

LA HERMENÉUTICA DESDE LA ESTÉTICA

María Antonia González Valerio
Universidad Nacional Autónoma de México

Sin lugar a dudas la estética juega un papel fundamental en la hermenéutica gadameriana y ello en un sentido más amplio que en tanto que la apertura del planteamiento hermenéutico, el cual encuentra su punto de partida en el intento por recuperar la verdad del arte. La importancia de la estética rebasa, pues, el ser la introducción de la hermenéutica; la reflexión sobre el arte es, más bien, el sitio desde el que se funda la hermenéutica toda y desde el cual han de surgir las principales categorías e incluso el eje o hilo conductor a partir del cual se construye y estructura el pensamiento gadameriano. Con esto quiero decir que si la hermenéutica es principalmente y antes que nada una ontología, es la pregunta por el arte y su verdad la que conduce hacia el modo de ser del ser.

La ontología está, así, sustentada en la filosofía del arte, la cual, a su vez, sólo halla su justificación, incluso su pertinencia, en el hecho de ser la apertura de la pregunta por el ser. Estética y ontología quedan de este modo representadas como el núcleo, aun el alma de la hermenéutica.

Hasta aquí se podría objetar que estoy obviando dos problemas fundamentales del planteamiento de *Verdad y método*: el problema de la historia, de la comprensión histórica y el problema del lenguaje. Pero en más de un sentido es posible afirmar que estos dos ámbitos, historia y lenguaje, se abren desde la pregunta por el arte, el cual es esencialmente temporal e histórico. De hecho, la temporalidad de lo estético, pensada desde el devenir y la conservación, está caracterizada como un modo de darse la temporalidad y la historicidad en las que se insertan las aperturas del mundo y aun la posibilidad de dichas aperturas. Con respecto al lenguaje, es claro que la obra de arte es de suyo lingüística, no sólo eso, es quizás la manifestación más vehemente y contundente del lenguaje.

Una vez sugerido que estética y ontología son el núcleo de la hermenéutica, habrá que preguntar en qué sentido lo son. Comienzo por la ontología. ¿Por qué la ontología habría de encontrar en el arte, más concretamente en la reflexión sobre el arte, su punto de partida?

Me parece que a lo largo de la historia, las metafísicas y ontologías se han estructurado o han buscado estructurarse desde alguna parte de la existencia humana que se halle privilegiada en ese momento; ya sea desde alguna parte de la existencia humana o bien desde algún anhelo fundamental. Así, por ejemplo, es posible decir que la metafísica platónica se construye a contrapunto entre la facultad de conocimiento y el anhelo de inmortalidad.

No es mi intención hacer aquí un recuento de las metafísicas, sino buscar ciertas condiciones de emergencia de la ontología gadameriana, y dado que tales condiciones están inmersas en la historia, hacia allá habrá que voltear.

Tras la muerte de Dios y la crisis de la razón, la ontología no puede construirse más atendiendo a un principio trascendente o desde el eje de la razón en su acepción moderna. Las onto-teo-logías, en terminología heideggeriana, ceden su lugar a las ontologías, lo cual significa que la realidad o “lo que es” deja de ser pensado como “lo dado” para convertirse en “lo creado” por nosotros.

Ubico aquí dos grandes momentos: Hegel y Nietzsche. Y si reúno a estos dos pensadores es porque en ambas filosofías hay un afán por dar cuenta de “lo que es” en términos de creación, más allá del lugar radicalmente distinto que ocupa la razón en uno y otro.

Esta posición de pensar “lo que es” como creado provoca que en ambos el arte tenga un papel fundamental y que comience a operarse esa transformación según la cual la filosofía dejará cada vez más de pensar el arte desde categorías estéticas y desde la especificidad de las “bellas artes”, para pensarlo desde la ontología y desde la historia y como *poiésis*.

Concretamente en el caso de Nietzsche encontramos una ontología estética, y ello no sólo en *El nacimiento de la tragedia*, sino también en *Voluntad de poder*, donde la voluntad

de poder queda caracterizada en una de sus acepciones como arte. Heidegger, en su lectura de Nietzsche, puso el acento en esto y hay que recordar la influencia del Nietzsche de Heidegger en Gadamer. La primera ontología de Heidegger, la de *Ser y tiempo*, obvia el problema del arte, al cual no abordará sino hasta “El origen de la obra de arte”, conferencia que, por cierto, coincide en fechas con el inicio del curso de Heidegger sobre Nietzsche: 1936. La lectura que hace Gadamer de “El origen de la obra de arte”¹ me parece que arroja luz sobre el desarrollo de la hermenéutica en *Verdad y método*.

Para Gadamer, la no inclusión del arte en *Ser y tiempo* provoca que todo modo de darse el ente esté circunscrito y reducido a la temporalidad del ser-ahí (*Da-sein*) y al estado-de-yecto (*Geworfenheit*), y esto abre al menos dos problemas: (1) Que no todo ente cabe en la caracterización de lo a-la-mano (*Zuhandenheit*) y lo ante-los-ojos (*Vorhandenheit*) y (2) que todo se abra y se funde desde el ser-ahí. El giro de “El origen de la obra de arte” consistiría, según Gadamer, en hacer del arte, más concretamente del modo de ser del arte, la posibilidad de toda apertura, incluso de las aperturas en las que el ser-ahí está arrojado en cada caso. De ese modo, es como si “El origen de la obra de arte” se convirtiera en el primer momento, incluso en la condición de posibilidad, sobre la que posteriormente se ubicaría el segundo momento, a saber: la ontología de *Ser y tiempo*.

Gadamer inicia el proyecto hermenéutico desde tal horizonte, lo que implica no abrir la ontología desde el ser-ahí o desde la facticidad, temporalidad e historicidad de la existencia, sino desde un fenómeno más abarcante: la obra de arte. Esto significa que la existencia se da y se abre en su historicidad y temporalidad desde el modo de ser de la obra de arte que actúa como espejo del modo de ser del ser.

¿Qué encuentra Gadamer en la obra de arte y en la experiencia del arte para abrir desde ahí la ontología? También se podría preguntar, ¿qué tipo de ontología postula la hermenéutica para que ésta pueda fundarse desde el modo de ser de la obra de arte? Esta ontología no postula ninguna división entre mundo sensible e inteligible, entre

¹ Esta lectura consiste en la introducción escrita por Gadamer para el citado texto heideggeriano para la edición de Reclam y recopilado después bajo el título de “Die Wahrheit des Kunstwerks” en Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke 3. Neure Philosophie 1. Hegel, Husserl, Heidegger*. Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Taschenbuchausgabe, 1999.

fenómeno y noúmeno. La realidad no es independiente de la conciencia, aunque tampoco se trata de postular una conciencia fundante. La realidad aparece como lo creado por nosotros y nosotros no aparecemos como ningún sujeto fuerte del subjetivismo moderno. Se trata de pensar lo real no como la suma de objetos empíricamente constatables y al mismo tiempo se trata de no reducir lo real a la pretendida claridad de la conciencia, sino que lo real, aunque creado por nosotros, ha de sobrepasarnos y ha de sobrepasar la diafanidad del conocimiento filosófico y la explicación de corte cientificista. Para cumplir estos requisitos, parece que no hay mejor fenómeno para describir lo real que la obra de arte.

La obra de arte, caracterizada desde el juego, aparece en la hermenéutica gadameriana como aquello que le permite enfrentarse al subjetivismo moderno y como aquello irreductible al concepto. Pero no sólo eso, la obra es algo creado y conformado por nosotros, por el nosotros histórico, pero que no permanece simplemente ahí, no es idéntica a sí misma, sino que deviene y se transforma constantemente al estar inscrita en el flujo de la historia efectual. Además, la obra es intrínsecamente plural y polisémica, inagotable e inabarcable por la comprensión y la interpretación, y éstos son rasgos que serán constitutivos del mundo. La obra, pues, se presenta como algo creado y creador. Hay aquí una duplicación de la *poiésis*, porque la obra es fruto de una determinada *poiésis* y es, a su vez, *poiética*.

Dado que una de las pretensiones de Gadamer es escapar del subjetivismo, su preguntar no se orienta hacia el cómo se produce la obra, sino hacia lo que ésta produce y crea. Si la obra es fundamentalmente *poiética*, hay que cuestionar qué crea y en calidad de qué, es decir, cuál es el estatuto ontológico de la obra y de lo creado por la obra, ya que, en última instancia, lo que este cuestionamiento trata de discernir es cuál es el estatuto de lo creado y de la creación, puesto que el mundo, la realidad aparece como lo creado.

Es precisamente dentro de este contexto donde entra en juego la categoría de mimesis. Gadamer ha caracterizado la mimesis como una “categoría estética universal” que permite dar cuenta del modo de ser de la obra de arte y de la relación de ésta con el mundo. Y esta última consideración es quizás la más importante, puesto que la estética

de Gadamer está por entero orientada hacia la explicitación de la incidencia de la obra en el mundo y en el espectador, y probablemente no hay categoría más propicia para dar cuenta del efecto de la obra en el mundo y del efecto del mundo en la obra que la mimesis. Hay que agregar a esto un punto más: si la mimesis es la que permite dar cuenta de la relación obra-mundo, entonces es la que permite pensar la verdad del arte, porque sólo en la medida en que la obra se relacione con “lo que es”, incluso que predique algo sobre ello, se puede hablar de verdad del arte.

Si la obra quedara atrapada en el reino autónomo de lo estético y estuviera caracterizada como “ilusión”, entonces le sería propia una autorreferencialidad que no la haría ser más que un imaginado universo de ficción. Pero para Gadamer se trata de recuperar la verdad del arte y, por ende, de llevar a la obra hacia el mundo, más concretamente hacia el mundo histórico.

Podría pensarse, de primera instancia, que la recuperación de una categoría tal como la mimesis precisamente lo que impide o al menos dificulta es repensar la verdad del arte, debido a que ha sido justo tal categoría la que a menudo ha permitido una devaluación ontológica y epistémica del arte, baste recordar para esto al Platón de *República X*. Desde tal horizonte, no es difícil comprender por qué algunos contemporáneos se asumen como antimiméticos o antirrepresentacionistas en su afán por pensar el arte y el discurso poético ya no en términos de devaluación o de copia de la realidad. Por ello, no sorprenden sus diatribas contra la mimesis, por ejemplo, en el caso de R. Barthes², o contra los postulados gadamerianos, por ejemplo, en el caso de H. R. Jauß³. Sin embargo, en la mayor parte de los casos se trata de una comprensión demasiado limitada de la mimesis, tanto como de la idea de “mundo” o “realidad”.

Debido a esto hay que precisar cómo opera y de dónde procede la mimesis de la estética gadameriana.

² Cf. Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, en V.V.A.A., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

³ Cf. Jauß, “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, en *Toward an Aesthetic of Reception*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1982.

El primer punto que habría que tratar es que cuando se habla de mimesis parece aceptarse tácitamente una precedencia y preexistencia del mundo con respecto a la obra, puesto que si ésta es mimesis, aquello que mimetiza tendría que precederle temporalmente. Esta presuposición se enfrentaría con el postulado de la función *poiética* del arte, ya que o bien la obra es fundación de un mundo, o bien es mimesis de un mundo.

Poiésis y mimesis parecen no coincidir, y su no coincidencia generaría que la obra fuera fundamentalmente creadora pero siempre desvinculada del mundo, de modo tal que lo creado no es más que ilusión que produce simplemente un placer estético que permanece como estado afectivo del espectador; o bien la obra se vincula pero ya no como creadora, sino como actividad de segundo grado, que no hace más que reflejar y volver a presentar las circunstancias del mundo.

¿Cómo vincular la obra al mundo y conservar su función *poiética*? A esta pregunta intenta responder la ontología de la obra de arte que Gadamer desarrolla en *Verdad y método*, la cual se estructura a partir de la categoría de *Darstellung* o re-presentación. La re-presentación es la mimesis, Gadamer lo reconoce explícitamente⁴ e incluso apuesta por una relectura de la mimesis más cercana a Aristóteles que a Platón, como lo haría posteriormente P. Ricœur, quien organiza desde la mimesis su propuesta en *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*. Por supuesto que da que pensar el que las dos principales hermenéuticas del siglo XX analicen el fenómeno estético desde la misma categoría.

Pero más allá de esto, ¿por qué pensar la *Darstellung* como mimesis?, o, en todo caso, ¿por qué pensar la obra como *Darstellung*? Dentro de la estética de Gadamer *Darstellung* se opone a otra categoría: *Nachahmung* o imitación. La obra no imita, sino que re-presenta. Imitación y re-presentación son por igual traducciones posibles de mimesis, mas en este contexto lo que importa dilucidar es qué mienta la re-presentación. Esta categoría es, desde mi punto de vista, la categoría principal de *Verdad y método*, ya que enlaza artes, lenguaje y ser.

⁴ “el antiquísimo concepto de mimesis, con el cual se quería decir re-presentación (*Darstellung*)”, Gadamer, “Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 93.

Dentro de la estética, la re-presentación tiene diferentes acepciones que se van construyendo a lo largo del análisis y a las cuales hay que atender: la obra se representa a sí misma, es auto re-presentación, es también re-presentación para alguien, y finalmente es re-presentación de una verdad común, de un mundo o visión del mundo.

La re-presentación se despliega en tres ámbitos: la conformación interna de la obra, el efecto sobre el espectador y la vinculación con el mundo. Con respecto al primer ámbito hay que subrayar que el caracterizar la obra como auto re-presentación es lo que permite ganar una autonomía para la obra que se traduce en que el modo en como ésta se conforma y se estructura atiende a una lógica y teleología interna que se explica desde el tema de las “reglas del juego”. Todo juego opera desde reglas que sólo tienen validez y sentido al interior del juego mismo. Para la obra esto significa que no tiene que medirse y validarse con un supuesto “mundo exterior” que actuaría como parámetro de validación. La auto re-presentación todavía quiere decir algo más: aquello que la obra dice, los sentidos que abre y funda, sólo se representan en la obra, ésta hace ser algo que antes no estaba ahí y que desde ese momento es.

El segundo ámbito, el que alude al espectador, tiene cuando menos dos consecuencias fundamentales. La primera corresponde a la obra, la cual sólo es en su re-presentación, *i.e.*, sólo es en la medida en que es comprendida e interpretada, más aún, sólo es su interpretación y comprensión, su lectura y ejecución; pues la re-presentación no es distinta de la obra. Esto inserta a la obra en un diferir histórico que la hace ser distinta en cada caso al mismo tiempo que permanece siendo la misma obra.

Así, la obra no es sino su historia efectual y es en su historia efectual. De ese modo, la obra es lanzada al devenir del mundo histórico. La otra consecuencia de la inclusión del espectador como elemento esencial de la obra es la transformación que éste sufre tras y por la experiencia del arte: el encuentro con la obra no nos deja nunca inalterados, el mundo que la obra re-presenta abre la posibilidad de que el espectador se reconozca en ella, reconozca el *continuum* histórico, el poder de la tradición, la cual nos hace ser lo que históricamente hemos sido. Una vez más, la obra es lanzada hacia el mundo histórico, pues permite que el espectador se haga cargo de su estar inscrito siempre en tradiciones.

La relación entre la obra y la tradición, entre la obra y el mundo histórico, se patentiza desde el tercer ámbito de la re-presentación: la obra es re-presentación de una verdad común, de una visión del mundo. Si el espectador puede reconocerse en la obra, reconocer ahí algo de su ser es porque la obra abre y funda sentidos que surgen y se insertan en las visiones históricas del mundo, esto es, nos sabemos en la obra porque la obra nos dice, y si ésta puede decirnos en cada caso y más allá de la distancia histórica es porque ésta es mimesis de la humana existencia y del mundo humano.

Una mimesis que no es transcripción sino transformación del mundo, transformación que se ejecuta a partir de las redes de sentido que la obra genera, las cuales constituyen literalmente un “incremento de ser” (*Zuwachs an Sein*).

¿Cómo podría el ser ser incrementado al ser representado-mimetizado en y por la obra? ¿Y esto puede ser pensado al revés, es decir, si la obra produce un incremento de ser, el ser produce también un incremento de la obra? En todo caso, la relación entre la obra y el ser que se da por el “incremento de ser” depende de la mimesis, lo cual conduciría a afirmar que la obra es re-presentación o mimesis del ser. Pero, ¿puede el ser ser mimetizado? ¿De qué clase de mimesis se trataría? De una mimesis *poiética*, que al representar crea.

Además, en esta relación mimética, mimetizado y mimetizante son de la misma naturaleza, y eso le da a esta mimesis una tonalidad muy específica. Para comprender la especificidad de tal relación mimética hay que ir al *dictum* gadameriano según el cual “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”. Frente a las recientes interpretaciones de J. Grondin⁵ y R. Rorty⁶ que ven aquí una sentencia sobre la lingüisticidad de la comprensión, yo me oriento a interpretarla como una tesis ontológica sobre la lingüisticidad del ser, puesto que: “el ser es *lenguaje, esto es, re-presentarse*”.⁷ En esta

⁵ Cf. Grondin, “Was heißt ‘Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache?’”, en *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*, Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

⁶ Cf. Rorty, “»Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache«”, en V.V.A.A., «*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*». *Hommage an Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

⁷ Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1996, p. 581.

afirmación encontramos reunidos al ser, al lenguaje y a la re-presentación, lo que me lleva a suponer que la ontología hermenéutica gira toda ella en torno a la mimesis.

¿En qué sentido la obra de arte, el ser y el lenguaje son mimesis? Todavía más, ¿mimesis de qué? Esta última pregunta parece justificarse si sostuviéramos que hablar de mimesis es postular una relación de precedencia entre lo mimetizado y lo mimetizante, así podríamos preguntar ¿de qué son mimesis el ser y el lenguaje? ¿Qué es lo mimetizado, qué les precede? Hablar de mimesis ¿nos llevaría, en este sentido, a afirmar con Ricoeur que algo tiene que existir para que algo pueda ser representado, esto es, llevado al lenguaje? Desde ahí podríamos afirmar sin más que el mundo “es” y el lenguaje lo representa, pero *“La relación fundamental de lenguaje y mundo no significa por tanto que el mundo se haga objeto del lenguaje”*⁸, y *“el lenguaje no afirma a su vez una existencia autónoma frente al mundo que habla a través de él”*⁹.

El lenguaje, al igual que la obra de arte, es mimesis de sí mismo, *i.e.*, auto representación, mas se trata de una re-presentación tal que en ella se representa el mundo, y es re-presentación para alguien en el sentido de que nos liga y nos vincula a los unos y a los otros, y a nosotros con lo que históricamente hemos sido.

Si todo lo que es se da en una apertura lingüística del ser y si el lenguaje se mimetiza a sí mismo, ¿cómo hablar entonces de mimetizado y mimetizante? Se trata precisamente de una mimesis en la que la precedencia no existe, y por ende, tampoco la preeminencia de lo mimetizado sobre lo mimetizante, es una mimesis que no conoce original y copia, que no sabe de devaluaciones ontológicas y epistémicas, sino de relaciones del lenguaje, de creaciones y transformaciones de redes de sentido que hacen de este mundo un mundo humano. Es una mimesis que se da como lenguaje y en el lenguaje, y en la que nada escapa del lenguaje.

Esta mimesis sorprendentemente se deja decir con toda claridad a partir de una caracterización que hace Derrida:

⁸ *Ibid.*, p. 539.

⁹ *Ibid.*, p. 531.

Estamos ante una mímica que no imita nada, ante, si se puede decir, un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble. Ninguna referencia simple. Por eso es por lo que la operación del mimo hace alusión, pero alusión a nada, alusión sin romper la luna del espejo, sin más allá del espejo. [...] En ese *speculum* sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente una diferencia, una diada, puesto que hay mimo y fantasma. Pero es una diferencia sin referencia, o más bien una referencia sin referente, sin unidad primera o última, fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia.¹⁰

La mimesis no imita nada porque no hay nada que pudiera imitar, nada le precede, no tiene que medirse ni adecuarse con nada. No es más que mimesis de sí misma, no es más que auto re-presentación, puro juego del lenguaje que se consume y se consuma a sí mismo. Juego del lenguaje, movimiento del vaivén, del juego que va y viene entre los polos de imitado e imitante que difieren entre sí. Mas en este juego “se inscribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles.”¹¹

No es más que el movimiento del juego, la mimesis es ese movimiento que al moverse crea y genera su otro, lo que difiere, para reencontrarse después ahí, por eso la hermenéutica de Gadamer se asume como especulativa, como puro juego de espejos, de reflejos en la que nada escapa de la luna del espejo. Y si nada escapa es porque no se trata ya de una onto-teo-logía, sino de una ontología que se funda desde el poder *poiético* del lenguaje, lenguaje creador del mundo y de nuestra existencia, lenguaje creado por el mundo y por nuestra existencia.

El lenguaje necesita postularse y comprenderse desde la mimesis para quedarnos con los dos polos –mimetizado y mimetizante– que muestren la tensión, que eviten la disolución de todo en la identidad, en la mismidad.

Si no hay simultáneamente identidad y diferencia, entonces no hay juego posible, porque no hay polos entre los que se ejecute el movimiento del vaivén, no hay

¹⁰ Derrida, “La doble sesión”, en *La diseminación*, tr. José Martín Arancibia, Madrid, Espiral, 1997, p. 312.

¹¹ *Ibid.*, p. 318.

oscilación, sino una estaticidad, quizás hegeliana, en la que la consumación del espíritu absoluto ya no permite diferencias, pero, para Gadamer, “ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse”. El movimiento del lenguaje tiene que producir (crear y descubrir) su otro, para enfrentarse a él, esto es, tiene que generar constantemente la diferencia, mas sin olvidar que no se trata de una diferencia absoluta (nouménica), sino de un juego (del lenguaje) y un experimento (Nietzsche) que constituye precisamente la vida del lenguaje, entre ocultamiento y desocultamiento, un eterno retorno, una circularidad que juega a abrir la realidad, que juega a presentar visiones del mundo, las cuales se abren y se fundan desde el lenguaje que es *poiético* y justo por eso mimético. La obra de arte como mimesis se revela así como el modo de ser del ser en el juego del lenguaje.

Por esto, es posible sostener que la hermenéutica gadameriana en tanto ontología está fundada y sustentada en la estética, ya que es la reflexión sobre el modo de ser del arte en términos de mimesis lo que permite pensar el modo de darse el ser como *poiésis* del lenguaje, que con cada creación crea su otro para reencontrarse en él, y justo en eso consiste la experiencia del arte. Con todo esto, Gadamer no sólo recupera la verdad del arte negada históricamente por la filosofía, sino que además hace de esta verdad un modelo de la verdad propia de la hermenéutica, desde la que se configura otra experiencia del ser.