con el discurso y la importancia de concebirlo como un acontecimiento antes que como un texto enfocado sólo al sistema de la lengua, en un sentido estructural⁷⁴. Considero que su trabajo respecto al tema es fundamental, no sólo en el terreno de la filosofía del lenguaje, sino de las Ciencias Sociales en general y puede volverse piedra de toque para otras disciplinas. No conforme con realizar una crítica respecto a algunas de las perspectivas metodológicas más comunes para

⁷¹ *Ibid.*, pp. 65.

⁷² Paul Ricoeur, *La metáfora viva* [1975], Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 291-292.

⁷³ Paul Ricoeur. *Teoría... Op. Cit.*, p. 58.

⁷⁴ Véase Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* [1916], México, Fontamara, 2010, donde este autor realiza una distinción en la lengua: *langue* y *parole*. *Langue* es el código o conjunto de códigos en el que un hablante particular produce *parole* como un mensaje particular. Básicamente *Langue* es asociado con el código, como algo colectivo, un sistema sincrónico, anónimo y no intencionado, una estructura sistemática y obligatoria. Mientras que *Parole* está asociada al mensaje, es arbitraria y contingente, de carácter individual y diacrónico porque es un acontecimiento intencional pensado por alguien.

abordar el texto, elabora también una propuesta que contempla el sentido profundamente humano del lenguaje y que considero debe hacerse extensivo a la imagen. El arte es algo humano, no sólo es un objeto desprovisto de vida, sino un símbolo portador de significados trascendentes.

La *Fenomenología hermenéutica* elaborada por él puede resultar fructífera para el estudio no sólo de obras literarias, sino pictóricas. Evidentemente hay un largo camino por recorrer y un amplio campo por explorar, pero si este acercamiento consigue al menos abrir posibilidades para la interpretación habrá alcanzado su cometido. El pensamiento de este filósofo no sólo es vigente sino sumamente enriquecedor, ya que abre una perspectiva abarcativa que implica, no sólo la parte epistemológica sino que no descuida la ontológica. El arte da luz no sólo a la cultura en que se gesta, sino a temas que abren la reflexión sobre nuestra esencia al mismo tiempo que nos redefinen y configuran el mundo, entonces, negarlas sería de alguna manera negarnos a nosotros mismos.

La hermenéutica contempla el sentido profundamente humano del lenguaje: “No hay autocomprensión que no esté *mediatizada* por signos, símbolos y textos”⁷⁵, de ahí que sólo nos comprendamos “gracias al gran rodeo de aquellos signos que la humanidad ha depositado en las obras culturales.”⁷⁶ Entonces cobra especial importancia analizarlos y comprenderlos, la obra de arte es un símbolo que puede ser estudiado:

[...] el *mythos* de la tragedia se asemeja a una pintura que, mediante un sistema de signos plásticos (líneas y colores), configura el icono que aprendemos a leer en función de las reglas convencionales que lo han elaborado. El *mythos* del drama es en el tiempo, por lo tanto, lo que el *icono* de la pintura es en el espacio: ambos son «mensajes», con una estructura temporal o espacial, elaborados mediante una «gramática» básica que regula la articulación y la combinación de los rasgos pertinentes que construyen el «alfabeto» del dramaturgo o del pintor.⁷⁷

⁷⁵ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* [1986], Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2010, p.31.

⁷⁶ Paul Ricoeur, *Historia y Narratividad* [1978], Barcelona, Paidós, 1999, p. 57.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

Así, aunque los escritos de Ricoeur estén fundamentalmente dirigidos a la narración, en tanto texto, bien podríamos pensarlos ahora en términos de la imagen. La imagen tiene sus propios códigos, que distan de los del texto, ésta no sólo es complemento o ilustración de la palabra, sino que dice algo por sí misma y en términos distintos de ésta última, podría decirse que posee su propio lenguaje.

No se trata en lo absoluto de un menosprecio de la palabra tanto como de una reivindicación de la imagen, hay que escribir sobre la imagen, hablar sobre ella, pero bajo sus propias reglas y no desde las que rigen el estudio del discurso. Ese sería el punto nodal, comprender a la imagen en sus propias dimensiones y no tratar de forzarla a entrar en las reglas temporales del discurso, sino en las que podrían corresponderle mejor como, por ejemplo, espaciales. Así, al delimitar sus convergencias y divergencias es posible un acercamiento distinto y más consciente. Una vez plateadas las orientaciones teóricas básicas de la fenomenología hermenéutica desde las tendría que comprenderse la obra de arte pictórica se pasará a la propuesta teórica específica basada en tres niveles de comprensión, ese será el tema que ocupara al siguiente capítulo.

Capítulo 2.

Triple Mimesis:

Sobre la comprensión de la obra de arte pictórica.

«La tensión propia de la mimesis es doble: por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto.»

—Paul Ricoeur

2.1. Sobre la *mimesis*

La historia conceptual, entendida como una forma de abordar los conceptos, es sin duda una perspectiva sumamente enriquecedora que, implícitamente, aunque no necesariamente de manera intencionada, nos muestra la importancia de los clásicos. Para comprender mejor esto, lo primero que tendría que explicitarse es que desde la historia conceptual los conceptos no son entes aislados que disfruten de total autonomía y, que estudiarlos desde este enfoque, implica identificarlos en contexto. Por lo general, están imbricados en sistemas de pensamiento más complejos que posibilitan no sólo su existencia, sino que nos ayudan a comprenderlos y explicarlos de una manera más integral, así como, si es el caso, distinguir cabalmente su importancia y vigencia.

Evidentemente ésta no es una tarea sencilla, su complejidad radica en que no hablamos de una historia lineal, sino de una serie de continuidades y rupturas que van desde el pensamiento clásico hasta el contemporáneo. En muchos casos, hay múltiples variaciones de un mismo concepto que lo bifurcan por caminos distintos, por escuelas de pensamiento que no necesariamente se supeditan a los mismos preceptos y que, aunque, lo enriquecen, también lo complejizan.

Siguiendo a Jeffrey C. Alexander, en su texto “La centralidad de los clásicos” podríamos identificar a los clásicos en términos de actualidad:

Los clásicos son producto de la investigación a los que se les concede un rango privilegiado frente a las investigaciones contemporáneas del mismo campo. El concepto de rango privilegiado significa que los científicos contemporáneos dedicados a esa disciplina creen que entendiendo dichas obras anteriores pueden aprender en su campo la investigación tanto como puedan aprender de la obra de sus mismos contemporáneos.⁷⁸

Este autor dialoga con lo propuesto otrora por el sociólogo estructuralista estadounidense Robert K. Merton acerca de los clásicos⁷⁹ y aunque reconoce su importancia, lo cuestiona al tiempo que lo revitaliza. Gadamer menciona respecto a los clásicos que:

En el fondo lo clásico no es realmente un concepto descriptivo en poder de una conciencia histórica objetivadora; es una realidad histórica a la que sigue perteneciendo y estando sometida la conciencia histórica misma. Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; es asequible de un modo inmediato, pero no al modo de ese contacto como eléctrico que de vez en cuando caracteriza a una producción contemporánea, en la que se experimenta momentáneamente la satisfacción de una intuición de sentido que supera a toda expectativa consciente. Por el contrario es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar ‘clásico’ a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente.⁸⁰

Se recupera aquí la visión de la escuela histórica, ya que para Alexander el problema de las ciencias sociales no es el mismo que el de las naturales, éstas no deberían buscar la contrastación con las evidencias empíricas comprobables, sino que su centro radica en el discurso: “El discurso —y no la mera explicación— se convierte en una característica esencial de la ciencia social [...] El discurso es argumentativo. Se centra en el proceso de razonamiento

⁷⁸ Jeffrey C. Alexander “La centralidad de los clásicos” [1987] en Anthony Giddens y Jonathan Turner. *La teoría social hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 23.

⁷⁹ Robert K. Merton. *Teoría y estructuras sociales* [1949], México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁸⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 357.

más que en los resultados de la experiencia inmediata, y se hace relevante cuando no existe una verdad manifiesta y evidente.”⁸¹

Este tipo de posturas están estrechamente vinculadas con lo que Richard Rorty identificó como el *giro lingüístico*, esto es, colocar al lenguaje en el centro de la discusión otorgándole un papel fundamental. Es justamente por eso que los clásicos se vuelven imprescindibles, al menos por dos razones: una funcional y la otra intelectual o científica.

La primera tiene que ver con lo que Alexander identifica como un desacuerdo generalizado en la teoría social; si la comunicación sólo puede darse sobre una base de entendimiento mínima, entonces el papel de los clásicos es integrar el campo del discurso teórico: “El hecho de que las diversas partes reconozcan un clásico supone fijar un punto de referencia común a todas ellas. Un clásico reduce la complejidad (vid. Luhmann: 1979). Es un símbolo que condensa —‘representa’— diversas tradiciones generales.”⁸²

Sobre la segunda dirá Alexander que por razones intelectuales entiende a “ciertas obras que se les concede el rango de clásicas porque hacen una construcción singular y permanente de la ciencias de la sociedad [...] La producción de ‘gran’ ciencia social es un don que, como la capacidad de crear ‘gran’ arte (cfr. Nisbet: 1976), varía transhistóricamente entre sociedades diferentes y seres humanos diferentes”⁸³; para este autor, que un clásico se pondere como tal está estrechamente ligado con su capacidad intelectual, esto es, aquella que genera relaciones entre ciertas cosas, ideas, acontecimientos, etcétera que en la realidad no están dadas de manera natural y que, sin embargo, evidencian parte de la condición humana general y no sólo de la particularidad a la que refieren.

⁸¹ Jeffrey C. Alexander “La centralidad de... *Op. Cit.*, p. 35-36.

⁸² Alexander además expone detalladamente cuatro de las ventajas funciones de la utilización de los teóricos clásicos: “Simplifica al permitir que un número muy reducido de obras sustituyan la miríada de formulaciones matizadas que se producen en el curso de la vida intelectual contingente [...] Los clásicos hacen posible sostener compromisos generales sin que sea necesario explicitar los criterios de adhesión a esos compromisos [...] Como se da por supuesta la existencia de un instrumento de comunicación ‘clásico’ es posible no reconocer en absoluto la existencia de un discurso general [...] Aun en el caso de que no exista un interés genuino por los clásicos, estos tienen que ser criticados, releídos o redescubiertos si se vuelven a poner en cuestión los criterios normativos de valoración de la disciplina”. Véase Jeffrey C. Alexander “La centralidad... *Op. Cit.*, p. 42-44.

⁸³ *Ibid.*, p. 44.

Es esta base que reconoce a los clásicos como fundamentales la que me permitirá pensar al cambio conceptual que ha sufrido la *mimesis*, en tanto idea o concepto, desde un pensador clásico pero que hasta hoy día se sigue recuperando y discutiendo, me refiero a Aristóteles. Cabe mencionar que aunque hay otras acepciones del concepto que también pueden considerarse clásicas, como bien podría concedérsele a las de Platón, el interés por lo que ha planteado sobre dicho concepto el filósofo estagirita está estrechamente vinculado, por un lado, con sus preceptos intrínsecos⁸⁴ y, por otro, con el camino que ha seguido su recuperación⁸⁵, esto es, por el cambio conceptual en sí mismo. Al volver a él, algunos pensadores, no sólo lo han actualizado, sino que también lo han transformado en una categoría que puede servir para la comprensión del fenómeno del arte pero también para establecer nuevas propuestas de análisis.

Es ésta la historia conceptual a reconstruir. La *mimesis* ya no sólo como categoría desde la cual identificar la imitación que se realiza en el arte, sino como un modo de pensar toda manifestación simbólica realizada por el ser humano, esto es, no como copia, sino como una idea que propone una visión de mundo desde la cual es posible comprender al fenómenos de la representación (en el sentido más amplio del término) y la configuración del arte, esto es, la forma en que el hombre interioriza el mundo, lo re-crea y transforma por medio de la obra, en un primer momento y como nuevamente se lo apropia al contemplarla, al tiempo que genera identidad, en un segundo momento.

Sobre la exposición se irá comprendiendo esta perspectiva de la *mimesis*, una vez se reconstruya el camino intelectual que el concepto ha seguido desde el enfoque únicamente aristotélico. Cabe mencionar, que aunque de antemano se sabe que la *mimesis* ha tomado varios rumbos a lo largo de su teorización, el camino a seguir en esta investigación es sólo de uno de ellos, esto, no con el afán de parcializar, sino más bien de profundizar sobre una perspectiva, ya que esbozar con la misma profundidad todos los caminos que ha tomado

⁸⁴ Pienso, por ejemplo, en la concepción que tiene este filósofo de la tragedia griega y cómo ésta no es sólo reproducción de una realidad preexistente, sino que llevando al extremo características y acciones humanas se vuelve en un recurso loable para exacerbar las pasiones humanas y generar *catarsis*.

⁸⁵ Me refiero sobre todo al camino que siguió para llegar a las premisas que algunos pensadores han recuperado para la hermenéutica en general y para la hermenéutica filosófica en particular.

el concepto implicaría más tiempo y espacio, lo que muy probablemente desviaría mi investigación del tema me que interesa abordar.

Históricamente, en la sociedad occidental, el concepto de *mimesis* se ha abordado desde dos grandes perspectivas: la platónica y la aristotélica⁸⁶. En la primera, generalmente se asocia aquella postura en la que el arte era sólo imitación (entendida ésta como copia) de la realidad no traía consigo verdad, en el libro X de *La República* Platón plantea que la imitación es “una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior [...] Su teoría era descriptiva y no-normativa.”⁸⁷ En cambio, en la segunda Aristóteles propuso a la *mimesis* como representación de lo interior y lo exterior simultáneamente, “sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significa, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal.”⁸⁸

Mimesis es un término que viene del griego μίμησις, en latín se tradujo como *imitatio* y generalmente es entendido como imitación o representación. Aun cuando el término ha sido una constante, el concepto ha variado considerablemente en el tiempo, de ahí que Wladyslaw Tatarkiewicz haya escrito la historia de esta idea, mostrando que posiblemente en su origen estaba asociada con el ritual dionisiaco (música, baile y canto) en donde “la imitación no significaba la imitación externa, sino expresar la interior. No era aplicable a las artes visuales.”⁸⁹

Después, en el siglo V, para Sócrates el término significó copiar la apariencia de las cosas, este hecho invirtió el concepto de *mimesis* de lo interior a lo exterior. Surgió de la reflexión de Sócrates respecto a la pintura y la escultura y su diferencia con respecto a las otras artes. Llegó a la conclusión de que “su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos [...] Concibió un nuevo concepto de

⁸⁶ Cabe mencionar que de estas dos grandes perspectivas o concepciones de la *Mimesis* es posible rastrear algunas derivaciones que se desarrollaron de ellas y que posteriormente tomaron rumbo propio. Sin embargo, aún pueden englobarse en esta clasificación en rasgos generales, de ahí que filósofos e historiadores, como el polaco Wladyslaw Tatarkiewicz, las retomen como parte de un problema actual que se sigue discutiendo en temas de arte.

⁸⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [1976], Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 302-303.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 301.

imitación; [...] formuló la teoría de la imitación, la contienda en que la imitación es la función básica de artes como la pintura y la escultura”⁹⁰

Partiendo de estas dos primeras acepciones de *mimesis*, Aristóteles formuló una nueva, generando, así, un sólo concepto que contenía ambas perspectivas, siendo, simultáneamente representación de lo interior y lo exterior. Entonces no sólo se trata de una copia de la apariencia, sino de imitación de cualidades más allá de lo meramente visible, esto es, en el más amplio sentido:

No es obra del poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad [...] el poeta del historiador [...] difiere en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder [...] la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario.⁹¹

El poeta, en los términos en los que lo plantea Aristóteles imita acciones, no necesariamente particularidades que sucedieron. Estas acciones son posibles en la realidad, el trabajo del artista consiste en observarla e imitarla para crear posibilidades, no se trata de describirla, ni de copiarla.

Esa es la particularidad del concepto aristotélico de *mimesis*, no entiende a la imitación como copia fidedigna, eso simplemente sería imposible, su valor no está ahí, sino en la creación, en la invención de un mundo posible pero que no necesariamente ha acontecido. Salustio Secundo Saturnino en el siglo IV d.C. en el *De diis et mundo* nos recuerda que aun cuando algo no pase puede ser siempre, esto en un sentido simbólico, en su ya conocida frase sobre el mito: “Estas cosas no sucedieron nunca pero son siempre.”

Cabe mencionar que Aristóteles no proponía una desarticulación total de la realidad en la obra de arte, para él no se trataba de inventar absurdos salidos sólo de la mente del artista, sino en función de la experiencia, aun cuando se articulen en y por la imaginación. De ahí que recoja a la *mimesis* como piedra de toque.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁹¹ Aristóteles, *Poética*, 1452a-b.

El tipo de imitación del que habla este tipo de *mimesis*, es una que refiere al mundo desde lo particular para ser plasmado como abstracción, una que tiene posibilidad de ser. Sí hay imitación de la realidad, pero ésta no es copia de ella. El referente no es tanto la realidad empírica sino más bien el mundo que el ser humano desprende de ella. Así, incluso el mismo Aristóteles le da cabida al absurdo en la obra, siempre y cuando esté justificado ya no desde la realidad, sino desde el mundo humano:

Si se hace figurar en el arte cosas que son imposibles, se comete sin duda una falta, pero ello es admisible si de ese modo se logra el fin de arte, si con ello, pues, se consigue que una u otra parte de la obra de arte sea más admirable [...] si se objetare que algo es verdadero, se puede responder que se lo describe así como conviene que sea.⁹²

Entonces, puede crearse algo mejor o peor de lo existente, de ahí que la tragedia se enfoque en imitar personas peores y la comedia mejores; para Aristóteles el arte puede tener un sentido ejemplar que muestre al mundo exacerbado, la realidad es un referente que puede servir de parámetro no sólo para la imitación, sino para incidir en el mundo. Así, dice algo de los poetas, que también se puede hacer extensivo a los artistas en general, y es lo siguiente: “imitan o a personas mejores de las que hay entre nosotros, o peores o iguales; de la misma manera que los pintores, pues Polignoto pintaba personas mejores, Pausón peores, y Dionisio iguales.”⁹³

Para este filósofo imitar es algo natural, no se trata de algo adquirido por el hombre, le es innato. Entonces, la imitación o *mimesis* se torna en una categoría que se extiende de la mera representación, entendida ésta sólo como un volver a presentar, para comprenderla en un sentido gadameriano, esto es como “manifestación, emergencia, acaecimiento de algo que desde ese momento es, ejecución, aparición, etc.”⁹⁴ De ahí que Aristóteles sostenga que “aun cuando uno no haya visto antes el objeto representado, la

⁹² Aristóteles, *Poética*, 1460b.

⁹³ Aristóteles, *Poética*, 1448b.

⁹⁴ María Antonia González Valerio. *Un tratado de Ficción. Ontología de la mimesis*. Mexico, Herder, 2010, p. 25.

obra de arte producirá placer, no en cuanto es imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna otra razón de esta especie.”⁹⁵

De ahí que la necesidad de la creatividad e ingenio del artista, sin ella se vuelve imposible el arte. Entonces se entiende que la imaginación juega un papel primordial, no es algo que se agregue cuando se está tratando de “representar” la realidad, sino que es la condición que posibilita que ésta pueda ser llevada al arte, sin ella sería impensable cualquier tipo *mimesis* o de creación artística:

El arte de la poesía es, pues, propio de los que se encuentran exaltados o de los ingeniosos; éstos son aptos para imaginar; aquellos propensos al éxtasis poético. Quien componga argumentos, aun cuando se tratare de los asuntos ya conocidos, debe figurarse la idea general y luego desarrollarla y agregarle los detalles.⁹⁶

Reitero que, aun cuando este filósofo destaca el papel de la creación, no se deslinda jamás del mundo. Pero la *mimesis* no implica describir lo que sucedió, tanto como de presentar, ya no desde la realidad, sino desde la verosimilitud de lo humano:

Conviene en general justificar lo imposible en razón de la poesía, o de lo mejor, o de la opinión común. Con respecto a la poesía es preferible algo imposible, pero creíble, que algo posible, pero no creíble [...] Respecto a las cosas fuera de la razón, deben éstas justificarse como relativas a la opinión común, y de tal manera que a veces no hay falta de lógica, ya que es verosímil que suceda algo contrario a la verosimilitud.⁹⁷

En este momento es importante mencionar que se hará un salto histórico tan grande como importante, pero sólo en función de la misma pretensión de esta investigación, que es mostrar la amplitud del concepto de *mimesis* en tanto categoría de análisis. Los que lo recuperaron con mayor apego al concepto aristotélico y, por tanto amplitud, fueron los hermeneutas. Aunque éstos no sólo retoman este concepto sino muchos otros desde su

⁹⁵ Aristóteles, *Poética*, 1448b.

⁹⁶ Aristóteles, *Poética*, 1455a-b.

⁹⁷ Aristóteles, *Poética*, 1461b.

propia postura, el énfasis de este recorrido histórico conceptual, como ya se mencionó anteriormente, está puesto en la *mimesis*.

Uno de los primeros hermeneutas en hablar de la *mimesis* desde la *Poética* de Aristóteles es Hans-Georg Gadamer, quien ante todo trata de “deslindar la categoría aristotélica de cualquier carga platónica que la convierta en una copia de un presunto original [...] Esto se traduce en darle autonomía a la obra para ya no pensarla como imitación de la realidad.”⁹⁸

Gadamer habla en términos de re-presentación, la cual “no quiere decir ni la representación que un sujeto se hace de un objeto, ni un volver a presentar lo ya presentado, sino la manifestación o emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento ‘es’, creación en sentido estricto; por eso, siguiendo muy de cerca a Aristóteles, para Gadamer *mimesis* es *poiesis*.”⁹⁹

De ahí la imposibilidad de que *mimesis* sea sólo copia de la realidad, ya que esta síntesis, al igual que cualquier otra es selección, análisis, elección y preferencia de unos elementos por sobre otros: “porque la imitación artística de la realidad no es nunca su mera duplicación o una reproducción imperfecta de ella, sino que es lo que nos permite *conocer* más que nada ese ser. Por eso, la *mimesis* no constituye tanto una ciega imitación sino más bien un proceso cognitivo.”¹⁰⁰ También es refiguración de una realidad, para dar paso a la construcción de una nueva. Los referentes no son la obra, son transformados considerablemente en más de un aspecto por un proceso de composición que da como resultado la obra de arte una vez configurada: “una construcción [...] no es algo que sea en sí y que se encuentra demás en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.”¹⁰¹ Gadamer señala que:

Lo importante no es si lo representado es real o no, en clara coincidencia con Aristóteles, para quien la tragedia, o más concretamente el poder de la *mimesis* no se ve demeritado, ni

⁹⁸ María Antonia González Valerio. “La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur”, artículo [pdf] consultado en línea el 25-05-2014, 23:34 hrs, En: <http://www.magonzalezvalerio.com>, p. 2.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁰ Jean Grondin, *Introducción a Gadamer* [1999], España, Herder, 2003, p. 78.

¹⁰¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método* [1960], Tomo I, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 162.

siquiera influido por la adecuación con la realidad, sino además porque representa por igual sucesos que han acontecido o que son ficticios, lo relevante no es, insisto, la adecuación, como la concatenación o secuencialidad de lo representado, es decir, de su verosimilitud.¹⁰²

Al igual que Aristóteles, Gadamer señalará que la obra debe contar con un referente de mundo, que tiene que imitar la realidad, pero no la que es comprobable empíricamente, sino a aquella que es creada por el hombre, que está construida por una amplia red de significado y arraigada a una comunidad de sentido, esa que nos es común a todos:

Mas la obra sólo puede hacer esto porque no es la pura expresión de sentimientos ni un mundo de ficción construido para un goce estético que sólo ve en ella atributos estéticos, que se sacia con el paseo por el mundo imaginado. La obra representa un mundo que vivimos como propio [...] por medio de la mimesis la obra construye y ordena al mundo, le da sentidos, lo configura [...] porque tiene el poder de crear universos de sentido y eso quiere decir hacer el mundo... un mundo humano.¹⁰³

María Antonia González-Valerio sintetiza con lucidez el concepto de *mimesis* de Gadamer, presentado en el volumen I de *Verdad y método*, al exponer como el filósofo lo ha vinculado con la re-presentación:

El que la obra sea autónoma no quiere decir que carezca de vinculabilidad, antes bien, representa el mundo en el que vivimos, en el que se desarrolla la cotidiana existencia, y al representarlo lo crea porque no lo copia, sino que lo transforma haciéndolo ser de otro modo que sólo existe en la obra. Representa la vida, la nuestra, de un modo diferente, la carga de sentidos y significaciones que antes no tenía, le da más ser que el aparecido en la cotidianidad, construyendo así otra apertura de la realidad.¹⁰⁴

¹⁰² María Antonia González Valerio. "La poética... *Op. Cit.*, p. 4-5.

¹⁰³ María Antonia González Valerio. "La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur", artículo consultado en línea el 25-05-2014, 23:34 hrs, En: <http://www.magonzalezvalerio.com>, p. 6.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 5-6.

Como puede verse en el concepto gadameriano, la *mimesis* es representación, pero entendida en términos de manifestación y acontecimiento, es esto lo que la lleva de ida y vuelta a lo dicho en la *Poética*. Gadamer retoma lo planteado por Aristóteles y si bien podría decirse que lo extiende, resulta más sensato decir que lo explica desde una postura hermenéutica. Sin embargo, recordemos que como había mencionado, esta postura es meramente filosófica, es lo que el filósofo francés Paul Ricoeur en otro momento definió como la *vía corta*.

La *vía larga* expuesta por Ricoeur, no sólo toma en cuenta el supuesto ontológico marcado por una postura puramente filosófica, sino que dialoga con otras disciplinas, ya que su interés es también desde un plano epistemológico, esto es, que se interesa tanto por la teoría como por el método. Este sesgo será de particular importancia, ya que implica la inserción del concepto de *mimesis* en las ciencias sociales no sólo para la comprensión del fenómeno del arte, sino para el análisis de la obra, uno que apoye a la investigación social y posibilite la obtención de conocimiento.

Pero para ello, antes habría que comprender la postura de Ricoeur. El concepto de *mimesis* en el sentido que él lo entiende está vinculado con el lenguaje que se materializa como texto y “sus consideraciones sobre el texto tienen un objetivo básico: descubrir la función que éste tiene como redescipción de la realidad, como reconfiguración del mundo del lector y como constitución de la identidad personal.”¹⁰⁵

Al igual que Gadamer, Ricoeur sigue muy de cerca a Aristóteles, pero entiende a la creación siempre imbricada con la representación, entonces dirá que “El lenguaje sólo crea representado y cuando representa lo hace de un modo diferente.”¹⁰⁶ Es esta tensión lo que caracteriza al pensamiento de este pensador, ya que para él “la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una creación original”¹⁰⁷. No hay imitación que no implique creación y no hay creación sin imitación, porque toda creación necesariamente tiene un referente de mundo:

¹⁰⁵ María Antonia González Valerio. “La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur”, artículo consultado en línea el 25-05-2014, 23:34 hrs, En: <http://www.magonzalezvalerio.com>, p. 7.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ Paul Ricoeur. *La metáfora viva* [1975], Madrid, Editorial Trotta, 2001, p. 61.

Si la obra se configura como mimesis y como *mythos* simultáneamente esto se traduce al interior del texto en un conflicto, entendido como una tensión irresoluble: Primero porque la mimesis implica una fuerza que jala hacia el mundo, un compromiso con la realidad, claro, no en términos de adecuación, sino de nombrarla, que encuentre su expresión y su palabra en el texto, que sea revelada y fundada ahí, en una dialéctica de creación y descubrimiento, donde mimesis es *poiesis*. Y segundo porque el *mythos* implica una fuerza que separa del mundo, es la distancia de la trama que ordena libremente, que hace ver, literalmente que ‘pone ante los ojos’ lo que antes no estaba ahí.¹⁰⁸

Una obra de arte refleja una visión de mundo. Hay un fundamento ontológico que atiende a un principio filosófico, y que puede verse en un sentido universal, eso no está en duda; sin embargo la diferenciación óptica, esto es, la especificidad de cierta manifestación humana es la que nos lleva al terreno de un lenguaje particular, como puede ser la pintura y ello a la delimitación de expresiones que pueden mostrar condiciones concretas de una sociedad, de la manera en que gesta sus relaciones con dicha manifestación. Aquí volvemos a la idea de que no es la interpretación por el objeto mismo:

Si el lenguaje indiferenciado ontológicamente tiene una ontológica primordial, la tiene también diferenciado ópticamente [...] el lenguaje actúa como espejo del mundo y de nosotros [...] ¿qué sucede si en vez de preguntarnos por el lenguaje indiferenciado ontológicamente, preguntamos por sus diferenciaciones ópticas? Este espejo se diversifica en múltiples reflejos, cada manifestación lingüística reflejará una visión del mundo y un modo de estar en el mundo. Es indudable que el mundo no se desoculta igual desde el lenguaje científico que desde el lenguaje poético...¹⁰⁹

Desde una hermenéutica filosófica, lo que importa no es el significado de un texto o una imagen, sino la conformación de dicho significado partiendo de su sentido, esto es, la serie de relaciones que lo hicieron posible y que lo reconstruyen en un tiempo y un espacio distinto. La condición de posibilidad es la misma ontología, porque es ésta la que reconoce al lenguaje como el lugar donde se produce la comprensión y no sólo como un

¹⁰⁸ María Antonia González Valerio. “La poética... *Op. Cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁹ María Antonia González Valerio. *Un tratado... Op. Cit.*, p. 15-16.

instrumento que puede apropiarse, si este fuera el caso bien podría hacerse un análisis desde una postura estructural sin repercusión alguna, en el que el significado de la obra esté en ella misma y no fuera de ella, el único referente válido del significado entonces está dentro del texto mismo (o la imagen misma). Sin embargo desde la hermenéutica esto es imposible, el lenguaje no es un sistema cerrado que pueda entenderse por y en sí mismo, sino que es sólo en relación con el mundo. Ahí está la importancia de recuperarlo en la Ciencias Sociales: “El concepto de mimesis [...] Nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda mimesis, incluso creadora, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*.”¹¹⁰

Paul Ricoeur, propone así, partiendo del concepto aristotélico de *mimesis* y desde los postulados básicos de la hermenéutica comprender las manifestaciones simbólicas del arte, específicamente la literatura, desde lo que él denominará como una *triple mimesis*.

La esencia de la triple *mimesis* es mostrar el proceso de la obra: 1) iniciando con su origen, esto es, la prefiguración o el conocimiento obtenido de la comprensión práctica; 2) la obra en sí misma, una vez configurada y; 3) finalmente cuando es refigurada (interpretada) por el espectador; lo que será entendido como *mimesis* I, II y III, respectivamente. *Mimesis* II será la mediación entre las otras, por tanto, el énfasis puesto en ésta no es del tipo semiótico, no se trata de aislarla con su significado o sólo colocarla entre las otras dos, sino del tipo hermenéutico que “se preocupa por reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y [espectadores]”.¹¹¹

Entonces, para este autor, resulta claro que no se trata tanto de entender el significado de la obra *per se*, sino de comprenderla dentro de este proceso, evidentemente tiene un significado, eso no está en duda, pero el transcurso por el que el significado llega al espectador es un recorrido que Ricoeur ha construido a partir de los modos miméticos o, lo que es lo mismo, la triple *mimesis*: “El proceso concreto por el que la configuración [esto es, la composición] media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración

¹¹⁰ Paul Ricoeur. *La metáfora viva* [1975], Madrid, Editorial Trotta, 2001, p. 65.

¹¹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* [1983], México, Siglo XXI editores, 2009, p. 114.

por la recepción de la obra. [El espectador] es el operador por excelencia que asume por su hacer –acción de [contemplar la obra]– la unidad del recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III por medio de *mimesis* II.”¹¹²

El concepto de *mimesis*, que en primera instancia parecería un asunto ajeno a las Ciencias Sociales, posteriormente se transforma en un modo de comprender al fenómeno del arte para finalmente desembocar en una propuesta de análisis para obras específicas. Cabe mencionar, que reconocer el fundamento filosófico en él, brinda la oportunidad de entender que no sólo es una capacidad humana más, sino que es ella misma la que marca la diferencia y nos hace ser lo que somos, entonces si nos ocupamos del lenguaje, nos ocupamos de nosotros mismos. Aun cuando la filosofía se ocupa de comprender a veces en la abstracción o de manera genérica el arte, pensarlo desde las Ciencias Sociales brinda la especificidad [desde una postura óptica que no necesariamente niega la ontológica] que requeriría conocer una obra específica y no sólo en referencia a la sociedad en que se gestó, sino en la posibilidad de, a partir de ello, generar conocimiento nuevo. Este esfuerzo por tender puentes entre las Ciencias Sociales y la filosofía a partir de los conceptos, no es algo nuevo, los ejemplos son innumerables.

En síntesis, y tomando como ejemplo lo antes expuesto, bien podría afirmarse que una base teórica amplia y fuerte nos permite comprender con mayor profundidad lo específico y práctico. Así mismo, nos muestra la diversidad de vetas y caminos a tomar sobre un mismo tema y todo a partir de un solo concepto que en este caso es el de *mimesis*.

2.2. *Mimesis* I. La prefiguración

La primera *mimesis* que propone Ricoeur será proyectada a la dimisión formal de la obra de arte. Aun cuando, el problema planteado por Ricoeur es acerca del tiempo en la narración, cabe mencionar que la obra de arte pictórica también posee un tiempo implícito que habrá de analizarse en términos de la triple *mimesis*, esto es: “*el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.*”¹¹³ Cuando refiere a los

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibíd.*, p. 115.

elementos esenciales explica que toda narración presupone, por parte del narrador y de su auditorio, familiaridad con los términos como agente, fin, medio, circunstancia, ayuda, hostilidad, cooperación, conflicto, éxito, fracaso, etcétera. Es decir, la acción, con toda la red de conceptos que involucra, este el eje central de esta premisa. Sin embargo, no en toda imagen se representa una acción, por tanto, la proyección de esta categoría estará en función de los elementos básicos pero no de toda acción sino de toda imagen, esto es lo que se conoce como la dimensión formal o, en otras palabras, la precomprensión que implican ciertos colores, formas, dimensiones, materiales, técnicas, etcétera.

Puede decirse, entonces, que “sobre esta precomprensión, común al [artista] y a su [intérprete], se levanta la construcción de la [composición] y, con ella, la mimética [de la imagen] y [pictórica].”¹¹⁴ Para entender esta precomprensión Ricoeur maneja tres rasgos distintivos o anclajes: 1) el estructural (su semántica), 2) el simbólico (su realidad simbólica) y 3) el temporal.

El *primer anclaje*, corresponde a la red conceptual y distingue estructuralmente el campo de la acción; será entendido en términos de los elementos visuales básicos de la obra: forma, color, tono o luminosidad, cualidades matéricas y composición. Debido a que éstos se encuentran en todas las imágenes y no son privativos de ninguna época, puede decirse que esto le proporciona a la dimensión formal su carácter estructurante.

Debe mencionarse que todos estos elementos los encontramos en nuestra cotidianidad, es justamente esto lo que nos hace identificarlos en una imagen y a lo que Ricoeur denomina como *comprensión práctica*, que después deviene en *comprensión narrativa*, pero que en este caso será denominada como *comprensión pictórica*. Así, si toda narración implica a la precomprensión de la acción para su configuración, toda imagen necesita la precomprensión de la imagen para configurarse, de ahí la importancia de este primer nivel conformado por los elementos visuales básicos. La relación entre la comprensión práctica y la pictórica sería entonces de presuposición y transformación.

El *segundo anclaje* se fundamenta en los recursos simbólicos del campo práctico, esto es, que la imagen está *mediatizada simbólicamente*, los elementos visuales básicos poseen un carácter simbólico. Cada elemento es entendido dentro de un marco cultural, es

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

así que se reprueba o se aprueba lo que se mira, inclusive cuando no se comprenda, implica que, de alguna manera, sale de nuestro alcance. Todo en función de lo que ya está dado por medio de normas sociales explícitas e implícitas. Símbolo e interpretación devienen en conceptos relativos:

Toda estructura de significaciones en las cuales un sentido directo, primario, literal designa para lo excedente otro sentido, indirecto, secundario, figurado, que puede ser condensado sólo a través del primero [...] La interpretación es el trabajo mental que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implícitos en la significación literal [...] hay interpretación ahí donde hay sentido múltiple y la interpretación es la que propicia que la pluralidad de sentidos se manifieste.¹¹⁵

El *tercer anclaje* vinculado con la temporalidad es de vital importancia, el tiempo también es un elemento determinante en las obras de arte. La precomprensión de éste para su posterior configuración en la obra se torna imprescindible. Aun cuando existe la posibilidad de configurar el tiempo en una imagen, evidentemente es muy diferente a como se hace en la realidad, tiene que dejar de ser un acontecimiento, tal y como se entiende en la cotidianidad, para dar paso a un todo organizado en una composición, es decir, pasar de lo diacrónico a lo sincrónico.

Sin embargo, es importante destacar que para poder comprender esta transformación es indispensable tener una precomprensión del tiempo, porque ¿cómo podría entenderse en una obra la idea de la muerte si no es a partir de la idea de finitud implícita en toda existencia? El tiempo es representado de diferentes formas, esta extrapolación puede verse, por ejemplo, en las primeras representaciones de *Naturaleza muerta* en el barroco, y la necesaria oposición complementaria vida-muerte, finitud-eternidad o movilidad-reposo.

Ahora bien, al igual que reconocemos el carácter temporal de una obra de arte literaria en función de nuestro propio estar en el mundo en una dimensión existencial, lo hacemos con la obra de arte pictórica y este encuentro cotidiano no con el espacio, sino en él. Si bien Heidegger entiende a la temporalidad del *ser* como uno de los ejes principales

¹¹⁵ Paul Ricoeur, *El conflicto... Op. Cit.*, p. 26.

de su existencia en el mundo, el que sea un *ser* arrojado al mundo, esto es, un “ser-ahí” implica cobrar consciencia no sólo de una temporalidad y el caso particular del ser, sino también de una espacialidad, el *ser-ahí* es existencia pero justo porque es un ser colocado y situado en el mundo. Es decir, tanto la espacialidad como la temporalidad son condiciones ontológicas que no sólo posibilitan la existencia sino que la definen en sí misma.

Estos son los tres anclajes que constituyen la precomprensión a partir de la cual Ricoeur inicia la comprensión de la obra y es lo que puede entenderse como la prefiguración de la obra o *mimesis* I. Lo estructural, lo simbólico y lo temporal son condiciones ontológicas del existir humano y sin las cuales sería imposible la configuración de cualquier obra de arte, *mimesis* II refiere justamente esta configuración, fundamental en tanto mediación.

2.3. *Mimesis* II. La configuración

La triple *mimesis* debe ser comprendida como un encadenamiento de los tres momentos miméticos, en el que la configuración de la obra no es ni el inicio ni el fin último, sino conexión de las otras dos *mimesis*: prefiguración y refiguración. Este nivel mimético será proyectado a la composición de la obra pictórica, esto es, los elementos formales en su conjunto como un todo organizado cargado de sentido. La articulación de ciertos elementos se convierte en vehículo de significación en varios niveles, es así que las composiciones pueden entenderse también en un sentido simbólico. Entonces, en este punto la diferencia entre lo que es considerado una figura o signo visual, motivo y tema, será fundamental.

Es importante destacar que figuras, motivos y temas no son inamovibles, es así que un motivo o figura puede ser un tema, dependiendo de los cánones establecidos. Por ejemplo, la *naturaleza muerta*, fue considerada durante largo tiempo como un motivo menor dentro de temas fundamentalmente religiosos; sin embargo, en el momento que se consolidó como tema en sí mismo, tanto su significado como las figuras representadas empezaron a transformarse considerablemente, ampliando así, no sólo su espectro de representación, sino también de significación, para después proyectarse a otros periodos.

Para la configuración del tiempo en la obra, Ricoeur se vale de Aristóteles y de la *concordancia discordante* que emplea para explicar la tragedia griega ya que, de acuerdo con este filósofo, el cambio (*metabole*) que hay cuando se pasa de la dicha al infortunio es un elemento básico que necesariamente ocurre en el tiempo. Se hace concordante lo discordante a partir de la premisa de que *uno es causa del otro*. “El cambio exige tiempo. Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo: el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos.”¹¹⁶

Aun cuando puede decirse que la imagen es sincrónica, esto no necesariamente implica la ausencia del tiempo en la configuración. El tiempo en la imagen fija puede entenderse en tanto concepto y ser entendido por medio de la homología diferencial, o en otras palabras, “cómo una cosa puede convertirse, dadas sus cualidades, usos, situación y función social, en una estructura explicativa para conjuntos semánticos más amplios.”¹¹⁷

Tomemos como ejemplo nuevamente a la *naturaleza muerta* barroca y específicamente a la denominada como pintura de vanidad o *vanitas* que ya es, en sí misma, representación del tiempo al enmarcar la vida y la muerte en una imagen fija por medio de elementos cargados de connotaciones. En este tipo de pintura se enmarca la muerte como consecuencia irreducible de la vida, se tiene entonces *el uno a causa del otro* del que habla Aristóteles, por medio de sucesos encadenados, no como suma de episodios, sino, en términos heideggerianos, *seres-para-la-muerte*. Es así que se configura sincrónicamente el tiempo de una realidad diacrónica en la imagen pictórica.

Este tipo de composiciones no son fortuitas, obedecen a una cosmovisión que implica una visión específica del arte y de la vida. Es así que cuando hablamos de *mimesis* en estos términos, no implica bajo ninguna circunstancia una copia de la realidad, sino una proyección de toda una tradición. Piénsese en el *trampantojo*, lo que podría ser uno de los ejemplos más significativos, ya que busca, ante todo, como su mismo nombre lo indica, “engañar al ojo” y que la pintura sea confundida con la realidad misma. Aunque imitación “fidedigna”, el trampantojo ya posee una fuerte carga significativa, si se le entiende como

¹¹⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* [1983], México, Siglo XXI editores, 2009, p. 93.

¹¹⁷ Existen cuatro tipos de homología: material, causal, extensiva y proyectiva. Véase Julio Amador, *El significado...Op. Cit.*, p. 90.

una manifestación del movimiento protestante con todas las implicaciones sociales y religiosas que ello conlleva. Así, "Aristóteles llega a decir que el *pathos* es un ingrediente de la imitación o de la representación de la *praxis*."¹¹⁸

Sin embargo, aunque puede identificarse el tiempo en la obra primero en una dimensión histórica que le subyace y después en la obra en sí misma por medio de esta homología diferencial, el eje que dirige a la obra de arte pictórica de manera intrínseca no es tanto el tiempo como sí el espacio. Como se mencionó, si bien es la precomprensión lo que nos posibilita poder enfrentarse a una obra de arte, habría que agregar que no es sólo por un reconocimiento que podemos tener acceso a ella, ya que esto es de carácter ontológico. Entonces, es importante establecer que al igual que en la obra literaria el tiempo se configura de manera distinta en ella, el espacio es establecido y concebido de manera distinta en la pintura, pero al mismo tiempo, es sólo por la consideración del mundo y el espacio en el que nos movemos a diario que podemos extrapolarlo y, aunque sea de distintas maneras, pensemos en cierta *perspectiva*.

Poder considerar dimensiones espaciales en una imagen es una característica propiamente humana, es decir, todos los seres vivos nos movemos en un espacio pero considerarlo de manera simbólica es algo propio del hombre. Panofsky establece que "la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas 'formas simbólicas' mediante las cuales 'un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él.'"¹¹⁹ Es decir, nuestra precomprensión del espacio no es sólo lo que nos permite configurar un espacio en la obra de arte totalmente distinto (el segundo momento mimético), sino también poder comprenderlo. Esto podría entenderse como el engarce entre *mimesis* I y III:

La intuición 'perspectiva' del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados 'en escorzo', sino donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una 'ventana', a través de la cual nos parezca estar viendo

¹¹⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 101.

¹¹⁹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* [1924], Barcelona, Tusquets Editores, 2010, p. 24.

el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero 'plano figurativo' sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas.¹²⁰

Como estableció Heidegger, nuestro tiempo es finito, en este sentido nuestra percepción del espacio también lo es "la percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde el principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. Y, por supuesto que no se puede hablar de la infinitud del espacio perceptivo, tampoco puede hablarse de su homogeneidad."¹²¹ Esto puede transgredirse en la obra por medio de simbolismos, es decir, en la obra de arte pictórica podemos representar algo infinito pero sólo desde su misma finitud, es decir, desde su propia concreción se hace referencia a aquello que no puede ser presentado.

La idea de Panofsky de la perspectiva refiere siempre a la concepción científica y filosófica de una época, por medio de la perspectiva, reposiciona el tema del espacio como parte del simbolismo del arte y, por tanto, como parte inalienable de su significado. Únicamente habría que hacer énfasis en que no sólo debe remitirnos a un autor y periodo histórico, sino que todas las obras poseen una perspectiva, una concepción del espacio que les es propia, se esté o no consciente de ello, es decir, la espacialidad las posibilita. Panofsky va más allá y considera que la perspectiva expone formas de pensamiento y propone temas de los que puede hablarse, abre un mundo distinto y nos da pautas para la reflexión.

Mimesis II, en tanto configuración de la obra, debe ser entendida como *mimesis-invencción*, los tres motivos antes expuestos deben ser entendidos en este sentido: 1) primero, logra configurar elementos heterogéneos y acontecimientos en una obra para constituirse como un todo; 2) después pone en un orden sintagmático, elementos propios de un orden paradigmático, a partir de la *concordancia-discordancia* y, finalmente, 3) porque gracias a sus caracteres temporales es que de una sucesión de hechos dados en la realidad se obtiene una configuración que posee un fin y "puede traducirse en un 'pensamiento',

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 11.

¹²¹ *Ibidem.*, p. 13.

que no es otro que su 'punta' o su 'tema'"¹²² con una temporalidad propia. Es así que se puede "llamar a la [composición] la *síntesis de lo heterogéneo*".¹²³

De ahí la imposibilidad de que *mimesis* II sea sólo copia de la realidad, ya que esta síntesis, al igual que cualquier otra, es selección, análisis, elección y preferencia de unos elementos por sobre otros. De ahí que sea también deconstrucción de una realidad, para dar paso a la construcción de una nueva. Los referentes no son la obra, son transformados considerablemente en más de un aspecto por un proceso de composición que da como resultado la obra de arte una vez configurada: "una construcción [...] no es algo que sea en sí y que se encuentra de más en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser."¹²⁴

2.4 *Mimesis* III. La refiguración

Toda configuración (o composición) obedece a una premisa básica: es para ser mostrada al mundo. En otro momento, Ricoeur dirá que incluso el soliloquio es diálogo con uno mismo. Así, y de forma análoga, ocurre con la obra de arte pictórica, ya que, si el discurso es para ser escuchado, ésta es para ser contemplada. Por su parte Gadamer dirá que "toda representación es por su posibilidad representación *para alguien*. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte [...] es 'representación para...'. Esta remisión propia de toda representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte".¹²⁵ Éste es justamente el sentido de *mimesis* III, la interpretación de la obra por el sujeto.

Es esta refiguración de la obra, por medio de la interpretación, la que cierra *el círculo de la mimesis*, aunque Ricoeur dirá, al igual que Durand¹²⁶, que es preferible entender este proceso mimético como una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente y no como un círculo vicioso

¹²² *Ibid.*, p. 134.

¹²³ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método* [1960], Tomo I, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 162.

¹²⁵ *Ibid.*, (las cursiva son mías) p. 152.

¹²⁶ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* [1968], Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007.

que se repite sin ningún sentido aparente porque “la construcción de la [composición] sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta de [la obra de arte] y de su [espectador o intérprete]”¹²⁷

En otras palabras, es en la contemplación que se da la significación actual o efectiva de la obra, al igual que Heidegger, Ricoeur planteará la necesidad del sujeto en el proceso de comprensión del arte porque “lo que se comunica en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte [...] *Mimesis* III es intersección entre el mundo de [la obra] y el del [espectador o intérprete]”¹²⁸, parte de lo que Gadamer describe como historia efectual y está intrínsecamente ligado con la fusión de horizontes: “La fusión tiene lugar constante en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos”.¹²⁹

También en este nivel podemos hablar de la temporalidad de la obra de arte, pero en otro sentido, en el de la recepción:

Los dos tiempos, el de la obra y el de la vida [...]: el existente que pinta abandona el tiempo inmortal de la obra y se repliega en el tiempo mortal de la vida (inmortal no quiere decir eterno, sino no marcado por la mortalidad del ser viviente) [...] El tiempo de la disociación puede vivirse como un tiempo intermedio entre el tiempo inmortal de la obra y el tiempo mortal del existente vivo: es el tiempo del retiro, en el sentido existencial de *retiro*, el tiempo del *desaparecer*. [...] la obra se excluye del tiempo de vida y se reinscribe en el tiempo inmortal –angélico– de la obra, tiempo transhistórico de la recepción de ésta por otros seres vivos que tienen su tiempo propio.¹³⁰

Cabe mencionar que la imposibilidad de aprehender el significado de una obra no sólo tiene que ver con la distancia temporal, bien podríamos estar en la misma época que el artista y aun así su completa “traducción” sería impensable. Considerando la obra de arte

¹²⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 147.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹²⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 377.

¹³⁰ Paul Ricoeur, *Vivo hasta la muerte seguido de fragmentos* [2007], Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 77-78.

literaria, el filósofo e historiador de arte polaco Roman Ingarden, establece que toda obra posee cierto grado de indeterminación, es decir, por definición una obra nunca está completa, siempre posee lo que él denomina como espacios de indeterminación, “nos encontramos en un lugar de indeterminación cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo [...] llamaré al aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto, ‘lugar de indeterminación’.”¹³¹

Esto establece no sólo una condición propia de la obra, sino la necesidad del intérprete y nos lleva a la tercera *mimesis*. Habría que puntualizar que “la presencia de lugares de indeterminación no es algo accidental, el resultado de un defecto de composición. Más bien es necesaria en toda obra.”¹³² Y en ese mismo sentido, yo agregaría, valiéndome de la hermenéutica fenomenológica que marca la perspectiva de esta investigación, que es algo que no sólo le es necesario, sino que hace que sea lo que es, la define, es decir, poseer estos espacios de indeterminación y posterior y subyacente concreción, es una condición ontológica de la obra de arte.

Aun cuando Ingarden refiere a la obra de arte literaria, pensar en estos espacios de indeterminación, también nos lleva a la pintura. Pensémosla no de manera literal, en el sentido de que a la obra le falten fragmentos o del inherente límite para representar, incluso cuando se trata de representar lo infinito. Sino más bien, de pensar que aun cuando una obra esté “terminada”, siempre se interpreta, es decir, en algún sentido nunca está acabada ya que la interpretación es lo que viene a completarla: “A esta determinación complementaria llamo ‘concreción’ de los objetos representados. En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector [...] Como ocurre esto en casos específicos es algo que depende de las peculiaridades de la obra misma y también del lector, de su situación y actitud en que se encuentra en el momento.”¹³³

Es importante destacar que toda concreción es válida, al igual que Gadamer planteaba interpretaciones más adecuadas que otras, Ingarden argumentará algo similar,

¹³¹ Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción” en Rainer Warning (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1989, p. 37.

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibidem.*, pp. 38-39.

dando más valor a unas concreciones en los espacios de indeterminación sobre otras, ya que la obra posee un ser, con Gadamer hablamos de la “cosa del texto” o de la obra de arte que se muestra y con la que hay que dialogar, con Ingarden de la identidad de la obra, es decir, aun cuando la interpretación completa la obra de arte, ésta no puede ser arbitraria : “desde este punto de vista se abren amplias perspectivas sobre los problemas de la ‘vida’ de una obra [de arte] a través de varias épocas, como un proceso histórico en el que, pese a los cambios, se mantiene la continuidad del ser y la identidad de la obra.”¹³⁴ Así, hay interpretaciones, concreciones en términos de Ingarden, más adecuadas o enriquecedoras que otras:

Mientras que un modo de concreción puede convertir la obra en algo superficial y banal, otro puede acentuar la profundidad y originalidad como puede percibirse a menudo en las representaciones de piezas teatrales [...] Las diferentes concreciones no son de igual valor, especialmente porque maneras distintas de complementar los lugares de indeterminación pueden introducir nuevas cualidades de valor estético en el estrato del mundo representado.¹³⁵

Sobre este aspecto de la tercera *mimesis* se ahondará en el siguiente capítulo, en cual pretende abordar lo importante que puede ser la interpretación de la obra desde esta perspectiva fenomenológico-hermenéutica para las ciencias sociales. Plantear el análisis de la obra de arte desde esta postura ha hecho, entre otras cosas, poner especial énfasis en la temporalidad y la espacialidad, la primera como algo que le subyace, pero que incluso puede estar representada como homología diferencial y la segunda como algo que le proporciona su propia existencia. Partiendo del hecho indisoluble de que somos seres finitos y que nuestra comprensión así como todas nuestras experiencias se dan en términos de existencia, de este ser y estar en el mundo.

¹³⁴ *Ibidem.*, p. 40.

¹³⁵ *Ibidem.*, pp. 39-40.

2.5 El círculo o espiral de la *mimesis*.

Es así que el fenómeno del arte no concluye en la configuración de la obra, sino en la refiguración que necesariamente tiende a aquella prefiguración de la cotidianidad para ser comprendida: “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte [...] es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo [...] en el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprender su esencia.”¹³⁶

Esto no implica que todo concluya con el sólo reconocimiento, sino en la comprensión de lo ya conocido a esta nueva luz, de una manera distinta. Así, el espectador encontrará en la obra no sólo el significado de lo que ya conocía, sino un sentido diferente de aquello que le parecía conocido, un ordenamiento y una temporalidad distinta le irán abriendo nuevos horizontes de significación e incluso un mundo nuevo. Entonces, lo que Ricoeur ha dicho sobre la literatura puede hacerse extensivo a la pintura: “Diré que, para mí, el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han guiado. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*).”¹³⁷

Este pasaje de la obra de Ricoeur es determinante, porque este conjunto de referencias que brinda la obra de arte abren un mundo, en la medida que son aplicadas. Esta aplicación puede entenderse si se piensa en la hermenéutica jurídica, por ejemplo, que requiere la interpretación para la aplicación de leyes a casos concretos. Análogamente, la hermenéutica histórica al superar la distancia temporal por medio de la adquisición de la conciencia histórica y dar validez a un sentido, también lleva a cabo la aplicación:

En la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación [de la obra] que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. En este sentido nos vemos obligados a dar un paso más allá de la hermenéutica romántica, considerando como un proceso

¹³⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 158-159.

¹³⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 152.

unitario no sólo el de comprensión e interpretación, sino también el de aplicación [...] la aplicación es un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación.¹³⁸

Sin embargo, Gadamer planteará que mientras una obra de arte mantenga sus funciones será contemporánea en cualquier presente. La definición de tradición manejada por Ricoeur resulta esclarecedora al tiempo que remite a la historia efectual otrora expuesta por Gadamer: "Entendemos por ésta no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético [...] la constitución de la tradición descansa en el juego de la innovación y de la sedimentación."¹³⁹

El *círculo de la mimesis* nos lleva a pensar que la comunicación en el fenómeno del arte se da en múltiples sentidos: El artista dialoga con la realidad mientras la deconstruye, la resignifica y la transforma en obra de arte, creando así un nuevo sentido por medio de su composición. El arte ya posee, entonces, un significado latente y una vez en el mundo queda expectante del sujeto, ya que, únicamente la interpretación es capaz de ponerlo en movimiento. Así, el espectador que contempla, inicia una especie de diálogo con la obra de arte, que no es otra cosa que una relación dialógica constructora de sentido, en el que realidad, artista, obra e interprete reconfiguran el mundo creando uno nuevo.

¹³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y...* Op. Cit., p. 379.

¹³⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo...* Op. Cit., p. 136.

Capítulo 3

Obra de arte pictórica y excedente de sentido

«En el fondo sabemos que esta falta de acuerdo entre lector y escritor es la fuerza motriz...»

—Orhan Pamuk

3.1 Sobre el sentido social del gusto en la obra de arte.

Antes de iniciar explicando propiamente qué es un espacio de indeterminación y como éstos son llevados a la concreción por vía del intérprete, considero importante explicar las premisas hermenéuticas que, desde mi perspectiva, los posibilitan y sostienen teóricamente. Así, la propuesta hermenéutica de Gadamer puede ser una base sólida que esclarezca algunos elementos que después retomaré para explicar más detalladamente lo propuesto por el filósofo polaco Roman Ingarden y cómo es que logra vincular la obra de arte a la concreción de una situación particular que en algún punto me interesa engarzar con lo social.

Gadamer explica, en un primer momento, como para Kant lo bello y lo natural van de la mano y realizan una complementariedad positiva, mientras que para Schiller el arte se vuelve autónomo y “allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos.”¹⁴⁰ Para este último autor justamente debe haber una formación estética que permita deslindarse de las limitaciones del gusto, éste entendido como algo que es regido por un “baremo de contenido”. En otras palabras, Schiller plantea que para llegar a la “obra de arte pura” habría que deslindarse de las contingencias sociales y a este proceso de abstracción generalizadora Gadamer lo denomina como “distinción estética”.

¹⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 122.

Sin embargo, Gadamer se deslinda de esta postura y parte de estas premisas para realizar una crítica a la abstracción de la conciencia estética, retomaré esto para entender desde qué perspectiva es posible empezar a introducir primero, una dimensión histórica, para después vincularla con lo social que es uno de los objetivos principales del presente capítulo. Considero que dos ejes clave para realizar esta tarea, pueden ser, primero, partir del horizonte histórico de la tradición y, después, la recuperación del sujeto en la comprensión del arte, esto es, el papel fundamental que juega el intérprete en la hermenéutica de Gadamer.

Él coloca al horizonte histórico, si bien como algo fundamental que nos antecede también como aquello que nos da la posibilidad de comprender: “La conciencia histórica [...] no postula un desplazamiento ingenuo al pasado. Se trata por el contrario de una exigencia esencialmente relativa y que sólo tiene sentido por referencia a los propios conceptos. La conciencia histórica se malentiende a sí misma cuando para comprender pretende desconectar lo único que hace posible la comprensión.”¹⁴¹ No es que nuestro horizonte histórico nos limite y no nos permita comprender un periodo que nos es ajeno, temporalmente hablando, sino que es éste el que nos posibilita la comprensión, nos proporciona un cierto grado de inteligibilidad que nos permite tener acceso.

Pero no es sólo eso, sino que es justamente esta distancia histórica la que permite una comprensión más adecuada, dirá incluso Gadamer que “de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender.”¹⁴² Esta distancia proporciona cierta perspectiva que sólo se adquiere con el tiempo, en este sentido, podría decirse que no pertenecer al horizonte histórico que se analiza supone una ventaja y no un problema: “El tiempo ya no es primariamente un abismo que hubiera que ser salvado porque por sí mismo sería causa de división y lejanía, sino que es el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente. La distancia en el tiempo no es en consecuencia algo que tenga que ser superado.”¹⁴³

Así, es que la fijación de la tradición y el paso del tiempo, nos proporciona esta distancia necesaria para la comprensión, ésta “no es sólo una porción de un mundo

¹⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 476.

¹⁴² *Ibidem.*, p. 367.

¹⁴³ *Idem.*

pasado sino que está siempre por encima de éste en la medida en que se ha elevado a la esfera del sentido que ella misma enuncia [...] la continuidad de la memoria.”¹⁴⁴ No hay un corte evidente que pueda simplemente explicitarse entre la historia y la actualidad, sino que somos justamente el producto de la propia historicidad, en ese sentido, en una obra “no sólo se nos da a conocer algo individual sino que se nos hace presente toda una humanidad pasada, en su relación general con el mundo.”¹⁴⁵

La tradición no es un fragmento aislado a la que se tiene acceso directo por medio de la contemplación de una obra de arte, sino la continuidad de la memoria misma, así puede decirse que “la tradición escrita no es sólo una porción de un mundo pasado sino que está siempre por encima de éste en la medida en que se ha elevado a la esfera del sentido que ella misma enuncia.”¹⁴⁶ Se justifica la existencia de la obra en función de su pertenencia a esta esfera de sentido. Por ello, Gadamer hace referencia a la necesidad de poner atención en los efectos de la historia, es decir, que no puede verse al arte en un sentido abstracto como esencia sin historicidad, como lo plantearon sus predecesores, el arte no sólo es resultado, sino parte de la tradición y es en ella donde adquiere sentido. Al pensar en la tradición en estos términos, nos movemos en un ámbito en el que no sólo hablamos de lo individual, sino que es necesario ir más allá, planteará este autor que “allí donde nos alcanza una tradición escrita no sólo se nos da a conocer algo individual sino que se nos hace presente toda una humanidad pasada, en su relación general con el mundo.”¹⁴⁷

Es así que podemos hablar de la aplicación de la obra de arte, que también le es propio a toda obra de arte. Esto no es otra cosa que darle actualidad a lo que aparentemente es cosa del pasado, pero que sigue vigente gracias a la continuidad de la memoria que se da, en parte, por medio de la comprensión. Así, cuando se habla de la tradición escrita, esto es, hecha texto, “comprenderlo no quiere decir primariamente reconstruir una vida pasada, sino que significa participación actual de lo que se dice.”¹⁴⁸ Sin embargo, habría que explicitar la importancia que da Gadamer al estar dispuesto a

¹⁴⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 469.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 470.

escuchar lo que la obra de arte tiene que decirnos, ya que este actualizar la obra sólo nos es posible porque “estamos dispuestos a...”, o lo que en otro momento Pierre Bourdieu denominó como la pertenencia al *campo*, así:

Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los *habitus* que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego. La *creencia* es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Esta creencia no es una creencia explícita, voluntaria producto de una elección deliberada del individuo, sino una adhesión inmediata, una sumisión dóxica al mundo y a las exhortaciones de este mundo.¹⁴⁹

Cabe aclarar que este reconocimiento de estas leyes no es algo que se haga de manera absolutamente consciente, el *habitus* es una categoría que utiliza Bourdieu para referir a algo que es social pero que no está explicitado de manera evidente, así entiende que es:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘regladas’ y ‘regulares’ sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizada de un director de orquesta.¹⁵⁰

Aunque esto pertenece a lo social, como han mencionado algunos teóricos no responde a una “sociología ingenua” que sólo indique la predeterminación que tenemos a un contexto, sino alude a la base de la que se deriva incluso nuestro sentido del gusto mismo y que no sólo tiene que ver con el ámbito actual y que resulta eminente, sino con rasgos

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2011, p. 13.

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* [1994], Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

históricos: "...el olvido de las condiciones históricas y sociales de producción de categorías de percepción presentadas como las categorías *a priori* de la estética formal no conduce sólo al etnocentrismo a contrapelo de un falso universalismo del gusto que [...] permanecería idéntico en su esencia —cualquiera fuera [sic] la naturaleza del objeto al cual se aplica."¹⁵¹ Pensar en el poner entre paréntesis los códigos sociales para poder tener un acceso a la obra de arte en el aspecto más puro, plantea Bourdieu, incluso implicaría conocer los códigos para poder evitarlos:

...la aptitud para poner en suspenso todos los códigos disponibles para remitirse a la obra misma, en lo que tiene de más insólito a primera vista, supone el dominio práctico *del código de los códigos* que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente exigidos por el conjunto de las obras ofrecidas en un momento dado del tiempo y que, a pesar de su universalismo aparente, debe su rareza y su valor al hecho de que es un producto muy particular de una situación histórica particular y de condiciones sociales de excepción.¹⁵²

Por ello, es que podemos decir que "la conciencia lectora es necesariamente histórica, es conciencia que comunica libremente con la tradición histórica"¹⁵³ y no sólo eso, sino que el intérprete "no sabe que en su interpretación se trae consigo a sí mismo, con sus propios conceptos"¹⁵⁴, esto es, que no es una elección del todo aleatoria, "no se sirve de las palabras y de los conceptos como el artesano que toma y deja sus herramientas. Es forzoso reconocer que toda comprensión está íntimamente penetrada por lo conceptual y rechazar cualquier teoría que se niegue a aceptar la unidad interna de palabra y cosa."¹⁵⁵

Creo que justamente aquí radica la riqueza de la hermenéutica fenomenológica y lo que considero hace una aportación significativa, en palabras de Ricoeur, sería el agregado de la "...la fase epistemológica, cuya apuesta sigue siendo el diálogo de la filosofía con las

¹⁵¹ Pierre Bourdieu, "Sociología de la percepción estética" [1969] en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2011, p. 71.

¹⁵² *Ibidem.*, p. 84.

¹⁵³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 470.

¹⁵⁴ *Ibidem.*, p. 484.

¹⁵⁵ *Idem.*

ciencias humanas, [sin] descuidar este desplazamiento de la problemática hermenéutica, que desde ahora pone el acento en el ser en el mundo y en la pertinencia participativa que precede a toda la relación de un sujeto con el objeto que tiene delante.”¹⁵⁶

3.2 Espacios de indeterminación y concreción en la obra como condición ontológica

El concepto de espacios de indeterminación es planteado propiamente por el filósofo polaco Roman Ingarden, quien se enfoca a la obra de arte literaria y su necesidad de ser concretada, es decir, completada por un espectador. Las premisas que marca Ingarden al respecto me parecen fundamentales no sólo en la literatura, sino en todo tipo de obra de arte, ya que nos lleva a pensar que no es algo incidental sino parte de la misma condición que posibilita que una obra de arte lo sea. Es decir, su incompletud, descrita en estos términos, es una condición ontológica de toda obra de arte: “La presencia de los lugares de indeterminación no es un accidente, ni el error de una composición fallida. Más bien, son necesarios en cada obra.”¹⁵⁷

Esta premisa, nos lleva a retomar la importancia del espectador en el fenómeno del arte y la insuficiencia de pensarla en completa abstracción. En ese sentido la hermenéutica filosófica, como ya se ha visto, ha aportado las bases para volver a tomar en cuenta al sujeto en el proceso de comprensión de cualquier obra. Mirar a quien recibe la obra es, de alguna manera, también empezar a poner en juego y concebir la parte social.

Aunque en el capítulo anterior, en el apartado sobre la tercera *mimesis* ya se empezaba a esbozar la propuesta de Roman Ingarden, ahora retomaré con más profundidad la *comprehensión* de la obra de arte, misma que depende de la concretización por parte del intérprete: “Si se quiere lograr una *comprehensión* de la obra [...] se tiene que ir más allá de lo que está de hecho contenido en el estrato objetivo de la obra y en el proceso de la objetivación de las objetividades presentadas. El lector tiene que ‘concretizar’

¹⁵⁶ Paul Ricoeur, *Del texto a la... Op. Cit.*, p. 35.

¹⁵⁷ Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria* [1937], México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 72.

estos objetos, por lo menos, hasta cierto grado, y dentro de los límites puestos por la obra misma.”¹⁵⁸

La propuesta principal de este autor es incluir la *concreción* como parte de la significación de la obra, esto es, lo que el lector completa cuando lee. Como mencioné, Ingarden propone los espacios de indeterminación como una parte fundamental de la obra, por el énfasis y el plano en que lo maneja considero que desde la hermenéutica filosófica, bien podría argumentarse que estos espacios son condiciones ontológicas de la existencia misma de cualquier obra de arte, es decir, no existe alguna que esté total y completamente acabada:

Pasamos por alto las manchas [o lugares, dependiendo de la traducción] de indeterminación como las llenamos o complementamos con determinaciones que no justificadas por el texto [...] Lo hacemos, en parte, bajo la influencia del texto, pero parcialmente también bajo la influencia de nuestras naturales inclinaciones, ya que estamos acostumbrados a considerar las cosas y personas individuales como completamente determinadas. Otra razón para proceder a este ‘rellenar’ es que los objetos presentados en la obra de arte por lo general tienen el carácter óntico de realidad, y resulta que nos parece natural que sean total y claramente determinados tal como lo son los objetos genuinos, reales e individuales.¹⁵⁹

Ingarden, entiende que no todo está dicho en la obra de arte, que siempre hay algo que queda abierto, es simplemente imposible que todo esté dado. En ese sentido, hay ‘huecos’ en la obra que deben ser llenados y que, de hecho, muchas veces lo son sin que el espectador siquiera lo note, ocurre de “manera natural” como él menciona. Así, habla de espacios que no están del todo determinados y son justamente éstos los que deben ser llevados a la concreción por medio del intérprete. Hay quienes han tratado de localizar estos espacios y dejarlos vacíos para tener una interpretación más “fidedigna” de la obra, más “objetiva” y “literal” de ella sin la “subjetividad” que implica una lectura que complemente. Sin embargo, esto es prácticamente imposible, habría que explicitar que

¹⁵⁸ Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria* [1937], México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 71.

¹⁵⁹ *Ibidem.*, p. 74.

concretar no debe entenderse como inventar, sino que es parte de algo que le es propio a la obra y, al tiempo, su misma naturaleza lo hace variable: “Podemos tratar estéticamente con la obra y aprehenderla viva sólo en la forma de una de las posibles concretizaciones.”¹⁶⁰ De alguna manera, hacer un esfuerzo por tratar de concientizar estos espacios y dejarlos vacíos deja a la obra de arte incompleta y, por tanto, su significado también será fragmentado y parcial: “La obra [...] nunca está *totalmente* comprendida en todos sus estratos y componentes, sino siempre parcialmente, siempre, por decirlo así, por medio de un *escorzo perceptivo*.”¹⁶¹

Entonces, un espectador deja de ser algo incidental o accesorio y se convierte en parte fundamental para poder complementar la obra, lo que en otro momento Heidegger había esbozado en su ensayo “El origen de la obra de arte” como ese poner en movimiento el significado que sólo es posible por medio del intérprete. Es el diálogo con la obra de arte al que también hace referencia Gadamer, el preguntar y dejarse cuestionar por ella, pero sólo a partir de ella. Ya que, si bien, se reconoce la importancia del espectador en la comprensión de la obra, el eje principal sigue siendo ésta y su sentido:

Al procurar la reconstrucción fiel de todos los estratos de la obra y conocerla, el lector se esfuerza en ser receptivo a las sugerencias que proporciona la obra, experimentando así aquellos aspectos que permanecen ‘disponibles’ en la misma [...] Estos aspectos meramente vividos (por lo tanto no representados objetivamente) juegan un papel importante en la lectura y ejercen una influencia significativa en el curso de la aprehensión estética de la obra y en la forma final que la obra consigue en su concreción.¹⁶²

La concreción es una parte muy importante ya que nos permite determinar el significado de la obra de arte “...aunque su existencia está condicionada por las correspondientes experiencias, tiene al mismo tiempo su base óptica en la obra misma; y con respecto a las experiencias de aprehensión es tan trascendente como la obra misma.”¹⁶³ Considero que

¹⁶⁰ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria* [1931], México, Taurus, 1998, p. 393.

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 390.

¹⁶² Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción” en Rainer Warning (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1989, p. 41.

¹⁶³ Roman Ingarden, *La obra... Op. Cit.*, p. 392.

hay una clara concordancia con lo que otrora plateará Gadamer cuando habla de la necesaria aplicación de toda obra y que ya se ha mencionado. Así, para Ingarden puede encontrarse del siguiente modo:

Sólo cuando se da esa experiencia concreta cumplen su función, la de hacer aparecer un objeto determinado que se percibe en ese momento [...] como esos objetos ya no son intuitivos de modo significativo, puramente intelectual, sino que deben de algún modo aparecer, tiene que haber en la lectura una representación viva que produzca ese surgimiento. Esto supone que el texto debe experimentar productivamente en el material vivo de la representación aspectos intuitivos, trayendo así los objetos representados a una presencia intuitiva, a una apariencia representativa.¹⁶⁴

Como puede verse, para Ingarden es indispensable el intérprete y todo lo que éste implica, por ejemplo, “la consideración de la concreción de la obra suscita otros problemas, tales como el modo de concreción y su dependencia de la atmosfera de la cultural en la que tiene lugar, y los límites de esa dependencia”¹⁶⁵. Y, sin embargo, ésta no hace que la interpretación sea arbitraria, tiene un eje que es lo que está contenido en la obra misma, aun cuando su significación no esté del todo ahí, sino en el trabajo de concreción realizado por el espectador: “La función del lector consiste en plegarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto arbitrario, sino los aspectos que la obra sugiere.”¹⁶⁶

En término de la hermenéutica filosófica podría decirse que cuando el arte se eleva a una esfera de sentido, le es asequible no sólo al autor de la obra o al público “original”, sino a cualquiera que sea partícipe de ésta. Por ello, “la lectura comprensiva no es repetición de algo pasado, sino participación en un sentido presente”¹⁶⁷, justo por la pertenencia a esta esfera es que la obra es accesible y puede incluso ampliar su sentido, ya

¹⁶⁴ Roman Ingarden, “Concreción y... *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁶⁵ *Ibidem.*, p. 40.

¹⁶⁶ *Ibidem.*, p. 41.

¹⁶⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 471.

que “la apertura de lo preguntado consiste en que no está fijada la respuesta”¹⁶⁸, sino que se construye sólo a partir del intérprete:

La distancia es la única que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas. Sin embargo, el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito. No es sólo que cada vez se vayan desconectando nuevas fuentes de error y filtrando así todas las posibles distorsiones del verdadero sentido, sino que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas.¹⁶⁹

Ahora pensamos estas premisas enfocadas a la obra de arte pictórica. En el sentido más simple, la imagen sugiere la continuación del plano, es decir, que al verla de antemano sabemos que es sólo un fragmento de algo más, tiene un límite espacial, pero éste es sólo material. Tratando de poner un ejemplo muy literal, podría decir que gracias a la perspectiva, la profundidad que puede llegar a tener una obra de arte nos sugiere que el límite no es la pared a la que está sujeta la pintura. Aunque puede haber ejemplos muy evidentes como la ventana que no vemos pero que sabemos que está arriba del lado derecho en la pintura de *Las meninas* de Diego Velázquez gracias a la luz que hay en la obra, hay obras que atienden a otro tipo de espacios de indeterminación y que creo que quedan mejor explicados en el apartado siguiente cuando se hace referencia justamente al excedente de sentido, lo que podría considerarse como espacios de indeterminación complejos que requieren de una interpretación más puntual para poder llegar a su concreción.

3.3 La cosa de la obra como guía para la interpretación

En más de una ocasión me he referido a la *cosa del texto*, esto desde la hermenéutica filosófica de Gadamer. Sin embargo, él no es el único que ha plateado esta idea, Ricoeur también habla al respecto pero desde una fenomenología hermenéutica. De hecho, algunos

¹⁶⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 440.

¹⁶⁹ *Ibidem.*, p. 369.

literatos han hecho referencia a este punto como un eje fundamental para la comprensión de la obra, incluso, antes que cualquier referencia al autor. Por ejemplo, Orhan Pamuk, refiere al centro de la novela como una especie de guía para escribir y algo que se busca inconscientemente cuando se lee. Aunque la manera de designarla es distinta la idea de fondo es muy parecida, resulta importante mencionarlo porque este es uno de los fundamentos de la presente investigación. Podría decirse que es, parafraseando lo escrito por el premio Nobel de literatura turco, uno de los ejes que deben guiar la interpretación para la apropiación de la obra de arte.

Habiendo tomado en cuenta la parte social de toda obra y la importancia del sujeto en función de los espacios de indeterminación y del gusto, me interesa ahora poner especial énfasis en lo que considero la contraparte de ello. Ya que si bien, esto ha sido fundamental, pensar que la obra de arte puede interpretarse de cualquier forma y decirse lo que sea de ella apelando a la subjetividad propia de todo individuo, es caer en un absurdo que, desde mi perspectiva, desvirtúa el arte. La obra siempre dice algo, aunque el que lo ponga en movimiento sea el intérprete.

Dejar de guiar la interpretación por la intención del autor de la obra y no idealizar al lector original no deben ser pautas para realizar una apología del espectador de la obra o intérprete, es importante no caer en extremos, su interpretación no es un fin en sí mismo que pueda entenderse de forma autónoma, sino que, si bien, es lo que posibilita tener acceso a lo que el texto dice, lo que importa sigue siendo aquello que devela, su sentido. Lo que Gadamer identifica en otro momento como la *cosa del texto*: “La interpretación no pretende ponerse en lugar de la obra interpretada [...] le es inherente una accidentalidad *fundamental* [...] La palabra interpretadora tiene siempre algo de accidental en cuanto que está motivada por la pregunta hermenéutica.”¹⁷⁰

Cabe mencionar que cuando Gadamer refiere a la pregunta hermenéutica determina que ésta es la que se pregunta por el sentido. No es una idealización del intérprete por sí misma, sino que al ser él el que pone en movimiento el sentido de la obra es pieza clave para su configuración. Éste no debe entenderse como un planteamiento subjetivista, ya que “*el comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que*

¹⁷⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 480.

como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación.”¹⁷¹ Lo que hace que el intérprete pueda tener acceso a la obra es su propia historicidad, como se mencionó. Ricoeur también va a destacar esto como una premisa fundamental al plantear que “lo que se ha de comprender en un relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la *cosa del texto*, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto.”¹⁷²

La relación que quiero establecer es, ante todo, dialógica. No es el intérprete quien impone un significado a la obra, pero tampoco hablamos de un arte acabado capaz de significarse por y para sí mismo: “El texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra es en último extremo el rendimiento del intérprete. En éste tienen parte los dos.”¹⁷³ El sentido de la obra es sólo capaz de ponerse en movimiento gracias al intérprete:

Una parte de la conversación hermenéutica, el texto, sólo puede llegar a hablar a través de la otra parte, del intérprete. Sólo por él se reconvierten los signos escritos de nuevo en sentido. Al mismo tiempo, y en virtud de esta reconversión a la comprensión, accede al lenguaje el asunto mismo del que habla el texto. Igual que en las conversaciones reales, es el asunto común el que une entre sí a las partes, en este caso al texto y al intérprete.¹⁷⁴

Como ya mencioné, siguiendo a Gadamer, la distancia temporal es la que permite una mejor comprensión de aquello que se interpreta, esta idea también está en Ricoeur cuando habla de la autonomía semántica, pero para él ésta tiene una triple función que habría que especificar: “Gracias a la escritura, el discurso adquiere una triple autonomía semántica: respecto a la intención del hablante, de la recepción del público primitivo, y de las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción [...] Corresponde a la hermenéutica indagar las implicaciones que tiene este devenir texto para la tarea interpretativa.”¹⁷⁵ Pero, aun cuando hay esta triple autonomía semántica, considero

¹⁷¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 360.

¹⁷² Paul Ricoeur, *Del texto a la... Op. Cit.*, p. 155.

¹⁷³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 466.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 466.

¹⁷⁵ Paul Ricoeur, *Del texto a la... Op. Cit.*, p. 33.

importante no perder de vista la última, como se ha expuesto a lo largo de este escrito, me he interesado por rescatar la parte histórica y social de la obra. A diferencia de Ricoeur, considero que no hay un desprendimiento total de ésta por múltiples razones, entre ellas por los efectos de la historia o la *historia efectual* a lo que otrora refiere Gadamer, esto es, que sólo nos es posible tener acceso a algo por esta pertenencia a la tradición. Si bien, esto no es explícitamente local y no tiene que ver necesariamente con lo contextual, creo que es justamente y gracias a ello que logramos un tipo de acercamiento determinado tanto social como históricamente. En este sentido, me suscribo más a lo que plantea Gadamer y que ya he esbozado en el primer apartado del presente capítulo. Sin embargo, los otros dos primeros tipos de autonomía me parecen no sólo válidos sino indispensables:

En la resurrección del sentido del texto se encuentran ya siempre implicadas las ideas propias del intérprete. El horizonte de éste resulta de este modo siempre determinante, pero tampoco él puede entenderse a su vez como un punto de vista propio que se mantiene o impone, sino más bien como una opinión y posibilidad que uno pone en juego y que ayudará a apropiarse de verdad lo que dice el texto.¹⁷⁶

Aunque el horizonte en la hermenéutica siempre ha de ser el lenguaje, ello no implica que se deje desprovisto al arte que no lo contiene de manera explícita, al contrario, la premisa que la rige, si bien, está ligada al lenguaje, puede partir de otras expresiones artísticas que no necesariamente sean literarias:

La interpretación en el medio del lenguaje muestra por sí misma con claridad lo que la comprensión es siempre: una apropiación de lo dicho, tal que se convierta en cosa propia. La interpretación lingüística es la forma de interpretación en general. Por lo tanto, se da también allí donde lo que hay que interpretar no es de naturaleza lingüística, no es un texto, sino por ejemplo, un cuadro o una obra musical. No conviene dejarse desorientar por estas formas de interpretación que no son en sí mismas lingüísticas, pero que en cambio presuponen realmente la lingüisticidad.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 467.

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 478.

Al igual que en cualquier tipo de obra de arte, en la pintura no todo está dicho, y al tiempo, la interpretación no es arbitraria. En ésta también hay un tema, éste entendido como la *cosa* de la obra de arte y no en el sentido en que se entiende generalmente. Me explico, por lo general en pintura hay una división entre lo que es considerado una figura o signo visual, motivo y tema: “Los motivos son conjuntos de figuras que constituyen una unidad formal y significativa al agruparse [...] cuando agrupamos los motivos y lo situamos en un orden o arreglo determinado que obedece a una combinación específica tenemos una composición [...] que supone un conjunto de reglas [...] [y] es un medio a través del cual se representa un tema específico.”¹⁷⁸ Como se mencionó en el segundo capítulo, figuras, motivos y temas no son inamovibles, es así que un motivo o figura puede ser un tema, dependiendo de los cánones establecidos.

Aunque es importante marcar esta diferencia, a lo que refiere el tema de la obra en términos hermenéuticos será distinto. Así, por ejemplo, el tema de una obra dentro de los cánones pictóricos puede ser la *naturaleza muerta* y sin embargo, dependiendo de si es *vanita*, *bodegón*, *trampantojo* o *cuadro de costumbres* el tema variará dependiendo de la obra y su composición, pudiendo ser, por ejemplo: La muerte, la vida, la tensión entre ellas o la *coincidencia opositorum* de la que hablaba Mircea Eliade¹⁷⁹, lo efímero de los placeres o lo fundamentales que pueden ser, etcétera. Pensar en estos términos es preguntar por el sentido de la obra y no sólo por el significado de cada elemento que aparece en ella. Es decir, aunque sólo a partir de lo concreto de la obra podemos tener acceso a lo que representa, entonces, por lo que preguntamos al momento de interpretar es por el sentido de aquello que está representado, aunque partamos justo de ello.

¹⁷⁸ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, pp. 56-57.

¹⁷⁹ Es decir, coincidencia de los contrarios que aunque opuestos no se niegan, sino que se perfeccionan, uno adquiere sentido a partir del otro y viceversa. Por ejemplo, la vida sólo puede adquirir su propio sentido a partir de la muerte. Son opuestos que se complementan recíprocamente.

3.4 Excedente de sentido como parte del significado de la obra

Pensar en la interpretación de la obra de arte pictórica implica de alguna manera transfigurar el arte de un medio a otro, esto es, pasar de la imagen a la palabra. Una forma de realizar esta acción puede ser a través de la metáfora, ya que el arte no se agota en una descripción material. Lenguaje y sentido metafóricos, entendiéndolos desde Ricoeur, se convierten en una especie de paráfrasis de aquello a lo que refieren, pero que no lo describen de manera literal: La obra de arte.

Como se mencionó, Ricoeur ve en el lenguaje no sólo una estructura, sino una *mediación*¹⁸⁰ en el sentido más amplio del término, ya que es sólo gracias a él que tenemos un mundo. Es importante notar la trascendencia que tiene en su pensamiento el lenguaje para entender porqué la obra de arte pictórica se llevará en estos términos, cabe recordar las tres dimensiones que establece en el lenguaje: “La dimensión ontológica (referencia al mundo), la psicológica (relación con uno mismo) y la moral (relación con otro), son rigurosamente cooriginarias.”¹⁸¹

Es decir, cuando interpretamos una obra de arte pictórica, acabamos por pasar de la imagen a la palabra. Esto es importante porque aun cuando hablemos de una pintura seguimos, de alguna manera, pensando en lenguaje (en tanto lingüística); como ya expliqué éste es fundamental en la postura hermenéutica porque es sólo por medio de él que logramos comprender.

Una vez aclarado que nuestra interpretación de la pintura se realizará siempre en términos de lenguaje, habrá que destacar que el punto de partida será distinto: la imagen. A lo largo de esta investigación e realizado algunas analogías entre la obra de arte literaria

¹⁸⁰ Así, dice que el lenguaje no es objeto sino una mediación “en un triple sentido: en primer lugar, se trata de una mediación entre el hombre y el mundo, es aquello a través de o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo que tenemos un mundo. El lenguaje es, asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las mismas cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un «nosotros». El diálogo es, como hemos dicho, en tanto que juego de preguntas y de respuestas, la última mediación entre una persona y otra. Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo. A través del universo de los signos, de los textos o de las obras culturales podemos comprendernos a nosotros mismos.” Véase Paul Ricoeur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia... Op. Cit.*, pp. 41-57.

¹⁸¹ Paul Ricoeur, *Historia y... Op. Cit.*, p. 51.

y la pictórica, pero considero que en este punto lo que me resulta más asequible para explicarla será la metáfora. Me explico, pensar en la metáfora implica pensarla primero en sus elementos más esenciales pero sólo para poder llevarla a un nivel de interpretación en el que cobra sentido, esto es, en tanto frase y sólo así. La obra de arte pictórica no dista demasiado de ella, ya que si bien podemos interpretar los elementos contenidos en ella, en tanto figuras, es sólo en la composición que cobran sentido.

Es decir, los elementos de la metáfora, las palabras, obtienen su significado sólo a partir de la tensión que se genera entre ellas. Así ocurre con la pintura, las formas aisladas pueden interpretarse de manera individual en función de lo que representan, pero sólo a partir de la composición es que puede determinarse su sentido y, por ende, el significado de la obra que no necesariamente tiene que ver con el significado que pueden tener las figuras de forma aislada.

Ahora bien, incluso si pensamos que la obra de arte pictórico se interpreta en términos de lenguaje, podríamos pensar que una pintura puede parafrasearse por medio de ciertas frases que, incluso, podrían ser metáforas. Son dos ideas, la primera, es hacer una analogía entre obra de arte pictórica y metáfora; la segunda, es pensar que la interpretación de la pintura puede ser realizada por medio de metáforas. Me gustaría ahondar más sobre este tema.

Volviendo al sentido de la metáfora, Ricoeur planteará la importancia de dejar de verla como una figura estilística del lenguaje. Y así como planteamos acerca de la obra de arte pictórica, una verdadera metáfora tampoco puede traducirse “literalmente” porque crea su sentido, “esto no quiere decir que no puedan ser parafraseadas, sino tan sólo que tal paráfrasis es infinita e incapaz de agotar el sentido innovador [...] Una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad.”¹⁸² En este sentido, aunque aparentemente, este doble juego metafórico nos aleja de la obra de arte, es al contrario, nos acerca a ella.

Entendamos que el arte y la palabra están en una tensión entre una realidad ostensible y mundo cargado de sentido: “Tenemos más ideas que palabras para expresarlas, debemos ampliar las significaciones de aquellas palabras que sí tenemos más

¹⁸² Paul Ricoeur. *Teoría de la... Op. Cit.*, pp. 65-66.

allá de su empleo ordinario.”¹⁸³ Ricoeur incluso planteará que hay un mundo que la obra abre ante el sujeto, pero habría que puntualizar que éste sólo puede ser construido y destruido por el ser humano [lenguaje, arte, diálogo, pensamiento, comprensión, etcétera]. En esa misma dirección, Gadamer planteará que “La finitud de la propia comprensión es el modo en que afirman su validez en la realidad, la resistencia, lo absurdo e incomprensible.”¹⁸⁴

Cabe mencionar que, si en este punto hago referencia a la metáfora es porque veo en su interpretación cierta similitud con la obra de arte pictórica, no hay una sola interpretación que pueda darse de ella, aunque puede haber un referente a lo que existe en el mundo no puede verse sólo desde la literalidad, eso no sólo la simplificaría sino que a partir de esta perspectiva simplemente no podría tenerse acceso a su significado. El excedente de sentido no es sólo algo que se agrega, sino que es parte y lo que determina el significado. Una metáfora es más que sólo *tropos* de la retórica, es más bien una tensión entre ficción y realidad, no podría considerarse una mentira pero tampoco una realidad ostensible. A lo que ésta refiere no es necesariamente tangible, de hecho, casi nunca lo es, no se presenta de forma empírica en el mundo pero es lo que lo configura y lo hace más habitable, en otras palabras “La tensión sería entonces en un ‘es’ y un ‘no es’.”¹⁸⁵

Es sólo en esta tensión que puede entenderse, es sólo a partir de lo que enuncia de literalidad que pueden verse esas conexiones inesperadas. Es decir, sólo porque conocemos de alguna manera las partes, es que notamos que esa conexión nos puede llevar a una nueva significación. En la obra de arte pictórica, es sólo a partir de la materialidad de la obra que podemos tener acceso a un significado más profundo, en estricta analogía debería hablar de aquello que la obra representa y cómo sus partes pueden hacer conexiones de sentido, y tal vez podría, ya que en esta investigación he querido sólo referirme a las obras de arte pictóricas figurativas, sin embargo creo que puede ser extensivo a otro tipo de obras.

Sin embargo, con fines expositivos y de continuar con los límites planteados al inicio de este escrito continuaré refiriéndome sólo a las obras de arte figurativas. En éstas

¹⁸³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 18.

¹⁸⁵ Paul Ricoeur, *La metáfora... Op. Cit.*, p. 327.

puede entenderse un significado de los elementos aparecidos en ellas de manera individual, sí, pero al igual que con la metáfora, sólo adquieren su verdadero sentido una vez configuradas en un todo más complejo: “la imagen remite a otra cosa, pero invitando a demostrarse en ella. Pues lo que constituye aquella valencia óptica de la que ya hemos hablado es el hecho de que no está realmente escindida de lo que representa, sino que participa de su ser.”¹⁸⁶ Hagamos una analogía con la metáfora, la unidad mínima para ésta será la frase, entonces la semántica será la disciplina por excelencia para abordarla en un primer momento y no la semiótica, ya que aunque podamos tener el uso metafórico de una palabra, ésta será interpretada en función de una contextualidad que le determina ese uso:

La metáfora atañe a la semántica de la oración antes de que se relacione con la semántica de la palabra. Y ya que la metáfora sólo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo [...] realmente no deberíamos hablar del empleo metafórico de una palabra, sino más bien de la expresión metafórica. La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica [...] realmente no es algo que sucede entre dos términos en la expresión, sino más bien entre dos interpretaciones opuestas de la misma. Es el conflicto entre las dos interpretaciones lo que sostiene la metáfora [...] La metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se destruye en una contradicción significativa.¹⁸⁷

De ahí que no sólo sea descripción de la realidad, sino generadora de una nueva con una necesaria referencia al mundo: “En una metáfora viva la tensión entre las palabras, o más precisamente, entre dos interpretaciones, una literal y otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido.”¹⁸⁸ Efectivamente, la obra de arte siempre tiene una referencia, pero ésta es la referencia no ostensiva de la obra o, en otras palabras, la apertura/descubrimiento de un mundo:

¹⁸⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 204.

¹⁸⁷ Paul Ricoeur. *Teoría de la... Op. Cit.*, pp. 62-63.

¹⁸⁸ *Ibidem.*, p. 65.

No nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo [...] La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su 'disposición', de su 'género' y de su 'estilo'.¹⁸⁹

Lo que está en discusión, si bien es en parte, el significado de la obra de arte pictórica, lo que cobra mayor importancia y a lo que no se ha prestado lo suficiente atención es al excedente de sentido que hay en ella y que también debe ser parte de la significación, dirá Ricoeur que: "Si podemos incorporar el excedente de sentido de las metáforas al dominio de la semántica, entonces seremos capaces de dar a la teoría de la significación verbal el mayor alcance posible."¹⁹⁰

Este excedente de sentido y especialmente el sentido metafórico en estos términos es uno de los principales incentivos para continuar explorando por la vía hermenéutica a la obra de arte. Considero que el excedente de sentido que Ricoeur enuncia para la metáfora no es exclusivo de ella, sino que es parte también de otras artes, en este caso y para efectos de esta investigación, me he referido a la pintura. Y las pautas que marca este autor me parecen fundamentales.

¹⁸⁹ Paul Ricoeur, *La metáfora... Op. Cit.*, pp. 291-292.

¹⁹⁰ Paul Ricoeur. *Teoría... Op. Cit.*, p. 58.

Conclusiones

«Ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin...»

—Jorge Luis Borges

A partir de lo planteado por Paul Ricoeur he desarrollado algunas premisas teóricas que dan pauta para un acercamiento a la obra de arte pictórica, éste contempla no sólo su carácter ontológico sino también un plano epistemológico que puede dar cabida a un método para el análisis de la imagen, específicamente la obra de arte pictórica. *Este fue uno de los objetivos principales, lograr una comprensión del arte tratando de ampliar algunos de los modelos ya existentes, este acercamiento busca no sólo centrarse en el autor, que si bien es fundamental, no es lo único ni lo más importante, sino tomar también a la obra misma, al sentido y a lo que Ricoeur ha denominado como el excedente de sentido.*

La propuesta es abrir el campo hacia otros horizontes que complementen los existentes. El fundamento ontológico y específicamente la postura hermenéutica a partir de la triple *mimesis* plantea mirar más profundamente a la obra en sí misma y lo que hay en su entorno, antes y después de ella: la prefiguración (el plano ontológico), la configuración (la obra en sí misma) y la refiguración (después de la obra, la contemplación de ella y su interpretación).

La esencia de la triple *mimesis* es mostrar el proceso de la obra: 1) iniciando con su origen, esto es, la prefiguración o el conocimiento obtenido de la comprensión práctica; 2) la obra en sí misma, una vez configurada y; 3) finalmente cuando es refigurada (interpretada) por el espectador; lo que es entendido como *mimesis* I, II y III, respectivamente. *Mimesis* II es la mediación entre las otras, por tanto, el énfasis puesto en ésta no es del tipo semiótico, no se trata de aislarla con su significado o sólo colocarla entre las otras dos, sino del tipo hermenéutico que “se preocupa por reconstruir toda la gama de

operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y [espectadores]”.¹⁹¹

Considero que no se trata tanto de entender el significado de la obra *per se*, sino de comprenderla dentro de este proceso, evidentemente tiene un significado, eso no está en duda, pero el transcurso por el que el significado llega al espectador es un recorrido que Ricoeur ha construido a partir de los modos miméticos o, lo que es lo mismo, la triple *mimesis*: “El proceso concreto por el que la configuración [esto es, la composición] media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. [El espectador] es el operador por excelencia que asume por su hacer –acción de [contemplar la obra]– la unidad del recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III por medio de *mimesis* II.”¹⁹²

El círculo de la *mimesis* nos lleva a pensar que el fenómeno del arte se da en múltiples sentidos: El artista dialoga con la realidad mientras la desarticula, la resignifica y la transforma en obra de arte, creando así un nuevo sentido por medio de su composición. El arte ya posee, entonces, un significado latente y una vez en el mundo queda expectante del intérprete, ya que, únicamente la interpretación es capaz de ponerlo en movimiento. Así, el espectador que contempla, inicia una especie de diálogo con la obra de arte, que no es otra cosa que una relación dialógica constructora de sentido, en la que realidad, artista, obra e interprete reconfiguran el mundo creando uno nuevo que es preciso develar.

Se trata entonces de comprender a la interpretación como una condición ontológica, al tiempo que es parte fundamental del proceso de comprensión de la obra a un nivel epistemológico. La propuesta principal era poner en juego más ejes de pensamiento para la comprensión de la obra, es decir, a parte del contexto y al autor de la obra. Así, se consideró también a la obra en sí misma, con la *autonomía semántica*¹⁹³ que ésta reclama. Este énfasis en la obra no es fortuito, sino necesario, ya que hay un punto en que la pintura se separa del autor y se convierte en patrimonio de la humanidad, ya no es el autor el que habla a través de ella, ya no hay un “interlocutor” a quien preguntar por el sentido y en realidad ya no se trata de “descubrir” la intención (oculta o manifiesta) del artista que,

¹⁹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 114.

¹⁹² *Ídem*.

¹⁹³ “Entiendo por autonomía la independencia del texto respecto a la intención del autor, de la situación de la obra o de la relación con un lector original”. Véase, Paul Ricoeur, *Escritos y... Op. Cit.*, p. 67.

cabe mencionar, muchas veces ni para él es clara. *Hay que dejar hablar a la obra*, diría Gadamer; Ricoeur reafirmaría esta idea planteando que al no haber una situación de diálogo [una dialéctica de pregunta y respuesta], “con los textos escritos, el discurso debe hablar por sí mismo.”¹⁹⁴ Así también con la pintura, que adquiere esta autonomía y que también reclama su interpretación para ser comprendida.

El arte y la palabra están en una tensión entre una realidad ostensible y mundo cargado de sentido: “Tenemos más ideas que palabras para expresarlas, debemos ampliar las significaciones de aquellas palabras que sí tenemos más allá de su empleo ordinario.”¹⁹⁵ Ricoeur incluso planteará que hay un mundo que la obra abre ante el sujeto, pero habría que puntualizar que éste sólo puede ser construido y destruido a partir de lo humano [lenguaje, arte, diálogo, pensamiento, comprensión, etcétera].

De ahí que una de las premisas fundamentales a sostener fuera que la obra de arte, ya sea literaria o pictórica, no sólo es descripción de la realidad, sino generadora de una nueva con una necesaria referencia al mundo. En el lenguaje lo vemos claramente en las metáforas: “En una metáfora viva la tensión entre las palabras, o más precisamente, entre dos interpretaciones, una literal y otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido.”¹⁹⁶

Efectivamente, la obra de arte siempre tiene una referencia, pero ésta es la referencia no ostensiva de la obra o, en otras palabras, la apertura/descubrimiento de un mundo: “No nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo [...] La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’.”¹⁹⁷

Lo que está en discusión, si bien es en parte, el significado de la obra de arte pictórica, lo que cobra mayor importancia y a lo que no se ha prestado la suficiente atención es a su sentido y al *excedente de sentido* que hay en ella y que también debe ser parte de la significación. Dirá, incluso, Ricoeur sobre el lenguaje que: “Si podemos

¹⁹⁴ Paul Ricoeur, *Escritos y conferencias II. Hermenéutica* [2010], México, Siglo XXI, 2012, p. 67

¹⁹⁵ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y el excedente de sentido* [1976], México, Siglo XXI, 2011, p. 61

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 65

¹⁹⁷ Paul Ricoeur, *La metáfora viva* [1975], Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 291-292

incorporar el excedente de sentido de las metáforas al dominio de la semántica, entonces seremos capaces de dar a la teoría de la significación verbal el mayor alcance posible.”¹⁹⁸

El excedente de sentido, en estos términos, es uno de los principales incentivos para continuar explorando por la vía hermenéutica a la obra de arte pictórica. Ésta contempla el sentido profundamente humano del lenguaje: “No hay autocomprensión que no esté *mediatizada* por signos, símbolos y textos”¹⁹⁹, de ahí que sólo nos comprendamos “gracias al gran rodeo de aquellos signos que la humanidad ha depositado en las obra culturales.”²⁰⁰ Entonces cobra especial importancia analizarlos y comprenderlos, la obra de arte es un símbolo que puede ser estudiado.

En conclusión, considero que para poder comprender a la obra de arte pictórica en toda su complejidad habría que empezar a pensarla no sólo desde la descripción de los elementos que la conforman, o de aquello que representa en un nivel figurativo, sino en función de la concreción que llegue a hacerse de ella. Como mencioné en el tercer capítulo de la presente tesis, la obra posee ciertos espacios de indeterminación que le son propios y de los que no puede deslindarse porque son parte inherente de ella; sólo a partir de la concreción de éstos es que puede tenerse acceso a un significado más acabado.

Integrar estas concreciones de los espacios de indeterminación al significado es el primer paso hacia la configuración del sentido de la obra de arte pictórico. Es decir, no es que la interpretación sea algo que simplemente se le suma al significado de la obra, sino que es por ésta que se puede llegar a configurar. Desde esta perspectiva, la contemplación de la obra no es algo accesorio que simplemente se pueda omitir para tener un acercamiento más “puro”, sino lo que da vigencia y actualiza el sentido de la obra de arte.

He querido rescatar al espectador de la obra pero no como el sujeto aislado que simplemente especula frente al arte como frente a cualquier otro objeto, generando todo tipo de interpretaciones. Más bien he querido recuperarlo como el intérprete que es capaz de dialogar con la obra y concretar sólo a partir de la interminación que posee el arte. Esto es, como el que pone en movimiento el significado de la obra de arte, ése que sólo adquiere

¹⁹⁸ Paul Ricoeur. *Teoría... Op. Cit.*, p. 58

¹⁹⁹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* [1986], Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2010, p.31

²⁰⁰ Paul Ricoeur, *Historia y Narratividad* [1978], España, Paidós, 1999, p. 57

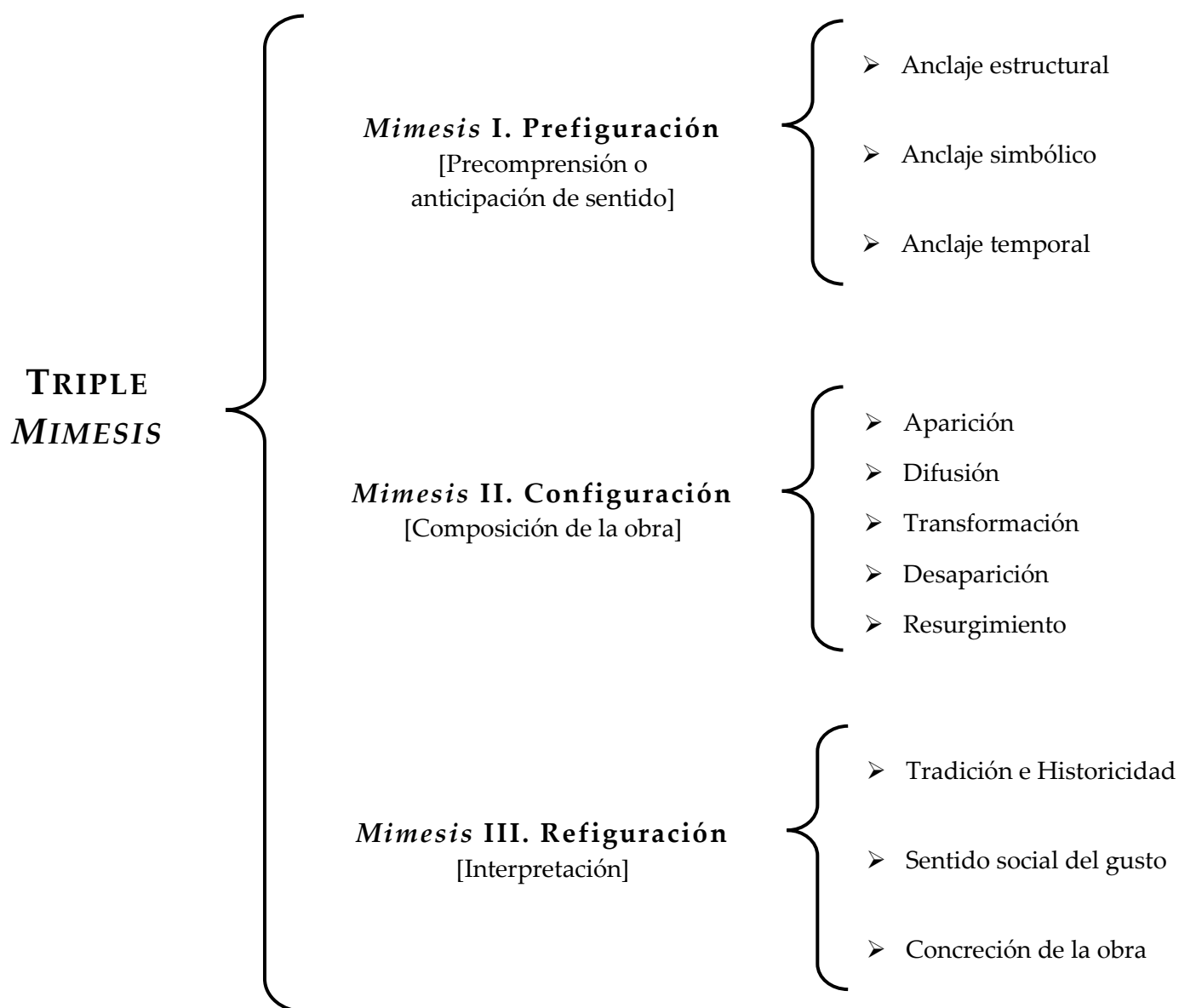
sentido cuando es actualizado y puesto en juego por el fenómeno de la comprensión. Al final, mi objetivo de conocimiento estaba vinculado con *el significado de la obra de arte pictórica*, sin embargo, si he realizado este largo camino por otros aspectos²⁰¹ que podría pensarse que no tienen que ver con la obra de arte en sí misma es porque considero que son fundamentales para poder llegar a él, en su más amplio sentido.

²⁰¹ Como pueden ser: la tradición, la historicidad, el sentido social del gusto, el intérprete, los espacios de interminación y su posterior concretización, el excedente de sentido, etcétera.

Anexo

«La imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original.»

—Paul Ricoeur



Referencias generales

ARISTÓTELES, *Poética*, tr. Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

AGÍS VILLAVERDE, Marcelino, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, 301 pp.

ALEXANDER, Jeffrey C. "La centralidad de los clásicos" [1987] en Anthony Giddens y Jonathan Turner. *La teoría social hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

AMADOR BECH, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, 241 pp.

BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, España, Barral Editores, 1972, 234 pp.

BONFI, Antonio, *Filosofía del arte*, La Habana, editorial ICAIC, 1967.

BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico* [1994], Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

———, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* [1964-1999], Argentina, Siglo XXI, 2011, 282 pp.

BRAUDEL, Fernand, *Las civilizaciones actuales. Estudio de historia económica y social*, Madrid, Tecnos, 1973, 497 pp.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 335 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, editorial Labor, 1988.

COOMARASWAMY, Aranda K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, ediciones de la Tradición Unánime, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [2000], Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, 391 pp.

- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, España, Idea Universitaria, 1998, 222 pp.
- DILTHEY, Wilhelm, *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica* [1900 y 1927], Madrid, Ediciones Istmo, 2000, 247 pp.
- , *El mundo histórico* [1910], México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica* [1968], Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007.
- DURANTI, Alessandro. *Antropología lingüística*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- DROYSEN, Johan Gustav, *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia* [1857] [1936], Barcelona, Editorial Alfa, 1983, 390 pp.
- ENCINA, Juan de la, *El estilo*, México, UNAM, 1977, 178 pp.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica* [1988], México, Siglo XXI editores, 2007, 365 pp.
- GADAMER, Hans-Georg, *Mito y razón* [1993], España, Paidós Studio, 1997, 133 pp.
- , *Verdad y Método*. Tomo I [1960], Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, 697 pp.
- , *Verdad y Método*. Tomo II [1986], Salamanca, Ediciones Sígueme, 2010, 429 pp.
- GARAGALZA, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, 206 pp.
- GARCÍA BERMEJO, José María y Adolfo Gómez Cedillo, *Conceptos fundamentales de arte*, Madrid, Alianza editorial, 2007, 203 pp.
- GARCÍA CASTILLO, Pablo, *Aristóteles: el arte como libre representación de la vida humana en acción*, Separata Revista: Cuadernos Salmantinos de filosofía, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, No. XXXIII, 34 pp.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005, 387 pp.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, *Un tratado de Ficción. Ontología de la mimesis*. Mexico, Herder, 2010.
- , “La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur”, artículo [pdf] consultado en línea el 25-05-2014, 23:34 hrs, En: <http://www.magonzalezvalerio.com>
- GRONDIN, Jean, *Introducción a Gadamer* [1999], España, Herder, 2003. P. 41.

- , *Introducción a la hermenéutica filosófica* [1991], Barcelona, Herder, 2002, 269 pp.
- , *¿Qué es la hermenéutica?* [2006], Barcelona, Herder, 2008, 173 pp.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte I. desde la prehistoria hasta el barroco*, México, editorial De Bolsillo, 2007, 567 pp.
- , *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el Rococó hasta la época del cine*, México, editorial De Bolsillo, 2007, 539 pp.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 124 pp.
- , *El ser y el tiempo* [1927], Madrid, Trotta, 2006, 497 pp.
- , *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* [1923], Madrid, Alianza Editorial, 2008, 154 pp.
- HUSSERL, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 211 pp.
- INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria* [1937], México, Universidad Iberoamericana, 2005, 483 pp.
- , *La obra de arte literaria* [1931], México, Taurus, 1998, 463 pp.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, editorial Colofón, 2006, 107 pp.
- , *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, México, Ediciones Coyoacán, 2007, 166 pp.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México, Taurus, 2009, 692 pp.
- , *Crítica del juicio, seguida por observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción del francés por Añejo García Moreno y Juan Ruvira, Madrid, PsiKolibro, Formato en línea, 330 pp.
- KUHN, Tomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 319 pp.
- LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988, 265 pp.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología Estructural*, México, Siglo XXI, 2006, 229 pp.

- MERTON, Robert K., *Teoría y estructuras sociales* [1949], México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MILLS, Wright. *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2005.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, España, Anthropos, 2003, 255 pp.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado de las arte visuales* [1955], Madrid, Alianza Editorial, 1983, 386 pp.
- , *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* [1924], Madrid, Cátedra, 2013, 278 pp.
- , *La perspectiva como forma simbólica* [1924-1925], Barcelona, Tusquets, 2010, 169 pp.
- PLATÓN, “Fedro” en *Diálogos*, Tomo III, Madrid, Gredos, 1988, pp. 289-413
- , “Hipias mayor” en *Diálogos*, Tomo I, Madrid, Gredos, 1990, pp. 397-441
- RAMÍREZ, Juan Antonio, et. al., *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza editorial, 2002.
- RIVERO WEBER, Paulina (coord.), *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer*, México, editorial Itaca, 2006, 184 pp.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* [1986], Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2010, 380 pp.
- , *El conflicto de las interpretaciones* [1969], Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2008.
- , *Escritos y conferencias II. Hermenéutica* [2010], México, Siglo XXI, 2012, 224 pp.
- , *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990, 483 pp.
- , *Historia y Narratividad* [1978], España, Paidós, 1999, 230 pp.
- , *La metáfora viva* [1975], Madrid, Editorial Trotta, 2001, 434 pp.
- , *Teoría de la interpretación. Discurso y el excedente de sentido* [1976], México, Siglo XXI, UIA, 1999, 112 pp.

- , *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* [1983], México, Siglo XXI editores, 2009, 371 pp.
- , *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* [1984], México, Siglo XXI editores, 2011, 627 pp.
- , *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* [1985], México, Siglo XXI editores, 2006, 1073 pp.
- , *Vivo hasta la muerte; seguido de fragmentos* [2007], México, Fondo de Cultura Económica, 2008, 117 pp.
- RUÍZ DE AZÚA, Javier Bengoa, *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*, Barcelona, Herder, 1992, 211 pp.
- RUIZ NOÉ, Jaime, “De la intentio auctoris a la intentio operis en la hermenéutica analógica”, en Napoleón Conde Gaxiola (comp.), *Parámetros de hermenéutica analógica*, México, Torres Asociados, 2012.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general* [1916], México, Fontamara, 2010.
- SCHAPIRO, Meyer, *Estilo*, Chile, Ediciones del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura, 1962, 58 pp.
- , *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, España, Tecnos, 1999, 255 pp.
- SONTAG, Susan, *Contra a interpretación* [1964], Barcelona, Seix Barral, 1969, 358 pp.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [1976], Madrid, Alianza editorial, 2004, 422 pp.
- VOLPI, Franco, *Heidegger y Aristóteles* [2010], Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2012, 209 pp.
- WARNING, Rainer, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, 313 pp.
- WEBER, Max, *Ensayos de sobre metodología sociológica*, Argentina, Amorrortu Editores, 2001, 271 pp.