

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO

Doctorado en Epistemología e Historia de la Ciencia

Gadamer: arte y conocimiento
Implicaciones para una concepción
ampliada de la racionalidad

Lic. Paola Sabrina Belen

Tesis para optar por el grado
de Doctora en Epistemología e Historia de la Ciencia

Director: Dr. Pedro Karczmarczyk
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

Marzo de 2021

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Resumen	6
INTRODUCCIÓN	10
Problema de investigación, hipótesis y marco teórico.....	11
Metodología.....	24
CAPÍTULO 1 - Arte y juego	26
1.1. El concepto de juego.....	27
1.2. Juego y acción sacra.....	37
1.3. El juego del arte.....	40
CAPÍTULO 2 - Arte, verdad y conocimiento (o arte y mimesis)	44
2.1. El estatus epistémico de la obra de arte.....	45
2.2. La verdad del arte.....	52
2.3. Arte, lenguaje y ser.....	61
2.4. La palabra poética.....	70
2.5. La representación en las artes plásticas.....	82
2.6. Texturas y asperezas de la palabra.....	87
CAPÍTULO 3 - Arte y temporalidad	93
3.1. La identidad hermenéutica y el carácter festivo del arte.....	94
3.2. Tradición e historicidad.....	99
3.3. La historicidad del arte.....	107
CAPÍTULO 4 - Arte y racionalidad	116
4.1. La racionalidad hermenéutica como racionalidad ampliada. Una alternativa a la razón técnico-instrumental.....	117
4.2. La reivindicación del modelo de saber práctico aristotélico: la <i>phrónesis</i>	118
4.3. El problema de la aplicación. La constitución dialógica de la historia efectual.....	123
4.4. La crítica habermasiana a la racionalidad hermenéutica. Las réplicas de Gadamer....	131
4.5. Arte y racionalidad liberadora.....	154

CONCLUSIONES..... 162

BIBLIOGRAFÍA..... 168

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis surge de múltiples intercambios con profesores, amigos y colegas, cuyas ideas, observaciones y lecturas han contribuido al resultado aquí expuesto. Quisiera agradecerles, brevemente, a las personas sin cuyo apoyo intelectual o afectivo este estudio no hubiese sido posible.

Agradezco a mi director, Dr. Pedro Karczmarczyk, por su responsable tarea, predisposición, generosidad y por haberme guiado durante tantos años de trabajo. Pero, también, por la calidez del vínculo y el impulso constante. Muchas gracias por confiar en mí y en el tema de estudio.

A las autoridades y al personal del Doctorado en Epistemología e Historia de la Ciencia, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, por las gestiones y la dedicación. Especialmente, a los queridos profesores Dr. César Lorenzano y Dra. Verónica Tozzi.

A la Dra. María Antonia González Valerio, por su generosidad y sus valiosos aportes sobre la obra de Gadamer, los que han sido fundamentales para el desarrollo de esta tesis.

A la Universidad Nacional de La Plata que, a través de su Programa de Becas, me permitió la dedicación casi exclusiva a la cursada del Doctorado y a la primera etapa de la escritura.

A mis queridos maestros y amigos, Silvia y Daniel, por el apoyo académico y afectivo, y a mis compañeros de cátedra en Estética, Epistemología de las artes e Historia sociocultural del arte, por el espacio de trabajo compartido, el cual ha favorecido muchas de las ideas que se encuentran aquí volcadas.

Dedico esta tesis a mis padres, María y Julio; a mis hermanas, Lorena y Trinidad; a mi sobrino Mateo y a mi abuelo Emilio, con la profunda alegría de llegar a ser la primera Doctora de la familia.

Por último y en especial, a Bethania, quien desde la panza y fuera de ella se convirtió en la principal motivación para completar la escritura de esta tesis.

Paola Sabrina Belen
La Plata, marzo de 2021

RESUMEN

En esta tesis nos proponemos analizar la estética de Hans-Georg Gadamer en su relación con la hermenéutica, a fin de hacer una contribución al estudio del estatuto ontológico y epistémico de la obra de arte y de sus implicancias para la racionalidad hermenéutica.

El planteo del valor cognoscitivo y de la verdad en el arte implica realizar una revisión crítica del marco conceptual en el que la modernidad ha construido las nociones de realidad, racionalidad, conocimiento, verdad, entre otras, cuya cristalización paradigmática se encuentra en la ciencia.

Siguiendo a Gadamer, procuramos mostrar que hay una verdad que se revela en el proceso de la experiencia del arte, la que emerge en el encuentro dialógico con la tradición. Así, el juego del arte es el lugar propicio para la emergencia del ser, es decir, posibilita el develamiento del ser genuino de las cosas, su transformación hacia lo verdadero, porque lo muestra en un sentido nuevo, que ilumina algunos de sus aspectos al interpretarlo.

La dimensión epistémica del arte permite entonces conocer ese ser. A la vez, posibilita al espectador reconocerse en la obra, en un proceso en el cual este actualiza y construye la obra a la par que experimenta la historicidad y la finitud de su propio ser.

Esta investigación pretende mostrar, en definitiva, que la experiencia hermenéutica lleva consigo un saber racional, que no es ni la racionalidad demostrativa de la episteme ni la racionalidad técnica de las ciencias; sino que, desde el modelo de la racionalidad práctica definida por Aristóteles en su ética, comporta el ejercicio de una racionalidad consciente y responsable que guía la construcción de un mundo común. Aquí la obra de arte resulta paradigmática, ya que constituye la manifestación privilegiada de la racionalidad hermenéutica que, en el diálogo con la tradición, acepta la finitud de la razón humana.

Así pues, buscamos dar cuenta de que en el arte opera una racionalidad que desde su dimensión práctica, histórica y dialógica se diferencia de la razón estratégica dominante y, por eso, actúa como modelo para las ciencias humanas y para la vida. De esta manera, la racionalidad artística enriquece la comprensión de los otros, del mundo y de nosotros mismos.

Se trata de una investigación histórica sistemática que consiste en la consulta y el examen de distintos tipos de bibliografía, a saber: las fuentes primarias que constituyen el objeto y literatura crítica sobre dichos textos.

PALABRAS CLAVE: arte, conocimiento, racionalidad, hermenéutica, ontología, estética, Gadamer.

ABSTRACT

In this thesis we propose to analyze the Aesthetics of Hans-Georg Gadamer in its relation with Hermeneutics, in order to make a contribution to the study of ontological and epistemic status of artwork and its implications for hermeneutical rationality.

The proposal of cognitive value and truth in art implies a critical review of the conceptual framework in which modernity has built the notions of reality, rationality, knowledge, truth, among others, whose paradigmatic crystallization is found in science.

Following Gadamer, we try to show that there is a truth that is revealed in the process of art experience, which emerges in dialogical encounter with tradition. Thus, play of art is propitious place for the emergence of being, that is, it enables the unveiling of the genuine being of things, its transformation towards the true, because it shows it in a new sense, which illuminates some of its aspects by interpret it.

The epistemic dimension of art then allows us to know that being. At the same time, it enables to the spectator to recognize himself in the artwork, in a process in which he updates and builds the work while experiencing the historicity and finitude of his own being.

This research aims to show, in short, that the hermeneutical experience carries with it a rational knowledge, which is neither the demonstrative rationality of the episteme nor the technical rationality of the sciences; rather, from the model of practical rationality defined by Aristotle in his ethics, it is the exercise of a conscious and responsible rationality that guides the construction of a common world. Here artwork is paradigmatic, insofar as it constitutes the privileged manifestation of hermeneutical rationality that, in dialogue with tradition, accepts the finiteness of human reason.

Thus, we try to realize that a rationality operates in art that from its practical, historical and dialogical dimension differs from the dominant strategic reason and, therefore, acts as a model for the human sciences and for life. In this way, artistic rationality enriches the understanding of others, the world and ourselves.

It is a systematic historical research that consists of consulting and examining different types of bibliography, namely: the primary sources that constitute the object and critical literature on these texts.

KEYWORDS: Art, Knowledge, Rationality, Hermeneutics, Ontology, Aesthetics, Gadamer.

INTRODUCCIÓN

Problema de investigación, hipótesis y marco teórico

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) lleva a cabo, en su obra *Verdad y método* (1991), la tarea de una fundamentación filosófica de la experiencia hermenéutica. Aclaremos desde el principio que esta “fundamentación” se realiza sobre los cimientos de una hermenéutica ontológica.

Según el “giro ontológico de la hermenéutica” iniciado por Martin Heidegger, todo lo que es tiene un componente fundante de interpretación, y la comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *Dasein* (ser-ahí) en cuanto ser en el mundo. Si bien la comprensión se presenta en primera instancia como un comportamiento cognitivo por el cual un sujeto comprende “algo”, un objeto cualquiera, el giro ontológico de la hermenéutica muestra que la comprensión solo de manera secundaria es una cuestión epistemológica y tiene, en cambio, una estructura existencial. Gadamer profundiza esta idea heideggeriana al considerar que estamos constituidos por nuestra situación histórica, por nuestros prejuicios, y de allí la importancia que le otorga a la tradición, como condición de posibilidad de la comprensión en general. En tal sentido, se propone dar cuenta de la comprensión como modo de conocimiento libre de subjetivismo y determinado por la finitud de sus propias condiciones históricas.

Así, define la hermenéutica como una empresa centrada en el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión; constituye esta una “pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y reglas” (Gadamer, 1991: p. 12).

En su modo de entender la tradición, resalta la historicidad del ser-ahí pensando la comprensión no como algo meramente subjetivo, sino como una experiencia que surge de la mediación entre pasado y presente. Cuando con Friedrich Schleiermacher y el historicismo la comprensión fue concebida como un procedimiento destinado a apartar todo influjo del presente sobre el intérprete a fin de captar el sentido de un texto según las ideas de su autor, la tradición aparecía como un obstáculo entre el sentido originario y el lector actual. Gadamer, por su parte, entiende por comprensión un fenómeno histórico que ocurre dentro de un continuo del que forman parte tanto el intérprete como aquello que trata de comprender.

Por consiguiente, su obra *Verdad y método* constituye no solo una reconstrucción y asimilación crítica de la tradición hermenéutica, sino además una referencia obligada para las diversas perspectivas hermenéuticas posteriores. Su estructura general responde al proyecto gadameriano, caracterizado como una restauración de la dimensión originaria y olvidada de la verdad; propósito que encuentra en la justificación y legitimación de la verdad del arte un punto de partida para alcanzar “un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica” (Gadamer, 1991: p. 25).

A partir de una crítica al supuesto alcance universal del concepto moderno de razón, la hermenéutica de Gadamer busca redefinir las nociones de interpretación y de comprensión, considerándolas como prácticas constitutivas de toda actividad humana. De esta manera, busca hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance, y para ello cobra especial importancia su abordaje de la experiencia del arte.

Ahora bien, si la propuesta filosófica de Gadamer, indudablemente, se asocia a la vasta influencia que su hermenéutica filosófica ha tenido en diversas corrientes filosóficas y ámbitos como la teoría del derecho, la teoría de la historia, la teología, sin embargo, el peso de esta influencia ha dado lugar a cierto “olvido” de su estética (González Valerio, 2005), la que constituye un eje central de sus reflexiones, a tal punto que su proyecto hermenéutico no se entiende de forma cabal si no se incorpora la dimensión estética.

En tal sentido, esta tesis sigue la perspectiva indicada por María Antonia González Valerio, para quien la hermenéutica filosófica de Gadamer se entrecruza con su estética:

Primero, la hermenéutica está estructurada a partir de las reflexiones estéticas, concretamente a partir de la categoría de “juego” entendido como re-presentación¹; la re-presentación es el modo de ser de la obra de arte y del ser. Segundo, las categorías hermenéuticas como la “comprensión”, la “interpretación”, la “fusión de horizontes”, entre otras, son incorporadas a la estética, de manera tal que la obra de arte será pensada por Gadamer a partir de dichas categorías. De ese modo, el pensamiento de Gadamer va de la estética a la hermenéutica y de regreso (González Valerio, 2005: p. 16).

¹ Siguiendo la traducción de González Valerio (2005: p. 32), representación como *Vorstellung*, entendida como la representación que se hace un sujeto de un objeto, se diferencia de la idea gadameriana del juego como re-presentación en tanto *Darstellung*. Se utiliza el guion para diferenciar entre una y otra acepción. De esta cuestión nos ocuparemos en el Capítulo 2 de esta tesis.

Por consiguiente, la hermenéutica gadameriana gira en torno a un paradigma estético², que implica una apuesta específica por la obra de arte: “pensarla como representación e incremento del ser, en última instancia, como otra experiencia del ser” (González Valerio, 2005: p. 16). Esto conlleva, asimismo, un giro de la teoría del conocimiento a la ontología, ya que la ontología de la obra de arte configura la base de la hermenéutica.

Así pues, la cuestión de la obra de arte es desvinculada del subjetivismo para ser pensada de manera hermenéutica. El ser de la obra de arte es, según Gadamer, hermenéutico, es decir, se trata del acontecimiento de una verdad lingüística que requiere ser comprendida e interpretada y, en la medida que lo logremos, ello nos permitirá también avanzar en nuestra propia autocomprensión, puesto que al decirnos algo la obra de arte nos confronta con nosotros mismos. En el juego del arte, el mundo y nuestra existencia se representan de un modo revelador que nos interpela a conocer y a reconocer cómo somos, cómo podríamos ser o qué es lo que pasa con nosotros, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria: “La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es solo el ‘ese eres tú’ que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice ‘¡Has de cambiar tu vida!’” (Gadamer, 1996a: p. 62).

Por consiguiente, Gadamer se propone legitimar esta experiencia de verdad que tiene lugar en nuestro encuentro con el arte. Su investigación no busca acomodar esta experiencia en el modelo de verdad y de realidad configurado por la ciencia moderna, sino que intenta mostrar las limitaciones de este, es decir, volver a pensar en profundidad el alcance de los conceptos de conocimiento, verdad y realidad. Esta reflexión nos posibilitará reparar en que el objetivismo y el metodologicismo que guían a la ciencia son incapaces de aprehender la verdad en el arte. Este no es un ámbito de irracionalidad o de puro subjetivismo; al contrario, es uno de los terrenos privilegiados en los cuales se manifiesta la verdad y un modo de conocimiento.

En efecto, sostenemos que la extrañeza que suscita plantear el problema del conocimiento en el arte tiene que ver con las concepciones predominantes sobre arte y

² Tanto Gadamer, como Heidegger, Ricoeur y la Escuela de Frankfurt con Adorno, Horkheimer, Marcuse y Benjamin, consideran las artes como una vía privilegiada de reflexión más allá de la razón iluminista. Cf. González Valerio, 2005: pp. 16-18 y 2010: pp. 26-28.

sobre conocimiento y, frente a ello, esta tesis supone la labor de reconstruir el subsuelo de presupuestos, que cuando avancemos en la presentación de las ideas de Gadamer podremos describir como prejuicios³, desde los cuales resulta extraño plantear dicha conjunción.

En la primera parte de *Verdad y método*, Gadamer se pregunta cuál es la razón por la cual la valoración del arte se desvincula por completo del conocimiento y la verdad, y llega a la conclusión de que hay que hurgar en el proceso de “subjetivización de la estética” iniciado por la crítica kantiana, puesto que la *Crítica del juicio* (1790), de Immanuel Kant, tuvo una influencia crucial en el surgimiento de la estética y de los conceptos de “conciencia estética” y “distinción estética”, de los que nos ocuparemos detalladamente.

En este punto, Richard Bernstein (2018: pp. 192 y ss.) resalta el problema que enfrenta Kant en su análisis del juicio estético. Tras finalizar las dos primeras críticas, en las que pretendió dar cuenta de los fundamentos *a priori* del conocimiento y de la moralidad, el filósofo de Königsberg busca unificar el proyecto crítico estudiando el juicio, además de demostrar la legitimidad del juicio reflexionante propio del juicio de gusto. Los juicios estéticos se deslindan del conocimiento del mundo fenoménico y de la actividad de la razón práctica pura y representan un tipo particular de generalidad o comunicabilidad.

El problema para Kant residía entonces en explicar cómo se vincula el juicio con un cierto tipo de placer estético subjetivo y, a la vez, explicar la validez comunitaria de dichos juicios. Kant lo resuelve afirmando que el placer propio de los juicios de gusto no es relativo a un sujeto individual, más bien se basa en la estructura de la subjetividad, esto es: nace de aquello que tenemos en común en tanto sujetos, del *libre juego* de nuestras facultades cognoscitivas, que ningún concepto definitivo limita. La generalidad sobre la que se pretende subsumir el caso particular en los juicios de gusto no es un concepto, sino la idea de una comunidad de evaluadores afines.

Sin embargo, los juicios estéticos no son juicios de verdad o falsedad. Gadamer reconoce la misma exclusión de la cuestión de la verdad también en el análisis kantiano del genio. Si bien este movimiento se produjo en el ámbito de la estética, sus efectos

³ De la distinción gadameriana entre prejuicios propiciadores o positivos y prejuicios obstaculizantes o ciegos nos ocuparemos en el Capítulo 3 de esta tesis.

repercutirán también en la ética, lo que generará además dificultades para pensar las humanidades y las ciencias sociales. Como consecuencia del pensamiento de Kant, Gadamer señala:

La subjetivización radical que implica la nueva fundamentación kantiana de la estética logró verdaderamente hacer época. Desacreditando cualquier otro conocimiento teórico que no sea el de la ciencia natural, obligó a la autorreflexión de las ciencias del espíritu a apoyarse en la teoría del método de las ciencias naturales. Al mismo tiempo, le hizo más fácil este apoyo ofreciéndole como rendimiento subsidiario el “momento artístico”, el “sentimiento” y la “empatía” (Gadamer, 1991: p. 74).

Según Gadamer, los resultados involuntarios del estudio crítico kantiano dejaron a las ciencias humanas en una disyuntiva infeliz: para proporcionar conocimiento objetivo, deben formarse sobre la base de las ciencias naturales o deben resignarse a trabajar con lo que “queda”, es decir, lo meramente subjetivo, los sentimientos privados⁴.

Siguiendo esta idea, es posible pensar que, por ejemplo, el emotivismo ético de los positivistas lógicos es un subproducto del planteo estético kantiano. Podemos reconocer con Bernstein que lo que sucedió después de Kant, como consecuencia de este planteo, llega a tal punto que “hoy en día representa una extraordinaria dificultad salvar alguna idea de gusto o juicio estético que sea más que la expresión de preferencias personales. Resulta irónico (dadas las intenciones de Kant) que la misma tendencia se haya profundizado en referencia a todos los juicios de valor, incluidos los juicios morales” (Bernstein, 2018: p. 194).

Gadamer deriva estas consecuencias de la “subjetivización radical” de Kant a fin de dar cuenta de los problemas a los que conduce dicha manera de pensar las obras de arte. Tal “subjetivización radical” del juicio de gusto es para Gadamer la “conciencia estética”, la que no deja margen alguno para hablar de conocimiento o de pretensiones de verdad respecto del arte. Ella es indisociable, además, de la “distinción estética” que solo destaca la obra de arte pura, desarraigada de su contexto original y su función religiosa o secular.

Así pues, de la caracterización que ofrecen Kant y la tradición que culmina en él, se desprende que el sujeto de la experiencia estética es un sujeto intrínsecamente

⁴ Cf. Bernstein, 2018: pp. 201-202.

espectatorial, contemplativo y desinteresado. La concepción de público receptor, formulada en la Europa ilustrada por una burguesía en busca de un ciudadano culto y de buen gusto, magnifica tal idea de contemplación y propone una relación de silencio respetuoso ante la obra y la apreciación casi mística del objeto más allá de todo interés.

A la par, algunas nociones habituales vinculadas con la producción artística han puesto un énfasis excesivo en la creación, la emoción y la inmediatez; lo que ha alimentado la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista genial y solo necesita tomar cuerpo en algo.

En este punto, Gadamer formula una serie de interrogantes que muestran la dirección de su pensamiento:

¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero no seguramente subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que esta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad? (Gadamer, 1991: p. 139).

Cabe destacar que, en el marco del clima cultural imperante en el siglo XVIII europeo, el racionalismo y la experimentación se convierten en las ideas claves del nuevo ideal científico y esto supone, en el plano ideológico, la consolidación de la distinción entre la ciencia y el arte, entre el saber y el hacer. De ese modo, se configura un nuevo cuadro institucional e ideológico del saber y de las prácticas y actividades de la representación.

Desde la concepción basada en la ciencia moderna, el conocimiento –igualado a conocimiento objetivo– es concebido como el tránsito del sujeto concreto al sujeto epistémico, un meta-sujeto tácito de la cognición que posee una “visión desde ninguna parte” (Jay, 2009: p. 47). La epistemología se origina así apoyándose en el supuesto de que el conocimiento es una actividad del sujeto que puede investigarse sin considerarse los procedimientos cognoscitivos particulares; en tanto el otro supuesto sobre el que se asienta consiste en entender el objeto inmediato del conocimiento como una idea o

representación que se concibe como entidad mental, y lo fundamental aquí es ver si a esta idea le corresponde una cosa o entidad externa e independiente de la conciencia.

En definitiva, la modernidad entiende el conocimiento como el reflejo interno en el sujeto, de un mundo externo y objetivo. Esta forma dicotómica, que escinde al sujeto del objeto, implica pensar cada uno de los polos de modo absolutamente independiente del otro. En tal sentido, la forma canónica del conocimiento en Occidente puede esquematizarse de la siguiente manera: dicotómica, *a priori*, monológica (lógica clásica), monodimensional, lineal, representacional y mecánico-determinista⁵.

En ese marco, se conciben, además, algunos valores como universales *a priori*: definición, unidad y uniformidad; exactitud, precisión, claridad y distinción; regularidad y estandarización; previsión, predicción y determinación. Esto conlleva la ilusión totalizadora de un conocimiento universal –válido para todos los tiempos y lugares–, en el que el sujeto nunca es una presencia corporal, afectiva, socializada, interactiva y múltiple, y la búsqueda de la claridad y la distinción descarta todo lo borroso, difuso, irregular y ambiguo del mundo.

Así la experiencia para ser tomada en serio tiene que ser pública, reproducible y verificable mediante instrumentos objetivos. Este ideal de la generalización a partir de experiencias reproducibles, cuyo propósito es explicar aquello que se ha observado según los mecanismos de las leyes naturales pasa a ser el método científico *tout court*.

Según Gadamer (1991), desde tal concepción, una experiencia solo es válida si se la confirma; en este sentido, su dignidad reposa en su reproductibilidad, pero esto significa que la experiencia cancela, por su propia naturaleza, su historia. El conocimiento resulta entonces solamente lo que puede repetirse, y lo real es, en definitiva, lo que se puede experimentar de manera repetible.

De acuerdo con esta tradición gnoseológica, el contenido no conceptual de los hechos artísticos se traduce en su supuesta forma no cognitiva. En tal sentido, la obra de arte estaría fuera del campo del conocimiento. ¿Cómo podría haber conocimiento de lo único?, ¿cómo pueden experiencias no controladas voluntariamente ser experiencias de algo real?, ¿qué tiene de importante y significativo esa individualidad que es la obra de arte para reivindicar su carácter cognitivo?

⁵ Cf. Najmanovich, 2005.

Mientras que hay un método racional capaz de poner a la ciencia en la senda segura de un camino acumulativo –que hace obligatoria la adopción de ciertas verdades que solo ella puede proporcionar–, se ha esgrimido que el arte no tiene método o reglas que garanticen el logro de una legalidad universal. Asimismo, como el conocimiento es asunto de verdades que requieren la experiencia del mundo real para ser justificadas, el arte queda relegado de su ámbito por ser producción ficcional que suspende tal referencia⁶.

Por su parte, la concepción gadameriana lleva entonces a una redefinición de todos los términos del debate. El planteo acerca del valor cognoscitivo y la verdad del arte implica realizar una revisión crítica del marco conceptual en el que la modernidad ha construido las nociones de realidad, racionalidad, conocimiento, verdad, etcétera.

De esta manera, plantea que el método científico es un área restringida en el marco de una dimensión (el lenguaje, la tradición) que no es subjetiva, en el sentido en el que lo conciben Kant o el positivismo lógico, esa dimensión posee una "lógica" a la que cabe denominar "logos".

El logos abierto universalmente nos pertenece a todos, es en común, ya que en el lenguaje se excede la dimensión subjetiva de la comunicación. En definitiva, para Gadamer la universalidad del lenguaje es la universalidad –abierta e histórica– de la razón; puesto que “el lenguaje es el lenguaje de la razón misma” (Gadamer, 1991: p. 482).

A raíz de esto, dicha revisión crítica puede ser, o bien como un asalto a la razón, como de hecho fue percibida por muchos intérpretes e interlocutores de Gadamer, o bien como una ampliación de la razón moderna, como también lo han notado otros intérpretes e interlocutores. En esta tesis, nos proponemos mostrar las limitaciones de la primera perspectiva y los trazos fundamentales que la reflexión gadameriana sobre el arte contiene para pensar una concepción ampliada de la racionalidad. Se trata, en cualquier caso, de hacer sensible la necesidad de definir nuevas estrategias con las que abordar los problemas de nuestra modernidad resistentes a un tratamiento objetivo (los ámbitos de la moral, la política, la estética, la educación, etc.), propiciando la exploración de un modo alternativo de desarrollo de la razón asentado en una reflexión ontológica, mejor capacitado para enfrentar dichos problemas.

⁶ Cf. Gaut, 2003.

A propósito de ello, la experiencia artística puede no solo enseñarnos acerca de dicha racionalidad, sino que, además, para Gadamer, el arte constituye un paradigma de lo que deben ser las ciencias del espíritu⁷. En efecto, en el arte opera una racionalidad distinta a la razón estratégica dominante y, por eso, actúa como modelo para las ciencias humanas. La obra de arte constituye la manifestación privilegiada de la racionalidad hermenéutica, aquella que desde su historicidad en el diálogo con la tradición acepta la finitud de la razón humana. De esta forma, la racionalidad artística enriquece la comprensión de los otros, del mundo y de nosotros mismos.

En este punto, esta investigación suscribe a la tesis de María del Carmen López Sáenz, según la cual, aunque Gadamer no dice de manera manifiesta que el arte deba ser crítico, dicha racionalidad es liberadora, puesto que “el arte nos libera de las apariencias y tiene un alcance revolucionario, porque produce el cambio de lo dado en dirección a lo verdadero” (López Sáenz, 2009: p. 157). Allí radica su sentido ontológico, ya que contribuye a completar el ser de los entes representados. La experiencia artística permite así comprender mejor lo que nos rodea, al desocultar aspectos de la realidad que de no ser por ella pasarían desapercibidos, y sacar a la luz nuevos sentidos, al tiempo que suspende nuestro modo rutinario de pensar y de vivir. Esta reivindicación de la función ontológica impulsa asimismo su estatuto epistémico, que es conocimiento, pero también autoconocimiento y transformación hacia lo verdadero.

El arte contribuye, entonces, a revelar las verdades ocultas en la realidad, sin embargo, estas no pueden pensarse como una posesión del sujeto cognoscente, sino como una característica fundamental del acontecer al que pertenecemos. Acontecimiento que constituye una labor ininterrumpida de la comprensión.

En concreto, en esta investigación recuperamos la estética gadameriana en su relación con la hermenéutica a fin de hacer una contribución al estudio del estatuto ontológico y epistémico de la obra de arte y de sus implicancias para la racionalidad hermenéutica. En virtud de ello, la tesis presenta el siguiente recorrido:

El Capítulo 1 - *Arte y juego* estará enfocado en el estudio del concepto de “juego”, dado que constituye el principal en el desarrollo de la ontología de la obra de arte y en la crítica de Gadamer al subjetivismo moderno. Así, realizaremos un análisis

⁷ Ciencias del espíritu es la traducción de *Geisteswissenschaften*, que, a su vez, es la traducción al alemán del “moral sciences” de John Stuart Mill (1843). Al respecto, cabe destacar que en nuestro ámbito cultural lo habitual es referirse a humanidades o ciencias humanas.

de dicha categoría tal como aparece explicada en *Verdad y método* y la confrontaremos con la acepción que tiene en Kant y en Friedrich Schiller.

También examinaremos la recuperación que hace Gadamer de las tesis que sostiene Johan Huizinga sobre el juego y la acción sacra, a fin de mostrar que aquello que comparten el juego del arte y la acción sagrada es la centralidad de la alteridad, dado que ambos son “representación para alguien”.

Analizaremos, en ese sentido, la transformación del juego en juego del arte, la que Gadamer explica mediante la expresión “transformación en una conformación”.

El Capítulo 2 - *Arte, verdad y conocimiento (o arte y mimesis)* se ocupará específicamente de la reivindicación gadameriana del estatuto ontológico y epistémico de la obra de arte. En él estudiaremos los elementos centrales que definen la ontología o modo de ser de la obra de arte, como la “mimesis”, la “desaparición del mundo”, “el reconocimiento” y el “incremento del ser”. A partir de ello, explicaremos el vínculo que traza Gadamer entre arte y ser.

Abordaremos, a su vez, el papel del espectador en la experiencia del arte, el cual resultará comprensible a partir de la ontología de la obra, la que necesita en cada ocasión ser representada y construida por el espectador. Aquí además de *Verdad y método* trabajaremos con otros textos posteriores de Gadamer sobre estética, en los cuales resulta fundamental la categoría de “lectura”. Este concepto nos conducirá también a presentar la cuestión del diálogo, con el que se encuentra en estrecha vinculación.

Dado que en Gadamer el lenguaje es el medio universal en el que se realiza toda interpretación y comprensión, analizaremos la relación arte, lenguaje y ser. Asimismo, veremos cómo la cuestión de la verdad se vincula de manera directa con el acaecer del ser como lenguaje. De ese modo, llegaremos a la idea de que arte, ser y verdad encuentran su punto de unión en el lenguaje.

Indagaremos conjuntamente en la definición que Gadamer presenta de la obra de arte como “símbolo”, lo que implica pensarlo como juego de “ocultamiento” y “desocultamiento”, es decir, como *alétheia*. En este punto, nos detendremos en algunas cuestiones de la filosofía de Martin Heidegger, quien entiende la obra de arte y el ser como ocultamiento y desocultamiento, en otros términos, como acontecer de la verdad.

Estudiaremos luego la palabra poética o “texto eminente” que, según Gadamer, es palabra propiamente dicente, que muestra el ente, que permite nuestra apertura del ser y funda un mundo e instaura el sentido.

Finalmente, nos ocuparemos de los alcances y los límites de la extensión de la ontología de la obra de arte –o de la “valencia de ser de la palabra”– a la de la imagen en las artes visuales, para cerrar el capítulo con un análisis de la instalación *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny.

En el Capítulo 3 - *Arte y temporalidad*, introduciremos la cuestión de la identidad hermenéutica de la obra de arte desde su estructura temporal, la cual implica la superación de las determinaciones históricas, así como su permanencia en el tiempo. Siguiendo el pensamiento gadameriano en *Verdad y método* y en *La actualidad de lo bello*, encontraremos en el fenómeno de la fiesta uno de los elementos primordiales en la argumentación de nuestro filósofo, dada la analogía estructural que delinea entre la temporalidad de la obra de arte y la de la fiesta.

Gadamer relaciona directamente la temporalidad con la historicidad, al tiempo que entiende la primera como “simultaneidad” entre pasado y presente; por lo cual será necesario el examen de su concepto de “tradicición”, en el que confluyen sus ideas acerca de la temporalidad, la finitud y el ser entendido como lenguaje. Las principales nociones de la hermenéutica gadameriana, tales como “fusión de horizontes”, “historia efectual”, “autoridad”, “prejuicio”, “lo clásico”, entre otras, serán recuperadas también aquí.

Hacia el final de este capítulo estableceremos directamente la relación entre estética y hermenéutica, a partir del análisis de una instalación del artista Diego Bianchi.

Por último, en el Capítulo 4 - *Arte y racionalidad*, abordaremos el estatuto epistemológico de la razón hermenéutica, la que, desde su dimensión práctica, histórica y dialógica, se diferencia tanto del sentido común acrítico como de la razón instrumental.

Con relación a esto, expondremos la rehabilitación gadameriana de la filosofía práctica de Aristóteles, es decir, de su teoría de las virtudes dianoéticas y el concepto de *phrónesis*, el cual expresa el ejercicio de una racionalidad consciente y responsable que guía al hombre en el intercambio y la construcción de un mundo común.

Veremos luego que el abordaje del estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica nos conducirá al examen del problema de la aplicación y de la

constitución dialógica de la conciencia de la historia efectual. Al respecto, la “lógica de pregunta y respuesta” y el diálogo o la conversación orientada al entendimiento, se presentarán como elementos constitutivos de la estructura lógica de la experiencia hermenéutica.

Llegaremos de ese modo a la idea de que, para Gadamer, el lenguaje es la verdadera fuente de la racionalidad, y el diálogo garantiza también la universalidad del logos.

Continuaremos con la recuperación gadameriana de la tradición retórica, teniendo en cuenta que nuestro filósofo procura realizar una defensa de la racionalidad humana que se nutra del lenguaje, pero sin obedecer al modelo de la demostración lógica.

Luego, en el marco del debate entre Gadamer y Jürgen Habermas, por un lado, expondremos las críticas del segundo a la conceptualización de la razón hermenéutica y, por el otro, presentaremos las réplicas gadamerianas a ello.

En último lugar, a partir de una obra de Horacio Zabala y otras dos de Gabriel Valansi, reflexionaremos sobre la dimensión liberadora que supone la racionalidad hermenéutica, en tanto modelo de racionalidad adecuado para la vida. De esa manera, llegaremos a entender que, frente a la racionalidad instrumental, la obra de arte encarna una racionalidad que, desde su dimensión práctica e histórica, en diálogo con la tradición, acepta la finitud de la razón humana, a la vez que permite replantear los modos de comprender lo que es común en la sociedad.

Finalmente, presentaremos las Conclusiones, que no pretenden erigirse en posiciones cerradas y excluyentes, sino que se proyectan como la apertura de un camino de estudio fundado en el proyecto hermenéutico de Gadamer, central en la dinámica del pensamiento filosófico contemporáneo.

Cabe precisar que si bien esta no consiste en una tesis de epistemología en sentido clásico (estudio de la ciencia), en otro sentido sí lo es, ya que estudiar el problema del conocimiento en el arte obliga a hacer explícita toda una serie de presupuestos acerca del lenguaje, de la historicidad, de la relación entre las distintas esferas de la existencia humana, que con Gadamer se concentran en aquello que da lugar a la reflexión sobre la conjunción entre verdad y método, sobre el vínculo entre una cosa y otra, que resulta de

crucial importancia para pensar el problema de la racionalidad en nuestro momento histórico.

La presente indagación pretende ser así un aporte para una discusión más rica del problema del conocimiento y de la racionalidad, pone el foco en el arte y tiende algunas líneas que podrían proyectarse para revisar el problema de la razón y el conocimiento en las ciencias humanas, en las ciencias naturales y, sobre todo, en el dominio no especializado del espacio público. Esto supone, además, atender a nuevos interrogantes y miradas sobre el mundo, de manera que resulte posible legitimar otras experiencias de conocimiento –configuradoras de mundo y productoras de sentido–, que habían sido desvalorizadas o negadas, insertándose allí la posibilidad de considerar la dimensión epistémica del arte.

En ese sentido, esperamos con este estudio contribuir a la formación académica en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, a través del impacto directo del tema en las asignaturas Estética y Epistemología de las artes⁸, a partir de la construcción de un marco teórico que valore el papel del arte como agente concreto y transformador de la realidad, factible de ser validado como campo de conocimiento genuino. Al reflexionar sobre la dimensión cognoscitiva y racional de las artes, aspiramos a sentar las bases de una posible transferencia al campo de la educación y de la investigación artísticas.

Con respecto a este último, en la Argentina, durante las últimas décadas, se ha iniciado un incesante proceso de desarrollo de la investigación artística que ha posibilitado el ingreso a los circuitos oficiales de artistas y diseñadores incorporados a la vida universitaria. Sin embargo, la indagación en arte continúa siendo un desafío en el seno de la comunidad científica porque aún no ha podido cristalizar la validez de su producción de conocimiento, en relación con las áreas que han conquistado un lugar en el territorio de la ciencia.

Los parámetros de evaluación de los proyectos no se adecuan a la diversidad y complejidad artística, cuyas búsquedas transitan por zonas distantes de la pretendida objetividad científica. Resulta ineludible, por ende, contribuir –en el marco de los programas vigentes– al reconocimiento de que en estas disciplinas debieran

⁸ Dichas materias están destinadas a estudiantes de las carreras de Profesorado y Licenciatura en: Historia de las artes (orientación Artes Visuales), Artes Plásticas (en todas sus orientaciones), Música Popular, Diseño Multimedial y Artes Audiovisuales (en todas sus orientaciones).

considerarse sus rasgos diferenciales y propios que aportan a la generación del conocimiento el merecido rigor académico⁹.

Metodología

Se trata de una investigación histórica sistemática que consiste en la consulta y examen de distintos tipos de bibliografía, a saber: las fuentes primarias que constituyen el objeto y literatura crítica sobre dichos textos (libros, capítulos de libros, revistas periódicas, artículos publicados en Internet, actas de eventos científicos, etc.).

En la primera etapa, esta pesquisa involucró la revisión y la actualización de las discusiones en la literatura acerca de las cuestiones generales propuestas y, en especial, tratando de precisar un acercamiento al enfoque propuesto por el autor que aborda este proyecto. En la segunda etapa, avanzamos en la comprensión de su perspectiva pasando del enfoque general a los argumentos particulares sobre las relaciones entre arte y conocimiento. Lo anterior fue acompañado, además, por el análisis de producciones artísticas apropiadas para el abordaje de tales relaciones. En una tercera etapa, realizamos una síntesis y evaluación de los resultados alcanzados y llevamos a cabo una reflexión centrada en los elementos metafilosóficos que sustentan el tipo de trabajo realizado en las etapas previas.

A fin de afrontar la labor con la bibliografía, utilizamos distintas modalidades de fichado tanto de las fuentes primarias como de la literatura crítica. Se elaboraron fichas bibliográficas (registro de los datos esenciales del material en cuestión y su signatura en las bibliotecas), de lectura (indicaciones bibliográficas precisas, resumen del libro o del artículo, valoraciones sobre su importancia y una serie de citas textuales que resulten especialmente significativas), de trabajo (fichas de sugerencias –para recoger ideas proporcionadas por otros autores, sugerencias de posibles planteamientos, etc.– y fichas de recuerdo –para registrar cierto tema a profundizar, libros a consultar, etc.–), y finalmente fichas de citas (tema, autor, cita).

⁹ Cf. García y Belen, 2011.

En cuanto a la lectura, empleamos, además, diversas técnicas que contemplan el subrayado con colores diferentes para distintos temas, el empleo de siglas para señalar la importancia de las informaciones o si se trata de un aspecto para revisar, etcétera.

Para el mencionado análisis de las obras artísticas, nos centramos en su aspecto iconográfico, en los modos y en los procedimientos de producción, los materiales, el soporte utilizado y el emplazamiento elegido, los vínculos entre motivos plásticos y temáticos, y la construcción del sentido de cada propuesta. “El arte comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente”, dice Hans-Georg Gadamer (1996a: p. 131). En tanto la obra de arte representa el mundo y mantiene con él una relación metafórica, puesto que lo evoca y lo hace aparecer de múltiples maneras, su producción de sentido, nos obligó a indagar en el recorrido de las formas y en las configuraciones que estas asumen, en la materialidad y en los procedimientos por los cuales el arte acontece convirtiendo algo en otra cosa. Así, los casos que presentamos fueron abordados desde un estudio de la poética atravesado por la lectura y el análisis de la bibliografía referida a la problemática de estudio.

CAPÍTULO 1

Arte y juego

1.1. El concepto de juego

En *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer desarrolla su ontología de la obra de arte, en la que pregunta primero por el modo de ser de la obra para luego relacionarlo con el acaecer o suceder (*Geschehen*) del ser. El concepto de juego resulta central para pensar cómo sus características se ven en la obra de arte, la que será concebida como juego.

En tal sentido, esta noción resulta clave a la vista de los objetivos que se propone su estética hermenéutica; esto es, cumple un rol crucial tanto en la crítica al subjetivismo moderno como en la configuración de una noción de verdad que dé lugar a una experiencia del ser diferente¹⁰. Así, el juego es el centro que articula la reflexión estética gadameriana y aporta un punto de apoyo para mostrar el modo de conocimiento y de verdad del arte que defiende¹¹.

Gadamer se propone utilizar el juego “como contraconcepto a la categoría de sujeto” (González Valerio, 2005: p. 25), por lo que este es deslindado de la significación subjetiva que presentaba en Immanuel Kant y en Friedrich Schiller:

Quando hablamos de juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte (Gadamer, 1991: p. 143).

En la *Crítica del juicio* (1992), Kant define el juicio de gusto como el libre juego de las facultades cognitivas (entendimiento e imaginación) del sujeto. Vale decir que el juicio de gusto está referido exclusivamente al sujeto; no dice nada sobre el objeto, sino sobre el modo en que el sujeto se representa el objeto. Esto es, la base determinante del juicio de gusto es meramente subjetiva. Iniciará el parágrafo primero de la “Analítica de lo bello” con la siguiente constatación:

¹⁰ Gadamer (1992: p. 390) mismo subraya este punto: “Traté de superar desde el concepto de juego las ilusiones de la autoconciencia y los prejuicios del idealismo de la conciencia”.

¹¹ “La originalidad de Gadamer consiste en pensar la verdad del arte, la verdad del ser que se muestra en el arte, a partir del fenómeno del juego” (Zúñiga García, 1995: p. 199). Cabe destacar, asimismo, el énfasis que este autor pone en la función directiva que tiene el arte en la hermenéutica gadameriana, ya que desde él fundará Gadamer sus ideas de ser y de verdad (Zúñiga García, 1995: p. 190).

Para distinguir si algo es bello o no, referimos la representación no por el entendimiento al objeto de conocimiento, sino por la imaginación (quizás en vinculación con el entendimiento) al sujeto y a su sentimiento de placer o dolor. Por ello, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, y consecuentemente no es lógico sino estético, y por este último se entiende aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva (Kant, 1992: §1, p. 115).

En el juicio de conocimiento, determinante, la imaginación se halla al servicio del entendimiento, el cual ordena las representaciones dadas por la sensibilidad según una regla general y principios *a priori*, y conforma el objeto de conocimiento bajo las reglas de la subjetividad trascendental. En tanto en el juicio de gusto, reflexionante, el entendimiento está al servicio de la imaginación y no permite la subsunción de lo particular en la regla universal: a partir de lo particular va hacia lo universal. La base de este último no puede entonces ser objetiva; por el contrario, es subjetiva, y como tal el juicio de gusto no aporta conocimiento, ya que solo juzga las facultades de representación del sujeto.

Por consiguiente, el juicio de gusto no construye objetos de conocimiento ni se trata de un juicio sobre objetos de conocimiento, ni de un juicio que aporte conocimiento. No es un juicio lógico sino estético, el sentimiento de placer – constitutivo de este juicio– surge así del libre juego de las facultades cognitivas, y lo dado por la imaginación no es subsumido a ningún concepto.

En *Verdad y método*, Gadamer se deslinda de la acepción que tiene la palabra “juego” en Kant y lleva a cabo una crítica a la subjetivización de su estética porque no se pregunta por el sujeto, más bien, por el modo de ser de la obra de arte.

Sostiene Gadamer:

... el precio que paga por esta justificación de la crítica en el campo del gusto consiste en que arrebatada a este cualquier significado cognitivo. En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto (Gadamer, 1991: p. 76).

Asimismo, el concepto kantiano de genio, a través del que se enlazan las obras de arte con la belleza natural, permite a Gadamer atribuir a Kant un protagonismo en la deriva subjetivista de la estética. Kant otorga primacía a la consideración de la “belleza

natural”¹², que en tanto “belleza libre” no reconoce ningún concepto del objeto. Frente a ella, la “belleza adherente” presupone un concepto de qué sea la cosa y su perfección. Puesto que el arte parece quedar reducido al ámbito de la belleza adherente, en tanto es producto de una voluntad, la solución kantiana consiste en sostener que el arte es bello cuando, a la vez, parece ser naturaleza. Esto implica que la intención del artista no debe ser visible; es decir, la obra debe producirse según reglas únicas. En este punto, Kant (1992: § 46, p. 215) introduce el concepto de genio: “Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte”, considerando que esta capacidad innata del artista pertenece a la naturaleza¹³.

Vemos entonces que la belleza libre, propia del juicio de gusto puro, contribuye a desplazar la estética hacia el terreno de una pura subjetividad que se manifiesta libremente en la creación artística del genio: “El significado sistemático del concepto de genio queda así restringido al caso especial de la belleza en el arte, en tanto que el concepto de gusto continúa siendo universal” (Gadamer, 1991: p. 88).

La obra de arte bella es producto de la unión del gusto y del genio, y solo hará falta, después, que el neokantismo establezca la vivencia como el hecho central de la conciencia o el elemento original en el que puede descomponerse y al que remite toda significación, para refrendar el papel constituyente de la subjetividad¹⁴.

Todo este proceso, insiste Gadamer, obstaculizó una adecuada comprensión del ser estético y de su pretensión específica de verdad. La reflexión kantiana lleva a cabo una subjetivización de la estética que da lugar, finalmente, tanto a la pérdida del estatuto cognitivo del arte como a la pérdida de la tradición humanista¹⁵, en cuanto los conceptos

¹² Cf. Karczmarczyk, 2007a: p. 145. Para Kant, no es el arte el que puede motivar la idea de nuestra determinación moral, sino únicamente la belleza natural. Es esta la que nos posibilita pensar que ocupamos un lugar especial en el orden del mundo, y que existe una orientación de la naturaleza hacia nosotros.

¹³ El gusto y el genio poseen igual constitución de fuerzas anímicas. Dice Kant (1992: § 49, p. 225): “Las fuerzas del ánimo, entonces cuya unificación constituye el genio, son imaginación y entendimiento”.

¹⁴ Cf. García Leal en Acero *et al.*, 2004: p. 89.

¹⁵ Según Grondin (en Acero *et al.*, 2004: p. 17), a la hora de abordar esta perspectiva humanista el acercamiento de Gadamer “es un poco raro”, pues “no habla nunca de los clásicos del humanismo del Renacimiento, por ejemplo, de Erasmo o de Pico de la Mirandola”. Más bien refiere a Baltasar Gracián y a Vico, dos autores del siglo XVII, y a Herder y Hegel.

La intención de Gadamer en su rehabilitación de dicha tradición es aludir a la ascensión desde la particularidad hacia la generalidad, que se da con la formación del gusto y la educación. En eso consiste la *Bildung*, es decir, la capacidad de abrirse a otras perspectivas más universales. Ante los particularismos es la cultura la que posibilita elevarse hacia lo universal.

La recuperación gadameriana de los conceptos de formación, tacto, gusto, sentido común y juicio, en su sentido prekantiano, le permite dar cuenta de que en las experiencias relacionadas con estas capacidades

de gusto y sentido común se desvinculan de la comunidad y de su sustrato histórico, y se enraízan solo en un tipo particular de subjetividad: “Lo bello en la naturaleza o en el arte tiene un único y mismo principio *a priori*, y este se halla por entero en la subjetividad” (Gadamer, 1991: p. 90).

Frente a ello, Gadamer (1991: p. 145) afirma:

La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma.

Por su parte, la fundamentación kantiana de la estética en el gusto y el genio como principios trascendentales y el posterior paso a primer plano del punto de vista del genio –bajo la influencia de la exaltación del concepto de vida en el idealismo alemán como reacción a la creciente mecanización de la vida social– da lugar a una estética vivencial en la que el verdadero o auténtico arte expresa una vivencia muy particular del artista, la que además debe ser recibida desde la propia vivencia, y a una conciencia estética que valida el derecho de la vivencia estética para abstraer en una obra el momento puramente estético de aquellos no estéticos. Afirma Gadamer (1991: p. 93) que “a diferencia de Kant [en el idealismo alemán], el *punto de vista del arte* se convierte así en el que abarca a toda producción inconscientemente genial e incluye también la naturaleza entendida como producto del espíritu”¹⁶ (cursiva en el original).

tiene lugar una verdad y un contacto con una realidad que se manifiesta a partir de la modelación comunitaria y socialmente compartida de dichas capacidades, las que posibilitan la percepción de rasgos salientes en situaciones que no llegan a ser disponibles en una generalidad conceptual lógicamente demostrable o un conjunto de preceptos. Así, estas nociones no se refieren a lo particular o individual, sino que hacen referencia a la apertura del sujeto a lo universal general, más allá de los conceptos, por medio del proceso de la educación. Solo siendo parte de una comunidad, es posible adquirir este tipo de conocimiento unido a la situación particular en la que se ejerce, puesto que no puede enseñarse teóricamente, sino aplicarse una y otra vez, como la *phrónesis* o razón práctica aristotélica, de la que nos ocuparemos en el Capítulo 4 de esta tesis. Sin embargo, estos conocimientos en su devenir ilustrado fueron reducidos al ámbito estético y se convirtieron en sentimientos vinculados más con el placer que con un conocimiento verdadero. De esa manera, entiende Gadamer que es la estética kantiana el punto culmine de la devaluación de todos los conceptos de la tradición que remitían a un sentir común.

¹⁶ “Para Kant mismo aún era determinante la misteriosa consonancia que de este modo existía entre la belleza de la naturaleza y la subjetividad del sujeto que juzga. Además, entiende al genio creador, que logra el milagro de la obra superando todas las reglas, como un favorito de la Naturaleza. Esto presupone la validez incuestionada del orden natural cuyo último fundamento es la teología de la creación. Con la desaparición de este horizonte, una tal fundamentación de la estética tenía que llevar a una subjetivización

Incluso cuando este planteo no estaba en el proyecto kantiano, “la teoría kantiana del acrecentamiento vital favoreció el desarrollo del concepto de genio, hasta convertirlo en concepto vital abarcante, sobre todo desde que Fichte elevó el punto de vista del genio y de la producción genial a una perspectiva trascendental universal” (Gadamer, 1991: p. 95).

También Johann W. von Goethe representa otro momento fundamental de este proceso, en tanto su poesía fue vista como una conformación literaria de la vivencia, una confesión vital. Así, en definitiva, se llega a la noción de arte vivencial, predominante en el siglo XIX, por la cual la obra expresa una vivencia y solo desde ella es comprensible¹⁷.

Volvamos ahora al concepto de juego, y veamos por qué Gadamer también se separa de la concepción esbozada por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1999), quien da “el salto por el que lo estético se abisma en el subjetivismo” (García Leal en Acero *et al.*, 2004: p. 89). Schiller sostiene que el hombre está conformado por dos instintos antagónicos pero interdependientes: el sensible, que ata al hombre al mundo, y el racional, caracterizado por la afirmación de la libertad ante el mundo sensible. Entre los dos instintos tiene lugar una lucha continua que debe dar lugar a la armonía. Mas, para que esta surja, salvando la separación entre lo fenoménico y lo nouménico, entre la sensibilidad y la razón, Schiller introduce el instinto lúdico, que es poder de reconciliación:

El impulso de juego, en el que los otros dos actúan conjuntamente, convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales a ambas, y que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de juego suprimirá asimismo la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma. En la misma medida que se arrebató a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos (Schiller, 1999: p. 229).

De este modo, el instinto lúdico desea espontáneamente lo que los otros dos exigen. Así pues, si el instinto formal representa la ley y la forma, y el instinto sensible

radical al continuar desarrollándose la doctrina de la ausencia de regular en el genio” (Gadamer, 2002a: p. 100).

¹⁷ Cf. Karczmarczyk, 1997: pp. 24-25.

representa el mundo y la vida, por su parte, el instinto lúdico es la forma viva, esto es, la belleza como armonía de los dos anteriores:

Lo bello no ha de ser simple vida, ni simple Forma, sino Forma viva, es decir, “belleza”, y, de este modo, le impone al hombre la doble ley de la formalidad absoluta y de la realidad absoluta. Con ello sentencia también: “el hombre solo debe jugar con la belleza y debe jugar solo con la belleza”. Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega (Schiller, 1999: p. 241).

A este “impulso lúdico que despliega su propia y libre posibilidad en medio del impulso de la materia y el impulso de la forma” (Gadamer, 1996a: p. 133) atribuye Schiller el comportamiento estético. En este punto, Gadamer analiza la transformación de la estética kantiana en Schiller. A diferencia de Kant, para quien la naturaleza es lo realmente bello, Schiller sostiene que se trata de lo artístico. Su punto de vista inaugura una nueva visión del arte, la cual concibe al arte y a la naturaleza como esferas separadas:

Ahora el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición. En el lugar de la relación de complementación positiva que había determinado desde antiguo las relaciones entre arte y naturaleza, aparece ahora la oposición entre apariencia y realidad [...]. El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma (Gadamer, 1991: p. 122).

Tal contraposición entre la obra de arte y la realidad da lugar a que la obra, si bien se considera autónoma, no sea lo real, y mantiene una posición de segundo grado respecto de ello, en tanto es apariencia. Contra ello, Gadamer (1996a: p. 136) enfatiza que “lo jugado en el juego del arte no es ningún mundo sustitutorio o de ensoñación en el que nos olvidemos de nosotros mismos”, y además señala que dicha contraposición entre arte y realidad es la que deja la vía libre a la constitución de la “conciencia estética”, “dada con el ‘punto de vista del arte’ que Schiller fundó por primera vez” (Gadamer, 1991: p. 124). Se trata de una conciencia enajenada de la realidad, que se enfrenta a la obra de arte percibiéndola desde una actitud puramente estética que prescinde de toda dimensión moral o cognitiva¹⁸.

¹⁸ Cf. López Sáenz, 2009: p. 80. La crítica gadameriana a la conciencia estética pretende hacer justicia a la experiencia del arte como una experiencia de verdad y de conocimiento. La conciencia estética es la conversión del arte en una actividad desinteresada, la distanciamiento de la realidad del reino de lo bello y la

Desde esta perspectiva, la obra rompe sus lazos con el mundo histórico, deja de decirlo, puesto que no se reconoce en ella un *sensus communis* –como el sentido que funda la comunidad y nos liga con ella–, más bien, solamente sus “atributos estéticos”. Al pensarla “solo como arte” para ser contemplado estéticamente, se olvida que es una creación histórica que nos vincula con lo que históricamente hemos sido y en la que nos podemos reconocer gracias a la comprensión de los contenidos que ahí se revelan y emergen.

Sostiene Gadamer (1991: p. 125) que “la idea de formación estética tal como procede de Schiller consiste en no dejar valer ningún baremo de contenido, y en disolver toda unidad de pertenencia de una obra respecto a su mundo”. La conciencia estética produce, además, la “distinción estética”, entendida como el proceso de abstracción que separa de la obra todo lo que no es estético, lo extraestético, por considerarlo inesencial. Se trata de “la abstracción que solo elige por referencia a la calidad estética como tal” (Gadamer, 1991: p. 125), y postula una radical independencia del objeto frente a su representación y a quien hace una experiencia con él.

Como alternativa, Gadamer propone entonces la metáfora del juego, la que lo conduce al desafío de superar el dualismo subjetivismo-objetivismo, y además los referidos a esteticismo-historicismo¹⁹ e imitación-ilusión²⁰. Gadamer (1991: p. 144) buscará deslindar su concepción de toda significación subjetiva. Al respecto, asevera: “Nuestra pregunta por la esencia misma del juego no hallará por lo tanto respuesta alguna si la buscamos en la reflexión subjetiva del jugador. En consecuencia, tendremos que preguntar por el modo de ser del juego como tal”.

Para ello, parte de la crítica a la oposición serio / lúdico, según la cual el juego no es algo serio, sino que se contrapone a la seriedad de la vida. En tal sentido, se pregunta el filósofo: “¿No es, siempre, entonces, una falsa apariencia separar juego y seriedad,

atribución de la función constituyente del arte a la subjetividad. En definitiva, en *Verdad y método*, Gadamer analiza los elementos de esta conciencia, su fortalecimiento con la noción renacentista de genio y su asociación con la vivencia en el siglo XIX, con la intención del autor y con la libre arbitrariedad creativa.

¹⁹ Si “el esteticismo olvida que la obra de arte es parte de la historia [...] el historicismo se olvida de que la obra es ‘arte’, y que por ende rebasa cualquier determinación histórica y que sus transformaciones no se pueden simplemente explicar como consecuencia directa de los cambios socio-políticos” (González Valerio, 2010: p. 60).

²⁰ Aquí “el punto medio de Gadamer consistirá en pensar la obra como mimesis para vincularla al mundo, pero sin que mimesis sea mera copia o imitación de la realidad, sino una transformación creadora” (González Valerio, 2010: p. 60). En el próximo capítulo, analizaremos el concepto de mimesis.

consentir el juego solo en ámbitos limitados, en zonas al margen de nuestra seriedad, en el tiempo libre que, como un vestigio, testimonia nuestra libertad perdida?” (Gadamer, 1996a: p. 136). Así, pues “el que no se toma en serio el juego es un aguafiestas” (Gadamer, 1991: p. 144). Busca de ese modo librarse de esta oposición porque considera la capacidad lúdica como un ejercicio serio, y entiende que tal antagonismo se concibe a partir del comportamiento del jugador, en función de cómo este asume el juego, y el juego queda por ello definido por la subjetividad.

Agrega, además, que “el modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto” (Gadamer, 1991: p. 144). Los jugadores están ya siempre dentro del juego, tienen que abandonarse a él para que pueda jugarse, si estos no se creen el juego, no hay juego posible, ya que a través de ellos este “accede a su representación”²¹ (Gadamer, 1991: p. 145). Si bien hay una elección cuando se “quiere jugar” a *algo*, los sujetos no determinan la esencia del juego, sino que son más bien llevados por él, en tanto es un acontecer en el que lo que acontece es el juego mismo.

No hay una primacía de la conciencia del jugador sino del juego, en virtud de lo cual “todo *jugar es un ser jugado*” (cursiva en el original) (Gadamer, 1991: p. 149). De esta manera, “el verdadero sujeto del juego no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo” (Gadamer, 1991: p. 146).

Para desarrollar su idea, Gadamer (1991: p. 146) define el juego como “la pura realización del movimiento” que se lleva a cabo de manera repetitiva sin ninguna finalidad, es un vaivén: “Piénsese, sencillamente, en ciertas expresiones como, por ejemplo ‘juego de luces’ o el ‘juego de las olas’, donde se presenta un constante ir y

²¹ Cf. García Leal en Acero *et al.*, 2004: pp. 104-105. La palabra representación en castellano se corresponde con tres palabras alemanas empleadas con distinto significado. Por un lado, *Vorstellung* se traduce por representación y desde la filosofía moderna de la conciencia refiere a la representación que un sujeto se hace de un objeto puesto ante él, nada más lejos de la intención gadameriana que intenta precisamente no pensar el juego desde la oposición sujeto-objeto. Por otro lado, *Darstellung* es el término que se corresponde con la representación tal como la entiende Gadamer, por la cual algo que no era, desde el momento en que es representado en la obra de arte, es. Con este término resalta el rasgo activo propio del representar frente a la pasividad de la *Vorstellung*. Finalmente, *Repräsentation*, traducida como la palabra latina *representatio*, se trata de un concepto jurídico y teológico, que indica que lo representado está presente por sí mismo en la representación. Esto sería lo propio de la imagen pictórica, que hace referencia a una imagen original. Si bien la *Repräsentation* no excluye la *Darstellung*, puede haber *Darstellung* sin que haya *Repräsentation*, esto es, sin que haya una imagen original. Sobre el concepto gadameriano de representación, profundizaremos en el próximo capítulo.

venir, un vaivén de acá para allá, es decir un movimiento que no está vinculado a fin alguno” (Gadamer, 2005: p. 66). Se trata de un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final y resulta además “indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento” (Gadamer, 1991: p. 146).

Respecto del juego humano, este adquiere otras características sin abandonar las mencionadas. Supone la existencia de reglas y prescripciones de por sí vinculantes para poder ser jugado, aunque estas solo tienen validez al interior del espacio lúdico; fuera de ese mundo cerrado, carecen de sentido y validez. En su obra *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta* (2005), Gadamer precisa que el elemento de la racionalidad es lo que distingue el juego propiamente humano del animal y del que tiene lugar en la naturaleza; y de ella derivan el orden, las reglas y los fines:

... lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consistente en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente, y puede burlar lo característico de la razón conforme a fines. Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por así decirlo, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines. [...] Eso que se pone reglas a sí misma en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón (Gadamer, 2005: pp. 67-68).

En virtud de las reglas se crea un orden, mediante el cual el espacio lúdico y lo que ocurre dentro de él son demarcados. Se trata entonces de un espacio que conlleva sus propias reglas, las que no pueden ser impuestas ni tienen validez por fuera, ya que en su interior se constituye la organización que absorbe a los jugadores sin constreñirlos.

Gadamer deriva de la inmanencia el que el juego no tenga objetivo, pero esto no quiere decir que se juegue para nada, sino que los objetivos solo se cumplen al interior del juego.

El espacio del juego en el que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que este choca, esto es, por los límites del espacio libre que delimitan desde fuera el movimiento (Gadamer, 1991: p. 150).

Otro elemento fundamental que Gadamer introduce es la alteridad, puesto que jugar es siempre jugar-con²², ya sea que se juegue con otro jugador real o imaginario, con una cosa o un juguete: “No existe el juego en solitario [...] siempre tiene que haber algún ‘otro’ que juegue con el jugador y que responda a la iniciativa del jugador con sus propias contrainiciativas” (Gadamer, 1991: pp. 148-149). Así pues, constituye un encuentro de alteridades que no se traduce en un sujeto frente a un objeto debido a que el jugador está dentro del juego.

En tanto para Gadamer jugar es siempre jugar a algo, todo juego plantea al jugador una tarea, pero el verdadero objetivo del juego no consiste tanto en el cumplimiento de las tareas particulares como en la ordenación de su mismo movimiento. Gadamer lo ejemplifica con el juego de pelota infantil, en el cual la verdadera tarea no es tirar la pelota sin perderla un cierto número de veces, sino más bien el movimiento del juego; es decir, la configuración del espacio lúdico definido por el movimiento que solo tiene como objetivo el puro movimiento:

El que todo juego sea un jugar a algo vale en realidad aquí, donde el ordenado vaivén del juego está determinado como un comportamiento que se destaca frente a las demás formas de conducta. El hombre que juega sigue siendo en el jugar un hombre que se comporta, aunque la verdadera esencia del juego consista en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta hacia objetivos (Gadamer, 1991: pp. 150-151).

Así, esta “estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia” (Gadamer, 1991: p. 148). Al entrar en el espacio lúdico, los jugadores dejan a un lado sus propias preocupaciones y deseos, y se entregan a los requerimientos y objetivos que impone el juego.

Aunque cada acción y movimiento son prescriptos con antelación, ningún juego es jugado dos veces de la misma manera, y a pesar de ello sigue siendo el mismo. Si bien no hay juego sin reglas, cabe destacar, entonces, la posibilidad de elección al interior del espacio lúdico, aunque esta depende de la configuración y determinación de dicho espacio. No solo se da un “querer jugar” por parte del jugador en el momento en

²² Incluso quien mira el juego de otro es algo más que un simple observador, es parte de él, participa: “Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego” (Gadamer, 2005: p. 69).

que se decide jugar, además, esta elección es constante, puesto que al estar jugando se elige hacer esto o aquello, lo que habilita que el mismo juego pueda ser enteramente diferente cada vez que es jugado.

En vista del carácter especial que reviste el cumplimiento de tareas u objetivos dentro del juego, Gadamer definirá su modo de ser como auto-representación (*Selbstdarstellung*)²³, ya que él no representa un fin ajeno lo que permite que se cumpla su autonomía²⁴. Sin embargo, la auto-representación tiene lugar a través de los jugadores, puesto que son ellos quienes, jugándolo, lo hacen ser. En tal sentido, afirma que: “el cumplimiento de una tarea la representa” (Gadamer, 1991: p. 151). Es decir, esta solamente se cumple al interior del juego mismo siendo representada y no por referencia a objetivos exteriores.

“La auto-representación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo”, afirma Gadamer (1991: p. 151). Se trata, entonces, de una doble representación puesto que, por un lado, el jugador se representa jugando, es decir, aparece como jugador adoptando las características requeridas por el juego; y por otro, el jugador representa el juego al jugarlo. Además, en el juego humano siempre algo se representa, emerge y se determina como algo, “aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento” (Gadamer, 2005: p. 70).

1.2. Juego y acción sacra

Gadamer compara asimismo este espacio lúdico con el espacio sagrado, y en tal sentido el libro *Homo ludens* (2007), de Johan Huizinga, constituye un importante antecedente.

El historiador holandés sostiene que lejos de constituir algo marginal, el juego constituye un fenómeno cultural y social, que implica una manifestación de la libertad: “Todo juego es, antes que nada, una actividad libre” (Huizinga, 2007: p. 20). Esta

²³ Es importante destacar que esta definición del juego como auto-representación será la que le posibilitará afirmar a la obra de arte, al ser y al lenguaje también como auto-representación.

²⁴ Como veremos en el próximo capítulo, en el concepto de auto-representación se cumple también la autonomía del arte, la cual no implica su total ruptura con el mundo al que pertenece, sino más bien su no distinción o ligazón con la historicidad de las interpretaciones que la han ido configurando.

libertad se manifiesta por el rompimiento de la determinabilidad, y también por su vínculo con el placer.

Asimismo, el juego implica una especie de escape de la vida “corriente” hacia una esfera que posee su tendencia propia en la que el jugador se comporta “como si”, “como si” el niño sentado en la primera silla de una fila fuera una locomotora. Sin embargo, esto “en modo alguno excluye que el mero juego se practique con la mayor seriedad” (Huizinga, 2007: p. 21).

Con lo anterior se vincula el desinterés, otro rasgo que presenta el juego:

Todos los investigadores subrayan el carácter desinteresado del juego. Este “algo”, que no pertenece a la vida “corriente”, se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de necesidades y deseos, y hasta interrumpe este proceso. Se intercala en él como actividad provisional o temporera. Actividad que transcurre dentro de sí misma y se practica en razón de la satisfacción que produce su misma práctica. Así es, por lo menos, como se nos presenta el juego en primera instancia: como un *intermezzo* en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo (Huizinga, 2007: pp. 21-22).

Así, el juego se convierte en parte de la vida misma, la completa, y abre un espacio en el que las necesidades y los deseos quedan suspendidos, esto es, la finalidad del juego se cumple dentro del juego mismo, “dentro de determinados límites de espacio y tiempo” (Huizinga, 2007: p. 23), más allá de la satisfacción de las necesidades vitales²⁵.

Otro elemento constitutivo del juego reside en el movimiento, se trata de “un ir y venir” que se repite. La repetición –característica constitutiva–, a su vez, implica su significación como forma cultural, puesto que lo que se repite, se transmite por la tradición y se recuerda. Este repetirse no solo le permite poder suceder en cualquier otro momento, sino que también vale para su estructura interna.

Asimismo, el tener y crear un orden propio es una característica del juego. Esto significa que tiene reglas propias que valen dentro de él y que conforman el “círculo mágico del juego”. Estas reglas llevan “al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada” (Huizinga, 2007: p. 24), y quien las infringe o “se sustrae a ellas es un ‘aguafiestas’” (Huizinga, 2007: p. 25).

²⁵ Por su parte, Gadamer también oponía, en algún sentido, el juego a la cotidianidad en la que se dan las relaciones medios-fines.

Por consiguiente, al mundo lúdico parece corresponder una posición de excepción en el que “las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna” porque el juego nos permite “ser otra cosa”. Cuando se juega siempre se pueden hacer “otras cosas”, ser “de otro modo”, como se hace patente en el disfraz: “el disfrazado juega a ser otro, representa, ‘es’ otro ser” (Huizinga, 2007: p. 27)²⁶.

Las características que constituyen el juego, según Huizinga, pueden resumirse entonces de la siguiente manera:

... el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 2007: p. 27).

Volviendo ahora a la relación del espacio lúdico con el sagrado, Huizinga afirma que ambos se apartan de la “vida corriente” y están “cerrados en sí mismos” con sus propias reglas y dentro de sus propios límites espacio-temporales: “no existe diferencia alguna entre un juego y una acción sagrada” (Huizinga, 2007: p. 23). Dentro de ambos, la vida cotidiana y el tiempo mensurable se suspenden para dar lugar a otro tiempo que es de fiesta²⁷:

Entre la fiesta y el juego, existe, por la naturaleza de las cosas, las más estrechas relaciones. El descartar la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la acción –también la fiesta puede ser muy seria–, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad, he aquí los rasgos capitales comunes al juego y la fiesta (Huizinga, 2007: p. 38).

Afirma también que el juego es “representación de algo” al igual que la representación sacra, y ese algo no reviste el carácter de ilusión no creíble, sino que el jugador y quien participa en el culto creen en ello. Sin que ello implique la pérdida de “conciencia de la realidad normal”, se experimenta “como si” lo representado realmente estuviera ocurriendo:

²⁶ Veremos más adelante que este “otro modo” es abordado por Gadamer como rasgo constitutivo de la obra de arte en tanto juego.

²⁷ En el Capítulo 3 de esta tesis, examinaremos la relación que Gadamer traza entre la obra de arte y la fiesta.

La representación sacra es algo más que una realización aparente, y también algo más que una realización simbólica, porque es mística. En ella algo invisible e inexpresado reviste una forma bella, esencial, sagrada. Los que participan en el culto están convencidos de que la acción realiza una salvación y procura un orden de las cosas que es superior al orden corriente en que viven. Sin embargo, la realización mediante representación lleva también, en todos sus aspectos, los caracteres formales del juego (Huizinga, 2007: pp. 28-29).

Mas esta acción sagrada de representación no es una “simple imitación”, sino que su función es la de dar participación; es un *dromenon*, esto es, algo “que se hace” por mediación de quien participa en el culto, del jugador. En los juegos sagrados y mediante ellos, los acontecimientos representados se realizan ayudando al mundo a sostenerse.

Precisando aún más la conexión entre culto y juego, Huizinga señala que tal como sucede en el juego al demarcar del ambiente cotidiano un espacio cerrado con sus propias reglas, “también la demarcación de un lugar sagrado es el distintivo primero de toda acción sacra” (Huizinga, 2007: p. 35). Asimismo, juego y fiesta sacra conllevan un gozo, que significa “el abandono y el éxtasis”, polos de un estado de ánimo posible allí donde la vida ordinaria se suspende.

1.3. El juego del arte

Nos detendremos ahora en lo propio del juego del arte. Como vimos, la auto-representación, mediada por el jugador, conduce a Gadamer a hacer especial énfasis en la alteridad. En lo que sigue veremos cómo, conservando las características del juego explicadas, Gadamer define el paso del juego hacia el juego del arte a partir de la introducción del espectador. Aquí, la representación dramática constituye el punto de partida para clarificar el carácter general del arte.

Tanto el juego del arte como el juego cultural, a diferencia del juego infantil y el juego como puro vaivén, se caracterizan por ser “representación para alguien”:

Aquí el juego ya no es el mero representarse a sí mismo de un movimiento ordenado, ni es tampoco la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es “representación para...”. Esta remisión propia de toda

representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte (Gadamer, 1991: p. 152).

Como totalidad de sentido, el juego es un mundo cerrado en sí mismo, pero se trata también de un mundo abierto en tanto no hay juego sin espectador: “Solo en él alcanza su pleno significado” (Gadamer, 1991: p. 153). Es en el espectador donde culmina y se cumple el modo de ser del juego como representación; solo en él, el jugar de los actores cobra su sentido: “el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquel para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su ‘intención’, no es el actor sino el espectador. Es en él donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad” (Gadamer, 1991: p. 153).

En el juego escénico el espectador ocupa el lugar del jugador, y es él quien lleva al cumplimiento efectivo y total el representarse del juego, pero, a pesar de la “primacía metodológica” del espectador, esta prioridad se da respecto al actor-artista y no en relación al juego, puesto que este interpela y envuelve al espectador en la totalidad de sentido que se revela con su participación.

De este modo, Gadamer (1991: p. 153) buscará evitar la caída en un nuevo subjetivismo, ya que la apertura forma parte del carácter cerrado del juego: “el espectador solo realiza lo que el juego es como tal”. Permite, asimismo, pensar la interpelación del arte y su respuesta en la unidad de un proceso dialéctico²⁸.

Cuando el juego humano se convierte en el juego del arte, alcanzando su perfección, se transforma, dice el filósofo, en una conformación (*Gebilde*)²⁹. Utiliza aquí la expresión “transformación en una conformación” (*Verwandlung ins Gebilde*), donde transformación no es mera alteración:

... quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada [...]. Nuestro giro “transformación en una conformación” quiere decir que lo

²⁸ En este aspecto se profundizará en el Capítulo 4 de esta tesis. El juego constituye un hacer comunicativo porque puede entenderse a partir del modelo de la conversación y el diálogo, defendido por Gadamer como paradigma de la hermenéutica.

²⁹ Cf. González Valerio, 2005: p. 51. *Gebilde* es traducido aquí, a diferencia de la edición castellana de *Verdad y método*, como *conformación* en lugar de *construcción* (*Aufbau*), para distinguir entre la construcción de la obra que lleva a cabo el intérprete y el hecho de que esta sea algo formado. Respecto del término *Gebilde*, es interesante, asimismo, la observación que introduce Weinsheimer (1985: p. 107) al afirmar que en dicho término resuena la reflexión de Gadamer sobre el concepto de formación (*Bildung*).

que había antes ya no está ahora. Pero también quiere decir que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero (Gadamer, 1991: p. 155).

Asimismo, le permite sostener que la obra, el juego, mantiene frente a los jugadores una completa autonomía puesto que ya no es el puro movimiento de vaivén: es algo formado y permanente. Como Gadamer precisará años más tarde, en el término conformación, “va implícito el que el fenómeno haya dejado tras de sí, de un modo raro, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y aparecer” (Gadamer, 1996a: p. 132).

Según esta idea, lo que permanece y queda constante no es ya la subjetividad del que experimenta, como sucede en la estética kantiana, sino la obra de arte misma. En tal sentido, la obra de arte no es algo que exista en la conciencia de un sujeto, más bien en virtud de su autonomía es una totalidad de sentido que en cada caso es actualizada, ejecutada, por aquel que experimenta el juego, mas sin depender exclusivamente ni del espectador ni de su creador³⁰.

Y lo que desaparece, según Gadamer, son los jugadores, quienes se abandonan al juego en el que este accede a su representación. De este modo, gana el juego su autonomía de toda subjetividad, en la medida en que “la identidad del que juega no se mantiene para nadie. Lo único que puede preguntarse es a qué ‘hace referencia’ lo que está ocurriendo” (Gadamer, 1991: p. 156). Esto quiere decir que, si bien los jugadores actúan como condición de posibilidad, se conserva solo el sentido que emerge en el juego.

En definitiva, la “desaparición” de autor, actores y espectadores encuentra su razón de ser en la posición antisubjetivista de Gadamer. De esa manera, cuando la obra accede a su representación aparece lo verdadero:

En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de

³⁰ En sus textos posteriores a *Verdad y método*, Gadamer no habla tanto de representación, sino más bien de ejecución (*Vollzug*) o de un leer en un sentido amplio. En tanto modo de acceso a cualquier obra de arte, refiere a la construcción que realiza el intérprete-lector. El tomo noveno de su obra completa se titula *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug (Estética y poética II. Hermenéutica en ejecución)*. En el Capítulo 2, examinaremos la relación entre la experiencia del arte y la lectura.

los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros (Gadamer, 1991: p. 157).

Así pues, en la conformación del juego, la obra de arte encuentra en sí misma su autonomía y su propia medida, sin necesidad de confrontar con algo externo, a la par que adquiere una trascendencia con respecto a los jugadores por la que lo real se transmuta en la verdad acrecentada de su ser.

CAPÍTULO 2
Arte, verdad y conocimiento
(o arte y mimesis)

2.1. El estatus epistémico de la obra de arte

La representación del arte posibilita el develamiento del ser genuino de las cosas, es decir, su transformación hacia lo verdadero; esto es, hacia una forma de veracidad de la que las “meras” cosas carecían antes de su representación. De esta manera, la representación transforma la realidad en su verdad y, por lo tanto, el mundo de la cotidiana existencia desaparece. Esta desaparición –ligada a la disolución de parámetros que distinguen entre “original” y “copia” y la consecuente consideración de un rango ontológico menor de las artes de cara a un supuesto “mundo verdadero”– constituye un elemento central en la argumentación sobre el estatus ontológico y la dimensión epistémica del arte defendidos por Hans-Georg Gadamer.

En efecto, para el filósofo alemán no existe un parámetro de “realidad real” respecto del cual el juego del arte deba entenderse como ilusión, mentira o copia³¹. La obra de arte no permite ninguna comparación con un supuesto mundo real y no necesita medir su verdad por referencia a una adecuación con ese mundo, ya que al ser una conformación cerrada –aunque, como vimos, abierta al espectador– se valida autónomamente desde sí misma, tal como ocurre con las reglas del juego.

En este punto resulta crucial la recuperación de la noción aristotélica de mimesis, concebida como representación: “El antiquísimo concepto de mimesis con el cual se quería decir representación (*Darstellung*)” (Gadamer, 1996a: p. 93).

Si bien el estagirita pone la vista en la tragedia, de modo soslayado y análogo se ocupa de las artes plásticas, en particular de la pintura. En su caracterización, la mimesis, central en la crítica platónica a los poetas, “gana un significado positivo y fundamentador” (Gadamer, 1991: p. 93)³². Según Gadamer, para apoyar la afirmación de que el arte es mimesis, Aristóteles se remite en primer lugar al hecho de que imitar es un impulso humano natural³³, que produce una alegría, también natural, en el hombre. Y esta “alegría por la imitación es la alegría por el reconocimiento”, aduce Gadamer

³¹ Afirma Gadamer (1992: p. 327): “la realidad ‘dada’ es inseparable de la interpretación” y con ello quiere decir que no hay una realidad dada, sino que ella es siempre creada, interpretada y comprendida.

³² Cf. Gadamer, 1996a: p. 123: “Aristóteles dio validez al concepto de mimesis en un sentido positivo distinto, colocando la ‘obra de arte total’ de la tragedia antigua en el centro de su Poética”.

³³ Al respecto, Viviana Suñol (2007: pp. 32-33) sostiene que el gran aporte de Aristóteles respecto de la mimesis “consiste en haber descubierto su carácter ingénito como habilidad predominantemente humana de aprendizaje mediante la identificación de semejanzas, y por ende de diferencias, a partir de la cual surgen como formas derivadas las artes miméticas”.

(1996a: p. 87). Esto último puede notarse en la alegría de los niños por el disfraz. En tal caso, que se reconozca al niño que se ha disfrazado, y no a quien está representando con su disfraz es, siguiendo al filósofo griego, motivo de ofensa para el pequeño³⁴.

Esto permite a Aristóteles afirmar que la pretensión de todo comportamiento y representación mímica es el reconocimiento de lo que está representado, pero esto no significa que su sentido estribe en que observemos el grado de semejanza o parecido con el original. Este reconocer, agrega, no quiere decir volver a ver una cosa que ya se ha visto, se trata más bien de reconocerlo como lo que ya se ha visto una vez,

... cuando *re*-conozco a alguien o a algo, veo a lo *re*-conocido libre de la casualidad del momento actual, o de entonces. Forma parte del *re*-conocer el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial [...]. Lo que se hace visible en la imitación es, precisamente, la esencia más propia de la cosa (Gadamer, 1996a: p. 88. *Cursiva en el original*)³⁵.

En el reconocimiento, lo que ya conocíamos emerge bajo una nueva luz que lo saca del azar y la contingencia de las circunstancias; es decir, posibilita aprehender su esencia. “Se lo reconoce como algo”, dice Gadamer (1991: p. 158).

Lo mímico establece así una relación originaria entre la obra y el mundo, en la que sucede una transformación y no una mera imitación. En la medida en que el poeta relata las cosas como sucedieron o podrían haber sucedido, la obra es una reelaboración y transformación de lo que aparece en el mundo para hacerlo aparecer en su forma esencial, “purificada del encuentro casual”. Esto implica considerarla como posibilidad de comprensión del mundo a partir de una abstracción que tiende a la universalización al representar las cosas de un modo en que podrían ser, y no lo que es³⁶.

A partir del pensamiento de Aristóteles, Gadamer (1996a: p. 92) concibe la mimesis como “categoría estética universal”³⁷. Esto quiere decir que no es una categoría

³⁴ “La alegría por el disfraz, la alegría de representar a otro distinto del que se es y la alegría del que reconoce lo representado en el que representa, muestran cuál es el sentido auténtico de la representación imitativa: en modo alguno comparar y juzgar cuánto se aproxima la representación a lo que se quiere representar en ella” (Gadamer, 1996a: p. 126).

³⁵ “Allí donde algo es *re*-conocido, se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado. No es aquello de entonces, ni esto de ahora, sino lo mismo e idéntico. Comienza así a elevarse hasta su esencia permanente, y a desatarse de la casualidad del encuentro” (Gadamer, 1996a: p. 127. *Cursiva en el original*).

³⁶ Aristóteles considerará a la poesía “más filosófica” que la historia, puesto que esta, al describir las cosas de un modo en que podrían ser, tiene parte en la verdad del universal.

³⁷ En tanto “categoría estética universal”, la mimesis –aduce Gadamer (1996a: p. 92)– encierra en sí las categorías de expresión, imitación y signo.

válida solamente para un determinado momento de la historia del arte o para ciertas artes, ni limita al arte a representar la naturaleza. Es pensada, en cambio, como una categoría con un sentido ontológico y no histórico, que permite considerar, además, la pintura abstracta y la música como mimesis.

“El sentido de la mimesis consiste únicamente en hacer ser ahí a algo” (Gadamer, 1996a: p. 126). Antes que ser imitación es una representación en la que solo existe lo representado. Debido a esto, resulta posible concebir que la categoría de auto-representación, constitutiva del modo de ser del juego y de la obra de arte, proviene de la mimesis aristotélica.

Mimesis no quiere decir, entonces, ni la representación que un sujeto se hace de un objeto (la *Vorstellung* moderna), ni se trata de volver a presentar lo ya presentado: es la emergencia o manifestación de lo que antes no era y que desde ese momento es, en y por el lenguaje³⁸. Dirá Gadamer (1996a: p. 93): “En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo”. En tal sentido, cuando la obra de arte representa algo, lo hace emerger, lo hace ser.

Frente a la mimesis entendida en términos devaluatorios, la obra supone un rango ontológico superior al de la realidad, puesto que la transformación que acontece en el juego del arte es, como dijimos al comienzo, hacia lo verdadero:

De este modo el concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una conformación. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad (Gadamer, 1991: p. 157)³⁹.

Así, el mundo del arte es el lugar propicio para la emergencia del ser, como “vuelta al ser verdadero”; sin embargo, esto no implica que la obra sea un mundo separado, como si se tratase de una versión invertida de la metafísica platónica con su dicotomía entre mundo sensible y ser.

La mimesis describe el juego del arte estableciendo su estatus ontológico frente a la realidad, al tiempo que conlleva un “sentido cognitivo” (*Erkenntnis*), entendido, además, como reconocimiento. Y lo que se reconoce no es la copia de un original, más

³⁸ En el apartado 2.3 de este capítulo nos detendremos en la relación entre arte, lenguaje y ser.

³⁹ En esta idea gadameriana parece resonar alguna cercanía con la superación (*Aufhebung*) hegeliana de la realidad; sin embargo, a diferencia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Gadamer no está pensando en la superación del arte mediante el concepto.

bien “consiste precisamente en que se conoce algo *más* de lo ya conocido” (Gadamer, 1991: p. 158. *Cursiva en el original*), puesto que lo representado alcanza su verdadero ser, se conoce de otro modo, bajo la luz que implica su conformación artística.

La obra de arte significa “un crecimiento del ser” y no su mera copia porque lo muestra en un sentido nuevo, iluminando algunos de sus aspectos, interpretándolo. La mimesis hace visible y hace aparecer, manifiesta la esencia más propia de la cosa. En tal sentido, enfatiza Gadamer (1991: p. 159): “el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original”.

Para Gadamer, la relevancia de la obra de arte tiene que ver entonces con su facultad de instaurar otras totalidades de sentido, otras interpretaciones y comprensiones del mundo. En consecuencia, el juego del arte es el lugar privilegiado de emergencia del ser, esto es, de fundación de sentidos.

La mimesis es “testimonio de orden”, a través de ella la obra construye, transforma y ordena el mundo, lo configura dándole sentidos, lo hace aparecer de otro modo, de uno que solo está ahí, pone de relieve, enfatiza, dota a la realidad de significaciones que previamente no tenía, hace surgir algo que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada rutinaria, convencional y lo extrae del montón indiferenciado de las cosas:

La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no solo el que lo representado esté ahí, sino también que haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son solo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia [...] verdadero “poner de relieve” (Gadamer, 1991: p. 159).

Gadamer establece aquí una identidad entre el reconocimiento que se produce en el arte y la *anámnesis* platónica, ya que la experiencia de la obra de arte nos permite volver a descubrir el mundo velado en un olvido ontológico, abriendo los ojos a lo que es, nos hace ver más. De igual manera que el reconocimiento que tiene lugar en la rememoración libera el conocimiento de la “casualidad de los aspectos” con que las cosas se presentan en el mundo sensible, también la representación escénica “deja tras sí todo cuanto es casual e inesencial, por ejemplo, el ser propio y particular del actor”, y

“lo representado [...] es elevado por la representación a su verdad y validez” (Gadamer, 1991: p. 159)⁴⁰.

Así pues, la obra trae delante, nos muestra, el mundo en que vivimos, lo pone ahí para que podamos reconocerlo, pero de modo tal que pareciera que lo vemos por primera vez. Eso significa que la mimesis no es imitación ciega o mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, por el contrario, es la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer ese ser. En esta acepción, mimesis es creación y se relaciona también con *poiesis*, en tanto hacer aparecer algo es crearlo⁴¹.

Frente a la abstracción de la conciencia estética, a Gadamer le interesa recuperar la vinculación de la obra con el mundo, relación que es pensada en términos ontológicos. Mientras que la conciencia estética sitúa la experiencia del arte en discontinuidad con el mundo y con el resto de nuestra experiencia, según Gadamer, en el arte, el mundo se hace más elocuente y revelador. Por consiguiente, la experiencia del arte es continuidad de nuestra existencia pero que se da en términos de acentuación y de profundización⁴².

Por eso, en el arte –sostiene Gadamer–, no solamente se hace visible el universal, sino que además al mundo representado por la obra lo vivimos como propio y nos reconocemos a nosotros mismos en ella. Esto presupone la existencia de una tradición en la que todos puedan comprenderse y encontrarse a sí mismos⁴³:

⁴⁰ En el reconocimiento Gadamer encuentra “el motivo central del platonismo”. Piensa en *Fedón* (Platón, 2000a), y a partir de ello identifica el reconocimiento de la mimesis con aquel que tiene lugar en la teoría de las ideas: “Platón piensa la representación mítica de la rememoración juntamente con el camino de su dialéctica, que busca la verdad del ser en los *logoi*, esto es, en la idealidad del lenguaje” (Gadamer, 1991: p. 158). Por su parte, la idealidad del arte consiste en que en él se representa el ser. El ser representación resulta lo común a ambas idealidades.

Esta cuestión permite a Gadamer forjar un concepto de la experiencia hermenéutica que trae a la filosofía eso que siempre ya somos antes de conceptualizarlo. El punto es también heideggeriano: “Lo buscado en la pregunta por el ser no es algo enteramente desconocido. Aunque sea, por lo pronto, absolutamente inasible” (Heidegger, 2014a: p. 27). Más adelante, retomaremos esta cuestión en Heidegger.

⁴¹ Cf. González Valerio, 2010: p. 110.

⁴² Cf. Grondin, 2003: p. 78.

⁴³ Aquello que representa el artista es una verdad compartida y conformada en comunidad, en una tradición capaz de entenderlo porque parte de un *sensus communis*. Según Gadamer (1996a: p. 89), tal tradición vinculante era, para el pensamiento griego, el mito, contenido común de la representación artística: “Este reconocer del ‘ese eres tú’ que acontece en el espectáculo del teatro griego ante nuestros ojos, este conocerse en el *re-conocerse*, estaba sostenido sobre todo en el mundo de la tradición religiosa de los griegos, sus dioses y las leyendas de sus héroes, porque su presente se derivaba de su pasado mítico-heroico”.

Todo *re*-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son, en última instancia, formas con las cuales construimos nuestra familiaridad con ese mundo. El arte, en cualquier forma que sea –tal parece decir, con todo acierto, la doctrina aristotélica–, es un modo de *re*-conocimiento en el cual, con ese *re*-conocimiento, se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo (Gadamer, 1996a: p. 89. Cursiva en el original).

De este modo, el mundo que la obra presenta le permite al espectador reconocerse en ella, en un proceso en el cual el espectador actualiza y construye la obra a la par que experimenta la historicidad y la finitud de su propio ser⁴⁴, por medio de un demorarse que le posibilita reconocer su inscripción en una tradición.

Si se logra comprender la verdad que acontece en la obra, se avanza, asimismo, en la autocomprensión, “en último extremo toda comprensión es un comprenderse” (Gadamer, 1991: p. 326). Se configura así como una forma de reconocimiento que profundiza en nuestro autoconocimiento y en nuestro conocimiento del mundo⁴⁵, desde una función crítica que no se conforma con la existencia ordinaria.

Sintetizando lo anterior, es posible explicar la mencionada “transformación” desde los cuatro aspectos siguientes⁴⁶:

-Lo representado se manifiesta como algo otro, esto es, como una obra de arte. En otras palabras: la obra transforma a la cosa en una conformación.

⁴⁴ Dice Gadamer (1991: p. 372) al respecto: “Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto de horizonte. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”. En el Capítulo 3 de esta tesis, profundizaremos en este problema.

⁴⁵ Gadamer considera que *La Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, permite dar cuenta del proceso de formación por el cual la conciencia se va “formando” a sí misma apropiándose “por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma” (Gadamer, 1991: p. 40). Aquí formación (*Bildung*) y experiencia (*Erfahrung*) se complementan dado que esta última es central en el proceso de autoformación (*sich bilden*). La experiencia conlleva una novedad, un fracaso que nos hace modificar nuestro punto de vista sobre el objeto y también sobre nosotros mismos. De esa manera, la experiencia nos forma y conduce a un saber nuevo que abrirá a experiencias novedosas. El desengaño de la experiencia nos hace cuestionar el saber que nos forma y que la ha hecho posible. Para Gadamer, la experiencia es así mediación (*Vermittlung*) con el pasado que acontece en el diálogo en que vemos defraudadas sus expectativas. Sin embargo, esta negatividad y enajenación del pasado posibilita al espíritu “Reconocer en lo extraño lo propio [...] hacerlo familiar” y “el retorno a sí mismo desde el ser otro” (Gadamer, 1991: p. 43). Lo apropiado se conserva entonces en el modo de su continuidad productiva. Por consiguiente, la experiencia conduce al conocimiento de lo general que nos forma, dado que la formación “comprende un sentido general de la medida y de la distancia respecto a sí mismo, y en esta medida un elevarse por encima de sí mismo hacia la generalidad” (Gadamer, 1991: p. 46).

En tal sentido, la comprensión es un “reconocimiento (*Wiedererkennung*), que es auto-reconocimiento (*Selbstwiedererkennung*) desde el distanciamiento; un comprenderse desde el comprender general.

⁴⁶ Cf. Grondin, 2003: pp. 72 y ss.

-Lo representado solo nos llega por la obra de arte, ahí adquiere su verdadero ser.

-El término “transformación” pertenece a un contexto religioso donde remite a epifanía, y significa la elevación a un ámbito de ser más alto. Lo transformado aparece por primera vez en su verdadero ser y además se comprende lo que era antes.

-No solo se transforma la cosa que se conforma en obra, a su vez, nos transforma a nosotros mismos.

¿Qué es, entonces, lo que la obra de arte representa o, igualmente, de qué es mimesis?⁴⁷. En el juego del arte, la obra como auto-representación y conformación, en primer lugar, se representa a sí misma, puesto que ella hace emerger un mundo con un sentido propio, que solo existe en y por la obra, mundo que se regula autónomamente a partir de reglas válidas solo dentro de ese mundo cerrado.

En segundo lugar, la obra representa un mundo. Para Gadamer (1991: p. 185), “el mundo que aparece en la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es esta misma en la acrecentada verdad de su ser”. De ese modo, recupera para la obra una autonomía y una verdad propia. Liberada de toda carga platónica, la obra de arte

... no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si esta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real–, porque desde ella está hablando una verdad superior (Gadamer, 1991: p. 156).

Acontece así el mundo del arte como representación en la que “emerge lo que es”, como “forma de ser autónoma y superior” en tanto es “superación de esta realidad en su verdad” (Gadamer, 1991: p. 157). Esta “transformación hacia lo verdadero” que constituye el juego del arte posibilita a Gadamer superar la visión de la obra de arte como imitación de la realidad, y replantear su estatus ontológico y epistémico, reivindicando su verdad⁴⁸.

Finalmente, cabe señalar que, si bien para Gadamer el juego del arte requiere la construcción de un espacio lúdico, ello no conlleva la autorreferencialidad, por el

⁴⁷ Cf. González Valerio, 2010: p. 103.

⁴⁸ Cf. Karczmarczyk, 2007b: p. 139.

contrario, justamente por tratarse de un rompimiento de la cotidianidad, de un espacio diferente, implica la posibilidad de volver a preguntar por el mundo y lo que pasa con nosotros. Dicho espacio permite renovar nuestra mirada y revelar otra experiencia de la realidad⁴⁹.

2.2. La verdad del arte

Si bien la obra de arte no coincide con la realidad cotidiana, esto no implica que se trate de pura ilusión. El mundo del arte contiene verdad⁵⁰. Sin embargo, de él no pueden extraerse verdades enunciativas, ya que remite tanto a lo dicho como al silencio en el que la verdad artística se resguarda.

Como Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Martin Heidegger, Gadamer rechaza la idea de la verdad como correspondencia, en lo referido a aquella que se alcanza en la comprensión hermenéutica. Al igual que Hegel, procura mostrar que hay una verdad que se revela en el proceso de la experiencia, que emerge en el encuentro dialógico con la tradición. Asimismo, como veremos, siguiendo a Heidegger, recupera la noción de *alétheia* en tanto desocultamiento (*Unverborgenheit*)⁵¹.

⁴⁹ El anclaje de la obra de arte en el mundo histórico –indispensable en la estética gadameriana– sigue el pensamiento tanto de Heidegger como de Hegel, para quien el arte –como manifestación del espíritu en su relación indefectible con la historia– puede re-encontrarse y regresar a sí mismo. Aunque cabe destacar que finalmente sus conclusiones se alejan de las absolutistas que realiza Hegel, como puede verse en la siguiente frase de Gadamer en alusión al espíritu absoluto de Hegel: “*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*” (Gadamer, 1991: p. 372. Cursiva en el original). Sobre esto último, volveremos al analizar el problema de la temporalidad de la obra de arte en el Capítulo 3.

⁵⁰ Cf. Bernstein, 2018: pp. 233-234. El filósofo señala que, aunque el concepto de verdad es básico para el proyecto gadameriano, sin embargo, se trata de una de las nociones más esquivas de su obra: “Podría parecer curioso (si bien no creo que sea accidental) que en una obra titulada *Verdad y método* el tema de la verdad nunca pase a ser del todo temático y se exponga solo con brevedad hacia el final mismo del libro (La verdad no aparece siquiera en el índice)”. Además, Bernstein, enfatiza que, por lo general, se refiere a la “pretensión de verdad” que nos plantea la tradición y la validación de tal pretensión por parte de nuestra propia argumentación.

⁵¹ Pero se aleja también de ambos autores, en tanto rechaza lo que Hegel consideró el fundamento de su concepción de la verdad, esto es, que ella es el conjunto que se revela finalmente en el conocimiento absoluto que completa y supera la existencia. En cuanto a Heidegger, dicha distancia tiene consecuencias para la comprensión de la verdad, ya que Gadamer presta una importancia positiva mucho mayor a la “pretensión de verdad” de la tradición. En su correspondencia con Leo Strauss, Gadamer afirma: “Pero cuando por el contrario sigo apelando a Heidegger –en ese intento por pensar ‘la comprensión’ como un ‘acontecimiento’ [*Geschehen*]– [ese pensamiento] gira por el contrario en una dirección por completo diferente. Mi punto de partida no es el *completo olvido del ser* [*vollendete Seinsvergessenheit*], la ‘noche del ser’ sino lo contrario –digo esto contra Heidegger igual que contra Buber–: la irrealidad de tal afirmación. Eso rige también para nuestra relación con la tradición” (Gadamer y Leo Strauss,

La verdad de la obra de arte consiste en la “transformación” que acontece en quien está implicado en su experiencia. Mas no podemos disponer de ella como tampoco podemos disponer totalmente de lo que somos. Toda verdad no es producto de la mera subjetividad, sino que acontece en la comprensión, la que es esencialmente histórica y lingüística.

Asimismo, en *La actualidad de lo bello*, Gadamer utiliza el concepto de símbolo para establecer el vínculo entre la obra de arte, la verdad y el ser⁵². En tal sentido, plantea dos acepciones de dicha noción. La primera se refiere a la *tessera hospitalis*, una tablilla que es partida en dos, y cada parte es entregada a un huésped, y permite que sus descendientes puedan reconocerse al juntar ambas partes. La segunda acepción, presente en *El Banquete*, de Platón, corresponde a la historia de Aristófanes sobre Eros, la cual trata del ser humano como fragmento que, para ser completo, busca su otra mitad.

Gadamer toma así la palabra símbolo como “mensaje de integridad” o promesa de completitud, al concebir la obra de arte como un “fragmento de Ser”, ya que: “en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia” (Gadamer, 2005: p. 86).

Mediante el arte se experimenta “la totalidad del mundo” porque el arte es más que la subjetividad del artista, en él se expresa la tradición⁵³, la que es representada en la obra, y a la que el artista y el espectador pertenecen en virtud del *continuum* histórico entre lo que ha sido y lo que es. De ese modo, la tradición constituye el horizonte irrebalsable, aunque siempre abierto y móvil, de toda comprensión. Según Gadamer, entonces, el mundo solo es comprendido desde una tradición –con sentido, referido

“Correspondence Concerning *Wahrheit und Methode*”, *Independent Journal of Philosophy* 2 [1978]: p. 8). Citado en Bernstein, 2018: p. 236.

⁵² En *Verdad y método*, la mediación significativa de la alegoría conduce a una depreciación de la inmediatez del símbolo. Sin embargo, en *La actualidad de lo bello*, el símbolo es rehabilitado puesto que representa y auto-representa el significado: "De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado" (Gadamer, 2005: p. 95). Lo anterior concuerda con la ontología gadameriana en la que ser y representar se identifican: "lo simbólico no solo remite al significado, [...] lo hace estar presente: representa el significado. Con el concepto de ‘representar’ ha de pensarse en el concepto de representación propio del derecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo propio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto" (Gadamer, 2005: p. 90). De esta manera, lo simbólico constituye uno de los rasgos esenciales del arte.

⁵³ En el Capítulo 3, nos detendremos en el valor de la tradición para el pensamiento gadameriano.

como algo—, y lo que se experimenta en el arte es la totalidad del mundo comprendido, lo que se vincula con la posición ontológica del ser humano y su finitud.

Volviendo a *Verdad y método*, allí Gadamer desarrolla algunas ideas en torno a la posición ontológica del ser humano, la que es concebida desde la comprensión del ser como lenguaje. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”⁵⁴, afirma Gadamer. Y el ente que puede comprender el ser es el ser humano que es también lenguaje. La obra — “fragmento de ser”— es lenguaje, susceptible de ser comprendida porque somos comprensión del ser. Asimismo, en tanto somos entes finitos e históricos, toda interpretación de una obra también será finita e histórica, lo que da lugar a que sea siempre otra, distinta.

Así pues, finitud es un concepto fundamental en el que se sustenta la hermenéutica de Gadamer. Para precisar el sentido que este concepto tiene en la obra de nuestro pensador, nos remitiremos a la ontología de finitud de Heidegger, cuyas reflexiones Gadamer retoma.

En *Ser y tiempo* (2014a), Heidegger desarrolla la analítica existencial del *Dasein* o ser-ahí y con ella su finitud. En tal sentido, Gadamer (2002a) señala que, para plantear la pregunta “más olvidada como pregunta de la filosofía”, Heidegger elige el camino de determinar de manera ontológica positiva el ser de la existencia humana en sí mismo, en vez de entenderlo desde un ser infinito, de acuerdo con la metafísica vigente. La preeminencia ontológica que adquiere el ser de la existencia humana fue definida por Heidegger como “ontología fundamental”.

“El *Dasein* es para sí mismo ónticamente ‘cercanísimo’, ontológicamente lejanísimo y, sin embargo, preontológicamente no extraño”, afirma Heidegger (2014a: p. 37). Esto quiere decir que, en el *Dasein*, hay un conocimiento de sí mismo que Heidegger llama preontológico, dado que es previo a toda conceptualización y filosofía⁵⁵. Según este conocimiento, el *Dasein* es cercano, esto es, no es extraño a sí mismo porque a su ser lo acompaña siempre esta precomprensión ontológica de sí mismo.

Lo que Heidegger no quería perder de vista al volver a suscitar la antigua pregunta por el ser era que “la existencia humana no tenía su ser auténtico en un estar a

⁵⁴ En el siguiente apartado, nos ocuparemos de los alcances de esta frase.

⁵⁵ Véase la nota al pie 39 de esta tesis.

la vista constatable, sino en la movilidad [*Bewegtheit*] de su cuidar, con el que, al preocuparse por su ser, viene a ser su propio futuro” (Gadamer, 2002a: p. 97). Por consiguiente, según el nuevo punto de partida heideggeriano, la pregunta por el sentido del ser debe poder entenderse en función de la finitud y la temporalidad de la existencia humana.

Desde la analítica del comprender como existencial o modo originario del *Dasein*, comprender constituye la estructura ontológica fundamental del hombre. La existencia es pensada como hermenéutica. De esta forma, el modo propio del ser del *Dasein* es existir como intérprete del ser, en un marco superador de la oposición entre sujeto y objeto, en virtud de su pertenencia común al comprender.

El *Dasein* comprende su mundo porque comprende el ser, y en tanto ello acontece abre las posibilidades en que puede ser. La existencia del ser-ahí es así “la posibilidad entendida como existencial” (Heidegger, 2014a: p. 162), y es siempre una determinada posibilidad que pudo haber sido o puede llegar a ser otra, por eso es ser-posible. En virtud de ello es también “aún no”.

Lo anterior se debe a la finitud, temporalidad e historicidad del *Dasein*. Es decir, la esencia de la temporalidad es que es finita, y Heidegger lo explica con el ser-para-la-muerte: “La muerte es la posibilidad de la imposibilidad” (Heidegger, 2014a: p. 278) de toda otra posibilidad.

Por consiguiente, el *Dasein* es finitud, contingencia, paradoja constante e indisoluble, fragilidad, debilidad, contradicción, ambigüedad, limitación. Y, precisamente por ello, es histórico. Este es, en definitiva, el sentido de finitud e historicidad que a Gadamer le interesa retomar para su proyecto de la hermenéutica⁵⁶.

Finitud e historicidad significan entonces inacabamiento. Si –como vimos– la obra de arte es expresión fragmentaria del ser, comprendiendo el arte nos comprendemos a nosotros mismos, y en ese punto se revela su promesa de completitud. Comprendiéndonos en lo otro, somos⁵⁷.

⁵⁶ Cf. González Valerio, 2005: p. 130. Gadamer radicalizará el presupuesto heideggeriano acerca de la finitud de nuestro conocimiento a partir de la mutua pertenencia entre sujeto y mundo en el acontecer de la historia y el lenguaje en el que la verdad acontece.

⁵⁷ “... the symbol [...] allows us to glimpse that realm that has always been sought in order to complete and make whole our fragmentary life” (Staumbagh en Hahn, 1997: p. 132): “El símbolo [...] nos permite mirar ese reino que siempre hemos buscado para completar y hacer unitaria nuestra vida fragmentaria” (La traducción es nuestra).

Por ello, el juego del arte es símbolo, fragmento siempre abierto que se revela como inagotable, que no puede agotarse en una comprensión. Al respecto, Gadamer (2001b: p. 149) sostiene que “La poesía es siempre más”, más que cualquier interpretación que se haga de ella. La expectativa de sentido de la obra es indeterminada porque siempre puede ser leída de otra manera. Esto quiere decir que la obra no se agota en una sola definición, no hay concepto que pueda abarcarla y decirla toda⁵⁸: “El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable” (Gadamer, 1996a: p. 76).

También, para Gadamer, la verdad del arte implica el evento fundamental de la *alétheia*, ya que lo simbólico en la obra descansa en un juego de mostración y ocultación⁵⁹. La obra revela ciertos sentidos al tiempo que oculta otros⁶⁰, lo cual remite a la concepción de la obra de arte como *alétheia*, que desarrolla Heidegger en “El origen de la obra de arte” (1996)⁶¹.

En el mencionado escrito, Heidegger se cuestiona por el origen (*Ursprung*), es decir, la esencia de la obra de arte. Esto lleva a la pregunta por el arte, dando lugar así a un círculo que conduce de la obra al arte, y de este a aquella. En principio, va a decir que la obra tiene el “carácter de cosa” (*Dinghafte*), pero ella no se agota en su ser cosa (*Ding*), sino que tiene algo más y es, ante todo, alegoría y símbolo. Heidegger indagará de este modo en la coseidad de la cosa para dar cuenta de este carácter de la obra.

Con ese fin, retoma el pensamiento griego y sostiene que la cosa tiene una serie de propiedades que se concentran en un núcleo que subyace, *hypokeimenon*. Esto configura “la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la

⁵⁸ En este punto, Gadamer se aproxima a Kant, quien sostiene que la experiencia de lo bello es sin concepto.

⁵⁹ Cf. González Valerio, 2005: p. 156. El desarrollo de la ontología de la obra de arte a partir del concepto de juego como representación enlaza así con el ser y con el lenguaje: el modo de ser de la obra de arte es el modo de ser del ser, esto es, representación que es desocultamiento y ocultamiento, *alétheia*”. Se anuncia así una tríada insoluble en la ontología estética de Gadamer: arte, ser y verdad, que encuentra su lazo de unión en el lenguaje, también entendido como representación.

⁶⁰ Gadamer (2005: p. 89) enfatiza que el error de la estética idealista estaba precisamente en ignorar este juego de revelar y ocultar, que es el que permite que lo universal tenga lugar en lo particular, sin que, por ello, tenga que establecerse como universal.

⁶¹ En “La verdad de la obra de arte” (2002a), la introducción que Gadamer hace a *El origen de la obra de arte*, afirma que el texto de Heidegger puede ser entendido como una superación de las estéticas de Kant y de Hegel, y esa es la lectura que Gadamer realiza y de la que depende su recuperación del pensamiento heideggeriano.

presencia (*Anwesenheit*)” (Heidegger, 1996: p. 16)⁶². Pero con la traducción latina, de *hypokeimenon* a *subiectum*, esa experiencia sufrió un importante cambio que dio lugar a pensar más bien en un sujeto que se enfrenta a un objeto o cosa, concebida como una sustancia más sus accidentes⁶³.

Otro modo de pensar la cosa es entenderla como materia (*hile*) y forma (*morfe*), aunque según Heidegger esto no posibilita distinguir la cosa de los demás entes, y tampoco parece pertenecer a la obra de arte.

De dicho esquema materia/forma, Heidegger deriva la definición de la cosa como útil que sirve “para algo”. La obra de arte –va a decir– está entre el útil, porque comparte su ser creado, y la mera cosa, puesto que como ella se caracteriza por la autosuficiencia de su presencia (*selbstgenügsames Anwesen*), no se puede reducir a ser instrumento.

Heidegger (1996: p. 26) señala que “el ser utensilio del utensilio reside en su utilidad”, esto es, su fiabilidad, su no llamar la atención, ya que lo usamos sin demorarnos y pasamos de largo ante sí. Arriba precisamente a esta descripción a través de la representación de unos zapatos de campesino en un cuadro de Van Gogh, el cual revela el ser-utensilio del zapato y con ello el ser-utensilio del utensilio. Lo que aparece en esta obra es el material mismo, no un ente cualquiera que se pueda usar para ciertos fines, sino algo cuyo ser consiste en servir a alguien a quien pertenecen dichos zapatos. Así, lo que representa la obra no son unos zapatos casuales, más bien la verdadera esencia del útil que son: todo el mundo de la vida campesina está allí.

En tal sentido, para Heidegger (1996: p. 29), la obra de arte revela el ser, en ella acontece la verdad como desocultamiento (*Unverborgenheit*): “Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos

⁶² Cf. González Valerio, 2005: pp. 132-133. El término *Anwesenheit* no debe entenderse en el sentido de *Vorhandenheit* que también significa presencia, dado que Heidegger realiza una crítica puntual al segundo término y emplea el primero, el cual deriva del verbo *anwesen*: estar presente en, asistir. La diferencia radica en que, para Heidegger, *Vorhandenheit* significa algo ya siempre presente, mientras que *Anwesenheit* es algo que llega a estar presente.

⁶³ Aquí Gadamer reconoce el momento de fundación del concepto moderno de subjetividad: “Aquello que imprimió su sello a la palabra ‘subiectum’ y al concepto de subjetividad, y que a todos nos parece natural, fue que ‘sujeto’ quiere decir algo así como referencia a sí mismo, reflexividad, yo. A la palabra griega a partir de la cual fue traducido, ‘hypokeimenon’, no se le nota nada de esto. [...] Consecuentemente, hay que preguntarse cómo a partir de esta orientación fundamental el concepto moderno de sujeto y subjetividad pudo orientarse hacia lo que ahora le es propio. La respuesta está clara. Se produjo a través de la definición cartesiana del ‘cogito me cogitare’ [...]. A partir de aquí se desarrolló el concepto de subjetividad” (Gadamer, 2001a: p. 13).

alétheia”. Si el ente se puede desocultar y entrar en lo que es en la presencia es porque el ser permite tal surgimiento, en el ser se abre un “claro” (*Lichtung*).

Alétheia quiere decir, para Heidegger, desocultamiento en sentido ontológico, como modo de ser. La obra es mostración de lo que el ente es, en ella “El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer” (Heidegger, 1996: p. 29).

Heidegger define la esencia del arte como el acontecer (*Geschehen*) de la verdad, y de esa manera se enfrenta a las teorías que lo caracterizan con relación a la belleza o como copia o adecuación a la realidad. El vínculo de la obra con la realidad es más esencial en tanto ella permite la aparición del ente. Esto quiere decir, además, que la verdad tiene más que ver con el ser que con el conocer. Así pues, Heidegger anuncia la tríada ser-arte-verdad, la que abrirá el camino en el que Gadamer sustenta sus propias posiciones estéticas y su recuperación de la verdad del arte⁶⁴.

Otra de las tesis defendidas por Heidegger refiere a la desaparición del artista en la obra frente a su glorificación genial desde Kant al romanticismo: “el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger, 1996: p. 33). Esta idea se asocia con la crítica heideggeriana a la categoría de sujeto, la que Gadamer también hará suya. Lo que acontece en la obra entonces es la verdad como desocultamiento de sentidos, no la subjetividad del artista.

La obra de arte se revela desde una tradición (*Überlieferung*), mezcla del pasado histórico con el presente que la hace hablar y la escucha. Nuevamente aquí puede reconocerse la incidencia de Heidegger en la tesis gadameriana respecto de la actualidad de la obra de arte como simultaneidad de pasado y presente, de la que nos ocuparemos más adelante⁶⁵.

“El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura (*Eröffnung*) y solo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento (*Geschehnis*) de la verdad”, afirma Heidegger (1996: p. 34).

⁶⁴ Cf. González Valerio, 2005: p. 135.

⁶⁵ Asimismo, cabe destacar que es posible reconocer la influencia de Hegel en Heidegger respecto de la relación entre arte e historia.

Por consiguiente, la obra funda una apertura que es un mundo, en el que un pueblo histórico es y en el que puede re-encontrarse⁶⁶. Heidegger lo ejemplifica con un templo griego, fundación de un espacio que articula la vida, en el que un pueblo traza su destino: “La amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; solo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino” (Heidegger, 1996: p. 34).

La obra es una comprensión del mundo, palabra que nombra e ilumina, apertura y desocultamiento de sentidos. Abrir es un rasgo esencial de la obra en su erigirse. Por eso, según Heidegger, ser-obra significa levantar (*aufstellen*) un mundo⁶⁷ diferente de lo que está a la vista. No se trata de la mera agrupación de cosas presentes ni de un objeto frente a nosotros para ser contemplado, tampoco consiste en un marco imaginario que engloba la suma de las cosas dadas; por el contrario:

Un mundo es lo inobjetivo (*Ungegenständliche*) a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo (*da weltet die Welt*) (Heidegger, 1996: p. 37).

Vemos así que el mundo no es un objeto de representación (*Vorstellung*) y de conocimiento fijo, preestablecido y dado, no es la *res extensa* frente a la *res cogitans*; más bien, es el lugar donde transcurre nuestra existencia. El *Dasein* es ya siempre ser-en-el-mundo, y en tanto vamos siendo, lo transformamos: es “siendo”⁶⁸.

Sobre él la obra funda y abre un mundo otro, no como realidad escindida, sino en la medida en que es transformado. En tal sentido, la obra es pensada en un marco ontológico diferente de las categorías estéticas habituales, ya que el ser acaece en la obra de arte en el modo del desocultamiento y el ocultamiento, de la disputa entre el mundo y la tierra.

En efecto, la obra también es tierra, concepto contrario a mundo, en tanto caracteriza el albergar-dentro-de-sí y el encerrar, en contraste con el abrirse⁶⁹. El

⁶⁶ La huella hegeliana se revela en la obra como expresión de un pueblo y como regreso a sí mismo.

⁶⁷ Es posible reconocer aquí la relación con el concepto gadameriano de “transformación en una conformación”.

⁶⁸ Como bien señala González Valerio (2005: p. 138), puede reconocerse la semejanza entre la concepción heideggeriana de mundo y la definición gadameriana de horizonte.

⁶⁹ Cf. Gadamer, 2002a: p.103.

desocultamiento persiste entonces simultáneamente con el estado de oculto: “La tierra es aquello en donde el surgimiento (*Aufgehen*) vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge (*Bergende*)” (Heidegger, 1996: p. 35).

Entonces, existimos a la par en lo abierto y en lo cerrado:

... la tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer. La tierra solo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como esa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada (Heidegger, 1996: p. 39).

En virtud del combate entre mundo y tierra, la obra de arte es inagotable e inabarcable por el concepto⁷⁰, puesto que es manifestación de algunos sentidos (mundo) y reserva de otros (tierra). Frente al sentido que se desoculta, sucede siempre la posibilidad de ser comprendida e interpretada de un modo distinto. El mundo que la obra funda –en tanto determinada comprensión del ser– “mundeá”, puesto que la tierra hace posible que el ser pueda ser comprendido de otro modo en cada caso. Como lo indica Heidegger:

El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo, se funda sobre la tierra, y la tierra se alza por medio del mundo. [...] Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que recoge y refugia, la tierra tiende a englobar el mundo y a introducirlo en su seno. Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es su combate (Heidegger, 1996: p. 41).

Y en ese combate, la verdad acontece. Cuestión que además se vincula de modo directo con el acaecer del ser como lenguaje⁷¹. El ser se desoculta, es verdadero en el lenguaje, el cual trae los entes a la presencia en virtud de la apertura originaria, esto es,

⁷⁰ Aquí Heidegger se distancia de Hegel, debido a que la obra de arte no puede ser abarcada en su totalidad, no puede ser superada por el concepto ni aprehendida por un saber que se sabe a sí mismo.

⁷¹ Cf. González Valerio, 2005: p. 144.

“el claro” creado por el lenguaje como evento ontológico fundamental en el que puede aparecer todo aparecer.

De esta manera, la obra de arte es lenguaje en un sentido ontológico, dado que ambos son desocultamiento del ser. El ser-ahí es apertura al ser en tanto es lenguaje, y allí reside la esencia poética del ser humano: “la existencia es ‘poética’ en su fundamento”, expresa Heidegger (2014b: p. 117) en “Hölderlin y la esencia de la poesía”. Con ello quiere significar que, en definitiva, es lenguaje puesto que la poesía es lenguaje no como poema, sino como creación e “instauración del ser con la palabra” (Heidegger, 2014b: p. 115).

Existe entonces una dependencia esencial entre lenguaje y ser-ahí, ya que, como sostiene Cristina Lafont (1993: pp. 71 y ss.), el lenguaje no es una instancia extramundana y trascendental, por el contrario, solo donde hay ser-ahí, hay lenguaje. Sin embargo, el lenguaje dispone también del ser-ahí, en tanto con sus estructuras se apropia de él, delimitando desde el inicio el campo de su posible experiencia del mundo⁷².

Según asevera María Antonia González Valerio (2005: p. 147), la perspectiva ontológica⁷³ en la que se basa la concepción heideggeriana del lenguaje y la tríada ser, lenguaje y verdad para pensar la obra de arte servirán a Gadamer para desarrollar su propia ontología de la obra de arte.

2.3. Arte, lenguaje y ser

En Gadamer, mimesis significa que la obra representa el mundo y en su hermenéutica el mundo es lenguaje. No es ningún en sí, ni es reductible a la suma de

⁷² Cf. Vattimo, 1986: p. 114.

⁷³ Desde el denominado “giro lingüístico” de la filosofía contemporánea, el lenguaje se halla en el centro de la discusión. En el marco de una multiplicidad de perspectivas que piensan el lenguaje, la hermenéutica filosófica ocupa un espacio central, en virtud de ser la principal representante de la posición que ve en el lenguaje una función ontológica, por lo que sostiene que el ser mismo se manifiesta como lenguaje, además de ser el lenguaje el modo de ser del mundo y de nosotros mismos. Por consiguiente, el lenguaje no es primariamente un instrumento de conocimiento ni el modo de proceder de la conciencia teórica. Véase Martin Kusch (1989). *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium. A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer*. The Netherlands: Kluwer Academic Publisher. Allí el autor analiza la posición instrumentalista y la de la ontologización del lenguaje.

objetos, es “las acepciones en las que se ofrece” (Gadamer, 1991: p. 536)⁷⁴, es decir, las construcciones de sentido que históricamente hemos hecho de él⁷⁵. “No solo el mundo es mundo en cuanto accede al lenguaje: el lenguaje solo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo” (Gadamer, 1991: p. 531).

El lenguaje constituye el mundo que interpretamos y, a la vez, determina nuestro propio poder de acercarnos a él desde el lenguaje que somos⁷⁶. Es, entonces, el medio de toda interpretación y comprensión⁷⁷, por ello esta última se realiza desde el lenguaje y hacia él. Se trata de un movimiento sobre sí mismo:

⁷⁴ Aquí hay una idea que tanto Gadamer como Heidegger retoman de Edmund Husserl. La fenomenología indica que el problema no es cómo la conciencia –considerada como una esfera cerrada– accede a las cosas, que serían otra esfera cerrada, sino cómo en la conciencia se dan o se manifiestan los diferentes sentidos de las cosas. Para que algo se manifieste como una cosa material, debe presentarse en un horizonte tal que no sea posible agotar su percepción o aprehensión por la conciencia, en ello consiste su “trascendencia”; por el contrario, si fuera aprehensible en todas sus dimensiones, se trataría de un objeto inmanente a la conciencia, un dolor, por ejemplo. Husserl diría que el objeto material está presente en persona, como él mismo, a la conciencia. Véase Wilhelm Szilasi (2003). *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁷⁵ Si no hay realidad dada, y el mundo es inseparable de su interpretación, la obra de arte representa un incremento del ser, puesto que ella hace que nuestra experiencia del mundo sea más significativa, ya que al comprender e interpretar el espectador alcanza un horizonte, otro modo de verse a sí mismo y al mundo.

⁷⁶ La afirmación gadameriana de que somos lenguaje enfatiza la búsqueda de Gadamer por superar las filosofías del sujeto: “Quien piensa el ‘lenguaje’ se sitúa siempre ya en un más allá de la subjetividad” (Gadamer, 2001a: p. 25). En este punto, como analiza Lafont (1993: pp. 87 y ss.), la concepción del lenguaje de Gadamer coincide en sus rasgos centrales con la desarrollada por Heidegger tras la *Kehre*. Sin embargo, Gadamer tiene que ir más allá del modelo heideggeriano en el que el lenguaje es hipostasiado en un “absoluto contingente” que predetermina todo aquello que puede aparecer a los sujetos intramundamente para encontrar además un modelo en el que la tradición pueda exigir su reconocimiento, dado que con su análisis del lenguaje Gadamer no solo pretende mostrar el poder de las tradiciones en tanto que transmisoras de un “saber de fondo” procedente de la apertura lingüística del mundo –constitutivo de todo aquello que puede aparecer en este, como en Heidegger–, sino que quiere también restituir su autoridad normativa. Esto lleva a Gadamer a ir más allá del modelo sujeto-objeto del historicismo y apelar a la perspectiva que proponía Alexander von Humboldt para superarlo, esto es, convertir a la tradición en un “tú” y mantener el modelo de la conversación orientada al entendimiento. Para Lafont, este es el rol que la dimensión comunicativa adquiere en la tematización del lenguaje como medio de entendimiento que diferencia el desarrollo de Gadamer del de Heidegger. Esta tematización no solo resalta como condición de posibilidad del entendimiento que aquello sobre lo que han de entenderse los hablantes ha de estar “develado como lo uno y lo mismo” en virtud de la apertura del mundo compartida por ellos –como en Heidegger–, sino que además aquel con el que queremos ponernos de acuerdo debe ser tomado en serio en su pretensión de verdad para aquello que dice. Con este punto, se restaura en Gadamer la dialéctica entre una intersubjetividad ya siempre producida pero también siempre por producir, como ya se encontraba en Humboldt. Sin embargo, a diferencia de Humboldt, Gadamer insistirá en que el entendimiento entre los hablantes no puede interpretarse como una autoproducción consciente de la apertura del mundo y en que la apertura lingüística del mundo es un acontecer de la verdad que exige tanto el reconocimiento de nuestra pertenencia a ella como de la verdad que encierra.

⁷⁷ Cf. González Valerio, 2005: p. 102. La autora afirma que Gadamer mantiene la distinción entre comprender e interpretar que Heidegger realiza en *Ser y tiempo*. “El lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación” (Gadamer, 1991: p. 467). El comprender en Gadamer abre el horizonte en el que existe el ser humano, y

Lo que puede comprenderse es lenguaje. Esto quiere decir: es tal que se presenta por sí mismo a la comprensión. [...] Acceder al lenguaje no quiere decir adquirir una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. *Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción* (Gadamer, 1991: p. 568. La cursiva es nuestra)⁷⁸.

El lenguaje, como la obra de arte, se representa a sí mismo y al hacerlo ambos representan el mundo. El modo de ser de la obra de arte es la representación, el ser es representación, y el lazo que los une, el lenguaje, también es representación. En tal sentido –como vimos–, el concepto de juego parece constituir el hilo conductor, ya que su modo de ser es la representación, categoría esta última que puede ser pensada como la principal de la estética gadameriana⁷⁹.

Así pues, si el lenguaje es auto-representación es porque no hay aquí un esquema de sujeto-objeto por el cual el lenguaje comunicaría con la realidad, sino que no hay nada exterior al lenguaje que pueda ser representado. El ser se representa como lenguaje, y todo lo que existe dentro de un horizonte humano lingüístico. El ser es lenguaje en un sentido ontológico.

“El ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer, 1991: p. 567) y “el ser es lenguaje, esto es, representarse” (Gadamer, 1991: p. 581) constituyen dos frases de *Verdad y método* centrales en la ontología estética gadameriana.

La afirmación “el ser es lenguaje” ha recibido múltiples objeciones que postulan límites a la universalidad formulada por Gadamer, según la cual, nada queda fuera del lenguaje. Tales objeciones defienden la existencia de “cosas” anteriores al lenguaje o que no pueden ser expresadas en términos lingüísticos, es decir, el lenguaje no puede decirlo todo. Estas podrían resumirse en las siguientes⁸⁰: el ámbito de lo afectivo no se

la interpretación consistiría en la explicitación de lo previamente comprendido en un nivel ontológico, por lo que comprensión e interpretación se hayan en implicación mutua.

⁷⁸ En la frase resaltada, se concentra toda la complejidad del asunto: en la concepción del lenguaje de Gadamer, hay una escisión entre ser y representarse que, sin embargo, no es una escisión. Algo similar se podría decir de la conciencia fenomenológica, que es intencionalidad, se escinde entre *noesis* y *noema*, entre acto y objeto, pero sin dejar de ser una sola conciencia.

⁷⁹ Cf. González Valerio, 2005: p. 21. El ser entendido como representación (y la representación como modo de ser de la obra de arte) es el punto que permite unir de forma indisoluble la estética con la hermenéutica.

⁸⁰ En su artículo “Los límites del lenguaje” (2002b), el propio Gadamer señala algunas de ellas, otras son presentadas por Jean Grondin en “La universalidad de la hermenéutica y los límites del lenguaje, contribución a una fenomenología de lo inaparente” (2009). En el Capítulo 4 de esta tesis, nos referiremos a los límites de la experiencia hermenéutica planteados por Jürgen Habermas.

deja traducir en palabras; los bebés no pueden hablar y, sin embargo, hacen experiencias del mundo; los animales se comunican entre sí y con nosotros; hay cosas que existían en el universo antes de que las nombráramos, como los cuásares; los fenómenos orgánicos del cuerpo reaccionan frente a estímulos sin haberlos traducido antes en palabras.

Conviene comenzar por clarificar algunos términos. En principio, hay que señalar que estas críticas suponen todas ellas una comprensión restringida del lenguaje, como efectuación verbal, mientras que en la concepción gadameriana del lenguaje: “En el sentido más amplio, el lenguaje refiere a toda comunicación, no solo al habla, sino también a toda gesticulación que entra en juego en el trato lingüístico de los hombres” (Gadamer, 2002b: p. 115).

Lenguaje, en sentido ontológico, es todo el ámbito de la manifestación humana; por ende, hablar del lenguaje de los animales es una extrapolación en términos de nuestro lenguaje.

En cuanto a lo afectivo, es difícil sostener que haya instintos meramente biológicos al margen de lo cultural, y hablar de cultura y simbolización es hablar de lenguaje. Piénsese en la noción freudiana de “pulsión” o la lingüisticidad del inconsciente sostenida por Jacques Lacan.

Según el principio ontológico del postulado gadameriano, el horizonte humano es irrebasable⁸¹, así no podríamos pensar que los cuásares existiesen antes de que nosotros lo supiéramos, puesto que las ideas de existencia y anterioridad son construcciones que hemos hecho históricamente⁸².

Sostener la universalidad del lenguaje significa entonces que este da sentido a todo, y puede nombrarlo todo, aunque sea confusamente, y precisamente por ello es muestra de la finitud humana. Pero frente a ello cabe preguntar qué sucede entonces con el propio planteo de Gadamer acerca de los límites.

Para pensar esta cuestión resulta útil remitirnos a la discusión que realiza Richard Rorty de la mencionada frase en su artículo homónimo “El ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Rorty en AA. VV., 2003). Rorty distingue en la filosofía

⁸¹ Cf. González Valerio, 2010: p. 79. Esto incluye también los postulados nietzscheano y heideggeriano, puesto que, desde la muerte de Dios, todo lo que existe, existe “para nosotros”, dentro de un horizonte humano.

⁸² También se podría sostener que efectivamente podemos pensar que los cuásares existían antes de que nosotros lo supiéramos, pero que las ideas de existencia y anterioridad son construcciones que hemos hecho históricamente.

contemporánea la posición analítica y la continental, indica que la afirmación “el ser es lenguaje” corresponde a la segunda. La primera, por su parte, entiende que el ser “es” y está dado con independencia de la conciencia. Por momentos, esta confrontación suena para el filósofo como una repetición del enfrentamiento entre nominalistas y realistas, lo que sería también una repetición del enfrentamiento entre el idealismo especulativo y el científicismo. En tanto la filosofía es la ciencia suprema para el idealismo, para el científicismo esta tiene que equipararse con las ciencias naturales. En tal sentido, la filosofía del siglo XX resultaría heredera del enfrentamiento decimonónico entre *Geisteswissenschaften* (ciencias del espíritu) y *Naturwissenschaften* (ciencias de la naturaleza), o entre humanidades y ciencias. La filosofía continental sería de ese modo heredera del ataque nietzscheano al científicismo, y para la filosofía analítica es clara su herencia del científicismo decimonónico.

Dadas las posibilidades de legitimar el discurso filosófico, la filosofía analítica apela a la física y a la demostración lógico-matemática, mientras la continental apela a la coherencia del discurso y a la vida, lo que las enfrenta es la ontología, la realidad “en sí” o “para nosotros” y también el modelo en torno al cual se estructuran, estético o científico.

Rorty pretende zanjar el abismo que separa ambas filosofías y ello implica suavizar la afirmación de Gadamer, esto es, “desontologizarla, para epistemologizarla” (González Valerio, 2010: p. 82); lo que supone convertir la pregunta por el ser en una pregunta por el comprender, que, asimismo, conlleva alejar a Gadamer de la tesis heideggeriana “el lenguaje es la casa del ser”.

Por consiguiente, para Rorty, la tesis gadameriana de que solo el lenguaje puede ser comprendido se convierte en el mejor compendio del nominalismo⁸³. “El *slogan* de Gadamer [...] no anuncia un descubrimiento metafísico acerca de la naturaleza intrínseca del ser, sino que sugiere cómo redescubrir el proceso que llamamos ‘aumento de nuestra comprensión’”, afirma el filósofo pragmatista (Rorty en AA. VV., 2003: p. 48). Tomando el eslogan gadameriano, en este proceso que se ha solido caracterizar con la metáfora de la profundidad –cuanto más hondo llega nuestra comprensión, más profundamente penetra en la cosa–, esta queda sustituida por la metáfora de la amplitud,

⁸³ La dificultad de esta lectura radica en que el propio Gadamer critica el “nominalismo” en la última sección de *Verdad y método*. Cf. Grondin, 2009: p. 58.

esto es, cuantas más descripciones haya y cuanto mejor estén integradas unas con otras, tanto mejor comprenderemos el objeto que estas descripciones nos transmiten.

De esta manera, sobre bases nominalistas, Rorty entiende que el ser se reduce a la descripción que damos: “cada vez que comprendemos algo lo hacemos con ayuda de una descripción, y no hay descripciones privilegiadas” (Rorty en AA. VV., 2003: p. 47). Allí donde el metafísico se pregunta si existen realmente las relaciones expresadas en el nuevo vocabulario, Rorty afirma que el gadameriano solo preguntará si esas relaciones pueden enlazarse con el vocabulario anterior de una forma que sirva para algo.

En tal sentido, Rorty expresa la necesidad de abandonar toda tesis sobre el ser, ya que no hay modo de salir fuera de nuestro lenguaje descriptivo y llegar hacia el objeto tal como es en sí mismo. Rorty limita así aquello que abarca la frase, matizándola, de manera que obvia que Gadamer afirma “la constitución ontológica fundamental, según la cual, el ser es *lenguaje*” (Gadamer, 1991: p. 581. Cursiva en el original) y, en su intento por conciliar filosofía analítica y filosofía continental, fuerza a la hermenéutica a renunciar a su ontología.

¿Cómo hablar entonces de los límites del lenguaje a partir de la interpretación de “el ser es lenguaje”? Si bien la preocupación por los límites ha sido una constante en el pensamiento gadameriano, estos no funcionan como contraparte de la universalidad, ni como un más allá del lenguaje⁸⁴.

De acuerdo con González Valerio, esta cuestión puede pensarse con mayor claridad si se examina que el pensamiento de Gadamer ha oscilado entre un nivel ontológico y uno óntico, de forma tal que las categorías que trabaja en *Verdad y método* pueden comprenderse desde uno u otro. En consecuencia, el tema del diálogo desde el nivel ontológico es el modo de ser del lenguaje y de nosotros mismos, porque nuestro ser se conforma a través suyo, y el lenguaje lo hace en un diálogo con la tradición. Ontológicamente somos ya siempre conversación con la tradición. Ahora bien, para que emerja la cosa misma, hay que dejarse llevar, esto es, dejarse decir por el texto matizando los prejuicios. En otros términos: “esto constituye una posibilidad de

⁸⁴ Cf. Grondin, 2003. Este autor considera que en *Verdad y método* Gadamer insistió más bien en la necesaria lingüisticidad de todo pensar, mientras que en sus últimos trabajos dio mayor importancia a la cuestión de la indecibilidad de la palabra interior y los límites del lenguaje. Habla así de un desplazamiento de acentos dado que “la dependencia de todo pensar con respecto al lenguaje y los límites de cualquier enunciado lingüístico, constituyen una solidaridad que define la universalidad de la experiencia hermenéutica” (Grondin, 2003: p. 210).

manifestación óptica del diálogo, el cual ontológicamente acontece *ya siempre*” (González Valerio, 2010: p. 85. Cursiva en el original).

De igual manera, en lo que respecta al lenguaje, si bien en el plano ontológico es ilimitado e inagotable en su apertura a nuevas posibilidades y transformaciones, en el nivel óptico es siempre finito y limitado⁸⁵:

Todo hablar humano es finito en el sentido de que en él yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar. Por eso tampoco el fenómeno hermenéutico puede ilustrarse si no es desde esta constitución fundamentalmente finita del ser, que desde sus cimientos está construida lingüísticamente (Gadamer, 1991: p. 549).

La irrebasabilidad del horizonte histórico en el que se circunscribe la situación hermenéutica y la posibilidad del lenguaje de ser palabra articulada para alcanzar lo no dicho son para Gadamer los límites del lenguaje. Afirma pues, “el límite del lenguaje es, en realidad, el límite que se lleva a cabo en nuestra temporalidad, en la discursividad de nuestro discurso, del decir, pensar, comunicar, hablar” (Gadamer, 2002b: p. 127):

“*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*” (Gadamer, 1991: p. 372. Cursiva en el original), y por ello siempre andamos en busca de la palabra adecuada para poder decir lo no dicho, que es lenguaje, aunque todavía no manifiesto⁸⁶. Lenguaje que pide por su desocultación en la palabra, aun cuando la palabra manifestada sea acontecer finito, fragmento de ser⁸⁷.

Es la conciencia de que cualquier hablante, en cualquier instante en que esté buscando la palabra correcta –es decir la palabra que alcanza al otro–, tiene al mismo tiempo la conciencia de que no termina de encontrarla. [...] Un insatisfecho deseo de la palabra pertinente: probablemente esto sea lo que constituye la vida y esencia verdaderas del lenguaje. Aquí se muestra un estrecho lazo entre la imposibilidad de cumplir este deseo, el *désir* (Lacan) y el hecho de que nuestra propia existencia humana discurre en el tiempo y perece (Gadamer, 2002b: p. 130).

⁸⁵ Cf. Aguilar Rivero, 1998: p. 158. La autora señala: “No deja de ser paradójico el planteamiento gadameriano sobre la finitud de la experiencia hermenéutica, ya que, si bien esta parte de la palabra finita considerada como centro del lenguaje, aquella tiene un despliegue de alcance infinito”.

⁸⁶ En esa línea puede pensarse la frase “lo prelingüístico está siempre, en cierto sentido, de camino a lo lingüístico” (Gadamer, 2002b: p. 124).

⁸⁷ Cf. González Valerio, 2010: p. 87.

En este punto, los límites del lenguaje pueden pensarse en relación con la palabra interior o interna, que Gadamer (1991: pp. 502 y ss.) desarrolla en *Verdad y método* a partir de San Agustín.

La idea del diálogo constituye el eje en torno al cual se desarrolla la tercera parte de dicha obra. Allí Gadamer resalta la afinidad que se da entre la realización de un diálogo y la interpretación de un texto. Quien interpreta un texto lo entiende como respuesta a una constelación de preguntas, y aquí Gadamer insiste en que una interpretación será más lograda cuanto más se desvanezca ante el texto. En función de una mediación o aplicación (*Anwendung*)⁸⁸, la cosa misma se da a comprender lingüísticamente, es decir que toda interpretación es un diálogo con el texto y con su cosa.

Gadamer considera a Platón como responsable principal del olvido del lenguaje en la historia del pensamiento de Occidente, a excepción de San Agustín: “Hay, sin embargo, una idea que no es griega y que hace más justicia al ser del lenguaje; a ella se debe que el olvido del lenguaje por el pensamiento occidental no se hiciera total. Es la idea cristiana de la *encarnación*” (Gadamer, 1991: p. 502. Cursiva en el original).

Este olvido significa que la tradición del pensamiento occidental degradó el lenguaje a mero instrumento del pensamiento, por lo que las palabras solo existen para designar pensamientos. A causa de este nominalismo, el lenguaje no posee densidad ni es un elemento necesario del pensar.

En el *Cratilo*⁸⁹, de Platón (2000b), se exponen dos tesis acerca del origen de las designaciones lingüísticas. Por la primera, las designaciones proceden de un convencionalismo; y, según la otra, lo hacen de una semejanza natural con las cosas. Gadamer reconoce como supuesto tácito de ambas tesis el que la palabra sea pensada como simple signo, como si las cosas pudieran ser conocidas antes de ser significadas por palabras. En este punto, si los sofistas pensaban que el dominio de las palabras garantizaba el dominio de las cosas, Platón sostiene que el conocimiento genuino debe

⁸⁸ En el Capítulo 3, nos ocuparemos de la cuestión de la aplicación y del fenómeno de la traducción.

⁸⁹ Al respecto, Grondin (2003: p. 202) señala: “El Platón del que Gadamer se halla más cerca, en general, es el de la *Séptima Carta* o el del *Fedro*, con su referencia a la integración dialógica de todo enunciado en su posterior querer decir que llegue a comprenderse [...]. Sin embargo, en *Verdad y método*, la masiva relativización que Platón hace del *medium* lingüístico como tal es lo que disgusta a Gadamer y le impulsa a la contraofensiva. Esto se hallará quizás relacionado con el hecho de que Gadamer, entonces, no se ocupa tanto del *Fedro* o de la *Carta Séptima*, o en general del Platón de los diálogos, sino que se dedica más bien al *Cratilo*, que es también un escrito que, por lo general, se considera como la verdadera obra en que Platón expone su filosofía del lenguaje”.

alejarse lo más posible de las palabras –que no conducen por sí mismas al conocimiento de lo verdadero– para tender a las ideas.

La superación del ámbito de las palabras (*onomata*) por la dialéctica no querrá decir, por supuesto, que exista realmente un conocimiento libre de palabras, sino únicamente que lo que abre el acceso a la verdad no es la palabra sino a la inversa: que la “adecuación” de la palabra solo podría juzgarse desde el conocimiento de las cosas (Gadamer, 1991: p. 489).

Según Gadamer, esta subordinación del lenguaje al conocimiento noético de las ideas, la reducción a su función instrumental, daría lugar a una concepción para la cual “el ser podría concebirse como la objetividad absolutamente disponible” (Gadamer, 1991: p. 498).

Asimismo, Gadamer entiende que el olvido del lenguaje encuentra su excepción en San Agustín, puntualmente en la idea cristiana de la encarnación⁹⁰, por la que el Hijo encarna la plena, esencial y salvífica manifestación de Dios. Esta idea permite a Gadamer pensar el lenguaje desde la materialidad y el carácter de acontecimiento.

San Agustín parte de la distinción estoica entre *logos* externo y *logos* interno, este último refiere al espacio del pensamiento que precede a la exteriorización lingüística, propio de lo humano. Mientras los estoicos dirigían su atención al *logos* interno, San Agustín pone el acento en el externo.

Gadamer, por su parte, extrae ciertas consecuencias de la idea sobre la materialidad del *logos*⁹¹. La primera refiere a la identidad de esencia entre la palabra interna y la externa, es decir, no es posible distinguir el acto de pensamiento de su exteriorización lingüística. La materialidad del lenguaje constituye así el único lugar de realización del pensamiento.

“La palabra no se forma una vez que se ha concluido el pensamiento, [...] sino que es la realización misma del conocimiento. En esta medida la palabra es simultánea con esta formación (*formatio*) del intelecto” (Gadamer, 1991: p. 508).

⁹⁰ Cf. Grondin, 2003: p. 205. Esta excepción puede sonar extraña a causa de que a San Agustín, sobre todo en las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, se lo asocia con una concepción instrumentalista del lenguaje. Sin embargo, Gadamer no se centrará en los escritos de San Agustín de filosofía del lenguaje, sino en sus ideas sobre la doctrina de la Trinidad presentes en el tratado *De Trinitate*, desde una alusión general a los Capítulos 10-15 del Libro XV.

⁹¹ Cf. Grondin, 2003: pp. 207 y ss.

En la segunda, la encarnación del pensamiento como lenguaje no se trata de un suceso puramente espiritual, sino que forma parte del sentido que puede ser comprendido y comunicado. El pensamiento existe solamente en la encarnada multiplicidad. “La palabra interior [...] *no se forma por un acto reflexivo*” (Gadamer, 1991: p. 511. Cursiva en el original). O sea, no existe primero un acto lógico de reflexión al que se adhiera una palabra en un proceso posterior. El sentido es siempre para nosotros encarnado, por ello no es posible concebir el pensamiento fuera o con anterioridad a la lingüisticidad.

Una tercera consecuencia tiene que ver con que la palabra exterior indica la palabra interior, pero sin agotarla nunca, porque el pensar no se reduce a los enunciados efectivamente realizados. La palabra interna se realiza en el lenguaje que solo puede ser balbuceante en virtud de nuestra finitud. De esa manera, el pensamiento de San Agustín muestra hasta qué punto la universalidad del lenguaje va unida a los límites del lenguaje empleado en cada caso. A diferencia de la palabra Divina, ninguna palabra es capaz de reproducir de forma perfecta lo que hay que pensar (Gadamer, 1991: p. 509).

En definitiva, todo lenguaje remite a algo que no se ha dicho y que hay que oír si se quiere entender lo que se ha dicho. El pensamiento humano es necesariamente puesto en lenguaje, aun cuando la palabra enunciada sea incapaz de expresar de manera exhaustiva la palabra interna. Esta remisión de la palabra externa a la interna, del elemento limitado de lo que se ha dicho a la infinitud de lo que se quiso decir, Gadamer la denomina “estructura especulativa” del lenguaje: “Esta realización es especulativa en cuanto que las posibilidades finitas de la palabra están asignadas al sentido de su referencia como a una orientación hacia el infinito” (Gadamer, 1991: p. 561).

La lingüisticidad humana se caracteriza, entonces, por estar abierta a nuevos horizontes, sabiendo que no existe nunca una última palabra porque siempre es posible expresarse de otro modo⁹².

2.4. La palabra poética

⁹² En el Capítulo 4 de esta tesis, se completarán las consideraciones de Gadamer sobre el lenguaje

A partir de la expresión “verdad de la palabra”, Gadamer busca dar cuenta de la fuerza reveladora del lenguaje⁹³. En “Acerca de la verdad de la palabra” (Gadamer, 2002b: p. 17), discute precisamente esta cuestión y busca establecer el estatus de ser de la palabra poética⁹⁴. Asimismo, allí reconoce explícitamente seguir la recuperación heideggeriana de la verdad como *alétheia*.

Respecto de esto último, José Francisco Zúñiga García (1995: p. 191) afirma que en Gadamer la verdad como *alétheia* presenta dos sentidos. Por el primero, el ente surge del desocultamiento, se representa para aquel que lo percibe. Mientras que el segundo consistiría en que el desocultar no es un acto voluntario de la subjetividad, más bien, ocultamiento y desocultamiento pertenecen al acontecer del ser.

En tal sentido, expresa Gadamer:

... si la desocultación y la ocultación se piensan realmente como momentos estructurales del “ser”, si la temporalidad corresponde al ser y no solo a los entes que le guardan sitio al ser, entonces es verdad que persiste la caracterización del hombre como “ser-ahí”, e igualmente es cierto que no solo él mismo se encuentra en el lenguaje como en casa, sino que en el lenguaje que hablamos unos con otros, el “ser” es(tá) ahí (Gadamer, 2002b: p. 20).

“Ser palabra quiere decir ser dicente” (Gadamer, 2002b: p. 17). Ella, gracias a su decir, revela el mundo, hace aparecer algo que desde ese momento es. Por su parte, González Valerio (2010: p. 113) enfatiza que, para Gadamer, “la palabra hace alusión a

⁹³ Cf. Grondin, 2003: p. 219. “En la obra *Verdad y método* se arriesgó ya a utilizar esta fórmula, pero lo hizo de manera sumamente vacilante, poniendo la expresión entre comillas, como si se asustara un poco de lo audaz de su formulación. Pero son siempre tales fórmulas las que mejor reflejan lo que el pensamiento busca. En la quinta edición alemana de 1986, la fórmula fue enriquecida con una nota a pie de página, en la que Gadamer señala un estudio, entonces todavía inédito, que lleva de título *Die Wahrheit des Wortes* (‘La verdad de la palabra’). Ese estudio se publicó por primera vez en 1993, en el tomo octavo de las obras completas. Se trata de un trabajo que tuvo un largo proceso de maduración. Conferencias con este título se pronunciaron ya en los años 1971 y 1972, de tal suerte que en 1972 el epílogo a la tercera edición de *Verdad y método* prometía su pronta aparición. Cuando en el año 1997 me puse a trabajar en la edición de una ‘Antología’ (*Lesebuch*) que reuniera los trabajos más representativos de Gadamer, él me sugirió encarecidamente que recogiera en mi obra ese texto (tanto el antiguo como el nuevo)”.

Además, Grondin precisa que dicho texto publicado como “*Von der Wahrheit des Wortes*” (“Acerca de la verdad de la palabra”), no debe confundirse con otro publicado en 1993 bajo el mismo título en “*Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft*” y reproducido, con el nuevo título “*Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins ‘Andenken’*” (“Poesía y pensamiento en el espejo del *Andenken* de Hölderlin”), en el Tomo IX de las *Obras Completas*.

⁹⁴ Cf. Grondin, 2003: p. 88. En *Verdad y método*, Gadamer estudia la cuestión de la obra artística literaria o poética de manera más bien modesta. Por ello, es necesario tener en cuenta los complementos de la estética posterior en los volúmenes octavo y noveno de sus obras completas y un texto como “Texto e interpretación” (1992) presente en el volumen segundo de *Verdad y método*.

la comunidad, a lo social y colectivo. La palabra es aquello que reúne y que compromete, que en su permanecer significa algo para la comunidad, incide en el mundo, ‘hace cosas’; no es la mera transmisión de un mensaje, sino que la palabra está ahí y se sostiene”.

No se trata de un instrumento para nombrar lo real ni se mide con lo exterior puesto que “en cuanto existencia propia, establece y realiza una pretensión en sí misma” (Gadamer, 2002b: p. 14)⁹⁵. Rebase así el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio rei et intellectus* al tiempo que funda lo real.

La palabra es determinada a partir del ser y la palabra poética aparece como la más auténtica, la más dicente:

Lo que es el lenguaje en cuanto lenguaje y eso que buscamos como verdad de la palabra no es inteligible partiendo de las formas “naturales” –así se las conoce– de la comunicación lingüística, sino que, al contrario, estas formas de la comunicación son inteligibles en sus posibilidades propias partiendo de aquel modo poético del hablar (Gadamer, 2002b: p. 36).

Aquí Gadamer enlaza sus reflexiones con la estética de la representación (*Darstellung*)⁹⁶. Como analizaremos en el próximo apartado, en la primera parte de *Verdad y método*, nuestro filósofo se ocupa de lo que llama la valencia óptica de la imagen⁹⁷, “en cuanto que lo representado en la imagen gana ser gracias a la imagen” (Gadamer, 2002b: p. 37). Gadamer pensará igualmente en una “valencia de ser de la palabra” por la cual “la palabra se vuelve más dicente y lo dicho es(tá), de un modo más esencial, ‘ahí’” (Gadamer, 2002b: p. 37).

⁹⁵ Como puede verse, la caracterización que Gadamer ofrece de la palabra muestra la relación esencial entre el juego del arte y el juego del lenguaje, puesto que, tal como se presentó en el Capítulo 2, la obra de arte tampoco se mide o valida con lo exterior.

Cf. González Valerio, 2010: p. 114. A través del juego, la representación, el arte y el lenguaje comparten el modo de ser. La obra de arte y la palabra poética son el modo ontológicamente originario de acontecer el lenguaje. Desde ello, se entiende por qué la argumentación de Gadamer va de la palabra a la palabra poética con tanta facilidad.

⁹⁶ Ser y lenguaje comparten el modo de ser de la representación.

⁹⁷ Cf. González Valerio, 2005: p. 68. La fórmula “valencia óptica de la imagen” corresponde al título de la traducción castellana de *Verdad y método*. Respecto a ello, González Valerio considera que el empleo de “óptico” confunde el sentido del texto, ya que a lo que el filósofo alemán hace alusión es a la relación del arte con el ser, y no a su carácter óptico. En tal sentido, dicha autora propone el título “La valencia de la imagen con respecto al ser”.

A la palabra poética, “propiamente diciente”, que muestra el ente, que permite nuestra apertura del ser, que funda un mundo e “instaure el sentido” la llama “texto” (Gadamer, 2002b: p. 18)⁹⁸.

La palabra poética revela el mundo que, gracias a ella, se hace presente y accesible. En ella cristaliza el “ahí” del mundo:

El universal “ahí” del ser en la palabra es el milagro del lenguaje, y la más alta posibilidad del decir consiste en retener su transcurso y su huida y en fijar la cercanía del ser. Es la cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética. Se cumple en sí misma, porque es el “mantenimiento de la proximidad”, y se queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función signica... (Gadamer, 2002b: p. 38).

En su texto “De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad” (1996a: p. 121), Gadamer sostiene que “la palabra poética nos atestigua nuestra existencia ahí (*Dasein*) en tanto que ella misma es existencia ahí (*Dasein*)”. El “ahí” del ser que se revela es también experiencia del ser que se nos sustrae; por ello, la luz y el ocultamiento se suceden en él. El filósofo reconoce, de este modo, la idea fundamental de la hermenéutica de la facticidad de Heidegger, puesto que desocultamiento y ocultamiento constituyen el trasfondo de su concepto del *Dasein*.

La palabra poética se distingue entonces del hablar cotidiano y del juicio predicativo y proposicional, ya que ella es acaecer de la verdad en su significación ontológicamente originaria, como vimos, en ella acontece el ente en su ocultamiento-desocultamiento, en virtud de la relación que mantiene con el ser.

El texto en su unidad de sentido, tomado como un todo, es “enunciado” (*Aussage*-declaración) (Gadamer, 2002b: p. 18) y con esto Gadamer quiere decir que su validez concierne a lo dicho sin remitirse al autor. En efecto, en “El texto ‘eminente’ y su verdad” (2002b), precisa que solo mediante la lectura (interpretación-representación)

⁹⁸ Cf. González Valerio, 2010: p.117. La vuelta al texto es aquí metodológica, puesto que no significa que solo en el texto como escritura aparezca la palabra en tanto diciente, como si desapareciera el poder significativo de la palabra en el habla. Considerando el acento en la dialogicidad del lenguaje, en *Verdad y método*, diálogo no es sinónimo de oralidad y texto tampoco lo es de escritura, pero esto no elude cierta tensión presente entre discurso oral y escrito.

o “captación del sentido de lo que está escrito” (Gadamer, 2002b: p. 85), el texto emerge en su significado⁹⁹.

“¿Qué es propiamente leer?” esa es la pregunta ontológica que, como el mismo Gadamer señala, ha guiado sus reflexiones¹⁰⁰. A este respecto, el estatuto ontológico de la lectura tiene que ver con su ligazón con la comprensión y con el lenguaje. Ella es comprensión/construcción del texto, de la tradición, del ser.

Concluye Gadamer (2002b: p.71): “Toda nuestra experiencia es lectura, elección de aquello sobre lo que nos concentramos y estar familiarizados, por la re-lectura, con la totalidad así articulada. También la lectura que nos familiariza con la poesía permite que la existencia se vuelva habitable”.

Por lo que atañe al papel de la subjetividad en la interpretación-lectura, Gadamer discute en torno a dos posturas, la que define la interpretación como “posición de sentido”, representada por Friedrich Nietzsche y Jacques Derrida, y la del “hallazgo de sentido”, representada por Friedrich Schlegel. Gadamer (1991: p. 136), por una parte, entiende la primera como un “nihilismo hermenéutico insostenible”, y al pensar en la frase de Paul Valéry “mis versos tienen el sentido que se les dé”, sostiene que implica un relativismo que pierde al texto. Por otra parte, según la otra concepción, el texto sería depositario del sentido último que de suyo está ahí, y el lector –vía interpretación– traería a la luz, cancelando la posibilidad de las múltiples interpretaciones para un mismo texto.

Para nuestro autor, ambas posiciones constituyen el camino de la hermenéutica, puesto que, si bien el texto es el “punto de referencia” de toda interpretación que tiene que atenerse a lo que él dice, este es un “mero producto intermedio, una fase en el proceso de comprensión” (Gadamer, 1992: p. 329). Para que emerja el sentido, el

⁹⁹ “Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura” (Gadamer, 2002b: p. 88).

¹⁰⁰ En la introducción a *Estética y hermenéutica*, Ángel Gabilondo (en Gadamer, 1996a: p.14) sostiene que la pregunta “¿Qué es propiamente leer?” es una pregunta ontológica, dado que en ella “se juega cuanto quepa ser y decir”.

En “Sobre la lectura de edificios y de cuadros”, Gadamer (1996a: p. 262) señala que dicho interrogante lo ocupó durante decenios. A lo cual agrega en “Oír-ver-leer”: “Conecto aquí con investigaciones que realicé como joven docente en 1929 cuando, en el seminario de filosofía, a lo largo de todo un semestre, examiné la cuestión: ¿qué es realmente la lectura: es una especie de representación ante un escenario interior?” (Gadamer, 2002b: p. 64).

horizonte del texto y el del lector¹⁰¹ se fusionan en la ejecución de la comprensión, haciéndose indistinguibles lo puesto y lo hallado¹⁰².

Gadamer (1992: p. 329) afirma que “para la óptica hermenéutica [...] la comprensión de lo que el texto dice es lo único que interesa”. Al respecto, considera que pensar el texto implica hacerlo desde el lenguaje y desde la interpretación, a diferencia de la perspectiva lingüística y semiótica.

Así pues, inscripto en una perspectiva hermenéutica, el texto no se agota en la explicitación del funcionamiento del lenguaje que hace posible su legibilidad, sino que lo que dice depende del horizonte del lector, en un intercambio entre ambos¹⁰³.

Aquí es necesario preguntar a qué tipo de texto se refiere Gadamer, quien sostiene que no todo texto postula una pretensión de apertura del sentido desde sí mismo. De esa manera, se ocupa de limitar el concepto de texto descartando algunas manifestaciones escritas: la referencia que solo se usa como apoyo de la memoria y desaparece lograda tal evocación, la notificación científica que se agota una vez consumada la transmisión de datos y la epístola donde quien la escribe sería, a la vez, el destinatario¹⁰⁴.

Vemos que hablar de texto y de diálogo implica para Gadamer el encuentro de alteridades, así supone un destinatario hacia el que se dirige su recepción sin que ello implique un lector originario. Si el texto es en su lectura necesita ser representado en cada caso¹⁰⁵.

Con relación a esto, Gadamer afirma que, si el escritor busca el entendimiento, esto es, llevar a la comprensión lo que piensa, entonces ha de incluir y prefigurar la alteridad que ejecutará la comprensión: “Es cierto que la fijación escrita remite siempre a lo dicho originariamente, pero debe mirar también hacia adelante. Lo dicho se dirige

¹⁰¹ Como el jugador en el juego, el lector en la lectura es condición de posibilidad, aunque no determinante. El lector conserva las mismas características que el jugador.

¹⁰² Como señala González Valerio (2010: p. 122), la elección del término fusión (*Verschmelzung*) no es accidental, puesto que, si el texto solo habla en su lectura, la autora se pregunta “¿cómo separar lo leído-comprendido-interpretado de lo que el texto dice? Una interpretación se puede calificar de impertinente, pero solo en comparación con otra interpretación-lectura, tratándose de un conflicto de interpretaciones que intentan medirse con el texto”.

En el Capítulo 3, abordaremos con más detalle el problema de la fusión de horizontes.

¹⁰³ Cf. González Valerio, 2010: p. 120.

¹⁰⁴ Cf. González Valerio, 2010: p. 124. En este último punto, resulta extraña la argumentación de Gadamer, ya que parece estar refiriéndose más a un diario que a una carta.

¹⁰⁵ Véase el Capítulo 1 de esta tesis, donde se abordó el juego del arte como representación para un espectador.

siempre al consenso y tiene en cuenta al otro” (Gadamer, 1992: p. 332). Esto implica “abrir en el texto mismo [...] un horizonte de interpretación y comprensión que el lector ha de llenar de contenido” (Gadamer, 1992: p. 332).

Aquí, Gadamer distingue el texto literario de otro tipo de textos que requieren una comprensión lo más unívoca posible acotando las posibilidades de interpretación en tanto su función es establecer un modo normativo de estar en el mundo. Es el caso de textos tales como los del ámbito jurídico y legal (un contrato, una ley, una orden, la declaración de un testigo¹⁰⁶). Ahora bien, la restitución de la información a su autenticidad original no puede pensarse como una apelación a un fondo último de sentido, sino que el filósofo la emplea para acotar el modo de ser del texto literario.

Además de la referencia, la notación científica y la carta con idéntico destinatario a quien la escribe, Gadamer entiende que hay escritos que parecen ser textos porque quedan abiertos a ser enfrentados por cualquier lector, pero no lo son en realidad: los antitextos, los pseudotextos y los pre-textos.

Los antitextos se resisten a la textualización, es el caso del chiste, la broma y la ironía, a los que la escritura les es artificial o forzada. El chiste y la broma cobran pleno sentido en el habla viva, y, también en ella, el hablante entiende la ironía en virtud de un consenso generado por y con su interlocutor.

En este punto, como señala González Valerio (2010: p. 129), es posible cuestionar que Gadamer nombre la ironía como un antitexto, ya que muchas figuras retóricas o del discurso no pueden ser leídas literalmente si quieren ser comprendidas en lo que dicen. Además, en cualquier situación del diálogo vivo puede generarse confusión si falta el consenso. En última instancia, ningún texto puede ser leído de manera completamente literal, en tanto hay siempre un espacio de indeterminación por rellenar con la interpretación y siempre hay usos figurados del lenguaje, incluso en el lenguaje científico que busca la mayor univocidad posible.

El pseudotexto es “lo que ejerce el papel puramente funcional y ritual de la comunicación en forma oral o escrita [...] es el componente lingüístico vacío de significado” (Gadamer, 1992: p. 335), por ejemplo, las fórmulas protocolarias.

Finalmente, la categoría de pre-texto, si bien es la más interesante, resulta también la más problemática. Incluye: “todas aquellas expresiones comunicativas cuya

¹⁰⁶ González Valerio (2010: p. 127) agrega, además, el testamento.

comprensión no se efectúa en la transmisión de sentido que ellas persiguen, sino que expresan algo que permanece enmascarado. Pre-textos son, pues, aquellos textos que interpretamos en una dirección que ellos no nombran” (Gadamer, 1992: p. 336).

Un ejemplo de pre-texto en el ámbito político es para el autor la ideología, la que enmascara intereses que no son expuestos públicamente; por el contrario, tienen que ser descifrados y criticados mediante una voluntad de desenmascaramiento que busca encontrar lo no dicho a través de lo dicho. Si bien Gadamer aquí reconoce la crítica de la ideología habermasiana, no obstante, señala que no todo texto pide ser leído desde la crítica, como es el caso del texto literario, que en tanto es leído así, lo es como pre-texto.

El otro ejemplo proviene del ámbito psicoanalítico. Se trata de la interpretación de los sueños y de los *lapsus* como actos fallidos, detrás de los cuales se oculta un sentido que pide ser liberado vía interpretación.

Por consiguiente, los pre-textos requieren una actitud de sospecha, pero la manera de interpretarlos es una excepción: “Es un error destacar estos casos de comprensibilidad deformada como caso normal en la comprensión de textos” (Gadamer, 1992: p. 336).

En este punto, la distinción entre textos y pre-textos se torna problemática, ya que supone que el intérprete modifica su actitud según el tipo de texto, separando entre una interpretación desde la buena voluntad y otra desde la sospecha. De ese modo, Gadamer parece aspirar a una claridad en los límites de cada interpretación, que implica en el intérprete una conciencia transparente capaz de decidir si lee desde la buena voluntad o desde la sospecha. Asimismo, es conflictivo delimitar el texto del pre-texto porque ni este último anuncia que debe ser leído en doble sentido, ni el texto literario carece de planteamientos ideológicos. Finalmente, es peligrosa porque acaba por separar lo estético de lo político y lo práctico¹⁰⁷ al requerir otras estrategias de interpretación para los textos no estéticos, lo que el autor justifica con respecto a su incidencia en el mundo de la praxis¹⁰⁸.

Gadamer entiende que en el caso de los textos literarios se transforma la relación entre texto e interpretación. Así pues, sostiene que la interpretación está esencialmente

¹⁰⁷ Véase la crítica gadameriana a la conciencia estética en el Capítulo 1 de esta tesis.

¹⁰⁸ Cf. González Valerio, 2010: p. 132.

unida al texto poético, porque este nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. De esa manera, el texto literario o “eminente” es una “configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída” (Gadamer, 2002b: p. 88). No desaparece, más bien “está ahí” y no se deja parafrasear o decir de otro modo, a la vez que señala un camino que indica hacia donde pretende ser leído desde sí mismo. Como en el juego del arte, su presencia requiere la lectura, ser representado y ejecutado en cada caso.

La palabra atrae e interpela al lector a demorarse en ella, a escucharla una y otra vez en un vaivén, puesto que ella resuena en “el oído interior”¹⁰⁹, diferenciándose así del hablar cotidiano en el que las palabras pasan vertiginosamente con objeto de comunicar. La palabra y la frase se leen, se retienen en la memoria y se les repite escuchándolas en el oído interior hasta desplegarse en la “plurivocidad de su virtualidad expresiva” (Gadamer, 1992: p. 340) gracias a su potencial de sentido.

La palabra con su plurivocidad emerge en el texto y va más allá de quien la escribe, de ahí que, como bien señala González Valerio (2010: p. 124), la pregunta “¿qué quiere decir el poema?” desplace a “¿qué quiso decir el poeta?”, rebasando de esa forma la intencionalidad del escritor. La palabra poética es abierta y se despliega en su historicidad, la que en su devenir la hace ser diferente y la carga de múltiples sentidos, aun siendo siempre la misma¹¹⁰.

“No se limita a hacer presente lo dicho, sino que se presenta a sí misma en su realidad sonora” (Gadamer, 1992: p. 339), que le permite estar ahí con una presencia plena¹¹¹. Por ello, no desaparece al revelar su sentido y permanece ahí en virtud de la unión entre sentido y sonido, esto es, lo escrito ha de ser escuchado en el “oído interior”, a partir de lo cual la palabra despliega el universo de sentidos contenidos en ella.

Cabe, sin embargo, resaltar que para Gadamer el horizonte de reflexión es la sintaxis entendida como el encadenamiento discursivo de las palabras que, en el caso

¹⁰⁹ Cf. Gadamer, “La voz y el lenguaje” y “Oír-ver-leer”, en *Arte y verdad de la palabra* (2002b).

¹¹⁰ En el próximo capítulo, analizaremos cómo Gadamer explica la temporalidad de la obra de arte a partir del fenómeno de la fiesta.

¹¹¹ Si el mundo es lenguaje, la distinción entre sentido y referencia desaparece. Gadamer no distingue entre lo que el texto dice y aquello sobre lo que dice, es decir, entre sentido y referencia. Esto resulta evidente en el caso del texto literario que no siempre tiene una referencia literal o directa, el sentido del texto aparece, así como su referencia. Dicho de otra manera, el referente es en su sentido. Por ello, la palabra auto-representa y gana en el texto literario su presencia plena. Cf. González Valerio, 2010: p. 136.

del texto literario, rompe las reglas usuales de la gramática con cierta libertad, libertad que halla su límite en el otro, para el que el texto debe ser legible si quiere ser comprendido en lo que dice. Afirma el filósofo: “El entramado de las referencias de sentido nunca se agota del todo en las relaciones que existen entre los significados principales de las palabras. Justamente las relaciones anexas que no van ligadas a la teleología de sentido confieren su magnitud a la frase literaria” (Gadamer, 1992: p. 340).

Según lo anterior, el texto se despliega en un primer plano que tendría que ver con la secuencialidad de las palabras en el orden discursivo, la que guiada por una teleología de sentido crea progresivamente un sentido en virtud de la ilación de los principales significados. Pero se abre aquí un segundo plano, puesto que el texto literario no se reduce a la función comunicativa ni a un sentido único. Sobre el primer sentido, se pueden activar “relaciones anexas” que dan lugar a un “aumento de volumen” (Gadamer, 1992: p. 340)¹¹².

Asimismo, esta activación de las significaciones anexas requiere de un lector activo que no se limite a la teleología del sentido desde una lectura lineal de las palabras y frases, necesita uno que ejecute una lectura/juego: como vaivén, yendo y viniendo en el texto, adelantando y regresando, demorándose y oyendo.

A diferencia del lenguaje constatativo, al lenguaje literario no le basta con decir la cosa tal y como aparece en la cotidianidad, al contrario, la densifica y plurisignifica haciéndola aparecer de otro modo que la funda de nuevo. Así es que la palabra poética establece relaciones y sentidos que desde ese momento son, al suspender la referencia inmediata y literal. El texto literario, la obra, es siempre mimesis¹¹³.

En la demora de la lectura para que la cosa aparezca de otra manera, la palabra realiza un “juego de resonancias, sentidos verbales y sentido del discurso” (Gadamer, 1992: p. 342), esto es, nivel fónico, semántico y hermenéutico. El primer nivel, el fónico, es el del oído interior en el que la palabra resuena. El segundo, semántico, alude

¹¹² Cf. González Valerio, 2010: p. 138. La autora se refiere a este “aumento de volumen” como una “densificación del texto”, la cual “consiste en sobrecargar de sentidos la palabra, frase o texto de modo tal que se abre la posibilidad de relacionar de múltiples maneras tales sentidos. El texto entonces aumenta y se hace más en la medida en que aparecen muchas vías para ser transitadas”.

¹¹³ Véase lo referido al concepto de mimesis en la primera parte de este Capítulo.

a la polisemia de cada palabra en el despliegue de su inagotabilidad de sentidos. Finalmente, el nivel hermenéutico representa la unidad del texto en lo que dice¹¹⁴.

En este punto Gadamer enfatiza que la palabra o el texto solo dicen en la lectura: “El discurso poético solo se hace efectivo en el acto de hablar o de leer; es decir, no existe si no es comprendido” (Gadamer, 1992: p. 343). En consecuencia, la auto-representación o presencia de la palabra en el texto literario no puede darse al margen de quien comprende como tampoco supone un fondo originario que se devela mediante el comprender. Gadamer destaca aquí que el texto no es, más bien significa¹¹⁵.

En tal sentido, el oír y el leer poseen, para Gadamer, el mismo carácter circular que el comprender. De este modo, la construcción del texto mediante la lectura¹¹⁶ se trata de un ir y venir, por el cual “volvemos páginas atrás, leemos de nuevo, descubrimos nuevas relaciones” (Gadamer, 1992: p. 344). En esta circularidad, el texto suspende la “referencia imitativa de la realidad” y la captación inmediata y total del sentido. En el texto literario, cuanto mayor sea la demora que impliquen el juego de resonancias y sentidos verbales, mayor será la densidad de sentido del discurso.

Ahora bien, Gadamer vincula también esta construcción del texto en y por la lectura, con la categoría de lo bello. Así, en “Texto e interpretación”, lo bello llama la atención y resplandece por sí mismo¹¹⁷, acercándose de esa forma a la definición expuesta en “Acerca de la verdad de la palabra”, donde expresa que “el sentido de lo bello, del *kalón*, fue el de aquello que en sí mismo es deseable, es decir, que salta a la vista no por mor de otra cosa, sino en razón de su propia manifestación, la cual solicita una aceptación que va de suyo” (Gadamer: 2002b, p. 23)¹¹⁸.

¹¹⁴ Cf. González Valerio, 2010: p. 140.

¹¹⁵ Cf. Gadamer, 1992: p. 343. “...es una falacia el entender esa presencia desde el lenguaje de la metafísica, como actualización de ‘lo que está ahí dado’, o desde el concepto de objetivabilidad. No es esa la actualidad que compete a la obra literaria” (Cursiva en el original).

¹¹⁶ Cf. Gadamer, 1992: p. 345. “La tarea es asumir lo que es una construcción, construir algo que no está ‘construido’, y esto implica recuperar de nuevo todos los intentos de construcción”. Así pues, el lector ha de hacerse cargo de la tarea de construir el sentido del texto, el cual se deja construir de diversas maneras.

¹¹⁷ Cf. Gadamer, 1992: p. 347.

¹¹⁸ En consonancia con lo anterior, en “El texto ‘eminente’ y su verdad”, agrega: “Pues llamamos ‘bello’ a algo que está justificado por su propio ser y no conoce ninguna instancia fuera de sí mismo ante la que tuviera que justificarse” (Gadamer, 2002b: p. 84).

Esto conlleva pensar la relación entre la comprensión del ser y la categoría de lo bello. Gadamer recupera el concepto en la acepción que tenía para los griegos como *kalón*, aquello “cuyo valor es evidente por sí mismo” (Gadamer, 1991: p. 571), siendo un fin en sí mismo y no un medio lo que lo distingue de lo útil. Regresa a Platón porque le interesa que lo bello, según el *Fedro* (Platón, 2000a, 250c-252b), es aquello capaz de relacionar el mundo sensible con el mundo inteligible, ya que en el primero la belleza se manifiesta. Así, lo bello como el ser aparece por sí mismo, esto es, el desocultamiento forma parte de su

Puede reconocerse aquí cómo la idea de lo bello se une con la auto-representación y la pretensión por sí misma de la palabra poética: “De ese modo nuestra mente no solo conoce lo que se dice sobre lo bello y lo que expresa la autonomía de la obra de arte, independientemente de cualquier relación de uso, sino que nuestro oído oye, y nuestra comprensión percibe el brillo de lo bello como su ser verdadero” (Gadamer, 1992: p. 347).

La palabra poética abre entonces un universo de sentido en el que “surge la palabra verdadera” (Gadamer, 2002b: p. 25), dicente, que “no puede ser caracterizada solo a partir de aquello a que refiere su contenido” (Gadamer, 2002b: p. 30). Esto es, en el texto poético no se da la relación de verdad en término de “referencia”, ya que es poético “cuando no admite en absoluto esa relación con la realidad o cuando, a lo sumo, lo admite en un sentido secundario” (Gadamer, 2002b: p. 83). Se trata entonces de ir más allá de la literalidad del texto, es decir, de la referencia a un objeto real. Así, la estructura en la que son introducidas las palabras en el texto “eminente” no puede deducirse del sentido habitual del discurso sintáctico-gramatical que domina las formas comunicativas en el mundo bajo el dominio de los fines¹¹⁹.

El texto literario revela “autopresencia, ser del ‘ahí’” porque no se trata de una representación objetual, sino que en el texto se abre el claro en el que acontece la palabra verdadera que ilumina y muestra al ente bajo otra luz.

“No hay ningún objeto poético, solo hay representación poética de los objetos”, afirma Gadamer (2002b: p. 32) parafraseando a Nietzsche. Con ello quiere decir que el mundo de la cotidiana existencia se hace poético cuando accede a la representación en el texto y se convierte en dicente cuando es dicho por la palabra “más dicente”. En ese

esencia: “Esta es la patencia (*alétheia*) de la que habló Platón en *Filebo* y que forma parte de lo bello. La belleza no es solo simetría, sino que es también la apariencia que reposa sobre ella. Forma parte del género ‘aparecer’. Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su luz. La belleza tiene el modo de ser de la *luz*” (Gadamer, 1991: p. 576. *Cursiva en el original*).

Por ello, Zúñiga García (1995: p. 198) destaca: “Lo bello es lo verdadero en un sentido ontológico fuerte: lo verdadero del ser, su *alétheia*”. Puesto que la belleza tiene el modo de ser de la luz, en ella las cosas se hacen inteligibles y manifiestan, es así *alétheia*, verdad. Y esta luz es la del lenguaje, la palabra que es representación.

¹¹⁹ Cf. González Valerio, 2010: p. 149. Siguiendo a Gadamer, la autora explica la constitución del texto literario como la sumatoria de dos transgresiones. Por la primera, transgresión del discurso sintáctico-gramatical, el lenguaje es transformado, re combinado y refundado, y adquiere otro modo de ser que puede llegar a reconfigurar la forma de darse el discurso cotidiano. La segunda, denominada por la autora como un rasgo ontológico, “se marca con la referencia rota”, gracias a la que “el texto habla por sí mismo, y la palabra en su autorre-presentación se convierte en dicente en un sentido eminente”. Esta transgresión indica la relación con el mundo y el ser, pero de manera indirecta y oblicua.

sentido, Gadamer (2002b: p. 32) sostiene que lo representado en la poesía “es más real que lo real”.

En consecuencia, “a partir de una fuerza de dicción nueva que con frecuencia está oculta en lo usual” (Gadamer, 2002b: p. 36), el texto literario funda un mundo ontológicamente verdadero.

2.5. La representación en las artes plásticas

Cabe ahora la pregunta acerca de si tiene sentido hablar de representación como modo de ser del arte con relación a las artes plásticas. En *Verdad y método* y textos como *Estética y hermenéutica*, Gadamer se ocupa de ello. En el apartado “La valencia óptica de la imagen” de *Verdad y método*, el filósofo sostiene que, en principio, parecería que dichas artes no aceptan variación alguna a partir de la representación, puesto que están allí por sí mismas de un modo inmediato, con una identidad inequívoca como un objeto independiente de cualquier interpretación. De esta manera, en tanto objeto estético sería autónomo y a-histórico, esto es, parte del ámbito de la “distinción estética”¹²⁰.

Sin embargo, para esclarecer este problema, Gadamer recupera el ejemplo del cuadro entendido como imagen e indaga en el modo de ser de la imagen (*Bild*). Ella, como las artes procesuales¹²¹, representa un mundo y solo aparece en y por la representación.

En el cuadro se representa un mundo¹²², pero no se trata aquí tampoco de una relación original-copia (*Abbild*) porque la copia desaparece en su referencia al original

¹²⁰ Véanse las consideraciones gadamerianas acerca de la conciencia estética y la distinción estética en el Capítulo 1 de esta tesis.

¹²¹ Cabe destacar que, en *Verdad y método*, Gadamer reconoce una primacía metodológica a las artes procesuales.

¹²² Aun cuando se trate de la pintura abstracta. En textos como *La actualidad de lo bello* o “El enmudecer del cuadro”, el filósofo se ocupa de las artes contemporáneas y la cuestión de la mimesis con relación a la pintura abstracta. Así, en el segundo expresa: “El cuadro moderno tiene algo de naturaleza en el mismo sentido: no quiere expresar ninguna interioridad. No exige ninguna empatía (*Einfühlung*) con el estado psicológico del artista, es necesario en sí y está ahí como desde siempre, igual que el cristal: pliegues que el ser arroja, erosiones, runas y arrugas en las que el tiempo se convierte en duración. ¿Abstracto?, ¿concreto?, ¿objetual?, ¿no objetual? Una prenda de orden. Difícilmente se comprenderá a sí mismo el artista moderno que busque una respuesta por lo que él propiamente representa [...]. El artista moderno es [...] inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser

que se presenta como baremo para la adecuación; mientras que la imagen está ahí por sí misma, lo que se representa solo está ahí y “la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello” (Gadamer, 1991: p. 187).

Esto habla de una no distinción entre la representación y lo representado. Se trata, más bien, de una unidad originaria, únicamente separada por la “conciencia estética” y la “distinción estética” al establecer el cuadro como copia de un original.

Cuando Gadamer afirma que no existe la relación original-copia con ello no entiende que el cuadro es autorreferente, sino que la imagen obtiene de su relación con el ser su valor propio.

Entonces, según la ontología de la imagen, esta tiene su ser propio en representar algo “de otro modo”, de una manera única. Así, en esta representación ese algo es comprendido e interpretado de otro modo por el que hay en la obra un “incremento de ser” que no puede tener un rango ontológico menor al de una supuesta realidad dada, ya que este incremento significa que el ente alcanza su verdad¹²³:

Cada representación viene a ser un proceso del ser que contribuye a constituir el rango con respecto al ser de lo representado. La representación supone para ello un incremento de ser (*Zuwachs an Sein*). El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original (Gadamer, 1991: p. 189).

Para Gadamer, las artes son *poiesis*, actividad creadora en sentido originario, condición de posibilidad de aparición del ser. La obra de arte, como el juego, es representación del ser y solo es en su representación.

Por su parte, Jean Grondin (2003: p. 83) señala que, en Gadamer, la representación en el cuadro tiene un doble sentido. El primero, descendente, consiste en un movimiento que va de lo representado en el cuadro hacia abajo, porque el cuadro es

(Gadamer, 1996a: p. 243). Asimismo, en “Arte e imitación”, se ocupa del arte no objetual moderno, y concluye que la representación concebida como ordenación, comprensión y construcción del mundo es universal para todo arte: “Testimonio de orden: eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo” (Gadamer, 1996a: p. 93).

¹²³ Cf. Grondin (2003: p. 83), para quien esta es la tesis central de Gadamer sobre el arte en *Verdad y método*. Esto es, que el juego del arte consiste en la representación transformadora que proporciona a lo representado un incremento de ser por la que es conocido en su verdad, al tiempo que esta verdad conocida se convierte para el espectador en el encuentro consigo mismo.

representación de algo o de alguien. El segundo, ascendente, va hacia arriba porque la representación está ahí para un espectador, para el que lo representado gana en ser.

Si el retrato es el mejor ejemplo para la representación descendente, la arquitectura y la escultura parecen serlo para la representación hacia arriba, debido a que estas últimas son creaciones del pasado insertas en el nuevo contexto de este presente, incluso con nuevas funciones¹²⁴. Así, la arquitectura da cuenta de la mediación o fusión de pasado y presente propia de la obra de arte, ya que su pretensión de sentido sigue siendo una tarea para el presente.

Lo que el cuadro representa gana en la representación una valencia en relación con el ser. Esta función que cumple la obra se vincula con aquello que Gadamer (1991: p. 191) denomina la “función representante”¹²⁵, es decir, lo que llega a ser representado en una pintura llega a serlo porque originariamente ejerce una función representante que se expresa en el cuadro y en virtud de la que este adquiere su propia realidad. El centro de esta idea es el retrato, en la medida en que el gobernante se muestra y manifiesta en la vida pública y tiene en ella una función representante puede ser representado en el cuadro, el cual, asimismo, deviene una manifestación de lo público: “*porque el gobernante, el hombre de Estado, el héroe tienen que mostrarse y representarse ante los suyos, porque tienen que representar, es por lo que el cuadro adquiere su propia realidad*” (Gadamer, 1991: p. 191. Cursiva en el original).

Grondin (2003: p. 84) plantea aquí un interrogante en relación a qué sucede con aquellos cuadros que no representan algo de suyo representante, sino que podría tratarse de realidades más banales o, incluso, la pintura abstracta. Tanto los zapatos del cuadro de Van Gogh como la pintura abstracta sacan a los zapatos, a las formas y a los colores del no ver cotidiano, al devolverles su “dignidad ontológica”, su valencia en relación con el ser. El arte así posibilita percibir en sí mismas y elevar hasta el ser las realidades que en la cotidianidad pasan inadvertidas.

Otra cuestión para considerar en lo que atañe al cuadro es que este se vincula con el mundo que en él se representa. En este sentido, el retrato resulta ejemplar porque, a pesar de concentrar la atención sobre sí mismo, remite a un modelo; al tiempo que

¹²⁴ Cf. Grondin, 2003: p. 87. Un ejemplo de la transformación de la utilidad de un edificio con el paso del tiempo es la estación ferroviaria de Orsay, en París, la que dejó de ser útil de esa manera para convertirse en un museo de arte del siglo XIX.

¹²⁵ Se trata aquí de *Repräsentation*, no de *Darstellung*.

solo en el cuadro se revela la esencia de lo representado. Tomando el ejemplo del cuadro de la *Mona Lisa*, si bien no sabemos cuál es el modelo, este remite a alguien, pero no por ello resulta necesaria la referencia concreta para comprender el cuadro, su pretensión de sentido solo es remitir a un modelo que le precede.

Ahora bien, la obra está ligada además con la ocasión o la situación que la ha producido. Esta ocasionalidad se manifiesta tanto en dedicatorias, inscripciones y epígrafes, como en las alusiones a su presente que se hacen en la obra, las que dan cuenta del vínculo de la obra con su presente histórico, aun cuando puedan quedar perdidas para el lector posterior.

Así, “ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión” (Gadamer, 1991: p. 194).

Como bien señala Grondin (2003: p. 85), la tesis de la ocasionalidad en nombre de la crítica gadameriana a la autonomía de la conciencia estética, podría dar lugar al malentendido de que con ella Gadamer se acerca al historicismo o la interpretación de las obras de arte que las entiende a partir de su contexto de origen. Si la conciencia estética descontextualiza la obra al comprenderla solo como arte al margen de sus referencias históricas; por su parte, el historicismo pretende comprenderla desde su contexto histórico originario olvidando que se trata de una obra de arte.

Sin embargo, Gadamer busca evitar por igual el reduccionismo del esteticismo y el del historicismo, puesto que ambas posturas comprenden el arte desde uno de sus sentidos, la historia inmanente del arte o la historia socio-política, respectivamente¹²⁶.

De esa manera, si bien el filósofo alemán parece acercarse al historicismo, se aleja de este con la tesis de la “ocasionalidad general” (Gadamer, 1991: p. 198) que pertenece a la obra de arte en cuanto tal y por la cual no es necesario conocer la totalidad de las referencias históricas para comprender una obra.

Para Gadamer, lo primordial no es la reconstrucción del pasado, sino la comprensión de la realidad del cuadro mismo, a la que resulta inherente una ocasionalidad que no debe reducirse a lo histórico: “Esa ocasionalidad acentúa únicamente que una obra de arte pertenece a un mundo que, en el cuadro, se eleva conjuntamente a la categoría de representación” (Grondin, 2003: p. 86).

¹²⁶ Cf. González Valerio, 2005: p. 76.

La ocasionalidad es también la de nuestro mundo, ya que la obra interpela a cierto presente que se reconoce en ella. En tal sentido,

El significado especial que reviste la arquitectura para nuestro planteamiento consiste en que también en ella puede ponerse de manifiesto el género de mediación sin el cual una obra de arte no posee verdadera actualidad. Incluso allí donde la representación no ocurre en virtud de la reproducción (de la que todo el mundo sabe que pertenece a su propio presente) en la obra de arte se da una mediación entre pasado y presente (Gadamer, 1991: p. 208).

Así pues, la historia de la recepción pertenece a la ocasionalidad general de la obra, en la que la obra obtiene o pierde significación.

A causa de la ocasionalidad la obra de arte es en cada ocasión de una manera diferente, y esto acontece a su vez en las artes plásticas que además son “representación para alguien”, ya que necesitan de un espectador que en cada caso se las represente, que las comprenda e interprete¹²⁷. “Tampoco en ellas ocurre que la obra sea ‘en sí’ y solo cambie su efecto: es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no solo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas” (Gadamer, 1991: p. 198).

Como vimos en el apartado anterior, por la “lectura” la obra es representada en cada caso de un modo distinto, lo que no es exclusivo de las obras literarias, sino el modo de acceso a toda obra. Por ello, Gadamer afirma que, asimismo, las artes plásticas son leídas y la lectura constituye un punto de unión entre la obra literaria y las producciones de las artes plásticas. Expresa al respecto:

También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida –eso es, experimentada como respuesta a una pregunta– por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerla”; y eso no significa –como en el caso de la reproducción fotográfica– contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo (Gadamer, 1996a: p. 259).

De esta manera, la obra no puede aprehenderse mediante una mirada ingenua espontánea e inmediata, sino que requiere de la ejecución de la lectura como vaivén/juego.

¹²⁷ Véase en el Capítulo 1 de esta tesis el desarrollo referido al juego del arte como representación para un espectador.

2.6. Texturas y asperezas de la palabra

Llegado este punto, intentaremos continuar la reflexión acerca de algunas de las ideas hasta aquí expuestas partiendo de una obra, indagando de ese modo en las estrategias de producción de sentido en el arte contemporáneo¹²⁸.

La palabra es la materia de la instalación *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny¹²⁹. Se trata de un espacio totalmente intervenido por un corpus textual que interpela sobre la construcción del otro como objeto del odio extremo.

En cuanto al dispositivo, la instalación –en tanto práctica artística– pone en relación objetos provenientes de campos diversos, los coloca en otras circunstancias y los resignifica. Se produce, entonces, una articulación singular de objetos que al relocalizarse en esas condiciones particulares definen una situación que interpela al espectador que transita la instalación y la dota de sentido. Se selecciona del universo visual un extracto que previamente circulaba de manera anónima, y el artista dota al fragmento de una topología definida, es decir, le otorga un contexto fijo (Groys, 2009). De esta forma, el arte es capaz de reauratizar, de volver original una copia; Boris Groys afirma: “Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos” (Groys, 2009: s. p.).

Para comprender esta afirmación será necesario exponer la cadena de argumentos sostenida por el autor. En primer lugar, Groys señala que el eje del arte moderno radica en la superación del mayor grado de creatividad, lo cual supone una ruptura con la tradición. Por ello, lo moderno se encuentra en permanente comparación con lo tradicional y lo viejo. En segundo lugar, el autor añade la problemática del aura benjaminiana. En este sentido, el original moderno posee un aura porque tiene un contexto fijo, un lugar definido que lo supone objeto particular y original y que, al mismo tiempo, lo inscribe dentro de la historia del arte (que se encarga de este tipo de objetos-objetivaciones). Pero si la diferencia entre el original y la copia solo remite a los

¹²⁸ *Diarios del odio* fue exhibida en “Poéticas políticas”. La muestra tuvo lugar en la sala Pays del Parque de la Memoria, entre diciembre de 2016 y marzo de 2017. “¿Qué significa hoy hacer arte político?” es el interrogante que atravesó esta exhibición curada por Florencia Battiti y Fernando Farina. Participaron – con obras en las que lo político se manifiesta de modos muy diversos– los artistas: Gabriel Valansi, Magdalena Jitrik, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny, Carlota Beltrame, Jonathan Perel, Esteban Álvarez, Rodrigo Etem, Leticia Obeid, Viviana Blanco y Diego Bianchi. Cabe señalar que la primera exhibición de *Diarios del odio* se realizó en 2014, en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes (FNA).

¹²⁹ Una primera versión de este análisis fue presentada en Delle Donne y Belen, 2017.

cambios de determinación –o no– del lugar (si pertenece a un contexto fijo o si merodea en la circulación anónima y masiva, si el contexto es fijo o abierto, inacabado, etc.), entonces, además de efectuar movimientos sobre el original para generar copias, Groys adiciona la posibilidad de relocalizar y de reterritorializar estas mismas copias y de reauratizarlas.

De este modo, Groys precisa que la instalación es el acto de “presentar el presente” (Groys, 2009: s. p.) con la intención de designar un nuevo orden de las cosas, de proponer nuevos criterios para el relato y de establecer una diferencia entre pasado y futuro. En este mismo acto, la instalación construye una colectividad organizada como violencia soberana¹³⁰ que desmorona lo previamente instituido para que funcione como una comunidad de visitantes parecida a la de la cultura de masas. Sin embargo, la diferencia entre ambas –la comunidad que construye la instalación y la que es propia de la cultura de masas– recae en que el potencial crítico de la instalación propone al espectador –que es, al mismo tiempo, productor de sentidos– que pueda reflexionar sobre sus propias posiciones al verse exhibido.

Así, las estrategias de interpelación de una obra pueden verse potenciadas al utilizar los mecanismos de la instalación, sobre todo en los casos que trabajan con documentación de archivos como recurso poético. De esta forma, la instalación permite que aquí y ahora se seleccionen archivos que ya existían o fragmentos que no se consideraban concretamente un acervo pero que, luego de su relocalización, se convirtieron en un nuevo original.

Las obras de archivo manifiestan abiertamente el problema “entre la presencia de imágenes y de objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, virtual, ‘ausente’ en el espacio exterior a ese horizonte, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea” (Groys, 2009: s. p.).

En esta bisagra que lleva adelante el arte contemporáneo, situaremos las prácticas poéticas de archivo que nos interesan, pensando la obra *Diarios del Odio* a partir de los modos estéticos/poéticos implementados, como relocalizaciones de copias-

¹³⁰ El acto es violento cuando es diferente a la “libertad artística democrática” que solo admite libertad frente a las opciones conocidas. Groys detalla, además, que es violento porque todo nuevo orden se impone por encima de otras relaciones de fuerzas preexistentes: “El espacio de la instalación es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de libertad que funciona en nuestras democracias: como una tensión entre libertad soberana e institucional” (Groys, 2016: p. 67).

archivo. Sus autores, Roberto Jacoby y Sid Krochmalny, recolectaron documentos para conformar un archivo que excede el orden de papeles [Figura 1].



Figura 1. *Diarios del odio* (2016), de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny. Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado¹³¹

Sobre dos paredes encontramos escritos comentarios de lectores de las versiones electrónicas de dos de los principales diarios argentinos, *La Nación* y *Clarín*. Así, a partir de la obscena verborragia que los lectores vuelcan sin filtro, desde un sentir, el del odio, la obra construye un archivo. El uso que los artistas hacen de este es una modificación en dos etapas: por un lado, recolectaron comentarios de lectores que tal vez nunca hubiesen llegado a guardarse y los convirtieron en algo *archivable*; por otro, los modificaron poéticamente. Para esto último, convocaron a un grupo de amigos para transcribirlos sobre unos muros.

La carbonilla con la que se reproducen los comentarios, ese material tan fácil de borrar, aporta la carga de lo volátil y parece evidenciar aquello mismo que sucede con los comentarios en internet. La carbonilla es además un árbol quemado, representa la vida quemada y hay una relación entre la oscuridad de la carbonilla y el tema de “los negros”, los “negritos de mierda” a los que “hay que quemar”.

"Muerte a los K y a esa maldita letra", "Videla volvé", "Argenzuela", "Gronchopolis", "Viuda negra", "Putos derechos humanos" son algunas otras de las

¹³¹ Recuperado de: <<http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/poeticas-politicas/>>.

frases que se pueden ver y que generan, por su cambio de dimensión y contexto, un intenso efecto de sentido que remite a las zonas más oscuras y reaccionarias de la sociedad argentina.

Las frases no se encuentran fechadas ni ordenadas cronológicamente, de modo que en la obra conviven diferentes temporalidades que rompen la estabilidad del espacio y el tiempo en que se despliegan los comentarios elegidos de diversos artículos.

La unicidad de cada trazo refuerza las cualidades de fragmento y convierte los comentarios en imágenes que devienen en una instalación. Estos archivos-comentarios cambian de contexto y de escala. La amplitud de lo escrito en un portal web, en comparación con la proporción humana, cambia de tamaño y se magnifica.

Se añade a ello que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el término *diarios* les devuelve su contexto primero de circulación y es puesto en tensión con la noción de *odio*.

Diarios del odio implica, de esta forma, poner en cuestión y desmontar la noción de documento-verdad, fuertemente arraigada en la concepción de diario como un medio de comunicación masiva.

Por consiguiente, las frases se extraen de su continuidad virtual, en la que un comentario puede leerse después del otro, y su acumulación y yuxtaposición en la trama múltiple que diseña la obra turban la lectura, con el fin de interpelar al espectador y activar en él una interpretación que propicie la desnaturalización del uso que se hace de estas palabras que, vacías de su perturbadora contingencia, han sido incorporadas sin conflicto a la existencia cotidiana.

El muro las “pone delante”, le da al espectador el tiempo de demora necesario para su lectura. La verdad que funda no se agota en la transmisión de un mensaje, sino que acontece de tal manera que *Diarios del odio* apuesta a activar la densidad conflictual de la palabra, desnaturalizando así el sentido instaurado. Frente a la ilusión mediática de la totalidad traslúcida con su pretensión de neutralizar los accidentes del discurso y su concepción de que todo es comunicable, esta obra no busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir dicha ilusión para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas.

La obra rompe con el paradigma del objeto autónomo¹³², al tiempo que los archivos representados se articulan de un modo singular que, al relocalizarlos, los transforma y los hace aparecer como algo otro en lo que adquieren su verdadero ser. En ese acontecer no solo se comprende lo que eran antes, sino que además nos transformamos nosotros, los espectadores, en la medida en que somos quienes vemos con nuevos ojos.

Los comentarios cibernéticos se convierten en una conformación que está ahí, que revela cómo los pensamientos más reaccionarios y violentos conviven bajo la luz de una legitimidad que abraza el odio a lo diferente y muestra su ira y desprecio sin tapujos.

Desde su materialidad y las estrategias de interpelación que propicia el dispositivo de la instalación, *Diarios del odio* nos confronta con el poder revelador de la palabra poética que abre el acceso a un mundo que nos resulta asequible gracias a esa palabra, que muestra los efectos del pasado sobre el presente, apostando a la imagen como forma de reconocimiento y conocimiento.

La obra se exhibió además como arte político en el Parque de la Memoria, sitio de reflexión y monumento a las víctimas del terrorismo de Estado perpetrado durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Allí presente y pasado dialogan. Un pasado en el que la violencia, legitimada y ejercida estatalmente, violaba cuerpos, los mutilaba, los corrompía y los torturaba hasta hacerlos desaparecer. Más de treinta años después del retorno a la democracia, las opiniones de lectores visibilizadas revelan el odio visceral que, a través de la violencia de las palabras, sigue movilizándolo –en algunos sectores de la sociedad– el deseo de anular al otro: *el negro, los KK, el peronismo, los indokumentados*, etcétera.

Así pues, *Diarios del odio* recontextualiza la palabra y la pone en otra dimensión para mostrar su cualidad performativa. Es una obra hecha con palabras para mostrar cómo estas “hacen cosas”, cómo inciden sobre el mundo. Un trabajo materializado con una zona de palabras que tiene que ver con la deshumanización, la degradación del otro

¹³² El paradigma de la obra de arte como objeto autónomo enlaza con lo que Gadamer denomina la conciencia estética, la que concibe a la experiencia del arte en discontinuidad artificial con el mundo y con el resto de nuestra experiencia. Cabe destacar que la autonomía que Gadamer reconoce al juego del arte no supone la ruptura con el mundo además de que piensa al espectador como condición de posibilidad de la experiencia artística.

al punto de convertirlo en un excedente social, en basura que se debe limpiar o extirpar de la sociedad.

CAPÍTULO 3

Arte y temporalidad

3.1. La identidad hermenéutica y el carácter festivo del arte

La cuestión de la identidad hermenéutica de la obra de arte conduce a la de su temporalidad o a lo que Hans-Georg Gadamer (1991: p. 168) denomina su “enigmática estructura temporal”, la cual implica la superación de las determinaciones históricas, así como su permanencia en el tiempo. Dicha estructura tiene su ser en su devenir, esto es, consiste en el juego entre la conformación que es la obra y su representación en cada caso. Afirma Gadamer:

El juego es una conformación; esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la conformación es también juego, porque, a pesar de esta su unidad ideal, solo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en todo caso. Es la correspondencia recíproca de ambos aspectos lo que intentamos destacar frente a la abstracción de la distinción estética (Gadamer, 1991: p. 161).

Según nuestro filósofo, si la obra ha de ser entendida adecuadamente, de acuerdo con las pretensiones que mantiene, ha de ser comprendida “en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta” (Gadamer, 1991: p. 380). Queda así inserta en un diferir histórico, por el cual “sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro” (Gadamer, 1996a: p. 297), puesto que “le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo” (Gadamer, 1996a: p. 59).

En ese sentido, frente a la identidad de la obra –a pesar de su diferir–, queda un espacio de indeterminación abierto que tiene que ser rellenado por el jugador. Gadamer lo ejemplifica de la siguiente manera:

Tomemos un ejemplo famoso: Los hermanos Karamazov. Ahí está la escalera por la que cae Smerdiakov. Dostoievski la describe de un modo por el que se ve perfectamente cómo es la escalera. Sé cómo empieza, que luego se vuelve oscura y que tuerce a la izquierda. Para mí resulta palpablemente claro y, sin embargo, sé que nadie ve la escalera igual que yo. Y, por su parte, todo el que se haya dejado afectar por este magistral arte narrativo, “verá” perfectamente la escalera y estará convencido de verla tal y como es. He aquí el espacio libre que deja la palabra poética, y que todos llenamos siguiendo la evocación lingüística del narrador (Gadamer, 2005: p. 75).

Así pues, la obra está ahí, por ello tiene el carácter de algo pasado y, sin embargo, es actualizada en cada presente, cuando el espectador la hace hablar mediante la re-presentación/lectura¹³³. Esto quiere decir que la temporalidad de la obra de arte se configura desde la simultaneidad, que es actualidad¹³⁴:

En cualquier caso al ser de la obra de arte le conviene el carácter de “simultaneidad”. Esta constituye la esencia del “asistir”. [...] algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La simultaneidad no es, pues, el modo como algo está dado en la conciencia, sino que es una tarea para esta y un rendimiento que se le exige. Consiste en atenerse a la cosa de manera que esta se haga “simultánea”, lo que significa que toda mediación quede cancelada en una actualidad total (Gadamer, 1991: p. 173).

En la experiencia del arte, el espectador se abandona y entrega a los requerimientos de la obra, sin que ello implique una experiencia pasiva, ya que elige jugar y dejarse llevar con el necesario esfuerzo hermenéutico que requiere el dejarse decir por la obra. El juego del arte se configura, entonces, como algo no determinado por la subjetividad, sino que en la actualidad desaparece la mediación, emerge el sentido y la interpretación se fusiona con la obra.

Se produce ahí la denominada fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*), en la que horizonte refiere al “ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, 1991: p. 372)¹³⁵. La obra abre un horizonte en

¹³³ Cf. González Valerio: 2005: p. 91. En la obra de arte conjugan pasado, presente y futuro, ya que ella es algo ya conformado, que es en la representación presente y que además se encuentra abierto a nuevas representaciones futuras. En tal sentido, la autora señala que esta temporalidad coincide con la estructura temporal del ser-ahí descrito por Heidegger en la segunda sección de *Ser y tiempo*, como advenir-sido-siendo, o los tres éxtasis del tiempo: “El ser-ahí es lo ‘sido’ porque es su pasado y no se configura más que a partir de su historia; es ‘siendo’ porque esta historia no es más que en este presente en el que el ser-ahí se encuentra arrojado, y es advenir porque es posibilidad siempre abierta a otras posibilidades en un futuro que está por-venir”.

¹³⁴ Cf. Gadamer, 1991: p. 173. El filósofo retoma el concepto de simultaneidad que procede de Kierkegaard, para quien “simultáneo” significa la tarea planteada al creyente de mediar el propio presente y la acción redentora de Cristo, de tal modo que esta última se experimente como algo actual, como si se tratase de un llamado al que no es posible sustraerse.

¹³⁵ Cf. Gadamer, 1991: pp. 308 y ss. Gadamer busca superar la fenomenología de Husserl, de la que, sin embargo, recupera el concepto de horizonte. El horizonte es el límite que comprende lo que es visible desde determinada situación. La “intencionalidad” husserliana es “horizónica”, de modo que la unidad o continuidad del todo de la corriente vivencial quede garantizada. Para Gadamer el horizonte refiere a la posición que limita la posibilidad de ver, es decir, conciencia de la situación en la historia. En ese sentido, nuestro filósofo supera el subjetivismo de la intencionalidad en Husserl, al determinar el concepto de “mundo vital” como el “todo en que entramos viviendo los que vivimos históricamente” (Gadamer, 1991: p. 311), es decir, el suelo previo de toda experiencia, al que pertenecemos y en el que estamos. Esta desubjetivación proviene de la finitud histórica del “estar-ahí” heideggeriano. En efecto, Gadamer (1991:

el que el sentido emerge, y se fusiona así con el horizonte desde el que el intérprete interpreta.

El horizonte no es objetivable porque no es posible, reflexivamente, llegar a hacer consciente todos los rasgos subjetivos que se ponen en juego cuando comprendemos. Asimismo, no se trata de un horizonte cerrado y creado de una vez y para siempre, “es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve” (Gadamer, 1991: p. 375)¹³⁶.

Ahora bien, además de la mediación que requiere la obra, también tiene lugar la del receptor consigo mismo, esto quiere decir, su reconocerse. Es así porque su estructura temporal implica historicidad, lo que el espectador reconoce en la obra es la tradición que él mismo es, es decir, la verdad vinculante conformada en comunidad (y en un *sensus communis*) que el artista representa en la obra.

El problema de la estructura temporal de la obra de arte se clarifica plenamente con las consideraciones de Gadamer sobre el fenómeno de la fiesta, con la cual comparte una estructura análoga.

Por consiguiente, podemos mencionar la repetición como uno de los rasgos propios de la fiesta. En su retorno hay repetición, esto es, vuelve el pasado, pero ninguna fiesta es como otra, ya que también hay referencia al presente. Se repite, aunque siendo la misma fiesta nunca es idéntica porque siempre se celebra de un modo diferente. La experiencia temporal de la fiesta es la celebración, la que implica presente. Afirma Gadamer:

Por su propia esencia original [la fiesta] es tal que cada vez es otra (aunque se celebre “exactamente igual”). Un ente que solo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Solo tiene su ser en su devenir y en su retornar (Gadamer, 1991: p. 168).

p. 319) sostiene que, a través de su “hermenéutica de la facticidad”, Heidegger lleva a cabo una radicalización de la historicidad y opone a la fenomenología de Husserl la facticidad del estar ahí: “la existencia, que no es susceptible ni de fundamentación ni de deducción, es lo que debe erigirse en base ontológica del planteamiento fenomenológico, y no el puro ‘cogito’ como constitución esencial de una generalidad típica”.

¹³⁶ En el próximo apartado, profundizaremos en el problema de la fusión de horizontes.

De este modo, la fiesta existe únicamente cuando es celebrada, esto es, tiene su ser en su devenir, de igual manera la obra de arte es cuando se la representa en cada caso.

Al respecto, aparece también la cuestión de la subjetividad ya abordada por Gadamer en su tratamiento del juego. Que la fiesta sea en tanto se celebra no implica que esta sea dependiente de un sujeto, ya que más bien ocurre lo contrario, quien celebra una fiesta pertenece a ella con su participación; puesto que la fiesta está ahí, como lo está la obra de arte en tanto conformación en la que participa el espectador.

María Antonia González Valerio considera que uno de los grandes aciertos de Gadamer es precisamente el que la “participación” se encuentre a mitad de camino de la objetivización y la subjetivización radicales. Esto sucede porque así como el que celebra la fiesta no la determina por entero, tampoco lo hace con la obra de arte el intérprete –ya sea quien la ejecuta o la realiza– o el receptor.

La fiesta y la obra, sin ser objetos puros e independientes, están ahí con un sentido propio, y el que celebra o el espectador son absorbidos, llevados: “su participación es un padecer (*pathos*) y no un determinar” (González Valerio, 2005: p. 89).

El arte no es expresión de las vivencias individuales del artista ni depende de un receptor original: es representación del mundo común que reúne y congrega, es comunidad que, “por lo que allí sale al encuentro” (Gadamer, 2005: p. 101), requiere de la participación y actualización.

En tal sentido, en *La actualidad de lo bello*, Gadamer completará sus reflexiones sobre la temporalidad de la obra de arte con relación al fenómeno de la fiesta y la comunidad. Allí enfatiza que la fiesta es comunidad (*Gemeinsamkeit*) en dos sentidos: por un lado, la fiesta es representación de la comunidad y, por el otro, es congregación, reunión que incluye a todos.

Además, su celebración se produce en un “tiempo propio”, el “tiempo de fiesta” que no se trata de una serie de momentos sucesivos, lineales y mensurables por el tiempo del reloj ni es un tiempo que tenga que ser llenado porque no está vacío, más bien está “lleno de fiesta”, ya que ella “está siempre y en todo momento ahí” (Gadamer,

2005: p. 102). De esta manera, la fiesta detiene, paraliza el carácter calculador con el que habitualmente uno dispone de su tiempo y nos invita a demorarnos¹³⁷.

Este tiempo corresponde también al del arte. La obra es una unidad, y por ello es asimilable a un organismo vivo, el cual es una totalidad y no un amasijo de partes yuxtapuestas:

... la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva. En este sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma. Pero eso quiere decir: también tiene su tiempo propio (Gadamer, 2005: p. 106)¹³⁸.

La experiencia temporal del arte consiste entonces en “aprender a demorarse”¹³⁹ en ella. Se trata de que aprendamos a detenernos, recorrerla, dejarnos decir, entrar en ella como jugadores: “Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. [...] Y tal vez sea esta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad” (Gadamer, 2005: pp. 110-111).

O como expresa en otro texto más reciente:

... con la lectura sacamos lo que hay dentro, de tal modo que emerge. Así es una experiencia del arte [...] se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo; que permite que la obra de arte emerja. Oigamos de nuevo al lenguaje: lo que así emerge “le dice algo a uno”, como solemos decir, y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge. Tanto para el ver como para el oír o el leer, es cierto que uno se demora en la obra de arte. Mas demorarse no es perder el tiempo. Estar demorándose es como un diálogo de intenso intercambio que no tiene un plazo para terminar, sino que dura hasta que es llevado a su fin. Un diálogo no es más que eso: se está un

¹³⁷ Al igual que el espacio lúdico, la fiesta abre un espacio en el que el tiempo no es algo de lo que se dispone, sino que tiene un tiempo propio que la fiesta en su retorno funda. Sin ningún objetivo exterior, se consume en su celebración como el juego lo hace en su representación.

¹³⁸ Para Gadamer, las formas fundamentales del tiempo propio en nuestra experiencia vital son la infancia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte, las cuales no son determinables por el calendario: “Ese flujo continuo de tiempo que observamos y calculamos con el reloj no nos dice nada de la juventud y de la vejez. El tiempo que le hace a alguien joven o viejo no es el tiempo del reloj. Está claro que ahí hay una discontinuidad. De pronto, se mira a alguien y se dice: ‘Ya no es un niño’; lo que ahí se percibe es el tiempo de uno, el tiempo propio” (Gadamer, 2005: p. 105).

¹³⁹ En el capítulo anterior, se abordó el fenómeno de la lectura, en el que la palabra poética atrae e interpela al lector a demorarse en ella, a escucharla una y otra vez en un vaivén, que resuena en el “oído interior”.

rato totalmente “en la conversación”, “se está totalmente imbuido en ella” (Gadamer, 1996a: pp. 294-295)¹⁴⁰.

Y en esta experiencia el espectador construye la obra y su propio ser, pero sin rebasar la finitud, experimentando más bien su historicidad y el carácter situacional de toda comprensión.

3.2. Tradición e historicidad

La noción gadameriana de “situación hermenéutica” se refiere al modo en que la tradición condiciona el punto de vista del intérprete. Gadamer destaca así la estructura circular de esta relación¹⁴¹:

El que intenta comprender un texto hace siempre un proceso. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido (Gadamer, 1992: p. 65).

La cuestión central aquí es que todo conocimiento, todo juicio, presupone y parte de un juicio previo, una preconcepción, un “prejuicio”, y con ello Gadamer elabora una crítica radical al cartesianismo y a la concepción ilustrada del conocimiento.

En *Verdad y método*, Gadamer lleva a cabo un cuestionamiento y replanteo de la problemática de los prejuicios heredada de la Ilustración, afirma que la dificultad de la perspectiva ilustrada estriba en la oposición establecida de modo absoluto e irreconciliable, entre prejuicios y razón, frente a la cual él se propone desarticular el núcleo de presuposiciones sobre la que se asienta.

Para Gadamer, la tarea de la comprensión consiste en someter los prejuicios a un examen crítico a fin de discriminar los prejuicios ciegos de los propiciadores. Pero, para

¹⁴⁰ Cf. González Valerio, 2005: p. 125. Según la autora, a partir de dicha cita, es posible pensar el juego como hilo conductor de toda la estética gadameriana, puesto que lo que en ella alude a la lectura es válido para lo que Gadamer había señalado ya para el juego, por ejemplo, la demora, “el quedar imbuido” en el juego, el emerger, etcétera.

¹⁴¹ Cf. Gadamer, 1992: p. 65. Para Gadamer, con el análisis existencial de Heidegger, la estructura circular del comprender adquiere su verdadero significado. La reflexión heideggeriana no se caracteriza por la demostración de la existencia de un círculo, sino por la afirmación de que este círculo tiene un sentido ontológicamente positivo.

ello, no se trata de alcanzar, mediante una autorreflexión puramente racional, un conocimiento transparente de nosotros mismos a la manera cartesiana:

Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el Estado en que vivimos. 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* (Gadamer, 1991: p. 344. Cursiva en el original).

Solo mediante el encuentro dialógico con lo heredado por la tradición –lo que a la vez es ajeno y tiene afinidad con lo que somos¹⁴²– es que podemos evaluar nuestros prejuicios, y distinguir los prejuicios verdaderos que permiten la comprensión de los falsos que generan malentendidos. En tal sentido, la distancia en el tiempo resulta “una posibilidad positiva y productiva del comprender” (Gadamer, 1991: p. 367)¹⁴³.

En el encuentro con la tradición, algo nos interpela y,

El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. [...] Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas (Gadamer, 1991: pp. 335-336).

En la tarea hermenéutica no puede esperarse que necesariamente se cumplan las propias anticipaciones; se requiere más bien que el texto, la obra de arte, se presente en su alteridad para que pueda hacer valer su verdad y en ese encuentro descubramos cuáles de nuestros prejuicios son ciegos y cuáles propiciadores, esto es, hacer conscientes nuestras anticipaciones. En este proceso, “no hay otra objetividad que la convalidación que obtienen las opiniones previas a lo largo de su elaboración”, destaca

¹⁴² Cf. Gadamer, 1992: p. 68. El filósofo enfatiza la posición “entre” (*Zwischen*), intrínseca a la hermenéutica, puesto que ocupa una posición intermedia entre la familiaridad de la pertenencia a la tradición y la extrañeza que proviene de la objetividad de la distancia histórica: “En ese *inter* está el verdadero lugar de la hermenéutica” (cursiva en el original).

¹⁴³ La distancia temporal puede entenderse en un doble sentido: no solo permite desconectar los propios intereses sobre el objeto y ayudar a que mueran los prejuicios de naturaleza particular, sino que, además, con ella “constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas” (Gadamer, 1991: p. 369).

Gadamer (1991: p. 333)¹⁴⁴. En otras palabras, la “objetividad” del texto surge de la dinámica circular de la comprensión.

Esto significa que la “toma de conciencia” de las opiniones y prejuicios desde una actitud auténticamente hermenéutica no aspira a la neutralidad: “no es posible, ni necesaria, ni deseable [...] es al realizar esta actitud cuando surge en el texto la posibilidad de aparecer en su diferenciación y en la manifestación de su verdad propia, frente a las ideas preconcebidas que le oponemos primariamente” (Gadamer, 2001c: pp. 104-105).

Así, mediante el juego de dichas opiniones previas y las “cosas en sí”¹⁴⁵, nos hacemos conscientes de los prejuicios que nos ennegrecen el sentido y la verdad, y de aquellos que nos permiten comprender.

Por su parte, Richard Bernstein (2018: pp. 220-221) resalta, además, el triple carácter temporal de los prejuicios, en tanto ellos se heredan mediante la tradición, dan forma y son constitutivos de lo que somos y, asimismo, son anticipatorios, puesto que se encuentran siempre abiertos a pruebas y transformaciones futuras.

Atender al carácter prejuicioso de la comprensión implica una crítica de la posición que inaugura René Descartes y que alcanza su máxima expresión en el Iluminismo. En el marco histórico-cultural iluminista, todo lo que encuentra su legitimidad en la tradición es entendido como portador de prejuicios y como la pervivencia de un dogma absolutista. Así, solo aquello que se somete a la crítica, la fundamentación y la garantía del método puede ser considerado verdadero. La falta de fundamentación significa que el juicio no tiene fundamento en la cosa, y por tal los prejuicios son meros juicios no fundamentados, falsos. Gadamer (1991: p. 338) expresa que sobre ello descansa “el descrédito de los prejuicios en general y la pretensión del conocimiento científico de excluirlos totalmente”.

Según la teoría ilustrada de los prejuicios, respecto de su origen, es posible distinguir entre aquellos por respeto humano y los que son por precipitación. Esto es, lo

¹⁴⁴ Cf. Ricoeur, 2016: p. 17. Paul Ricoeur afirma que, frente a la ilusión de la objetividad fundada en el método, Gadamer da lugar a “la paradoja de la ‘alteridad’ del pasado”, que emerge con la habilitación de los prejuicios en la comprensión.

¹⁴⁵ Afirma Gadamer (2001c: p. 100): “Es evidente que, para ser auténtico [el sentido ontológicamente positivo del círculo del comprender], la mirada investigadora debe estar dirigida a la cosa misma, y de manera que ella se aprehenda, por así decirlo, “personalmente”. Como bien señala Bernstein (2018: p. 216), la referencia a las “cosas en sí” solo puede entenderse mediante el círculo de la comprensión, el cual presupone las estructuras previas que nos permiten entender.

que induce a error o nos limita en el ejercicio del propio entendimiento, es bien el respeto a otros, su autoridad, o la precipitación de uno mismo. Para el pensamiento ilustrado, “la precipitación es la fuente de equivocación que induce a error en el uso de la propia razón. La autoridad, en cambio, es culpable de que no se llegue a emplear siquiera la propia razón” (Gadamer, 1991: p. 345).

En la base de esta distinción, se encuentra el presupuesto central de la Ilustración, según el cual un uso metódico y disciplinado de la razón protege de cualquier error. La distinción, en definitiva, se basa en la oposición excluyente de autoridad y razón.

Gadamer intenta evidenciar que esta oposición constituye un prejuicio ilegítimo y está formulada desde la convicción ilustrada de la posibilidad de la disolución de todo prejuicio. La razón de la perplejidad con la que nos encontramos ante este estado de cosas debe buscarse en el concepto de autoridad con el que se manejó la Ilustración. A la luz de las concepciones ilustradas de razón y libertad, la autoridad se convirtió en lo contrario de estas nociones. La Ilustración trazó un correlato entre el concepto de autoridad y la obediencia ciega¹⁴⁶.

Gadamer sostiene que la esencia de la autoridad no es esto. La autoridad es, de hecho, una fuente de prejuicios, mas “esto no excluye que pueda ser también fuente de verdad” (Gadamer, 1991: p. 346), algo que la Ilustración ignoró en su rechazo contra toda autoridad.

Así, nuestro filósofo explicita la relación entre los prejuicios positivos, la tradición y la autoridad, conceptos que trata de reivindicar frente a los prejuicios de la Ilustración.

Si bien es verdad que la autoridad es, en primer lugar, un atributo de las personas, sin embargo, no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento (*Anerkennung*) y conocimiento (*Erkenntnis*). Se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y

¹⁴⁶ Cf. Rufinetti, 2015: p. 71. El autor resalta la conveniencia de leer la rehabilitación gadameriana del prejuicio en vínculo con el análisis de los conceptos de *sensus communis* y de *capacidad de juicio* que Gadamer realiza en el primer capítulo de *Verdad y método*. En la modernidad, el prejuicio es entendido como limitación individual, mientras que Gadamer remarca su dimensión objetiva. La idea ilustrada de desprenderse de todo prejuicio se asienta en el prejuicio contra la autoridad considerada como violencia y dominación. Solo en contraposición a los conceptos ilustrados de razón y libertad, los cuales remarcan la dimensión de la individualidad, la autoridad pudo llegar a concebirse como “obediencia ciega”.

entendimiento y que, en consecuencia, su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio (Gadamer, 1991: p. 347).

De esta manera, la esencia de la autoridad no se explica desde la obediencia ciega, ella no se otorga, sino que se adquiere. No procede de las órdenes y la obediencia, sino que remite a algo previo que hace a estas posibles. De acuerdo con este análisis, si se debe apelar a la fuerza para hacer cumplir una orden es porque se ha perdido la autoridad.

Si la pieza clave en la perspectiva de la Ilustración es la noción de obediencia ciega, comprendida como resultado de la conformación de los órdenes simbólicos a través de la violencia, desde la perspectiva hermenéutica se pone de manifiesto la existencia de un momento reflexivo, de “reconocimiento”, en dicha conformación. Desaparece así la posibilidad de un más allá de la sujeción de la tradición y, además, el vínculo entre autoridad y reconocimiento es trasladado a la tradición.

Para Gadamer, lo consagrado por la tradición y el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido tiene poder sobre nuestra acción y nuestro comportamiento.

Si bien la crítica romántica a la Ilustración reconoce que “la tradición conserva algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento” (Gadamer, 1991: p. 349), no obstante, también el romanticismo entiende la tradición como contraria a la libertad racional, y conserva el prejuicio ilustrado que opone tradición y razón: “ya se la quiera combatir revolucionariamente, ya se pretenda conservarla, la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación” (Gadamer, 1991: p. 349).

En tal sentido, tampoco se trata de recaer en la nostalgia romántica en pos del irracionalismo; más bien, Gadamer procura evitar los prejuicios objetivistas, dado que nada se presenta de manera pura, aséptica y transparente. En efecto, el pasado resuena en una multiplicidad de voces: “tal es la esencia de la tradición de la que participamos y queremos participar” (Gadamer, 1991: p. 353).

Así pues, tanto la crítica ilustrada a la tradición como su rehabilitación romántica desconocen el verdadero ser histórico de la tradición, la cual es siempre un momento de libertad. Gadamer sostiene que aún la tradición más venerable y auténtica no se realiza

en virtud de la capacidad de permanencia de lo ya dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada.

De esa manera, la conservación de la tradición es un acto de la razón:

Incluso cuando la vida sufre sus transformaciones más tumultuosas, como ocurre en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería, integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez. En todo caso la conservación representa una conducta tan libre como la transformación y la innovación (Gadamer, 1991: p. 350).

Al igual que el prejuicio pasa a ser entendido por Gadamer como preconocimiento, el “sentirse *interpelado* por la tradición misma” (Gadamer, 1991: p. 350. Cursiva en el original) es una condición de la comprensión, y por ello tiene una función normativa. Pero como la tradición es histórica debe considerarse también como constituida por la comprensión. Dicha circularidad identifica la conciencia histórico-efectual (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*), es decir, la “conciencia de la *situación* hermenéutica”¹⁴⁷ (Gadamer, 1991: p. 372. Cursiva en el original); en otras palabras, de la mediación del propio intérprete por una tradición que posibilita la comprensión, y de la que tanto él como la cosa a comprender forman parte¹⁴⁸.

Así pues, el concepto de historia efectual (*Wirkungsgeschichte*) es introducido por Gadamer para dar cuenta de que un fenómeno histórico o un texto incluye en su significado a sus efectos, ya que estos no se distinguen de él, son su modo de existir. De esta forma, no podemos conocer el objeto de manera inmediata, sino en la mediación histórica de sus efectos.

La historia efectual, además, constituye las anticipaciones que guían nuestra comprensión: “Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación” (Gadamer, 1991: p.371). De ahí que este concepto se encuentre ligado a los de tradición, autoridad y prejuicio.

¹⁴⁷ Cf. Gadamer, 1992: p. 18: “Mi hermenéutica filosófica intentaba justamente seguir la orientación del Heidegger tardío y hacerla accesible de un modo nuevo. Con este fin mantuve el concepto de conciencia, cuya función fundamentadora había sido el blanco de la crítica ontológica de Heidegger. Pero traté de delimitar bien ese concepto. [...] No se puede ver en él una modificación de la autoconciencia [...]. Se trata de delimitar la conciencia mediante la historia efectual que a todos nos implica. Esta historia es algo que nunca podemos escudriñar del todo. La conciencia histórico-efectual es, como dije entonces, ‘más ser que conciencia’”.

¹⁴⁸ Al respecto, Bernstein (2018: p. 222) señala que el concepto de historia efectual permite ver cuán lejos está Gadamer de toda forma ingenua de relativismo que no llegue a darse cuenta de cómo la historia efectual siempre nos forma.

En consecuencia, ella es más que una historia de la recepción o de las sucesivas interpretaciones en el tiempo. Debe entenderse más bien como el efecto o acción de la historia, la cual rebasa la conciencia que podemos tener de ella, ya que no se puede llevar a cabo la reflexión total sobre la historia efectual. Gadamer (1991: p. 372) destaca que, sin embargo, “esta inacababilidad no es defecto de la reflexión sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos”.

La experiencia hermenéutica es así finita por ser histórica y por ser, además, experiencia de la propia historicidad. La “verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud”, afirma Gadamer (1991: p. 433)¹⁴⁹.

Si la experiencia científica moderna presentaba la forma sujeto-objeto, Gadamer enfatiza que la experiencia que hace el intérprete de la tradición supera ese esquema¹⁵⁰ y es dialógica, en la medida que reconoce en ella un interlocutor que le habla y lo interpela.

Toda comprensión es de determinada tradición, la de lo que se quiere comprender, y se da en el marco de otra, la del intérprete. La tradición es lo que nos permite comprender la “cosa misma”, pero esta no es algo distinto de la tradición. Es un círculo, un proceso dialógico, en el que comprendemos la tradición desde la tradición, por ello comprender es “fusión de horizontes”. Esto es, un proceso de integración de la tradición mediante la comprensión:

... como seres finitos, estamos en tradiciones, independientemente de si las conocemos o no, de si somos conscientes de ellas o estamos lo bastante ofuscados como para creer que estamos volviendo a empezar (ello no altera en nada el poder que la tradición ejerce sobre nosotros). Pero sí que cambia algo en nuestro conocimiento si arrastramos las tradiciones en las que estamos y las posibilidades que nos brindan para el futuro [...]. Por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación sino transformación (Gadamer, 2005: p. 116).

La fusión de horizontes acontece en y como lenguaje, “el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa” (Gadamer, 1991:

¹⁴⁹ Este tener conciencia no hace referencia a una conciencia teórica, sino a una sabiduría práctica, a la *phrónesis*. De esto nos ocuparemos en detalle en el próximo capítulo.

¹⁵⁰ En los capítulos anteriores, vimos cómo Gadamer supera la dualidad sujeto-objeto, a partir de la participación del sujeto en el acontecer de la verdad como juego, en virtud de su pertenencia histórica a la tradición y al lenguaje. Tal participación asegura la co-implicación del intérprete y de lo interpretado, rompiendo así los límites del objetivismo científico.

p. 462), condición de posibilidad de toda experiencia. La cosa es concebida como lenguaje, es decir, no es un “dato simplemente constatable y medible, sino que es en definitiva algo cuyo modo de ser es el estar ahí” (Gadamer, 1991: p. 327), a saber, algo finito e inacabado, devenir constante. El lenguaje es así transmitido por la tradición, y ella misma es, a su vez, lenguaje¹⁵¹.

Afirma Gadamer: “la tradición no es un simple acontecer que pudiera conocerse y dominarse por la experiencia, sino que es *lenguaje*, en otros términos, habla por sí misma como lo hace un tú” (Gadamer, 1991: p. 434. Cursiva en el original). De esa manera, la comprensión se da como un proceso dialógico que implica dejarse hablar por la tradición, lo que requiere un esfuerzo hermenéutico para elaborar un horizonte histórico de interpretación adecuado para cada caso. Este esfuerzo consiste, entonces, en reconocer la alteridad de la tradición, al tiempo que la conciencia hermenéutica reconoce su propia alteridad frente a la tradición en cuestión; saberse un otro que se enfrenta a lo otro¹⁵².

Agrega nuestro filósofo:

... el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”* (Gadamer, 1991: pp. 376-377. Cursiva en el original).

Gadamer explica esta continuidad productiva del pasado en el presente a través de la categoría de lo clásico, la que reúne las características que atribuye a todo texto aprehendido por la comprensión hermenéutica, puesto que de ella extrae la esencia de la tradición y del ser histórico:

... lo clásico es una verdadera categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico. No designa una cualidad que se atribuya a determinados fenómenos históricos, sino un modo característico

¹⁵¹ La verdad que acontece en el lenguaje es vinculante con la tradición y con la comunidad; dado que el sentido que acaece en el lenguaje es un sentido comunitario.

¹⁵² Cf. Gadamer, 1991: p. 43: “Reconocer en lo extraño lo propio [...] hacerlo familiar”.

del mismo ser histórico, la realización de una conservación que, en una confirmación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad (Gadamer, 1991: p. 356).

Lo clásico es la confirmación-renovación de “lo ya dicho”. Es lo que se conserva porque “dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente” (Gadamer, 1991: p. 359). Así, la posibilidad del nuevo significado de lo clásico sucede por la confrontación de los significados anteriores con el presente.

En este sentido, lo clásico es una especie de presente intemporal, aunque esta intemporalidad es un modo del ser histórico, ya que conlleva la simultaneidad del pasado y del presente. Conservación, renovación, presente intemporal y absoluta simultaneidad son las características de la obra clásica que, en definitiva, Gadamer atribuye a todo comportamiento histórico como sustrato operante.

3.3. La historicidad del arte

Comprender la obra de arte es comprender la tradición, un acontecer en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación. Así pues, la obra de arte instaura una temporalidad que no puede pensarse en términos diacrónicos, sucesivos o cronológicos. El eje aquí es la historicidad que se construye en el vaivén entre pasado y presente, y la ocasionalidad de cada caso.

Las obras son entonces por el diálogo que establecen con la historia que las antecede –en términos de contenido, pero además desde sus procedimientos, elementos, técnicas de construcción, materialidad– y tienen sentido para el espectador en virtud de una experiencia que le resulta contemporánea y que propone “lo nuevo” en la continuidad productiva del pasado. De ahí el concepto de historia efectual, visto en el apartado anterior.

A propósito de ello, pensemos en una obra del artista argentino Diego Bianchi expuesta en la muestra “Poéticas políticas”. Se trata de una instalación con dos pantallas-peceras con agua del Río de la Plata y objetos encontrados en distintas orillas: latas de gaseosas, cables, un remo, una pelota pinchada, una botella, un trozo de plástico, entre otros [Figura 2].



Figura 2. *Sin título* (2016), de Diego Bianchi.
Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado¹⁵³

Si bien lo obsoleto como material con potencia estética es incorporado desde inicios del siglo XX con las vanguardias históricas, a partir de 1950, el arte exaltó el proceso de reintegración de lo residual mediante la apropiación de objetos cotidianos desechados.

En ese sentido, esta obra recupera dicha tradición y se vuelca de lleno al elemento material y la basura. Esta instalación rehabilita también la idea de la obra de arte en cuanto ruina; aunque a diferencia de la ruina romántica que añoraba el pasado, en ella domina la materialidad de los objetos a fin de evocar tensiones entre lo ausente y lo presente, gracias a la doble perspectiva del tiempo que implica¹⁵⁴.

Asimismo, el propio dispositivo de la instalación¹⁵⁵ recoge una historicidad que se ha ido delineando producto de los cambios formales y conceptuales que, en torno a los años sesenta del siglo XX, dieron lugar a una ampliación de los espacios del arte.

Así pues, al cruzar las fronteras entre distintas disciplinas, la instalación refiere a una disciplina híbrida configurada a partir de distintas referencias que incluyen

¹⁵³ Recuperado de: <<https://www.facebook.com/ParquedelaMemoria/photos/1388310301211683>>.

¹⁵⁴ Cf. Pérez, 2019.

¹⁵⁵ Véase en el Capítulo 2 las definiciones de Groys en torno a la instalación.

arquitectura, performance, así como diversidad de aspectos de las artes visuales contemporáneas¹⁵⁶. Además, entre sus antecedentes directos, puede reconocerse el arte minimalista, fundamental en la construcción de una relación novedosa entre la obra y el espectador.

En efecto, el término “instalación” es utilizado por primera vez por Dan Flavin, en 1968, para denominar sus obras espaciales con tubos fluorescentes de neón agrupados en formas simples, que otorgan un carácter inmaterial al espacio expositivo que los contiene¹⁵⁷ [Figura 3].



Figura 3. *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* (1966), de Dan Flavin. Museo Guggenheim Nueva York¹⁵⁸

Por ello, como señala Anna Maria Guasch (2005: p. 29), se suele considerar que las “situaciones ambientales” realizadas por los artistas minimalistas constituyen las primeras experiencias del arte del *environment* o ambiente, es decir, obras pensadas y llevadas a cabo en función del espacio, que revestían de un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a lo que se exponía.

El movimiento minimalista introduce conceptos teóricos cruciales para la práctica y para el análisis de las instalaciones, principalmente vinculados a “la incursión

¹⁵⁶ Cf. De Oliveira *et al.*, 1994: p. 7.

¹⁵⁷ Cf. Johnstone, 1985: p. 48.

¹⁵⁸ Recuperado de: <<http://arteunaidea.blogspot.com/2014/02/minimalismo-fluorescente.html>>.

del espacio circundante en la experiencia estética del espectador y [...] la relación espectador-obra de arte y obra de arte-entorno” (Sánchez Argilés, 2006: p. 31).

El carácter modular y repetitivo de las obras minimalistas genera una ocupación distributiva del espacio, que incide en la relación entre los elementos que forman parte de una obra. De esa manera, cada una de las partes –en vinculación con otras– puede ser experimentada como una totalidad. Asimismo, la obra como conformación respecto del espacio que la contiene se hace inseparable de la experiencia del espectador.

Al respecto, Simón Marchán Fiz sostiene:

Tal vez, la nota fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. *No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial.* Este espacio [...] afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él (Marchán Fiz, 1994: p. 173)¹⁵⁹.

Dicho autor agrega que, asimismo, el ambiente y la instalación no pueden ser entendidos sin la brecha abierta por los *ready-made* de Marcel Duchamp. En ellos no solo se declara un objeto como obra de arte, sino que además esto implica que la escultura pierde su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en el contexto circundante.

En 1913, Duchamp –bajo el seudónimo de R. Mutt– ofrece al público la *Rueda de una bicicleta*, algo cotidiano, profano, desprovisto de la aureola artística y con una clara intención provocativa. En 1917, envía a una exposición la famosa obra *Fuente* [Figura 4], siendo a la vez miembro del jurado. La *Fuente* es un mingitorio, uno de los tantos objetos que Duchamp seleccionó y declaró obras propias, *ready-made* o *ready-made aidés*, si añadía alguna otra cosa.

La acción de Duchamp genera diversas consecuencias que Marchán Fiz (1994: p. 161) sintetiza como sigue. Por un lado, profundiza la propuesta del cubismo respecto de la superación de las técnicas tradicionales y la vinculación del arte con el mundo. Por otro lado, recupera la apariencia formal del objeto, lo que genera una descontextualización semántica que abre toda una cadena de asociaciones y

¹⁵⁹ Las cursivas son nuestras. En dicha frase parece resonar el concepto gadameriano de la mimesis.

significaciones. En esa operación, la distinción entre objeto de arte y objeto de uso desaparece, dado que el objeto de uso es motivo de una articulación artística¹⁶⁰.



Figura 4. *Fuente* (1917), de Marcel Duchamp (Original perdido)¹⁶¹

Si regresamos a la instalación de Bianchi, vemos que también forma parte de ella un mingitorio, con un canal de desagüe que parece buscar el río¹⁶² [Figura 2 y Figura 5].



Figura 5. *Sin título* (2016), de Diego Bianchi. Detalle. Parque de la Memoria- Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado¹⁶³

¹⁶⁰ En el capítulo anterior, vimos cómo Gadamer –parafraseando Nietzsche– sostiene que “No hay ningún objeto poético, solo hay representación poética de los objetos” (Gadamer, 2002b: p. 32). Con ello expresa que, en la representación artística, el mundo de la cotidiana existencia se configura como poético, es así “más dicente” y “más real que lo real”.

¹⁶¹ Recuperado de: <<https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>>.

¹⁶² El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, espacio en el que la obra fue exhibida, se encuentra ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La obra de nuestro interés se inscribe así en las tradiciones artísticas mencionadas¹⁶⁴. En franca ruptura con el paradigma del objeto autónomo, la instalación presenta una selección y articulación particular de objetos del universo material, de origen heterogéneo y de circulación anónima y masiva en la vida cotidiana, que cuando son localizados en novedosas y singulares condiciones se transforman y aparecen como algo diferente. Dicho de otra manera, la instalación rescata basura y otorga visibilidad a lo que es ignorado, aunque siempre está presente, y con ello consigue que los materiales sean percibidos por el espectador que la recorre como si de repente despertasen después de un largo letargo.

Así pues, el desecho –caracterizado por ser omnipresente, pero no percibido– revela una tensión entre aparición y desaparición en la que resuena el desocultamiento/ocultamiento ontológico en el que la verdad de la obra acontece. Ella muestra lo que el ente es, desocultamiento de sentidos, en simultaneidad con el estado de oculto por el cual resulta inagotable e inabarcable por el concepto desde su multivocidad y su apertura a diversas interpretaciones.

Finalmente, la instalación también integra un televisor montado contra la pared, como usualmente se colocan ese tipo de televisiones en los hogares. Tiene la pantalla rellena con bolsas de residuos y un guante de goma cuelga de él [Figura 6]. Así, la obra se vuelca de lleno al elemento material y a la basura, para pensar el presente marcado no solo por una sobreproducción a causa de la industrialización, sino a la vez por una desmaterialización del mundo debida al despliegue de la cultura mediática y virtual.

Podríamos considerar aquí a la “televisión basura”¹⁶⁵ que nos adormece y distrae sin posibilidad de reflexión sobre lo que se muestra. Si el mundo entero está presente y parecería haberse vuelto totalmente visible ante nuestros ojos a través de la TV por cable, del satélite, de internet, entonces ya no quedarían espacios secretos, enigmas o

¹⁶³ Toma directa de la exhibición.

¹⁶⁴ Cf. Qualina, 2015. Según la autora, el conjunto de la producción de Bianchi puede ser visto también a la luz de ciertas acciones inscriptas en el Informalismo, un movimiento central en Buenos Aires a mediados de la década del cincuenta. En el marco del Informalismo, se realizaron experiencias radicales que anticipan el arte Conceptual, Pop, los *happenings*, *performances* e instalaciones de las décadas posteriores.

Para un abordaje de los cruces o articulaciones entre arte y política, tradición en la que asimismo se inserta la instalación de nuestro interés, véase Ana Longoni (2005). “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”. En P. Oyarzún *et al.* (eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.

¹⁶⁵ Cf. Casanovas, 2016.

silencios sobre los cuales fundar nuevos sentidos. De ese modo, estaríamos viviendo en un presente absoluto y eterno, sin esperanzas ni necesidad de cambio, haciendo que aquello que antes se trataba de interpretar o de someter a crítica sea “ininterpretable” o “incriticable”¹⁶⁶.



Figura 6. *Sin título* (2016), de Diego Bianchi.

Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado¹⁶⁷

En contraste, desde su potencialidad significativa la obra que nos ocupa propicia la desnaturalización de los sentidos habituales y las significaciones establecidas, al tiempo que busca repolitizar la mirada del espectador y provocar el desajuste del monopolio visual de la cotidianeidad mediática, para permitir que aflore la pregunta.

Frente a la comunicación cotidiana dominada por la industria cultural globalizada y la lógica de la supuesta unidad de lo visible, uno de los sentidos que esta instalación abre, nos lleva a pensar en aquella idea de Gadamer acerca de que un diálogo auténtico, humano y no meramente técnico, depende de que haya lugar para la pregunta, para lo no dicho y los silencios en los que la verdad de la obra de arte se resguarda, en tanto esta demanda una experiencia de interpretación y construcción de sentido siempre abierta e inagotable.

¹⁶⁶ Cf. Grüner, 2000.

¹⁶⁷ Recuperado de: <<http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/poeticas-politicas/>>.

Desde su materialidad, la obra revela qué zonas de la vida pueden adquirir estatus político¹⁶⁸. Lo político irrumpe en ese mundo inestable, “berreta” y profundamente antiestético que –con la basura nuestra de cada día– configura esta instalación¹⁶⁹. Tensiona de ese modo su materialidad “pobre” en la interpelación de un escenario global, donde la desocupación y la exclusión social configuran los trágicos signos del despliegue neoliberal¹⁷⁰.

Lo político residiría entonces en rescatar y visibilizar lo desechado. Se trata así de la potencia que aporta el elemento cotidiano en su configuración poética. La obra no rompe sus lazos con lo existente, sino que, más bien, a partir de una nueva disposición, lo subvierte para reconstruirlo de una manera novedosa que lo transforma y lo resignifica mostrando su verdad, lo hace ser de tal forma que pareciera que lo vemos por primera vez.

El contexto del Parque de la Memoria en el que la instalación fue exhibida nos conduce a pensar, además, en los cuerpos de los desaparecidos arrojados a ese mismo Río de la Plata durante la última dictadura cívico-militar. En consecuencia, la obra moviliza sentidos que configuran un doble enclave crítico: interroga su contexto inmediato haciendo visible lo invisible o lo no percibido del mundo en que vivimos, y simultáneamente, interpela desde su presente el pasado de la dictadura.

Asimismo, la cita intertextual a la obra de Duchamp da cuenta de una temporalidad que concentra pasado y presente en la misma obra. Su forma original es sustituida por otra que la evoca, y en esa operación también su significado se

¹⁶⁸ Cf. Richard, 2009. La autora propone una diferenciación entre “arte y política” y “lo político en el arte”, ya que, en el primer caso, se estaría hablando de una relación de exterioridad entre el arte, un subconjunto de la esfera cultural, y la política, como una totalidad histórico-social; es decir que el arte entraría en diálogo/conflicto con esa totalidad exterior. Esta relación suele buscar una correspondencia entre la forma artística y el contenido social, como si lo social fuese algo ya dispuesto y anterior que la obra va para representar.

Mientras que, por su parte, lo político en el arte alude a una articulación interna de la obra que rechaza la correspondencia entre forma y contenido para “interrogar [...] las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social” (Richard, 2009: s. p.). De esta manera, se trata de una “fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen” (Richard, 2009: s. p.). En este caso, ya no se alude a una relación lineal, sino más bien a un entramado, que se da tanto por la incorporación de temáticas políticas en las obras de arte, como también por su forma y materialidad.

¹⁶⁹Cf. Lebenglik, 2017.

¹⁷⁰ Cf. Bauman, 2005. Según este autor, la producción de “residuos humanos” sería una consecuencia inevitable de la modernidad, y una vez que el progreso económico tiene lugar en todas partes (no solo en los países “desarrollados”), globalmente se producen “residuos humanos”. Cabe destacar, además, que la exposición “Poéticas políticas” tuvo lugar durante la Presidencia de Mauricio Macri, caracterizada por la aplicación de políticas neoliberales.

transforma. En definitiva, pasado y presente se entrelazan para crear una obra nueva que interpela al espectador que la transita a pensar este tiempo.

CAPÍTULO 4

Arte y racionalidad

4.1. La racionalidad hermenéutica como racionalidad ampliada

Una alternativa a la razón técnico-instrumental

La razón hermenéutica se diferencia tanto del sentido común acrítico como de la razón instrumental. Consciente de los perjuicios ocasionados en nuestras sociedades por esta última, la razón hermenéutica se opone a su absolutización y a su desvinculación de nuestro estar-en-el mundo.

Según Hans-Georg Gadamer (1997: p. 20), “la idea de una razón absoluta es una ilusión”. Como el mito, la razón es una respuesta histórica en la que el hombre lleva adelante su autocomprensión. Así, ella acontece mediante las razones históricas que emergen en el diálogo interpretativo.

Para nuestro filósofo, la subjetivización –que con Immanuel Kant pretende ser un modo de legitimar a las distintas esferas (ciencia, ética y arte)– en una generación posterior se convierte en la consideración de dos de ellas (arte y ética), más allá de la razón y de cualquier legitimación posible¹⁷¹.

En la edad de la ciencia, la racionalidad del método científico se impone como la única forma válida, y relega la fe moral o religiosa, los valores, etcétera, al ámbito de la irracionalidad. Frente a ello, Gadamer concibe la necesidad de una razón ampliada que incluya, también, todo lo que parece oponerse a ella. Además, caracteriza el mundo al que la racionalidad calculadora ha conducido como un “sistema racional de administración mundial bien equilibrado, capaz de producir el mismo tipo de hombre requerido, un hombre completamente adaptado al ideal técnico de administración racional”¹⁷² (Gadamer, 1987: p. 30. La traducción es propia).

La alternativa que la hermenéutica gadameriana presenta frente a la racionalidad científica pretende ser aún una forma de racionalidad, y, en efecto, además de rechazar el ideal científico de descripción de estados de hecho basado en la teoría de la

¹⁷¹ Esta cuestión fue examinada en la Introducción de esta tesis. Allí se abordó el proceso de “subjetivización de la estética” iniciado por la crítica kantiana y la consecuente desvinculación del arte respecto del conocimiento y la verdad.

¹⁷² “... ein System rationaler Weltverwaltung etablieren wollt, das den an die technische Weltgestaltung völlig adaptierten Menschen, dessen es Bedarf, selber produziert“.

correspondencia, a su vez objetiva moverse en el ámbito de las representaciones puras por lo arbitrario e irracional que ello conlleva¹⁷³.

En tanto Gadamer entiende que toda experiencia se deriva del lenguaje – concebido como las diferentes lenguas históricas que alcanzan realidad en los diversos contextos de enunciación–, también el método de la ciencia es una forma del lenguaje que es necesario remitir a sus condiciones históricas y enunciativas. Se pone, así, en tela de juicio el ideal de una racionalidad científica desvinculada de la historicidad en pos de alcanzar la objetividad como criterio último de verdad¹⁷⁴.

La postura gadameriana, entonces, no lleva a un irracionalismo, sino que busca más bien relativizar las pretensiones de la metodología de la ciencia y dar cuenta de otra experiencia de la verdad, la hermenéutica, pensada como el suelo del que se nutre toda experiencia.

La razón se liga de esa manera con la tradición a la que pertenecemos, la que no es algo dado de una vez y para siempre, sino apertura y condición de posibilidad de todo discurso racional. En tal sentido, como vimos en el capítulo anterior, el reconocimiento de la tradición por sus receptores se basa en su autoridad y, como tal, se trata de un acto de libertad y de conocimiento. Por ese motivo, la tradición no es una herencia inmutable ni una fuerza ciega, sino que cobra racionalidad. La razón hermenéutica, desde su revalorización de la historicidad y la tradición, no se diluye en las normas de la racionalidad científica y pretende de ese modo armonizar el mundo de la vida (*Lebenswelt*) con la ciencia moderna, evitando, a su vez, la desvirtuación de dicho mundo en una perspectiva científicista y técnica¹⁷⁵.

4.2. La reivindicación del modelo de saber práctico aristotélico: la *phrónesis*

Para dar cuenta de la racionalidad que se pone en juego en la experiencia hermenéutica, Gadamer rehabilita la ética aristotélica: “Intentaré mostrar que la filosofía práctica de Aristóteles –y no el concepto moderno de método y de ciencia– es el único

¹⁷³ Cf. Berti en Vattimo, 1994. Este autor enfatiza que lo irracional –que implica o, por lo menos, no excluye el fanatismo, la fe ciega, la violencia– parece representar la antítesis de la hermenéutica y, como tal, nunca podría ser algo deseado para una hermenéutica como la de Gadamer.

¹⁷⁴ Cf. Bertorello, 2000.

¹⁷⁵ Cf. López Sáenz, 2009: p. 74.

viable para formarnos una idea adecuada de las ciencias del espíritu” (Gadamer, 1992: p. 309)¹⁷⁶.

Asimismo, sostiene que las ciencias del espíritu encarnan el ideal de racionalidad práctica, puesto que en ellas el pensamiento no se desarrolla con pretensiones de dominio o de toma de posesión, sino reconociendo lo que tienen para decirnos los textos, las obras, los otros. Al respecto, opone la racionalidad de fines, esto es, el esclarecimiento de las metas humanas, al ideal productivo de la ciencia moderna.

Así pues, la filosofía práctica de Aristóteles le sirve a Gadamer de guía para sustentar su propuesta filosófica y superar el reduccionismo de la razón al que había dado lugar la metodología de las ciencias modernas. En tal sentido, la hermenéutica filosófica –como reflexión sobre la praxis humana, es decir, sobre la mediación lingüística de toda comprensión que se configura en el obrar humano–, es anterior a las cuestiones metodológicas¹⁷⁷.

Gadamer entiende aquí que la filosofía práctica de Aristóteles constituye un tipo de discurso en el que no predomina el método sobre el objeto y en el que se defiende otra forma de racionalidad, distinta de la única que reconoce la ciencia moderna, puesto que esta reduce la verdad a lo que puede ser comprobado según criterios de verificabilidad de un método único, excluyente de todo aquello que no se puede abordar desde tal exigencia (Gadamer, 1992: p. 370).

Nuestro filósofo considera entonces que hay un ámbito de racionalidad que es diferente de la racionalidad científica y tiene una lógica determinada. Si la racionalidad científica abstracta elabora sus conceptos y leyes en un lenguaje intemporal y universal, la racionalidad hermenéutica promueve más bien los vínculos con las lenguas históricas.

Afirma, por tanto, que la racionalidad hermenéutica tiene el estatuto de la razón práctica y recurre a la teoría aristotélica de las virtudes dianoéticas, en especial al concepto de *phrónesis*, el cual expresa el ejercicio de una racionalidad consciente y

¹⁷⁶ Cf. de Garay en Oñate y Zubía *et al.*, 2005: pp. 331-332. Gadamer procura rehabilitar numerosas consideraciones aristotélicas en torno a la retórica, la ética, la dialéctica, la poética y la política, con motivo de esclarecer el sentido de la hermenéutica, puesto que piensa que las observaciones del filósofo griego anticipan y aclaran ciertas cuestiones hermenéuticas. Así, si la tradición ha encontrado en Aristóteles al descubridor de las bases epistemológicas de toda ciencia y al organizador de su sistema, Gadamer –aun reconociendo dicha tradición– otorga primacía a otros textos en los que estableció los límites de la racionalidad científica y da lugar a otras formas de racionalidad que remiten a la acción humana, bajo el rótulo de filosofía práctica.

¹⁷⁷ Cf. Bertorello, 2000.

responsable que guía al hombre en el intercambio y la construcción de un mundo común¹⁷⁸.

La *phrónesis* es para Gadamer “una palabra mágica” (Gadamer, 1992: p. 381)¹⁷⁹, ya que en ella ve la “virtud hermenéutica fundamental” (Gadamer, 1992: p. 317) y “el ideal de razón” (Gadamer, 2001a: p. 196) que debe defender la filosofía ante la preeminencia del método y del saber tecnológico. Así, considerando que Aristóteles fue el primero en establecer la autonomía de la razón práctica, Gadamer examina la distinción aristotélica entre los distintos usos de la razón (*theoria*, *poiesis*, *praxis*) y las virtudes dianoéticas que les corresponden (*episteme*, *tekhne*, *phrónesis*)

Frente a la *episteme*, cuyo objeto de conocimiento es necesario, eterno y universal, Aristóteles distingue un uso de la razón referido a lo que “puede ser de otra manera” (1985: p. 271) en el ámbito de la producción y la acción. La *phrónesis* no es ciencia o *episteme*, porque lo que es objeto de acción o *praxis* pertenece al dominio de lo contingente y allí no pueden aplicarse los procedimientos demostrativos de la ciencia, aunque no deja de ser por ello “disposición práctica acompañada de razón” (Aristóteles, 1985: p. 271). El saber inherente a ella surge de la situación concreta, cuando el hombre concreto tiene que elegir el fin y los medios correctos de su obrar, y esta contingencia requiere un uso de la razón diferente del que emplea el científico en la Matemática o la Física. Gadamer dirá que dicho uso es el que rige en las ciencias del espíritu, en las que “el objeto es el hombre” y se trata con cosas “que no siempre son como son” (Gadamer, 1991: p. 386).

¹⁷⁸ Véase la nota al pie 14 del Capítulo 1 de esta tesis. Los conceptos humanistas pueden vincularse con la tradición que se relacionaría con la experiencia comunitaria –el *êthos*– y con la aplicación –la *phrónesis* o el saber actuar respecto a lo concreto–. Estos conceptos de origen aristotélico fueron desacreditados por la mentalidad ilustrada, y quedaron relegados al ámbito de la estética, perdieron todo valor de verdad. Gadamer busca su rehabilitación, y de esa manera recuperar la verdad de las ciencias del espíritu.

¹⁷⁹ Cf. Vallejo Campos en Acero *et al.*, 2004: pp. 466-467. Al respecto, fue decisiva la influencia de Heidegger, ya que en 1922 Paul Natorp le entregó a Gadamer un manuscrito redactado por Heidegger –el informe Natorp– que contenía una “Interpretación fenomenológica de Aristóteles” inspirada en una lectura del libro VI de la *Ética a Nicómaco* para sentar las bases de su hermenéutica de la facticidad. Según ha expresado el propio Gadamer, leer ese manuscrito lo convenció de ir a Friburgo, donde Heidegger impartió un curso en 1923. La hermenéutica heideggeriana de la facticidad veía en la *phrónesis* “la circunspección propia de la solicitud”. Esto es, la conciencia moral, como Gadamer ha indicado en numerosas ocasiones (2002a: p. 42 y p. 259; 1992: p. 381). Asimismo, Heidegger vio la correspondencia del modelo de la *praxis* que, según Aristóteles, es el que corresponde a la vida humana, con su idea del *Dasein*, como un ente que es en cada caso su posibilidad.

Cf. Bernstein, 2018: p. 340. En “Una carta del Profesor Hans-Georg Gadamer”, Gadamer expresa: “A pesar de lo importante que fueron para mí Heidegger y sus interpretaciones de la *frónesis* de 1923, ya estaba preparado para ello yo mismo, sobre todo gracias a mi lectura anterior de Kierkegaard, al Sócrates platónico y al poderoso efecto del poeta Stephan George sobre mi generación”.

Según Aristóteles, a la *phrónesis* “le es preciso conocer también lo particular” (1985: p. 277), puesto que esto es el objeto propio de la acción. Ello implica que no se transmite por medio de la enseñanza, sino que se adquiere en el devenir de la experiencia humana, la que “requiere mucho tiempo” (Aristóteles, 1985: p. 278)¹⁸⁰. Contingencia, experiencia y temporalidad constituyen, de este modo, los presupuestos propios de la razón práctica¹⁸¹.

En tal sentido, Gadamer (2013: p. 80) sostiene que se trata de un concepto de racionalidad vinculado a la facticidad de la existencia, en la que los hechos son el punto de partida de la reflexión, pero no se refiere con ello a los hechos en el marco de una explicación científica, sino a los valores, costumbres, convicciones que integran el sistema vital¹⁸².

En definitiva, Gadamer destaca que la *phrónesis* aristotélica constituye una forma de racionalidad típicamente humana que conlleva autocomprensión, es finita y transforma al sujeto que actúa, mientras que la *theoria* –forma de intelección propia de la ciencia– busca alcanzar verdades inmutables e intemporales que conectan con un ámbito divino. Así, el aspecto del pensamiento aristotélico que interesa a Gadamer tiene que ver con que el hombre se ocupa de pensar acciones, no esencias, y como tal, en tanto delibera sobre acciones futuras, piensa posibilidades en un mundo de realidades contingentes y singulares.

Asimismo, la racionalidad práctica implica el pensamiento sobre acciones convenientes para uno mismo, por eso también implica autocomprensión. En este punto, Gadamer señala que el análisis aristotélico se muestra como una especie de modelo de los problemas inherentes a la tarea hermenéutica mientras que al intérprete que se

¹⁸⁰ Cf. Aubenque, 1999: p. 112. Según el autor, esto introduce en la *phrónesis* aristotélica “la dimensión de la temporalidad”.

¹⁸¹ Cf. Vallejo Campos en Acero *et al.*, 2004: p. 469. Un concepto de razón con tales presupuestos enlaza perfectamente con la hermenéutica de la facticidad, que Gadamer había aprendido de Heidegger.

¹⁸² Según Gadamer (2013: p. 80), la palabra griega que recoge “todo ese conjunto conceptual de facticidades” en la filosofía práctica de Aristóteles es el *êthos*. También subraya que el estagirita estableció un equilibrio entre el intelectualismo de la herencia socrático-platónica y el *êthos* al “retener el conocimiento como momento esencial del ser moral” (Gadamer, 1991: p. 385). Para Aristóteles, la virtud no se trata de una disposición que se limite a seguir reglas de conducta establecidas de acuerdo con la razón, sino que ella misma está fundamentada en la recta razón constituida por la *phrónesis* (Aristóteles, 1985: p. 287). Gadamer (2001a: p. 193) enfatiza que el ser humano es un ser razonable y “no es únicamente ética lo que lo determina, porque es también logos y eso significa: su saber y su pensamiento”. En esta unidad, propuesta ya por la filosofía práctica aristotélica, Gadamer (2001a: p. 215) encuentra “la única base a partir de la cual podemos desarrollar en nuestra existencia humana el sentido de racionalidad”.

enfrenta con una tradición, al comprender, “no le es dado querer ignorarse a sí mismo y a la situación hermenéutica concreta en la que se encuentra” (Gadamer, 1991: p. 396).

Se trata, así, de un saber limitado y finito porque como las experiencias son limitadas, una afirmación acerca de la acción no puede tener un alcance universal, sino que tiene una dimensión de incertidumbre y de posibilidad. Es decir, el sentido de la acción ha de comprenderse atendiendo a las condiciones concretas de cada nueva acción, el cual nunca será idéntico al de una situación pasada. Al respecto, Gadamer sostiene:

... el pensamiento decisivo, válido tanto para las ciencias del espíritu como para la “filosofía práctica”, es que en ambas la naturaleza finita del ser humano adquiere una posición determinante ante la tarea infinita del saber. Tal es el distintivo de lo que llamamos racionalidad o de lo que significa al decir de alguien que es una persona razonable: que alguien supera la tentación dogmática que acecha en todo presunto saber. Por eso hay que buscar en las condiciones de nuestra existencia finita el fundamento de lo que podemos querer, desear y realizar con nuestra propia acción (Gadamer, 1992: p. 314).

De esta manera, la concepción gadameriana de hermenéutica recupera la reflexión aristotélica de la racionalidad práctica, la cual, como vimos, es irreductible a la racionalidad teórica.

Asimismo, la filosofía de Aristóteles delimita la *phrónesis* frente a la *tekhne*, si bien tanto la *poiesis* como la *praxis* se ocupan del mundo de las cosas humanas contingentes. Si la *tekhne*, como la virtud práctica, está orientada hacia un hacer, no hacia un conocer, sin embargo, en la primera, se trata de la producción de un objeto distinto del hombre. En el saber práctico, el hombre no trabaja sobre sí del mismo modo que el artesano lo hace sobre el material, por ello, en él no puede admitirse la distinción entre el hacer y el objeto.

Quien actúa no cuenta con la distancia respecto de sí que tiene el artesano en cuanto a su objeto. No se trata entonces de un saber acerca de objetos: “el saber moral, tal como lo describe Aristóteles, no es evidentemente un saber objetivo, esto es, el que sabe no se enfrenta con una constelación de hechos que se limitase a constatar, sino que lo que conoce le afecta inmediatamente” (Gadamer, 1991: p. 385).

Además, según Aristóteles (1985: p. 274), la *phrónesis* no se olvida, a diferencia de la *tekhne*. Gadamer (2002a: p. 42) afirma que este rasgo propio de la *phrónesis*

deriva de que estamos ante una forma de saber que no se puede objetivar; no es posible la objetividad metodológica porque es “un saber en la situación existencial concreta”, un “saberse”.

Uno se encuentra siempre en la situación¹⁸³ de quien ha de actuar, “no se encuentra frente a ella y por lo tanto no puede tener un saber objetivo de ella” (Gadamer, 1991: p. 372). Sin embargo, esto no excluye la capacidad de discernimiento ni el sentido de lo recto, y el discernir no refiere entonces a una cuestión de objetivación o de distanciamiento, sino que más bien está conectada a la aplicación, puesto que se realiza atendiendo a las exigencias de cada situación. Esta reflexividad crítica y situada, que traduce la razón práctica de Aristóteles, consiste así en un saber inmanente a la acción.

4.3. El problema de la aplicación

La constitución dialógica de la historia efectual

De lo anterior se desprende que pensar la analogía entre el concepto de racionalidad elaborado por Aristóteles y el estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica conduce al problema de la aplicación (*Anwendung*) y la constitución dialógica de la conciencia de la historia efectual. Gadamer (1991: p. 379) considera “como un proceso unitario no solo el de la comprensión e interpretación sino también el de la aplicación”, ya que “en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete”.

Por consiguiente, la aplicación es un momento esencial de la comprensión y, por ello, la hermenéutica podría definirse como una teoría de la aplicación¹⁸⁴, la cual no

¹⁸³ Grondin (2003: p. 169) afirma que el concepto gadameriano de situación no debe entenderse en el sentido de una “ética de la situación”, puesto que esta se concibe en un sentido utilitarista que oculta en el fondo un saber técnico. De hecho, Gadamer deriva su concepto de Jaspers.

¹⁸⁴ Gadamer recupera la praxis de la hermenéutica jurídica y la teológica para dar cuenta de la aplicación como adaptación de algo normativo al caso particular. “Tanto para la hermenéutica jurídica como para la teológica es constitutiva la tensión que existe entre el texto –de la ley o la revelación– por una parte, y el sentido que alcanza su aplicación al momento concreto de la interpretación, en el juicio o en la predicación, por la otra. Una ley no pide ser entendida históricamente sino que la interpretación debe concretarla en su validez jurídica. Del mismo modo el texto de un mensaje religioso no desea ser comprendido como mero documento histórico sino de manera que pueda ejercer su efecto redentor. En ambos casos esto implica que si el texto, ley o mensaje de salvación, ha de ser entendido adecuadamente,

funciona con la lógica de la empatía sino con la de la traducción. El fenómeno de la traducción resalta una operación productiva, puesto que “lo que tiene que mantenerse es el sentido, pero como tiene que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. Toda traducción es por ella ya una interpretación” (Gadamer, 1991: p. 462).

Para Gadamer la aplicación es siempre productiva, es decir, la comprensión es siempre una forma de efecto histórico, de manera que “el pasado es entendido en su continuidad con el presente” (Gadamer, 1991: p. 399).

Mediante la aplicación, la tarea hermenéutica conlleva la conjugación de lo general y lo individual. A juicio de Gadamer (1992: p. 317), en este punto, entra en juego la racionalidad práctica como “virtud hermenéutica fundamental”.

Aristóteles asigna a la *phrónesis* un saber de los principios por los que se rige la acción (1985: p. 274) y, por tanto, un conocimiento de lo universal, aunque lo propio de ella es también que “tiene que ver con lo particular” (1985: p. 277). Así, tiene que poseer de igual manera el conocimiento de lo individual a fin de conectar los principios universales con lo particular del mundo de la acción. Gadamer (1992: p. 301), siguiendo al estagirita, habla de una “tensión inevitable” entre la generalidad del *interpretandum* – sea esta la sagrada escritura, un texto o una obra de arte– y la singularidad que conlleva siempre la aplicación a la situación concreta del intérprete¹⁸⁵.

De esta forma, el saber de sí mismo implicado en la *phrónesis* enlaza con la participación del intérprete en lo que ha de interpretar. La interpretación es, así, al mismo tiempo autocomprensión, y por ello, Gadamer (1981: p. 80) sostiene que la hermenéutica es “en tanto que filosofía, filosofía práctica”. En suma, la *phrónesis* se convierte en una atención de la preocupación por uno mismo (Gadamer, 1985: p. 247), en el proceso de fusión de horizontes que conlleva el proceso hermenéutico.

En definitiva, la aplicación es caracterizada positivamente debido a que consiste en un “saber hacer” (*können*), que destaca el estatus pragmático de la hermenéutica

esto es, de acuerdo con las pretensiones que él mismo mantiene, debe ser comprendido en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta” (Gadamer, 1991: p. 380).

¹⁸⁵ Bernstein (2018: pp. 226-227) señala que la propia comprensión, interpretación y aplicación que hace Gadamer de Aristóteles es un modelo de aquello a lo que se refiere con comprensión hermenéutica. “Es un ejemplo de conciencia histórica; la fusión de horizontes; el rol positivo de la distancia temporal; la manera en la cual la comprensión es parte del proceso del llegar a ser del sentido; la manera en la cual la tradición ‘nos habla’ y nos hace un ‘alegato de verdad’; y lo que significa decir que ‘el intérprete que trata con un texto tradicional busca aplicarlo a sí mismo’”.

como saber que está referido y surge de la práctica misma. Pero, desde un punto de vista negativo, no existe un método que pueda regimentar y establecer las reglas de la mediación. Así, la comprensión ya no es un método, sino el modo de ser de la praxis misma, inserta en una historia abierta que le impide aspirar a ser saber absoluto.

Para Gadamer, en definitiva, comprender es interpretar, es decir, mediar entre lo general y lo particular –o, entre el pasado y el presente–, por ello el pasado está en continuidad con el presente, en tanto constituye una red de significados que se actualizan al ser comprendidos desde un diálogo conflictivo con el presente¹⁸⁶.

Al preguntarse en *Verdad y método* por la “estructura lógica” propia de la conciencia de la historia efectual, Gadamer (1991: p. 439) establece la “lógica de pregunta y respuesta”, que se realiza históricamente en la dialéctica platónica. Todo conocimiento puede ser entendido como la respuesta a una pregunta.

En ese sentido, el pasado, la tradición a la que la conciencia hermenéutica se dirige, se presenta como un conjunto de respuestas formuladas a ciertas preguntas, para lo cual no se pueden determinar las reglas metodológicas que aseguren la formulación de una pregunta correcta: “No hay método que enseñe a preguntar, a ver qué es lo cuestionable” (Gadamer, 1991: p. 443). Y aquí el filósofo destaca ante todo la supremacía de la pregunta: “no se tienen experiencias sin plantear preguntas”. La pregunta implica entonces el “abrir y mantener abiertas posibilidades” (Gadamer, 1991: p. 369)¹⁸⁷.

Comprender un enunciado requiere comprender la pregunta a la que responde. Mas toda pregunta es, a la vez, una respuesta que establece la dialéctica que estructura la conversación dirigida al entendimiento.

Observa luego que la pregunta depende de “saber que no se sabe” (Gadamer, 1991: p. 440), es decir, para preguntar hay que querer saber. A la vez, conlleva un sentido, en otras palabras, una dirección sin la cual no se puede encontrar la respuesta, que se determina, generalmente, según la alternativa “así sí o así no”.

De forma que, para Gadamer (1991: p. 442), la pregunta “comprende siempre lo juzgado tanto en el sí como en el no”, es decir, los contrarios. El saber es de ese modo

¹⁸⁶Cf. Bertorello, 2000, s. p.: “Es conflictivo porque el pasado está constituido por una tradición ya interpretada en distintos prejuicios y porque el presente, además de los prejuicios de la tradición, posee otras expectativas e intereses con los que se dirige al pasado”.

¹⁸⁷ Por tal motivo, la lógica de la pregunta permite a Gadamer explicar el reconocimiento y la apertura ante la posible verdad de lo dicho por otro, condición fundamental para el diálogo.

dialéctico. Y agrega que la decisión de una pregunta, esto es, el camino hacia el saber “se toma porque predominan los argumentos a favor de una posibilidad y en contra de la otra; pero tampoco esto es el conocimiento completo. La cosa misma solo llega a saberse cuando se resuelven las instancias contrarias y se penetra de lleno en la falsedad de los contraargumentos” (Gadamer, 1991: p. 442).

Las preguntas y las respuestas posibilitan reducir las diversas interpretaciones posibles que genera la apertura, permiten la construcción de una perspectiva común: “Con la pregunta lo preguntado es colocado bajo una determinada perspectiva” (Gadamer, 1991: p. 439). Hablar de la pregunta significa, en definitiva, hablar del diálogo, el que constituye la estructura lógica de la experiencia hermenéutica.

“Se llama dialéctica porque es el arte de llevar una auténtica conversación” (Gadamer, 1991: p. 444). En la conversación orientada al entendimiento, los interlocutores se ponen en juego a sí mismos, desde una participación que excluye la relación puramente representativa entre sujeto y objeto, alcanzan en y por él su integración hasta la fusión de horizontes¹⁸⁸. Aquí el entendimiento emerge de la construcción de una perspectiva común que solo logra constituirse en la conversación.

Como señala Cristina Lafont (1993: p. 91): si bien Gadamer parte del modelo dialéctico de Wilhelm von Humboldt¹⁸⁹, establece algunos cambios, por lo que el entendimiento entre los hablantes “no puede interpretarse como una autoproducción consciente de esa apertura del mundo, que tuviera lugar desde un ‘contexto cero’, sino que solo puede tener lugar entre participantes en una constitución de sentido compartida, ‘ya siempre’ dada”¹⁹⁰.

Este horizonte de sentido resulta irrebasable porque constituye condición de posibilidad del entendimiento y es, a la vez, ámbito de su validación. Así, no solo es fáctica la imposibilidad de salirnos de la apertura de mundo compartida –lo que sostenía von Humboldt–, además es normativa, puesto que la apertura lingüística del mundo que produce el sentido es, asimismo, un “acontecer de la verdad”.

¹⁸⁸ Para Gadamer no resulta posible comportarse desde la perspectiva del observador, sino que, en la conversación orientada al entendimiento, se requiere la perspectiva del participante.

¹⁸⁹ Lafont (1993: p. 91) describe dicho modelo como dialéctica entre una intersubjetividad “ya siempre producida” por la apertura de mundo y una intersubjetividad “a producir” en el diálogo. Véase la nota al pie 75 en el Capítulo 2 de esta tesis.

¹⁹⁰ Cf. Lafont, 1993. La expresión apertura de mundo (*Welterschließung*), proveniente de Heidegger, significaría que el mundo, en tanto nos es abierto lingüísticamente, aparece bajo una cierta luz que lo hace comprensible estructurándolo de determinada manera. Esto se apoya en la idea del lenguaje como “constitutivo del pensar” y en su status empírico y trascendental.

Como la conversación viene precedida por la “anticipación de sentido” que orienta la comprensión, Gadamer se refiere a ella como un “acontecer” que excede la dimensión subjetiva de los participantes en el diálogo. La anticipación de sentido no es un acto de subjetividad, más bien se determina desde la comunidad que nos vincula con la tradición, ella da la posibilidad de llegar a un acuerdo en el que el mundo aparece como el “mismo” para los participantes. De esta manera, la pertenencia a ese *saber de fondo*, estructurado lingüísticamente y compartido, posibilita el entendimiento, y también asegura “la comunidad de prejuicios fundamentales y compartidos” (Gadamer, 1991: p. 365).

El reconocimiento de la pretensión del otro implica aquí la apertura a la posible verdad de lo dicho por él, por medio de la suspensión momentánea del juicio. Así, la dimensión lingüística garantiza la posibilidad de referencia a los otros, esto es, el carácter comunitario del lenguaje: "Gracias a su carácter lingüístico, toda interpretación contiene también una posible referencia a otros. No hay hablar que no involucre simultáneamente al que habla y a su interlocutor" (Gadamer, 1991: p. 477). En virtud del diálogo abierto y continuo, toda interpretación supera su propio contenido y la dimensión subjetiva, y se pone en conexión con otras.

De este modo, los prejuicios o las anticipaciones adquiridas en experiencias anteriores son nuevamente contrastados y dan lugar a la pregunta o la apertura de significados novedosos: "Interpretar significa justamente aportar los propios conceptos previos con el fin de que la referencia del texto se haga realmente lenguaje para nosotros" (Gadamer, 1991: p. 477).

En este punto Gadamer sostiene, además, “la extraordinaria actualidad” de la dialéctica platónica¹⁹¹, concebida como el arte de conducir un diálogo, puesto que “la dialéctica de pregunta y respuesta [...] permite que la relación de la comprensión se manifieste por sí misma como una relación recíproca semejante a la de una conversación” (Gadamer, 1991: p. 456)

En definitiva, considera que la dialéctica de Platón constituye el modelo ejemplar de la primacía hermenéutica de la pregunta. Ella es, asimismo, la base de la

¹⁹¹ Al respecto, sostiene Grondin (2003: p. 202): “El Platón del que Gadamer se halla más cerca, en general, es el de la *Séptima Carta* o el del *Fedro*, con su referencia a la integración dialógica de todo enunciado”.

lógica aristotélica que, en su empleo filosófico, posee la misma fuerza que en Platón¹⁹² y que también se distingue por el predominio de la pregunta y el recurso al asentimiento:

Aristóteles dice [...] que la dialéctica es la capacidad de investigar lo contrario, incluso con independencia de qué, y (de investigar) si para cosas contrarias puede existir una y la misma ciencia. En este punto aparece una característica general de la dialéctica (que se corresponde por entero con lo que encontramos en el *Parménides* de Platón) unida a un problema “lógico” muy especial que conocemos por la *Tópica*. [...] La relación entre las dos preguntas se comprende muy bien si retenemos la primacía de la pregunta ante la respuesta, que sería lo que subyace al concepto de saber (Gadamer, 1991: p. 442).

Para llevar adelante una defensa de la racionalidad humana que se nutra del lenguaje sin obedecer al modelo de la demostración puramente lógica, Gadamer recurre también a Aristóteles y apela a la tradición retórica, de la que busca eliminar las connotaciones negativas. Sostiene que “todo hablar y todo texto están referidos fundamentalmente al arte de comprender, a la hermenéutica, y es así como se explica la comunidad con la retórica (que es parte de la estética) y la hermenéutica” (Gadamer, 1991: p. 242).

Aquí la relación que Gadamer traza entre retórica y hermenéutica puede pensarse como un trabajo conjunto de establecimiento del consenso y restauración del consenso intersubjetivo¹⁹³. Tenemos la necesidad de comunicarnos y entendernos, y, para ello, la facultad de hablar y la de comprender son profundamente afines, en tanto “dotes humanas naturales que pueden alcanzar un desarrollo pleno aun sin la aplicación consciente de reglas” (Gadamer, 1992: p. 271).

En tal sentido, Gadamer (1992: p. 297) recupera la retórica aristotélica y enfatiza que ella no es una mera técnica: “representa más la filosofía de una vida humana definida por el habla que una técnica del arte de hablar”. El estagirita define la retórica como la “facultad (*dýnamis*) de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer” (Aristóteles, 1999: p. 173). Consiste entonces en la facultad de proporcionar

¹⁹² Cf. Berti en Vattimo, 1994: p. 45. Según este autor, como ha mostrado Ernst Kapp, citado por Gadamer, lo que podría parecer una degradación de la dialéctica por Aristóteles no es más que una distinción entre un empleo público, puramente gimnástico y otro propiamente filosófico, cuya tarea es establecer los principios de las ciencias, esto es, poner en cuestión aquellas hipótesis que la racionalidad científica asume verdaderas sin discusión.

¹⁹³ Cf. Covarrubias Correa en Acero *et al.*, 2004: p. 452.

razones, al tiempo que está capacitada para argumentar cosas contrarias. Así, Gadamer destaca tanto que la retórica sea una capacidad de todo ser dotado de *lógos* como el hecho de que se puedan sostener tesis contrarias respecto a decisiones que afectan el mundo de la praxis, caracterizada por su enraizamiento en lo verosímil.

La retórica no es solo una *tekhne*, dado que no se trata de un saber que se tenga primero y luego se aplique, ella consiste en un saber inmanente a la acción: "Este saber de lo bueno y esta capacidad retórica no designa un saber general del bien, sino el saber de aquello que debe ser aquí y ahora objeto de persuasión, y también de cómo obrar y frente a quién" (Gadamer, 1992: p. 298).

Los medios de persuasión pueden ser de carácter lógico (el silogismo retórico o entimema) o emocional (el *páthos* del discurso)¹⁹⁴. Dichos medios afectan no solo a las pasiones, sino que plantean una armonización entre el aspecto emotivo y el intelectual, lo que en el caso de Aristóteles permite considerar los diferentes modos de expresión del ser humano, en pos de llegar al alma humana entendiendo que somos un haz de razones y sentimientos.

En definitiva, estos medios necesitan de un conocimiento profundo de los diversos aspectos del alma humana. Para Gadamer, dicho conocimiento sería el de las opiniones compartidas por una comunidad (los *endoxa*), en los que se basa la filosofía práctica para la vida buena. De esa manera, desde la concepción gadameriana, la función de la retórica es la de recurrir a tales creencias comunes a fin de restaurar el consenso perdido.

Al concebir la retórica aristotélica como continuación del proyecto del *Fedro* platónico, en el que se exige del orador un conocimiento cabal del alma humana y de las materias para considerar, Gadamer propicia el paso entre la retórica –como disciplina que recaba las opiniones compartidas por la comunidad– y la filosofía práctica que sustenta la buena vida. En tal sentido, la retórica se relaciona con la *phrónesis*, es decir, el ejercicio de una “racionalidad responsable”, y con la aplicación hermenéutica que busca “la conjugación de lo general y lo individual” (Gadamer, 1992: p. 317). El consenso ha de ser dirigido por la *phrónesis*, la virtud, hacia el bien verdadero.

¹⁹⁴ La retórica aristotélica da el estatuto de pruebas persuasivas al *lógos* (que reúne al silogismo retórico y a la inducción retórica), al *éthos* (carácter del orador) y al *páthos* (pasiones que se pueden suscitar en el auditorio).

En *Verdad y método*, Gadamer desarrolla entonces un concepto retórico del pensamiento, contra la concepción puramente demostrativa¹⁹⁵. Sostiene que el pensar no es puramente conceptual, no reside tanto en la derivación lógica de los géneros y de las especies, sino más bien en la “explicación en la palabra” (Gadamer, 1991: p. 513), la que se corresponde con el rendimiento metafórico y retórico del lenguaje:

La trasposición de un ámbito a otro no solo posee una función lógica sino que se corresponde con el metaforismo del lenguaje mismo. La conocida figura estilística de la metáfora no es más que la aplicación retórica de este principio general de formación, que es al mismo tiempo lingüístico y lógico [...]. De este modo en el comienzo de la lógica de las especies está el rendimiento precedente del lenguaje (Gadamer, 1991: p. 516).

Así, para Gadamer la retórica constituye la forma de realización del pensar mismo y de nuestro ser lingüístico en el mundo, en tanto “forma de comunicación universal basada en la capacidad de hablar [...] que da cohesión a la sociedad humana” (Gadamer, 1992: p. 310). De ese modo, ella alcanza un sitio en el que “es y seguirá siendo un factor definitorio de la sociedad, mucho más poderoso que la certeza de la ciencia” (Gadamer, 1992: p. 394), al reivindicar los argumentos y trabajar con probabilidades:

¿Dónde insertar la reflexión teórica sobre la comprensión sino en la retórica, que es desde la más antigua tradición el único abogado de un concepto de verdad que defiende lo probable, el *eikos* (*verosimile*), y lo evidente a la razón común contra las pretensiones de demostración y certeza de la ciencia? Convencer y persuadir sin posibilidad de una demostración es la meta y la pauta de la comprensión y la interpretación, no menos que de la retórica y la oratoria... y este vasto dominio de las convicciones obvias y de las opiniones reinantes no se va reduciendo gradualmente con el progreso de la ciencia, por grande que este sea, sino que se extiende más bien a cada nuevo conocimiento de la investigación, para acogerlo y ajustarlo a sí. La ubicuidad de la retórica es ilimitada (Gadamer, 1992: p. 229).

¹⁹⁵ Cf. Grondin, 2003: p. 212. Si Gadamer atribuye a Platón la responsabilidad de la mengua logística del lenguaje –y por ello recurre a San Agustín– en este punto, en *Verdad y método*, atribuye a Aristóteles el dominio único de la lógica apodíctica en el dominio del pensar, por haber desplazado el rendimiento de la metáfora al ámbito limitado de la retórica. Grondin agrega que “en *Verdad y método* Gadamer se contenta extensamente con protestar contra el desplazamiento logístico del metaforismo del lenguaje al ámbito de la retórica y, con ello, contra un concepto todavía demasiado limitado e instrumentalista de la retórica. Tan solo más tarde vinculó Gadamer la universalidad de la hermenéutica con un concepto más universal de la retórica y con la fundamental retoricidad del lenguaje”. Véase Gadamer, 1992: p. 113, pp. 279 y ss., pp. 296 y ss.

Si Aristóteles aceptaba solo tres géneros de la retórica –el deliberativo, el epidíctico y el judicial–, limitando de esa manera su alcance, por su parte, Gadamer hace de la retórica un modelo alternativo al cientificismo, a partir del cual se puede comprender la validez de las ciencias del espíritu. En este punto, Gadamer entiende que la retórica puede fortalecer el *sensus communis*, al asignar a la capacidad retórica una ubicuidad que refleja, en el habla dialógica e histórica, el fondo moral más genuino de la comunidad.

Así pues, la razón necesita de la retórica porque es esencialmente dialógica, esto es, se realiza y transmite en y por el diálogo. La racionalidad retórica añade a la argumentación dialéctica la búsqueda de recursos para convencer al oyente, como la adecuada expresión de ideas y la puesta en escena del orador. Esta expresión no es solo una *bene dicendi* meramente formal, sino que, como si fuera un actor, se trata de una interpretación de los argumentos que abarca todos los aspectos que puedan ser importantes en una situación a fin de convencer al interlocutor. La retórica, en efecto, se desarrolla intersubjetivamente, desde el diálogo que somos en el devenir histórico de la comunidad, mediante el concurso de todas las razones involucradas en la deliberación y elección de los caminos por seguir para el logro de una vida plena¹⁹⁶.

En consecuencia, la retórica constituye un modelo para la hermenéutica no solo porque esta última también logra un alcance universal, sino que además representa una racionalidad, que aduce probabilidades antes que pruebas deductivas, es decir, el tipo de racionalidad que se despliega en la interpretación de textos, sin pretender nunca ser exhaustiva o concluyente.

4.4. La crítica habermasiana a la racionalidad hermenéutica

Las réplicas de Gadamer

¹⁹⁶ Cf. Covarrubias Correa en Acero *et al.*, 2004: pp. 457-458. Según el autor, Gadamer modifica sustancialmente la idea de retórica aristotélica, puesto que Aristóteles busca deslindar la *tekhne rhetoriké* de la *phrónesis*, en tanto la primera queda al cuidado de la política, siendo el gobernante quien maneja los destinos de la retórica. Agrega que, en el fondo, Gadamer realiza una corrección de la retórica aristotélica –aunque no explícita, ya que Gadamer entiende que existe una proximidad programática entre la Retórica y el Fedro– por la que la reduce hacia los ideales del Fedro, donde la retórica sí se determina moralmente, al ser absorbida por la dialéctica.

Ahora bien, esta conceptualización de la razón hermenéutica ha sido centro de objeciones y, en tal sentido, cabe mencionar la crítica habermasiana en el marco del debate Gadamer - Jürgen Habermas, uno de los acontecimientos filosóficos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX¹⁹⁷.

Según Habermas, la *razón práctico-hermenéutica* (Rufinetti, 2015) acarrea consecuencias relativistas y conservadoras. El problema, para este autor, reside en el carácter de medio universal del lenguaje y en la absolutización de la hermenéutica, así como también, en la rehabilitación gadameriana del núcleo prejuicio, autoridad y tradición.

Habermas cuestiona que Gadamer extienda a todo el conocimiento metódico su crítica al objetivismo de las ciencias históricas y de la hermenéutica romántica, puesto que de esa manera sustrae el saber de las ciencias humanas del control metodológico que implica el distanciamiento o extrañamiento. Entiende que es necesario dicho control sobre los procesos interpretativos a fin de que las decisiones acerca de posibles esquemas de comprensión del mundo puedan analizarse en vínculo con las referencias valorativas, es decir, los intereses que provienen de las mediaciones prácticas con el mundo¹⁹⁸.

A diferencia de Gadamer, Habermas considera que el extrañamiento metodológico controlado del objeto posibilita la distinción entre “comprensión reflexiva” y “experiencia comunicativa cotidiana”¹⁹⁹, ya que debiera permitir un conocimiento objetivo y racional que considere la pertenencia del intérprete al contexto de su mundo vital. Afirmar que la *Wirkungsgeschichte* sigue siendo operante en toda comprensión de la tradición, a pesar de la objetivación desarrollada por las ciencias históricas, conlleva no solo la igualación entre “pervivencia de las tradiciones” e “investigación hermenéutica”, sino, además, desconocer el poder de la reflexión en la comprensión.

Habermas acuerda en que los prejuicios constituyen condición de posibilidad del conocimiento y que aun a la comprensión controlada no le es posible rebasar los

¹⁹⁷ Para un desarrollo en extenso de esta cuestión, véase E. Rufinetti (2015). *La racionalidad práctica en el debate Habermas-Gadamer*. Villa María: Eduvim.

¹⁹⁸ Cf. Rufinetti, 2015: pp. 108-109.

¹⁹⁹ Cf. Habermas, 1996: p. 252. Luego el autor presentará esta distinción en términos de “práctica diaria vs práctica de la investigación”. Véase J. Habermas (1992). “Epílogo”. *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus, pp. 328 y ss.

contextos de las tradiciones, pero piensa que de ello “no se sigue que el medio de la tradición no se vea profundamente transformado por la reflexión científica” (Habermas, 1996: p. 253). Así, la fuerza de la reflexión puede sacudir con su crítica “el dogmatismo de la práctica de la vida” (Habermas, 1996: p. 254).

Objeta entonces que del carácter prejuicioso de la comprensión deba seguirse una rehabilitación tanto de los prejuicios como de la autoridad y la tradición, que iguale apropiación hermenéutica y racionalidad o reflexión crítica. Al tiempo que no acepta la existencia de prejuicios legítimos que puedan inferirse de la estructura anticipatoria de la comprensión hermenéutica, cuestiona también la relación entre autoridad y conocimiento, y entre autoridad y razón, ya que entre ellas hay oposición.

Mientras Gadamer ve en la autoridad una pretensión sobre nosotros enraizada en el conocimiento y en el libre reconocimiento, y no en la mera fuerza, Habermas sostiene que esta teoría de la autoridad falla al confrontar las acciones que la sociedad desarrolla para sostener sus autoridades. Asimismo, considera que los prejuicios acreditados por la tradición, funcionan más bien como obstáculos al pensamiento. En tal sentido, Habermas insiste en la polarización entre el poder de la racionalidad contra la aparente naturalidad de las formas de la tradición²⁰⁰.

A pesar de las semejanzas entre el concepto gadameriano de prejuicio y el habermasiano de interés²⁰¹, tiene un carácter distinto aquello que condiciona en uno y otro caso. Para Habermas, hay un interés que libera al sujeto de la dependencia de los poderes, esto es, la “autorreflexión” de las ciencias sociales críticas orientadas por un interés emancipatorio quedaría por sobre la conciencia hermenéutica, ya que puede disolver las coacciones institucionales que surgen en el ámbito práctico.

Por consiguiente, Habermas (1996: p. 255) sostiene que desde el punto de vista gadameriano no se tiene en cuenta que “la fuerza de reflexión que se desarrolla en la *Verstehen*” puede quebrar la autoridad de la tradición, puesto que no solo otorga el reconocimiento en el que se basa su legitimidad²⁰², sino que fundamentalmente es capaz de “recusar la pretensión de las tradiciones”. Esto implica una distancia, una ruptura

²⁰⁰ Cf. Nicholson en Silvermann, 1991: p. 156.

²⁰¹ Cf. Ricoeur, 2016: p. 21. “Allí donde Gadamer toma prestado del romanticismo su concepto de *prejuicio*, reinterpretado por la mediación heideggeriana de precomprensión, Habermas desarrolla un concepto de *interés*, salido del marxismo reinterpretado por Lukács y la escuela de Frankfurt” (Cursiva en el original).

²⁰² Cf. Rufinetti, 2015: p. 112. El acto de reconocimiento en el que Gadamer hace basar la legitimidad de la autoridad está mediado por la reflexión del receptor, en su revisión de lo transmitido.

respecto de la determinación de los prejuicios y la tradición, y distingue de ese modo en la autoridad lo que es solo dominio, a la vez que es capaz de “disolverla en la coacción bastante menos coactiva que representa la intelección y la decisión racional”.

Establece así una oposición entre comprensión y reflexión, en tanto “el derecho a la reflexión exige la autorrestricción del enfoque hermenéutico” (Habermas, 1996: p. 256). Y dicha oposición entre prejuicio y juicio crítico tiene su correlato en la que plantea entre tradición y racionalidad.

La crítica de Habermas procura evitar la contextualización y la relativización de la experiencia de la reflexión y la racionalidad. En consecuencia, objeta a Gadamer que universalice y absolutice el medio lingüístico y la hermenéutica, aun cuando intérprete y objeto compartan el contexto de tradición por la mediación que la historia efectual ofrece.

Aunque Habermas destaca la tarea gadameriana contra el ideal de razón absoluto a partir de la radicalización del carácter finito y situado de toda comprensión, sin embargo, entiende que ello conduce a un idealismo de la comprensión y al relativismo. Considera que Gadamer reduce la experiencia de la reflexión a “la conciencia de que estamos entregados a un acontecer en el que, irracionalmente, cambian las condiciones de racionalidad según el tiempo y el lugar, según la época y la cultura” (Habermas, 1996: p. 357). Al no reconocer el poder de trascendencia que la reflexión hermenéutica implica –por pensarla como absoluta y universal–, dicha reflexión termina envuelta en un contextualismo, que finalmente dificulta tanto la traducción entre horizontes culturales diversos como la crítica de lo que resulta inaceptable de las propias tradiciones.

El lenguaje es una institución de la sociedad, pero, según Habermas, la absolutización de la tradición conduce al error idealista de entender que todas las otras instituciones dependen de la consideración del lenguaje, pensado como una “metainstitución”.

Así pues, afirma que el sentido de las relaciones sociales “no se agota en la dimensión del sentido intersubjetivamente supuesto y simbólicamente transmitido” (Habermas, 1996: p. 259), puesto que “existen poderes no normativos que se introducen y se adueñan del lenguaje como metainstitución” (Habermas, 1996: p. 258).

Dichas coacciones provienen de los sistemas de dominación política y de trabajo social. Respecto de la relación entre lenguaje y poder, Habermas enfatiza que no se trata de “equivocaciones y engaños en un lenguaje, sino de equivocaciones y engaños con el lenguaje como tal”, pues en él “se reproduce el dominio y el poder social. Sirve a la legitimación de las relaciones de poder organizado” (Habermas, 1996: p. 257). De este modo, la experiencia que da cuenta de la dependencia del sentido simbólico respecto de las relaciones establecidas se convierte en crítica ideológica.

Con relación al trabajo humano, destaca que este tampoco se origina de las estructuras que prevalecen en el lenguaje. En este ámbito, un cambio en la forma de producción, o aquellos a los que da lugar el progreso científico-técnico, pueden transformar los patrones de interpretación.

Por consiguiente, aunque estos ámbitos están mediados por el lenguaje, no obstante, están constituidos por coacciones de la realidad y, según Habermas, ello requiere dar lugar a otros modelos de análisis social, más allá de la esfera de acción de los análisis meramente hermenéuticos.

Expresa Habermas:

Ambas categorías de coacción no son solo objeto de interpretaciones: operan también a espaldas del lenguaje sobre las reglas gramaticales conforme a las que interpretamos el mundo. *El plexo objetivo, a partir del cual pueden entenderse las relaciones sociales, está constituido a la vez de lenguaje, trabajo y dominio* (Habermas, 1996: p. 259. Cursiva en el original).

En tal sentido, para poder realizar una crítica emancipadora, la teoría social crítica debe tomar en cuenta esas tres dimensiones, al tiempo que debe encontrar un “sistema de referencia” que vaya más allá del acontecer de la tradición. Agrega, además:

Tal sistema de referencia no debería dejar ya indeterminada la tradición considerándola como algo envolvente, sino traer a concepto la tradición como tal, considerándola en su relación con otros momentos de la vida social, para poder estudiar así las condiciones externas a la tradición, bajo las que cambian empíricamente las reglas trascendentales a que están sujetas la visión del mundo y la acción (Habermas, 1996: p. 259).

De este modo, Habermas apunta a los límites de la lingüisticidad, y a la no universalidad de la hermenéutica²⁰³.

En definitiva, para Habermas considerar la relación de la tradición con las condiciones económicas, políticas y sociales requiere que la comprensión hermenéutica se convierta en una crítica de la ideología, lo que posibilitaría evidenciar que los significados transmitidos no solo revelan tales condiciones, sino que pueden, asimismo, distorsionarlas u ocultarlas. En este punto, para el filósofo, el psicoanálisis resulta el modelo de una ciencia social crítica que devela de modo hermenéutico las coacciones que deforman el propio lenguaje²⁰⁴.

Además, la crítica de la ideología demanda un análisis de los sistemas sociales, en el que la acción social sea pensada en el contexto objetivo que integran lenguaje, trabajo y dominación política. Finalmente, indagar en las condiciones bajo las que cambian los patrones de interpretación y acción requiere “recurrir [...] a una filosofía de la historia con intención práctica” (Habermas, 1996: p. 259).

Considerando las críticas planteadas por Habermas a Gadamer, revisaremos ahora algunas ideas gadamerianas y su respuesta a tales objeciones.

En “La universalidad del problema hermenéutico” (1992), Gadamer destaca la relevancia ontológica y la pretensión de universalidad de la dimensión hermenéutica. Sostiene que para alcanzar el estrato fundamental que es “la constitución lingüística del mundo” debe tenerse presente fundamentalmente “el conjunto de nuestra experiencia concreta” (Gadamer, 1992: p. 221) y no solo la tradición artística e histórica de los pueblos y la experiencia de la ciencia moderna en relación con sus precondiciones hermenéuticas.

Al respecto, enfatiza que nuestro encuentro con la realidad y nuestra experiencia se sustentan en la apertura o constitución lingüística de nuestra comprensión, la que se articula como conciencia histórico-efectual que esquematiza nuestras posibilidades de conocimiento y de entendimiento en el diálogo.

²⁰³ Véase en el Capítulo 2 de esta tesis una presentación más detallada de las objeciones que postulan límites a la universalidad del lenguaje que formula Gadamer.

²⁰⁴ Cf. Rufinetti, 2015: pp. 117 y ss.

Su propósito es subrayar además cómo la elucidación de las motivaciones lingüísticas constituye el horizonte de comprensión que guía todo encuentro con la realidad²⁰⁵. Este es para Gadamer el componente hermenéutico de todo conocimiento.

Nuestro filósofo considera este modo de experiencia humana del mundo en general como hermenéutico, porque “se repite constantemente y nos es familiar”. Este asentamiento en lo familiar y en el consenso de fondo “permite la salida a lo extraño, la recepción de lo ajeno y por ende la ampliación y el enriquecimiento de nuestra propia experiencia del mundo” (Gadamer, 1992: pp. 222-223)

En esto consiste la pretensión de universalidad de la dimensión hermenéutica, que lejos de todo relativismo lingüístico, “abre al diálogo infinito en dirección a la verdad que somos” mientras “busca palabras para llegar a los otros” (Gadamer, 1992: pp. 223-224)²⁰⁶.

En “Retórica, hermenéutica y crítica de la ideología. Comentarios metacríticos a *Verdad y método I*” (1992), Gadamer vuelve a destacar la relevancia fundamental de la dimensión hermenéutica para nuestra visión del mundo en todas sus formas.

Señala, además, que *Verdad y método* se enmarca en la continuación que realiza Wilhelm Dilthey de la herencia del romanticismo alemán, pero le da un fundamento más amplio a partir de la experiencia del arte que contrarresta el extrañamiento histórico de las ciencias del espíritu. De ese modo, Gadamer da cuenta de que la verdad que subyace detrás de toda ciencia y que la anticipa se manifiesta “en la lingüisticidad esencial de toda experiencia humana del mundo” (1992: p. 225).

Explica que para abordar el problema del modelo de la lingüisticidad del comportamiento humano y la cuestión de la apropiación de lo extraño consideró el problema de la traducción y sus estructuras. Destaca, entonces, que “el modelo de la traducción es insuficiente para expresar la variedad de lo que significa el lenguaje en la conducta del ser humano” (Gadamer, 1992: p. 226).

El fenómeno universal de la lingüisticidad también se produce en otras dimensiones. Así, es universal porque sustenta no solo la cultura transmitida por el lenguaje, “sino absolutamente todo, porque todo se inserta en la comprensibilidad de las relaciones mutuas” (Gadamer, 1992: p. 230). El acuerdo y el consenso constituyen, en

²⁰⁵ Cf. Nicholson en Silvermann, 1991: p. 154.

²⁰⁶ Cf. Acero en Acero *et al.*, 2004: pp. 191-207.

efecto, los soportes de las relaciones humanas, y “no habría una tarea hermenéutica si no estuviera roto el consenso de los que ‘son un diálogo’ y no hubiera que buscar el consenso” (Gadamer, 1992: p. 230).

Refiere aquí a la compenetración entre hermenéutica y retórica, ya que esta última representa un modelo para la hermenéutica en tanto también tiene relevancia universal y porque se basa en una racionalidad, que aduce probabilidades antes que pruebas deductivas, sin pretender exhaustividad²⁰⁷: “Convencer y persuadir sin posibilidad de una demostración es la meta y la pauta de la comprensión y la interpretación no menos que la retórica y la oratoria” (Gadamer, 1992: p. 229).

Considerando su carácter universal, el problema hermenéutico debe tomarse en cuenta, a su vez, para la lógica de las ciencias sociales. Al respecto, Gadamer (1992: p. 231) destaca que las ciencias del espíritu son el punto de partida del análisis porque convergen con unas experiencias –la del arte y la de la cultura marcada por la tradición histórica– en las que la experiencia hermenéutica no es objeto de extrañamiento metódico, sino que precede a este, y reserva a la ciencia sus cuestiones y sus métodos.

Las ciencias sociales modernas, en cambio, pretenden, como sostiene Habermas, elevar la comprensión por medio de un distanciamiento controlado, desde un ejercicio precientífico a un procedimiento reflexivo.

Ahora bien, Gadamer afirma que, aunque la explicitación de las condiciones hermenéuticas que acontecen en las ciencias comprensivas conduzca a las ciencias sociales a producir sistematizaciones metódicas que facilitan su tarea, esto no obligará a la reflexión hermenéutica a dejar de aplicar una nueva reflexión hermenéutica al extrañamiento metódico de la comprensión que realizan las ciencias sociales.

Al plantear la problemática hermenéutica dentro de dichas ciencias, señala que el punto de partida es la lingüisticidad como estructura básica de la socialidad humana. En efecto, Habermas entiende que la hermenéutica tiene derecho a reivindicar el acceso comunicativo al ámbito de las ciencias sociales desde la idea de la historia efectual. Allí, la perspectiva gadameriana en cuanto a qué hace la reflexión hermenéutica cuando es efectiva es que

²⁰⁷ Cf. Nicholson en Silvermann, 1991: p. 157.

... la hermenéutica nos enseña a considerar sospechosa de dogmática la oposición entre una tradición viva “natural” y la apropiación reflexiva de la misma. Detrás de eso late un objetivismo dogmático que sigue deformando el concepto de reflexión. Incluso en las ciencias comprensivas, el sujeto no logra evadirse del contexto histórico-efectual de su situación hermenéutica hasta el punto de lograr que su comprensión misma no entre en ese proceso (Gadamer, 1992: pp. 232-233).

En tal sentido, solo desde un historicismo ingenuo puede pensarse que las ciencias histórico-hermenéuticas son capaces de liquidar el poder de la tradición. Por el contrario, al analizar la lingüisticidad que sustenta toda comprensión, Gadamer señala “la constante mediación en que vive la tradición social” (Gadamer, 1992: p. 233).

Para Habermas, en cambio, la apropiación de los contenidos de sentido transmitidos no se trata de un movimiento del acontecer de la tradición, sino el resultado de una actividad reflexiva del sujeto. De esta manera, la reflexión hermenéutica debe pasar a una crítica de la ideología que intente “disolver mediante una concienciación las coerciones sociales externas e internas” desenmascarando la “ilusión lenguaje” (Gadamer, 1992: p. 233).

También, según Habermas, el ámbito de la terapia psicoanalítica confirma el poder emancipatorio de la reflexión aplicada a la vida social. Como en la terapia, a la investigación social corresponde, a través de un proceso gradual de formación, la tarea de asimilar y liberar para la acción las compulsiones reales.

Frente a ello, Gadamer (1992: p. 234) afirma que el problema hermenéutico es tan universal y fundamental para toda experiencia humana que “el sentido se puede percibir aunque no sea intencional”. Esta universalidad se reduce al separar la tradición cultural de otros ámbitos considerados “factores reales”. Así, enfatiza que es absurdo que los factores reales de trabajo y poder queden fuera de las fronteras de la problemática hermenéutica.

No es necesario entonces ir más allá de la reflexión hermenéutica para descubrir tales factores. La ideología solo parece ser inaccesible a la comprensión hermenéutica si se opone abstractamente comprensión como afirmación del prejuicio y reflexión como su disolución. Esto es, si se cree que la reflexión solo se da en la disolución de lo vigente y que la comprensión se reduce a actuar sobre la herencia cultural comprensible, como si no fuera posible sumar nada novedoso en el mundo, sea comprensible o incomprensible.

Aquí Gadamer vuelve a la cuestión del lenguaje:

En él y solo en él encontramos lo que no aparece en ninguna parte porque somos nosotros mismos (y no solo lo que pensamos y sabemos de nosotros). El lenguaje no es en definitiva ningún espejo, y lo que vemos en él no es reflejo de nuestro ser ni del ser en general, sino la interpretación y quintaesencia de aquello que existe con nosotros, en las dependencias reales del trabajo y del poder y en todo lo que constituye nuestro mundo (Gadamer, 1992: p. 235).

Gadamer destaca, de ese modo, que no sería posible encontrar poder o trabajo si el lenguaje no articulara tales fenómenos para nosotros:

Esto no significa en modo alguno, como me atribuye Habermas, que la conciencia articulada lingüísticamente determine la realidad material de la praxis vital, sino simplemente que no hay ninguna realidad social, con todas sus presiones reales, que no se exprese en una conciencia lingüísticamente articulada (Gadamer, 1992: p. 237).

Advierte, además, que según Habermas solo comprendemos cuando desenmascaramos los prejuicios o presunciones falsas, de manera que únicamente en eso se muestra el poder de la reflexión. En consecuencia, la reflexión en las ciencias hermenéuticas tiene lugar cuando se sacude el dogmatismo de la praxis vital. Asimismo, para Habermas resulta infundado y un menosprecio del legado ilustrado que el esclarecimiento de la estructura de prejuicios del comprender desemboque en el reconocimiento de la autoridad, por tratarse esta de un poder dogmático.

Gadamer insiste nuevamente en que la oposición abstracta entre autoridad y razón es producto de la Ilustración. Considera indudable que el reconocimiento es decisivo para las relaciones con la autoridad, y dicho reconocimiento surge de atribuirle un conocimiento superior al creer que tiene la razón. “La autoridad domina porque es reconocida ‘libremente’. La obediencia que se le tributa no es ciega” (Gadamer, 1992: p. 236).

Gadamer afirma así que el concepto de reflexión y concienciación (*Bewußtmachung*) que utiliza Habermas muestra una carga dogmática ante la reflexión hermenéutica. En ese sentido, agrega que hemos aprendido de Edmund Husserl y Martin Heidegger a descubrir la falsa objetivación con que carga el concepto de reflexión. Por este motivo, asevera que es preciso distinguir entre la reflexión “efectiva”

que se produce en el desarrollo del lenguaje, y la reflexión expresa y temática que se formó en la historia del pensamiento occidental cuando la ciencia sentó los presupuestos para convertirlo todo en objeto.

En “La pretensión de universalidad de la hermenéutica” (1996), Habermas retoma estos planteos de Gadamer para responder a sus cuestionamientos. En líneas generales, pretende hallar un “sistema de referencias” que posibilite ir más allá de la tradición en tanto marco de referencia último que sostiene toda reflexión y los criterios de racionalidad. Al respecto, examina las experiencias límites de la hermenéutica que cuestionan su carácter universal. De esa manera, en el texto en cuestión, realiza una delimitación del ámbito de la experiencia hermenéutica y del alcance de la reflexión histórico-efectual, y distingue a partir de ello la reflexión hermenéutica de la lingüística, del uso monológico del lenguaje en la ciencia y también del psicoanálisis. Luego, aborda la “competencia fáctica” del psicoanalista, ya que sostiene que de esta práctica pueden inferirse los supuestos teóricos para la elaboración de una teoría de la competencia comunicativa. Finalmente, desde dichos presupuestos objeta la universalidad de la hermenéutica filosófica.

Habermas sostiene que la hermenéutica se refiere a una capacidad que adquirimos cuando aprendemos un lenguaje natural: “el arte de entender el sentido lingüísticamente comunicable y de tornarlo comprensible en caso de comunicaciones perturbadas” (Habermas, 1996: p. 277), es decir, una capacidad de interpretar de la que todo hablante dispone. Lo mismo cabe decir de la retórica que también pertenece a la capacidad comunicativa de todo hablante.

Sin embargo, considera que algo distinto ocurre con la reflexión hermenéutica, dado que esta “pone ante la conciencia las experiencias que hacemos con el lenguaje en el ejercicio de nuestra competencia comunicativa, es decir, cuando nos movemos en el lenguaje” (Habermas, 1996: p. 277). De ese modo, su reflexión acerca del comprender y hacer comprensible y del convencer y persuadir no busca la fijación de las reglas de la hermenéutica y la retórica, sino la meditación filosófica sobre “las estructuras de la comunicación en el lenguaje ordinario”.

Así, la reflexión hermenéutica se mueve dentro del lenguaje y de la tradición lingüística transmitida y, asimismo, procede mediante una autorreflexión. Estos rasgos distinguen entonces la conciencia hermenéutica del arte de la comprensión y del

discurso –pues no es un saber dirigido al establecimiento de reglas–, pero, a su vez, la diferencian tanto de la lingüística y del uso monológico del lenguaje como del rodeo explicativo del psicoanálisis.

En cuanto a los sistemas hipotético-deductivos de enunciados de la ciencia, estos establecen el límite a la universalidad porque no constituyen un elemento del habla, y por ello es necesaria una traducción del saber técnico al mundo de la vida, lo cual evidenciaría que hay que ir más allá de la ciencia hermenéutica para aclarar las condiciones que “posibilitan salir de la estructura dialógica del lenguaje cotidiano y emplear monológicamente el lenguaje para el desarrollo de teorías en sentido estricto y para la organización de la acción racional con arreglo a fines” (Habermas, 1996: p. 284).

Luego, mientras la conciencia hermenéutica procede de una autorreflexión que solo permite aclarar las experiencias que el sujeto hablante tiene en el uso de la competencia comunicativa, la lingüística, por su parte, lleva adelante una reconstrucción racional de un sistema de reglas que permite explicar dicha competencia, haciendo explícitas las reglas sintácticas y gramaticales que el hablante domina de manera implícita.

Lo anterior, para Habermas, constituye el límite de la pretendida universalidad de la hermenéutica, porque muestra la necesidad de contar con una teoría de la competencia comunicativa que, por medio de la explicación de reglas que permiten el habla, pueda dar garantías a la comprensión²⁰⁸.

Habermas formula la cuestión de la validez universal de la hermenéutica considerando si es posible una comprensión del lenguaje ordinario que no esté vinculada a los presupuestos hermenéuticos de la comprensión que depende de la tradición, y que, en consecuencia, trascienda el lenguaje natural como último

²⁰⁸ Como señala Ruffinetti (2015: p. 146), esta conclusión a la que arriba Habermas, conlleva su apartamiento de la instancia de autorreflexión como rasgo central de las ciencias sociales críticas y corre en paralelo a las críticas que recibe su obra *Conocimiento e interés*. Una de tales críticas refiere al uso ambiguo que hace de los conceptos de reflexión y auto-reflexión. Siguiendo a Bernstein, Ruffinetti sostiene que uno de los significados se deriva del sentido kantiano de la “autorreflexión de la razón acerca de las condiciones de uso”. El otro es el sentido emancipatorio que consiste en liberar a los sujetos de las dependencias ideológicas y de los poderes hipostasiados. Ambos están vinculados, pues la praxis emancipatoria en su accionar requiere que se fundamenten las condiciones universales del uso de la razón. Así, Habermas no solo no distingue con claridad ambos usos, sino que además no explicita los fundamentos normativos de la autorreflexión emancipatoria que pone a la base de las ciencias críticas, y que considera actuando en la crítica de la ideología y en el psicoanálisis.

metalenguaje. El filósofo analiza si una ciencia crítica como el psicoanálisis puede apartarse de la relación entre la interpretación y el contexto de socialización en un lenguaje natural. En este caso, el límite de la reflexión hermenéutica tiene que ver con objetivaciones producidas en el contexto del lenguaje natural, pero en las que el sujeto de tales emisiones no reconoce su intención, es decir, en una comunicación sistemáticamente distorsionada.

El límite entonces surge del hecho de que, si bien en el contexto del lenguaje natural es posible descubrir malentendidos generados de manera sistemática, no es posible “entenderlos trayéndolos a concepto” (Habermas, 1996: p. 287). Ello necesita una “hermenéutica profunda” que explique las deformaciones del habla. Tal teoría daría lugar a una comprensión explicativa que aseguraría metódicamente la comprensión. Mas como Habermas no dispone de tal teoría, indaga en la “competencia fáctica” que el psicoanalista utiliza en su praxis efectiva, a fin de extraer los presupuestos teóricos que le permiten ir más allá de la competencia comunicativa para explicar las deformaciones sistemáticas y desentrañar expresiones inteligibles.

Siguiendo con su propuesta crítica para limitar el planteo hermenéutico, objeta que Gadamer realice una rehabilitación del prejuicio en cuanto tal y que no vea ninguna oposición entre autoridad y razón. Para que el “reconocimiento” a la autoridad sea conocimiento en el proceso histórico-efectual deben garantizarse la ausencia de coacción. Sostiene que el argumento de Gadamer se basa en el “reconocimiento dogmático” que atribuye a la autoridad un conocimiento superior y la creencia de que ella tiene razón. Su poder logra permanencia no porque sea reconocida “libremente” como sostiene Gadamer, sino porque una “apariencia objetiva de ausencia de violencia” se da junto al falso acuerdo comunicativo.

Por ese motivo postula la necesidad de un “entendimiento universal y libre de dominio” que diferencie entre verdadero consenso y reconocimiento dogmático. Agrega que, por la razón implícita en el principio del habla racional, “las autoridades fácticas conocidas hasta aquí, más que fundarse, se hacen añicos” (Habermas, 1996: p. 304).

La “Réplica a *Hermenéutica y crítica de ideología*” (1992), de Gadamer, recoge los diversos temas surgidos en el debate con Habermas, y los presenta como aspectos de la racionalidad.

Gadamer critica a Habermas el énfasis que pone en la reflexión para el logro de una vida justa basada en el ideal del diálogo racional. Sostiene que los ideales mismos de la razón y vida justa no son posibles de manera independiente del intento efectivo de lograr un acuerdo con otros.

Para el desarrollo de su pensamiento, Gadamer comienza por distinguir la reflexión hermenéutica de la psicoanalítica y de la reflexión emancipatoria. Expresa que, si la última es entendida como función terapéutica, esto lleva a suponer un concepto objetivista de sentido y de transparencia de este, al estilo idealista, cayendo en una falsa objetividad de la comprensión. Además, creer que una anticipación contrafáctica de la vida correcta proporciona el criterio de verdad desde el cual denunciar la pseudocomunicación conduce a una concepción abstracta de la razón práctica, en tanto la reflexión se separa de la praxis.

La hermenéutica filosófica, como la filosofía práctica aristotélica, es teórica en tanto “no enseña un saber sobre la acción real que aclare y decida una situación concreta, sino que transmite unos conocimientos ‘generales’ sobre la conducta humana y las formas de su ‘existencia política’” (Gadamer, 1992: p. 245). No se trata tampoco de una teoría del arte de la comprensión al estilo de la hermenéutica romántica, puesto que no busca elevar una competencia a la condición de un conocimiento de ciertas reglas, ya que “el conocimiento de las reglas se ‘eleva’ también, a la inversa, a competencia ‘automática’” (Gadamer, 1992: p. 246). La hermenéutica filosófica, por su parte, reflexiona sobre esa competencia y el saber en el que descansa, y por tal, como sostiene Habermas, aspira a un “saber de reflexión crítica”.

Gadamer precisa lo anterior expresando que la reflexión es crítica cuando la hermenéutica descubre el objetivismo ingenuo de las ciencias históricas, cuya autocomprensión se orienta en las ciencias de la naturaleza; cuando la crítica de la ideología emplea la reflexión hermenéutica para mostrar los prejuicios inherentes a toda comprensión como una crítica a la sociedad. Lo es también al descubrir falsas objetivaciones de las palabras, y al defender el lenguaje comprensible contra pretensiones erróneas de la lógica que aplica criterios de cálculo enunciativo a textos filosóficos al tiempo que busca demostrar que tal lenguaje es absurdo por no cumplir con condiciones lógicas. Enfatiza así:

... la crítica reflexiva remite en todos estos casos a una instancia que está representada por la experiencia hermenéutica y su realización lingüística. Ella eleva a conciencia crítica cuál es el *scopus* de los enunciados en cuestión y cuál es el esfuerzo hermenéutico que exige su pretensión de verdad. Se trata siempre de rectificar una autocomprensión (Gadamer, 1992: p. 247).

Esa reflexión hermenéutica es “filosófica” porque rehúsa una determinada pretensión “filosófica” y objeta la justificación de métodos deficientes. Además, la hermenéutica filosófica reivindica la universalidad, entiende a la comprensión y el acuerdo como forma de realización de la vida social en una comunidad de diálogo, antes que como un comportamiento con los textos formado metodológicamente. Así, toda experiencia del mundo queda incluida dentro de este medio universal de la razón práctica, desde la especialización de las ciencias modernas hasta las instituciones de poder y administración políticas de la sociedad.

Atendiendo a las objeciones presentadas a tal carácter universal, Gadamer se pregunta si no queda limitada esa universalidad a un círculo de entendimiento comunicativo que puede soslayarse de diversos modos. Aquí Habermas sostiene que las teorías de la ciencia construidas por la vía monologal deben hacerse comprensibles en el lenguaje corriente. Frente a eso Gadamer expresa que siempre ha existido una diferencia entre ambos lenguajes, el técnico y el cotidiano, y si el especialista no asume dicha traducción, eso no modifica en nada la tarea de la hermenéutica. Agrega, asimismo, que la universalidad que reivindica la hermenéutica no tiene que ver con la negación de formas de comprensión extralingüísticas, por ejemplo, las construcciones de la matemática que pueden “comprenderse” sin necesidad del lenguaje corriente.

Sin embargo, a diferencia de esas formas de comunicación, hablar es algo compartido y la cuestión hermenéutica consiste, en definitiva, en la “compatibilidad de la comprensión”, entenderse con alguien sobre algo. De esta manera, la hermenéutica busca “integrar en la unidad de la interpretación lingüística del mundo lo que aparece como incomprensible o como ‘comprensible’ no para todos, sino para iniciados” (Gadamer, 1992: p. 241).

Por el contrario, una “comprensión” y un “entendimiento” monológicos, esto es, logrados al margen de toda comunicación lingüística que deja de lado el acuerdo con el otro, carece de la reflexión que le permitiría al ingeniero social “responsabilizarse socialmente” por sus acciones.

Por tal motivo, Gadamer afirma que Habermas elige una ciencia de reflexión crítica como el psicoanálisis para pensar la reflexión propia del espacio político y social. Estos ámbitos, como la experiencia clínica, requieren reflexión crítica y emancipatoria. Aquí, Gadamer expresa que el presupuesto no explicitado es que “no solo el paciente neurótico sufre de una comunicación sistemáticamente distorsionada cuando defiende su neurosis, sino también, en el fondo, toda conciencia social que armoniza con el sistema social reinante y apoya por tanto su carácter coercitivo” (Gadamer, 1992: p. 249) queda envuelta en una comunicación deformada de modo sistemático por la violencia.

En tal sentido, la explicitación y disolución de las compulsiones sociales tiene que realizarse “eludiendo el lenguaje”. Gadamer afirma que esto debe entenderse como una “tecnificación de la comprensión” capaz de superar lo ambiguo y multívoco de la comunicación lingüística.

Como vimos, para Habermas la hermenéutica filosófica carece de la reflexión crítica propia de la hermenéutica profunda, en tanto “se limita a perpetuar un pseudo consenso sobre la base de prejuicios sociales imperantes” (Gadamer, 1992: p. 250), y por ello no puede descubrir y disolver la compulsión latente en las relaciones de poder para desentrañar una comunicación sistemática distorsionada. Así, si la comunicación pretende alcanzar la emancipación, no debe limitarse al “espacio tradicional de las convicciones vigentes” de la tradición, ya que Habermas lo considera como una limitación de la Ilustración que reclama ir hacia la hermenéutica profunda.

De esa manera responde Habermas a la referencia que hace Gadamer sobre el papel social del médico y las condiciones restrictivas de la psicoterapia. Mientras que Gadamer (1992: p. 250) sigue sosteniendo la objeción respecto de que el terapeuta “no puede rebasar el ámbito terapéutico y tachar de ‘enferma’, en reflexión emancipatoria, la conciencia social de los demás”, puesto que esta intromisión de la competencia psiconalítica puede significar un factor de perturbación social.

Reflexión analítica y reflexión hermenéutica plantean situaciones diferentes. Si alguien narra un sueño y pretende solo compartir su imaginación poética, sin ninguna intención analítica o terapéutica, el sentido no busca una interpretación profunda de la fantasía onírica. Si el interlocutor, por su parte, interpreta la comunicación como “fondo significativo del simbolismo inconsciente de una biografía soterrada” (Gadamer, 1992:

p. 251), no atiende la pretensión del otro tendiente al acuerdo sobre el tema. En este caso, afirma Gadamer, “es oportuna la crítica hermenéutica a la legitimidad de la psicología profunda” (Gadamer, 1992: p. 251).

La significación ejemplar que la crítica a la hermenéutica y la crítica dentro de la comunicación social encuentran en el psicoanálisis reside en la función terapéutica de su reflexión emancipatoria. Dicha reflexión libera de lo que domina a alguien sin saberlo y lo saca a la superficie. En ese sentido, como la crítica de la ideología atribuye a la hermenéutica el perpetuar un falso consenso asentado sobre prejuicios heredados, reclama una crítica de la ideología en la que dicha reflexión tenga un rol fundamental.

En la asimilación que tiene lugar entre la auto-reflexión terapéutica y la reflexión emancipatoria de la teoría social crítica, se abandona la concepción hermenéutica de la aplicación, según la cual se trata de un momento inherente a la comprensión, para pasar a sostener la idea de una “aplicación explícita” o “consciente”. Frente a ello, Gadamer (1992: p. 252) señala que “no es tarea de la reflexión histórico-efectual el buscar la actualización y la ‘aplicación’, sino al contrario, impedir y descubrir todas las tentaciones actualizantes en la comprensión de la tradición”. Desde el ejemplo concreto de la historia de la interpretación de los presocráticos, el filósofo señala que cada interpretación utiliza distintos prejuicios orientadores, pero no se aplican a los textos determinadas opiniones preconcebidas, sino que se busca comprender lo que está en ellos, dejando al descubierto los prejuicios que operan al comprender aquello sobre lo que trata el asunto. Al respecto, Gadamer (1992: p. 253) enfatiza que la “reflexión hermenéutica no es dissociable de la praxis hermenéutica”.

Así, la concepción de la aplicación que sostienen los teóricos críticos conlleva “un concepto objetivista de sentido y de transparencia de sentido que no se ajusta a la realidad”, puesto que implica “un esquema idealista de autoconocimiento en la alteridad capaz de detectar y transmitir adecuadamente el sentido” (Gadamer, 1992: p. 255).

La experiencia hermenéutica, por su parte, lleva en sí una tensión irresuelta, y por ello no puede adoptar tal esquema idealista. Su presupuesto no es el de la determinación del sentido correcto y de la transmisión adecuada, sino el de la apropiación de un sentido superior lo cual necesita de la suspensión del juicio que conlleva el preguntar. En esta perspectiva, Gadamer reivindica la relevancia hermenéutica de la distancia temporal y subraya, ante todo, la finitud e incompletitud de

toda comprensión. En consecuencia, la tarea hermenéutica “consiste en descifrar constantemente los fragmentos de sentido de la historia que se limitan a la oscura contingencia de lo fáctico y se quiebran en ella, y sobre todo en la penumbra que envuelve al futuro para toda conciencia presente” (Gadamer, 1992: p. 255). Por tal motivo, sorprende que para Habermas la reflexión hermenéutica deba alcanzar “la plena transparencia idealista del sentido” a la luz de una ciencia explicativa. Situación que responde al papel ejemplar que dicho autor adjudica al psicoanálisis.

En efecto, la “teoría de la competencia comunicativa” habermasiana, cuyo valor se basa en la validez de una aplicación como la descrita, pretende conocer las condiciones de una comunicación sistemáticamente distorsionada para alcanzar un ideal de entendimiento que genere un consenso que pueda “ser un criterio racional de verdad”, evitando así caer en el “acuerdo básico” de un consenso forzado. En definitiva, la teoría de la competencia comunicativa “sirve [...] para legitimar la pretensión de poner en evidencia la comunicación social deformada” (Gadamer, 1992: p. 256), y se corresponde con el aporte que el psicoanálisis realiza en el diálogo terapéutico. Se legitima, de este modo, la aplicación de la reflexión emancipatoria del psicoanálisis al ámbito social²⁰⁹.

²⁰⁹ Véase P. Karczmarczyk (2010). “Las condiciones y la naturaleza del discurso crítico: el debate entre hermenéutica y teoría crítica”. *Discusiones filosóficas*, 11 (16), pp. 128 y ss. Habermas busca señalar los factores que pueden afectar al lenguaje en su totalidad: el trabajo y el poder, los cuales no se pueden registrar desde el interior del lenguaje. Cuando ello ocurre, se produce la “comunicación sistemáticamente distorsionada” o ideología.

Ahora bien, esclarecer los aspectos que distorsionan la comunicación implica dilucidar las condiciones de la comunicación genuina o correcta. De ahí la pretensión de que la reflexión histórica posibilite cortar la inmersión del intérprete en la historicidad.

Habermas abandona poco a poco la idea de una fundamentación metodológica de la teoría crítica y va desde (a) los presupuestos de la comprensión correcta –ruptura con la tradición, liberación de los prejuicios a través de la reflexión garantizada metodológicamente, que la teoría crítica encuentra representada en su reconstrucción del psicoanálisis–, es decir, la reflexión como condición de posibilidad y garantía de la comprensión objetiva a (b) la elucidación de los presupuestos que operan, de las reglas que gobiernan, la comprensión de una afirmación con pretensiones de verdad –corrección normativa, etc.–, esto es, las condiciones de posibilidad de la comprensión. Esto llevó a Habermas a distinguir los aspectos constitutivos –como los intereses– de las cuestiones de validez. La introducción de la pareja de categorías “acción” y “discurso” se justifica en esta diferencia.

En las acciones nos movemos en un universo de pretensiones normativas que damos por buenas sin mayor examen. Habermas introduce además la noción de “discurso”. El discurso es un tipo de comunicación que opera una virtualización de las coerciones de la acción –entre ellas, la necesidad de dar por sentado el acuerdo que define el marco en el que ocurre la acción–. En el discurso, entonces, se opera una virtualización de las pretensiones de validez eficaces en la esfera de la acción. Así, lo que pueda ser aceptado, estar más allá de toda alternativa posible bajo las condiciones de comunicación del discurso, puede reclamar el estatuto de verdad.

La reconstrucción racional de la competencia comunicativa tiene como resultado el sistema de reglas que la definen y que constituye lo que Habermas denomina “pragmática universal”.

Sin embargo, Gadamer señala que hay algo que no convence del todo. En el ámbito de las relaciones sociales, nos encontramos con diferentes grupos cuyo acuerdo está roto y se intenta restablecerlo. Mas no se trata del acuerdo entre un individuo escindido neuróticamente y la comunidad lingüística. De qué grupo entonces se podría decir que está escindido y en virtud de qué competencia se podrían proponer las correspondientes des-simbolizaciones que le permitan una auto-reflexión emancipadora, cuestiona Gadamer.

En este punto, Gadamer destaca que la crítica que acusa de coercitivos al otro o a los prejuicios sociales imperantes, y busca disolver mediante la teoría comunicativa esta situación de ceguera, olvida una distinción central. En el psicoanálisis la base es la “libre subordinación” del paciente al médico, pues el sufrimiento y el deseo de curación constituyen una base sólida para la acción terapéutica del médico, el que utiliza su autoridad y mueve a aclarar los motivos reprimidos sin imposición. En cambio, en la vida social, la resistencia del adversario y al adversario es un “presupuesto común a todos” (Gadamer, 1992: p. 259). La relación médico-paciente no resulta entonces suficiente para el diálogo social, ya que ante la cuestión de qué autocomprensión de lo social debe ser indagada, la respuesta del psicoanálisis se basa en la autoridad del médico bien informado, pero en el ámbito de lo social y lo político falta que el enfermo se reconozca como tal y acepte el tratamiento voluntariamente, lo que constituye “la base especial del análisis comunicativo” de la hermenéutica profunda.

Gadamer afirma que resulta comprensible que cuando se trata de tales disputas y de “democracia” esté latente la cuestión de “la libertad de todos”, pero duda de la noción de un diálogo racional no condicionado que presupone siempre una cierta anticipación de la vida justa y es el único capaz de disolver las deformaciones. En palabras de Habermas (1996: p. 303), la “idea de verdad que se basa en el consenso verdadero implica la idea de una vida verdadera” y también la de la emancipación o mayoría de edad.

Esto, para Gadamer (1992: p. 248), conlleva una “autocomprensión ontológica errónea” que le resulta familiar por la metafísica, en tanto el criterio de verdad que

Las medidas de validez de este modo discernidas por la teoría crítica se despegan de sus condiciones de emergencia histórica a través de su despliegue en un horizonte infinito de comunicación, graficado con la idea de una comunidad de habla ideal. A partir de este giro propiamente lingüístico de la teoría crítica, se pretende que los elementos distorsivos de la comunicación sean identificables desde dentro del lenguaje, bajo el supuesto de que este contiene un núcleo universal –objeto del saber implícito de los hablantes.

sostiene tal teoría “deriva de la idea de bien la idea de verdad, y del concepto de inteligencia ‘pura’ del ser” que se plasma en la figura del ángel “que goza del privilegio de ver a Dios en su esencia”.

Anticipar el ideal de vida justa o de bien, del cual depende la certeza de tener la posesión exclusiva de la verdad, es lo que marca la diferencia entre la teoría crítica habermasiana y la hermenéutica de Gadamer. La certeza de qué sea la vida justa convierte su concepto de *razón práctica* en algo abstracto, ya que de antemano tiene la certidumbre de lo que considerará como bueno y verdadero y aquello que no, pudiendo dejar de lado la efectiva realización del diálogo; mientras que la *razón práctico-hermenéutica* es fruto de la práctica efectiva del diálogo²¹⁰.

Continuando con las diferencias entre ambas posiciones, Habermas acusa a Gadamer de “falsa ontologización” porque no ve la oposición excluyente entre autoridad e ilustración, lo cual para el primero es un error puesto que presupone que el reconocimiento legitimador se produce sin violencia y sin un consenso que fundamenta una autoridad, lo cual le resulta insostenible. Frente a ello, Gadamer (1992: p. 257) expresa que el propio Habermas parece sentar tal supuesto “cuando reconoce que la idea directriz de una vida social libre de violencia y dominio generaría ese libre consenso”. Asimismo, considera como un “prejuicio dogmático”, en relación con lo que significa la “razón” entre las personas, el sostener que en todos los casos en que se habla de autoridad y de su seguimiento, se trata de estabilizar la superioridad y la subordinación, esto es, una comunicación forzada y una forma de violencia encubierta que busca sostener el orden vigente.

Entonces, la pregunta de Gadamer aquí es cómo el dominio teórico de la competencia comunicativa puede derribar las barreras sociales entre grupos en pugna que se reprochan mutuamente el carácter coactivo del consenso existente. En este contexto, quien accede al diálogo es porque da por supuesto que se cumplen las condiciones requeridas. Y a la inversa, el rechazo o la interrupción del diálogo da cuenta de una situación en la que el entendimiento comunicativo está tan dañado que no amerita el intento de comunicación.

Pero Gadamer no considera que lo anterior se trate de un trastorno de tipo neurótico, sino que consiste más bien en la experiencia cotidiana de la ceguera

²¹⁰ Cf. Rufinetti, 2015: p. 171.

emocional o la obstinación. No significa un trastorno de la competencia comunicativa – como considera Habermas– y, por ello, lo que este tipo de conflicto requiere es “una competencia totalmente distinta: la de la acción política... con el fin de crear posibilidades de comunicación allí donde faltan” (Gadamer, 1992: p. 257).

En tal sentido, las diferencias de opinión insalvables entre grupos sociales y políticos obedecen a diferencias de intereses y de experiencias, vale decir, que su insalvabilidad no consta de antemano; más bien, se evidencia en el intento de alcanzar un acuerdo por medio del diálogo. De este modo, tal insalvabilidad más que a la instancia teórica que supone la teoría de la competencia comunicativa remite

... a la reanudación del diálogo en esa comunidad de interpretación idealmente infinita que podría pertenecer al concepto de competencia comunicativa. Hablar aquí de ceguera supone la posesión exclusiva de la verdad. Afirmar tal posesión exclusiva sí podría ser un género de ceguera (Gadamer, 1992: p. 258).

Así, en favor del sentido auténtico de la comunicación, Gadamer afirma que la hermenéutica filosófica sigue teniendo razón, pues a fin de rectificar una comprensión errónea, sostiene que es necesario contrastar los prejuicios que conforman una anticipación de sentido y, además, la hermenéutica filosófica “mantiene esa reciprocidad incluso frente a la tradición cultural de los ‘textos’”.

Si bien la posición de Gadamer ha sido señalada por los críticos de la ideología como conservadora, al respecto, nuestro filósofo advierte que cuando utiliza la expresión “adhesión a la tradición” significa que esta “no se puede eliminar mediante una conciencia histórica adecuada”, y además que no se trata de someterse ciegamente a su poder. El cambio de lo existente es pues una forma de adhesión a la tradición al igual que la defensa de lo establecido. Con tal expresión, Gadamer (1992: p. 259) se refiere a una experiencia en la que “nuestros planes y deseos se adelantan siempre a la realidad, sin supeditarse a ella”. Se da así una mediación entre la anticipación de lo deseable y las posibilidades de lo factible, que integra las anticipaciones en la realidad.

No obstante, esta mediación no se produce sin una “diferenciación crítica”. Gadamer enfatiza que aquella que “decide” en esa relación práctica es la única crítica real. Como bien señala Edgar Ruffinetti (2015: p. 173), esto constituye el núcleo de la *razón práctico-hermenéutica*, la que representa un caso especial de integración de la generalidad y lo particular, y cuya lógica es la del diálogo y la deliberación.

La reflexión sobre la experiencia hermenéutica sostiene una exigencia de validez –ignorada por sus críticos– por la que “el acuerdo presupone siempre la solidaridad”. Gadamer (1992: p. 260) agrega que es “la idea de la razón misma la que no puede renunciar a la idea del consenso general. Tal es la solidaridad que une a todos”.

Retomando los fundamentos teóricos de la praxis hermenéutica, Gadamer afirma que la reflexión hermenéutica es un momento integral de la comprensión, hasta tal punto que la distinción entre reflexión y praxis, a su juicio, constituye un desvío dogmático del que no escapa tampoco el concepto de reflexión emancipatoria.

En este punto, Gadamer señala que a este último concepto le pasa algo similar que al hegeliano de “experiencia dialéctica de la conciencia”, puesto que se supone que la experiencia actúa teniendo como meta su propia consumación en el saber, y en ese sentido la “transparencia absoluta del saber equivale a un encubrimiento idealista de la mala infinitud en el que ese ser finito que es el hombre hace sus experiencias” (Gadamer, 1992: p. 261).

Igualmente, al concepto de reflexión habermasiano, Gadamer atribuye algo de dogmático porque

... no expresa la concienciación propia de la praxis, sino que se basa, en fórmula de Habermas, en “consenso contrafáctico”. Eso implica la pretensión de saber de antemano –antes de la confrontación práctica– con qué no se está de acuerdo. Pero el sentido de la praxis hermenéutica consiste en no partir de ese consenso contrafáctico, sino en posibilitarlo y realizar eso que se llama convencer mediante una crítica concreta (Gadamer, 1992: p. 261).

En efecto, la reflexión hermenéutica acontece en “un constante juego recíproco de argumentos críticos” (Gadamer, 1992: p. 262), que deben reflejar las convicciones concretas de los interlocutores y ello no puede ser superado por un ideal de motivación racional. En el diálogo efectivo y la apertura a las razones que otros esgrimen, los prejuicios se ponen en juego y se elaboran. Así pues, la praxis hermenéutica se diferencia del aprendizaje de cualquier mera técnica social o método crítico en que en ella la historia del efecto siempre influye en la conciencia del sujeto que comprende. Aquí, Gadamer enlaza con la tesis inversa, por la que:

... lo comprendido desarrolla siempre una fuerza de convicción que influye en la formación de nuevas convicciones. Yo no niego que la abstracción de las propias opiniones represente una labor justificada de comprensión. El que

quiere comprender no necesita afirmar lo que comprende. Creo, sin embargo, que la experiencia hermenéutica nos enseña que el poder de esa abstracción es siempre limitado. Lo que se comprende habla siempre a su favor. En eso estriba justamente la riqueza del universo hermenéutico (Gadamer, 1992: p. 263).

Este representa el punto central de la diferencia en cuanto a la forma en que Gadamer entiende la mediación entre horizontes de sentido y el modo en que la concibe Habermas, es decir, el vínculo entre comprender el significado de lo dicho y afirmar o aprobar de manera implícita aquello que se comprende²¹¹. Según la relación que se establezca en lo que se refiere a comprender el significado, por un lado, y aprobar su validez, por el otro, se evidencia la ligazón entre juicio y prejuicio, en otras palabras, razón y tradición. La experiencia hermenéutica, por su parte, en tanto sostiene nuestra radical finitud, no establece una separación estricta respecto de razón y tradición, juicio y prejuicio. En virtud de que reflexión y comprensión no se contraponen, ni la crítica de las distorsiones ideológicas ni los ideales de vida justa y razón pueden sostenerse contrafactivamente, esto es, con independencia de la tentativa efectiva de alcanzar un acuerdo con otros, en el que el intérprete logra hacer consciente algo.

Gadamer finaliza “Réplica a *Hermenéutica y crítica de ideología*” retomando el tema de la retórica, y la forma mixta de racionalidad que comparte con la política y la hermenéutica. En tal sentido, señala que la hermenéutica comparte con la retórica el ámbito de los argumentos persuasivos, y no lógicamente concluyentes, sin abandonar el carácter racional aun cuando apela a los afectos. Por el contrario, Habermas entiende que la retórica tiene un carácter coactivo que se necesita relegar a favor del libre diálogo racional. A lo cual Gadamer responde que tanto la praxis social como la revolucionaria no pueden pensarse sin ese momento de persuasión. Asimismo, no debería entenderse como manipulación cualquier influencia emocional producida por el discurso. Incluso destaca la relevancia de la retórica para hacer frente a una teoría de la hermenéutica profunda que justifica la reflexión de una crítica social emancipatoria en la idea de discurso racional, ya que esta termina por favorecer el rol del técnico social que actúa y decide no mediante un diálogo efectivo con el conjunto social, sino “como poseedor de los recursos publicitarios y de la verdad por él pretendida”, lo que le otorga “el poder de un monopolio de la opinión pública” (Gadamer, 1992: p. 264).

²¹¹ Cf. Rufinetti, 2015: p. 176.

Con todo, Gadamer reconoce que aquello que Habermas llama la anticipación de la vida justa subyace también a la retórica y a la hermenéutica en cuanto formas concretas de la vida. En toda participación social y en los intentos por lograr el consenso, rige el principio por el cual “el mismo ideal de razón que ha de guiar cualquier intento de persuasión, al margen de su procedencia, prohíbe que alguien recabe para sí el conocimiento correcto de la ceguera del otro” (Gadamer, 1992: p. 264). Por ese motivo, la anticipación de la vida justa, que resulta esencial para toda vida práctica, necesita concretarse; en otros términos, “debe asumir en su conciencia el neto contraste entre los meros deseos y los auténticos objetivos de la voluntad activa”.

De esa forma, la razón práctica en el ámbito político y la conformación de la vida social debe reconducir los intereses a “la formación de la voluntad”. Se le exige así que resuelva los conflictos de intereses de los grupos generando las condiciones para la deliberación efectiva en el que las partes puedan alcanzar el acuerdo, y no mediante una anticipación de la vida justa guiada por una idea de verdad lograda de manera contrafáctica. Y para Gadamer, en definitiva, esto implica “que se debe contar siempre con la posibilidad de que la creencia contraria pueda tener razón” (Gadamer, 1992: p. 265).

4.5. Arte y racionalidad liberadora

El arte no es una ciencia donde se resuelven los problemas
ni una tecnología donde se perfeccionan soluciones, sino
un territorio donde se intensifica la percepción de nuestras
experiencias con las cosas.
Zabala en Davis, 2013

La reivindicación gadameriana de la racionalidad práctica es una rehabilitación del “sentido común”, es decir, de las condiciones de verdad que anteceden a la lógica de la investigación. Frente al sistema de reglas en que consiste la generalidad abstracta de la razón, actúa aquí “la generalidad concreta que representa la comunidad” (Gadamer, 1991: p. 50), en otros términos, el “sentido común”. En su recuperación del *sensus communis*, Gadamer recurre a Giambattista Vico, quien, ante la metodología de las

incipientes ciencias positivas, defiende la significatividad y el derecho autónomo de la retórica, fundamentada en este sentido común de lo verdadero y de lo justo.

Esto conduce a Gadamer a ocuparse de la obra de arte, productora de sentidos objetivamente vinculantes, en tanto es experiencia de verdad que vincula con la comunidad desde la intersubjetividad.

Así pues, la experiencia artística puede no solo enseñarnos acerca de dicha racionalidad, sino que, además, el arte para Gadamer constituye un paradigma de lo que deberían ser las ciencias del espíritu, un modelo de racionalidad adecuado para la vida y un marco desde el cual desarrollar una hermenéutica general:

El punto de partida de mi teoría hermenéutica fue precisamente que la obra de arte es un reto a nuestra comprensión porque escapa siempre a todas las interpretaciones y opone una resistencia nunca superable al ser traducida a la identidad de un concepto (Gadamer, 1992: p. 15).

En contraposición a la lógica del dominio en la que el hombre adaptado al sistema administrado solo responde a la solicitud de la técnica y el lenguaje prolifera bajo la forma de información, la obra de arte es una declaración (*Aussage*) (Gadamer, 1996a: p. 295), es ese sonido que en medio del ruido que nos rodea nos dirige verdaderamente la palabra y nos interpela a escuchar el ser. De ese modo, genera la posibilidad de una experiencia que abra un modo de comprensión alternativo al de la razón técnico-instrumental.

Esta crítica gadameriana a la razón instrumental no supone la renuncia a ella, sino más bien el rechazo de su absolutización, así como la revalorización del mundo vital o la *Lebenswelt* olvidada por la ciencia. La razón hermenéutica presupone la aplicación justa de nuestro saber y nuestro poder, por lo que ella puede otorgar a la ciencia una instancia de responsabilidad²¹².

Es así consciente de sus límites, ya que “lo razonable es conocer la limitación de la propia inteligencia y precisamente de ese modo ser capaz de una mayor comprensión venga de donde venga” (Gadamer, 2013: p. 70). Además, la racionalidad hermenéutica “consiste siempre en no afirmar ciegamente lo tenido por verdadero, sino en ocuparse de ello críticamente [...]. La razón es también comprenderse a sí mismo y nuestra

²¹² Cf. López Sáenz, 2009: p. 76.

propia relatividad en un autorreconocimiento perseverante” (Gadamer, 2013: pp. 70-71).

De esta manera, ya no se juzgan como racionales únicamente las cuestiones susceptibles de ser decididas a través de la observación controlada, sino que se trata, ante todo, de cuestionamiento continuo, consciencia de los propios límites.

Frente a las formas sensibles de la experiencia ordinaria, la obra de arte pone en juego una reconfiguración de los sentidos habituales, funda comprensiones e interpretaciones del mundo novedosas, y en tanto la obra hace esto, propicia la emergencia del ser.

Pensemos en la obra *Forma y función* de Horacio Zabala [Figura 7], realizada por primera vez en 1972 y reconstruida en el año 2002. Muestra tres botellas de vidrio iguales, llenas de líquido y alineadas en orden aleatorio.

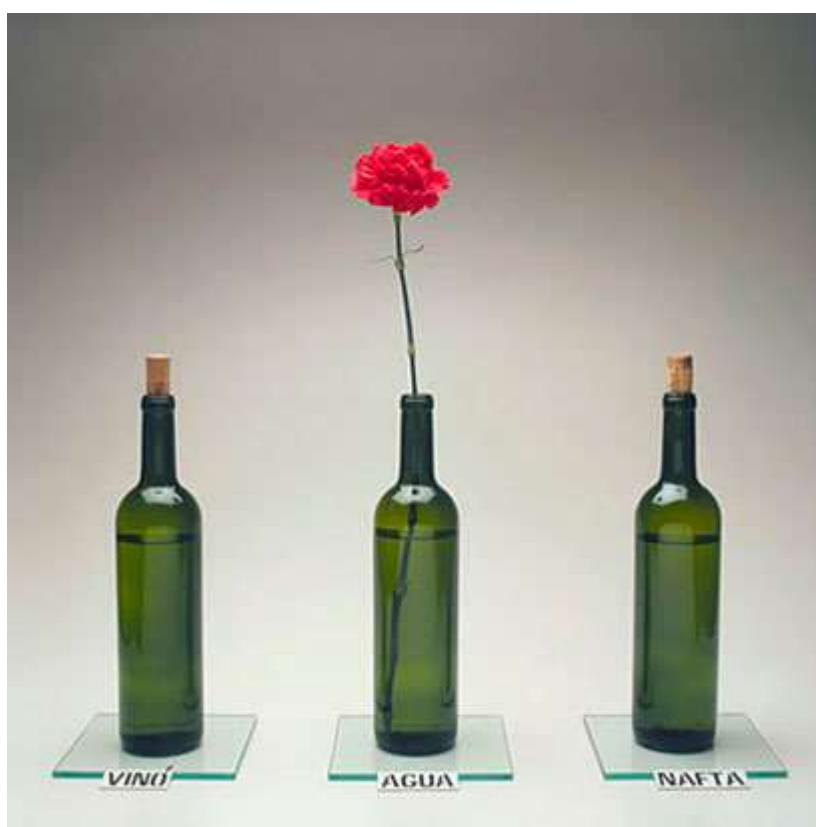


Figura 7. *Forma y función* (1972), de Horacio Zabala²¹³

²¹³ Recuperado de: <http://cvaa.com.ar/02dossiers/zabala/04_obras_04a.php>.

Unos pequeños letreros al pie de cada una aclaran cuál es el contenido. Así es que observamos que una está llena de vino, otra de agua –la única que tiene una flor– y la última de nafta. Esas etiquetas señalan tres posibles funciones (utilitarias y simbólicas) para un mismo objeto, que rechazan la doctrina funcionalista-racionalista del diseño y la arquitectura (la forma sigue a la función). El mismo objeto es capaz de asumir distintas funciones dependiendo del contexto histórico y de la voluntad del portador (Longoni en Davis, 2013: p. 35).

De este modo, *Forma y función* explora la capacidad de una botella para funcionar como recipiente, florero o bomba. Hay en esta obra una insistencia en el uso de lo habitual, lo cotidiano e inmediato a partir de una materialidad que nos implica desde su cercanía y que, a través de desplazamientos entre forma y función, ocultamiento y desocultamiento, sentido evidente y sentido implícito, extrae de nuestro universo próximo cuestiones que convocan la mirada y suscitan la reflexión.

En el mundo actual, el hombre está preso del pensamiento que domina y que aliena cada vez más, que lo sumerge en el ajetreo de las innovaciones técnicas. *Forma y función* nos despierta, entonces, la esperanza de que aún aquellos productos creados por la industria, cuando ingresan al terreno del arte, albergan un sentido oculto que nos deja entrever una verdad, contrarrestando de este modo, la alienación provocada por ese proceso inflacionario de producción de objetos industriales. Acontece en la obra una verdad de carácter original, debido a que solo allí el ente se abre en su ser.

En definitiva, *Forma y función* no solo habilita a pensar acerca de la tensión que implica el vínculo entre ambos conceptos en el momento de dar forma a la obra, sino que, como objeto artístico, promueve el ejercicio de la reflexión, dándole otro tiempo a la mirada y al pensamiento, manteniéndonos atentos al sentido que encierra el mundo técnico. Como toda obra de arte, interrumpe la inmediatez del tiempo y por un momento nos resguarda de la alienante hipertecnificación a que somos sometidos constantemente²¹⁴.

Pensemos ahora en estas dos obras de Gabriel Valansi: *Zeitgeist #320-D3* (2016) y *Wind* (2016), fotografías expuestas en la muestra “Poéticas políticas” que el artista tomó de diferentes archivos para insertarlas en nuevas narrativas.

²¹⁴ Cf. García y Valli, 2014.

*Zeitgeist*²¹⁵ [Figura 8], que puede ser traducido del alemán como “espíritu de la época”, parte de documentales de guerra del siglo XX. Se trata una serie de imágenes que el artista aísla de cada documental, y las transforma en imágenes estáticas que, luego, vincula entre sí. Apropiación que permite vislumbrar la condensación de la violencia desmedida, signo de nuestros tiempos. Documentos de un pasado que se reactualiza en el presente. En la muestra se exhibió solamente una de las fotografías de la serie: #320- D3, impresa con tintas al platino sobre tela. En la fotografía expuesta, y en el resto de la serie, vemos formas y texturas que resultan en composiciones casi abstractas. Imágenes que, en el paso de un formato a otro más la ampliación, llegan degradadas, pixeladas y frente a las que el espectador se ve interpelado a descubrir la forma para otorgarle el sentido que se revela con su participación.



Figura 8. *ZeitGeist* #320-D3 (2016), de Gabriel Valansi²¹⁶.
Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado

Por su parte, *Wind* [Figura 9] es una impresión lenticular compuesta por 24 cuadros de archivo documental, de gran tamaño y de un pregnante anaranjado²¹⁷. En ella, un paisaje está siendo destruido por efecto de una bomba atómica, cuyo viento nuclear mueve los árboles. Esta fotografía es el final de una serie de obras llamada

²¹⁵ Puede consultarse la serie completa en: <<http://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/>>.

²¹⁶ Recuperado de: <<https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/gabriel-valansi-zeitgeist-rolfart-4/>>.

²¹⁷ *Wind* ha sido exhibida de diferentes maneras. Se encuentra en las redes como un video, fue expuesta en ArteBA como una foto-instalación de un *still* del video y, finalmente, como una fotografía de gran tamaño en la muestra aquí mencionada.

MAD (*Mutual Assured Destruction*) en las que se indaga en la representación documental de las pruebas nucleares acontecidas durante la Guerra Fría.



Figura 9. *Wind* (2016), de Gabriel Valansi²¹⁸.
Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado

En los años cincuenta y sesenta, se llevó a cabo una serie de pruebas nucleares en un sitio cercano a Las Vegas denominado *Nevada Test Site* (NTS) con el objetivo de perfeccionar las bombas. Esto se convirtió en un atractivo turístico que se publicitaba y difundía para invitar a turistas a ver las nubes en forma de hongos que se generaban con la explosión y que se podían ver a lo lejos. Eventualmente las pruebas fueron suspendidas, ya que se empezaron a hacer conocidos los efectos nocivos sobre el ambiente y cómo esto afectaba a todos aquellos que vivían y visitaban el lugar. La cantidad de radiación emitida por las explosiones tuvo consecuencias terribles para los habitantes de la zona, muchos de los cuales sufrieron graves problemas de salud.

Wind transita en ese campo relacional que existe entre la estética que se desprende de los hechos bélicos y de extrema violencia y su pregnancia en un imaginario colectivo, particularmente en ese punto en el que la belleza traba una íntima conexión con lo terrible (Valansi, s. f.).

²¹⁸ Recuperado de: <<https://rolfart.com.ar/artists/gabriel-valansi/gabriel-valansi-wind-rolfart/>>.

En efecto, la imagen tiene el poder de convocarnos por su belleza; sin embargo, nos impacta por el horror que retrata, hechos violentos que el hombre genera y que lo acercan a su propia autodestrucción. Héctor Schmucler (2000: s. p.) propone pensar estas “fotografías-texturas” como interrupciones de “continuos de realidades fijadas en distintos soportes técnicos para desnudar su textura (la de la realidad y la de la imagen)” y así abrir un espacio donde “vibra la presencia del mal”.

En las guerras que las obras muestran hay pura violencia, que es la parálisis del tiempo que fija y resalta el desprecio por la vida. Guerras en las que los seres humanos fueron importando cada vez menos. Así pues, el terror que provocan estas imágenes reside en el hecho de saber que estos artefactos destructores –como las armas de guerra, las bombas atómicas, etc.– no operan por sí solos, son enteramente producto del accionar humano. La tecnología y los artefactos no constituyen un neutral o inocente conjunto de herramientas o máquinas, sino la manifestación de una particular actitud hacia el mundo en un determinado momento histórico.

En toda la historia de la humanidad, el miedo ha sido utilizado como instrumento de conquista, de dominación y de extorsión, pero a partir de la modernidad este alcanza el estatuto de lógica universal. Y esto se da recién en la modernidad porque es el momento histórico en el que se consagra la razón instrumental²¹⁹. Esto es, el momento en que los descubrimientos técnicos o tecnológicos comienzan a adquirir un ritmo cada vez más acelerado, y las máquinas creadas por el ser humano se vuelven más y más “perfectas” para el objetivo que se las diseña.

Para entender el alcance de la razón instrumental tecno-científica, es necesario previamente pensar la ciencia y la tecnología en tanto instituciones sociales y productos históricos. La ciencia tiene un compromiso con la tecnología que no es accidental, puesto que nace como tecnociencia y sus raíces hay que buscarlas en el nacimiento de la burguesía y el capitalismo. En tal sentido, lejos de toda neutralidad axiológica, supone e instaure valores, nuevas maneras de apreciar y comprender la realidad que acaban por imponer patrones culturales determinantes de nuestro modo de ser. Sin embargo, el lado positivo y hasta mágico de la tecnociencia es indisociable de su faceta más oscura²²⁰.

²¹⁹ Cf. Grüner, 2006: p. 3

²²⁰ Cf. Andruchow, 2019: p. 4

Frente a esta racionalidad estratégica dominante, la obra de arte encarna una racionalidad que, desde su dimensión práctica, histórica y dialógica, en el diálogo con la tradición, acepta la finitud de la razón humana. Se trata, en definitiva, de una racionalidad liberadora, no en un sentido ilusorio, sino crítico, en tanto replantea los modos de comprender lo que es común en la sociedad, las maneras de enunciarlo y de representarlo. Esa intervención en el sentido de lo común, el cambio de lo dado, constituiría el acto liberador decisivo.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos examinado la estética gadameriana en su relación con la hermenéutica, a fin de hacer un aporte al estudio tanto del estatuto ontológico y epistémico de la obra de arte como de sus implicancias para la racionalidad hermenéutica.

Así, en la primera parte de esta tesis, centrada en el concepto de juego, abordamos el planteo de Gadamer sobre el modo de ser de la obra de arte y del ser. Como vimos, dicha noción resultó clave en el desarrollo de su crítica al subjetivismo moderno y en la recuperación de la verdad del arte. El filósofo sostiene que la obra de arte, debido a que es juego, se representa a sí misma, es decir, es auto-representación, es también representación para alguien y representación de una verdad o un mundo común.

La auto-representación, mediada por el jugador, conduce a Gadamer a hacer especial énfasis en la alteridad, la cual fue analizada a partir del rol del espectador. El juego del arte y la acción sacra –con la que Gadamer lo compara– se caracterizan así por ser “representación para alguien”.

En el Capítulo 2, nos centramos en la recuperación gadameriana del estatuto ontológico y epistémico de la obra de arte. Para ello, examinamos no solo la rehabilitación que lleva a cabo Gadamer de la *Poética* de Aristóteles, sino también su consideración de la mimesis artística como acontecimiento ontológico, como crecimiento del ser, conocimiento de la esencia y reconocimiento.

Asimismo, abordamos el concepto de verdad en su sentido ontológico, esto es, su acontecer como juego y la recuperación de la *alétheia* heideggeriana. Esto nos condujo a analizar cómo la cuestión de la verdad se vincula de modo directo con el acaecer del ser como lenguaje. Así pues, vimos que el desarrollo de la ontología de la obra de arte a partir del concepto de juego como representación enlaza con el ser y con el lenguaje. De esa manera, se reconoció en la ontología estética de Gadamer una tríada insoluble: arte, ser y verdad; la que encuentra entonces su lazo de unión en el lenguaje, ya que cada uno de esos elementos es esencialmente lenguaje.

Por tal motivo, nos detuvimos en la palabra poética, la palabra que, según Gadamer, es lenguaje y comprensión del ser, verdad en su sentido originario. Esta palabra propiamente dicente, que muestra el ente, que permite nuestra apertura del ser y funda un mundo e instaura el sentido dijimos que es para Gadamer el texto eminente.

En su unidad de sentido este es “enunciado” (*Aussage*-declaración) y mediante la lectura (interpretación/representación) emerge en su significado.

Finalmente, en este capítulo indagamos en los alcances y límites de la extensión de la ontología de la obra de arte –o de la “valencia de ser de la palabra” – a la de la imagen en las artes visuales.

En el siguiente capítulo, presentamos la cuestión de la identidad hermenéutica de la obra de arte desde su estructura temporal, la cual –afirmamos– implica la superación de las determinaciones históricas, como así también su permanencia en el tiempo.

Para explicarlo, referimos al fenómeno de la fiesta con la que, según el filósofo, el arte comparte una estructura análoga. De esta manera, examinamos cómo la temporalidad de la obra de arte se configura desde la simultaneidad, que es actualidad. Esto es, ella está ahí, por ello tiene el carácter de algo pasado y, sin embargo, es actualizada en cada presente, cuando el espectador la hace hablar vía representación/lectura. En la actualidad emerge el sentido, y la interpretación se fusiona con la obra.

En este punto, desarrollamos la denominada fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*). Puesto que simultaneidad y tradición se tornan fundamentales, ya que la obra de arte es representación de la tradición, de un mundo histórico, en definitiva, del ser concebido como lenguaje; nos detuvimos, además, en el concepto de tradición y en la estructura circular del comprender y su carácter prejuicioso.

Explicamos allí el cuestionamiento que lleva a cabo Gadamer y su replanteo de la problemática de los prejuicios heredada de la Ilustración, cuando afirma que la dificultad de la perspectiva ilustrada estriba en la oposición establecida de modo absoluto e irreconciliable, entre prejuicios y razón, y frente a la cual él se propone desarticular el núcleo de presuposiciones sobre las que se asienta. Para el filósofo, la tarea de la comprensión consiste en someter los prejuicios a un examen crítico a fin de discriminar los prejuicios ciegos de los propiciadores. Por consiguiente, examinamos la relación que Gadamer establece entre los prejuicios positivos, la tradición y la autoridad, conceptos que trata de reivindicar frente a los prejuicios de la Ilustración.

Si bien es verdad que la autoridad es, en primer lugar, un atributo de personas, sin embargo, no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y abdicación de la

razón, sino en un acto de reconocimiento (*Anerkennung*) y conocimiento (*Erkenntnis*). Toda razón funciona dentro de tradiciones, y la tradición siempre es un momento de la libertad y de la historia.

La construcción del sentido es posible gracias a una experiencia que nos es contemporánea en la continuidad productiva del pasado. Al respecto, examinamos el concepto de historia efectual (*Wirkungsgeschichte*), vinculado a los de tradición, autoridad y prejuicio. La fusión de horizontes acontece en y como lenguaje, y la tradición es lenguaje, esto es, habla como lo hace un tú. De ese modo, la comprensión se da como un proceso dialógico que implica dejarse hablar por la tradición. Vimos, además, que esa continuidad del pasado con el presente es explicada por el filósofo a través de la categoría de lo clásico, modo característico del mismo ser histórico.

En el Capítulo 4 - *Arte y racionalidad*, abordamos la razón hermenéutica, y la diferenciamos tanto del sentido común acrítico como de la razón instrumental. Para Gadamer, la razón se liga con la tradición a la que pertenecemos y, desde su revalorización de la historicidad y la tradición, busca armonizar el mundo de la vida (*Lebenswelt*) con la ciencia moderna.

En tal sentido, examinamos la rehabilitación gadameriana de la filosofía práctica de Aristóteles, como ejemplo de discurso en el que no prevalece el método sobre el objeto y en el que se defiende otra forma de racionalidad, diferente de la única que reconoce la ciencia moderna. Precisamente, Gadamer recurre a la teoría aristotélica de las virtudes dianoéticas y al concepto de *phrónesis*, el cual expresa el ejercicio de una racionalidad consciente y responsable que guía al hombre en el intercambio y la construcción de un mundo común.

Por ello, vimos que nuestro filósofo entiende que la experiencia del arte y las humanidades encarnan el ideal de racionalidad práctica, puesto que en ellas el pensamiento no se desarrolla con pretensiones de dominio, sino reconociendo lo que tienen para decirnos los textos, las obras, los otros.

Desarrollamos, luego, cómo el pensar la analogía entre el concepto de racionalidad elaborado por Aristóteles y el estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica conduce al problema de la aplicación (*Anwendung*) y a la constitución dialógica de la conciencia de la historia efectual. La aplicación del texto a la situación

actual del intérprete es una operación productiva, es decir, la comprensión es siempre una forma de efecto histórico.

Asimismo, dado que consiste en un “saber hacer” (*können*), destacamos, de ese modo, el estatus pragmático de la hermenéutica como saber que está referido y surge de la práctica misma.

Gadamer agrega, además, que la estructura lógica propia de la conciencia de la historia efectual es la “lógica de pregunta y respuesta”, según la cual todo conocimiento puede ser pensado como la respuesta a alguna pregunta. Esto nos llevó a hablar del diálogo o la conversación orientada al entendimiento, que constituye la estructura lógica de la experiencia hermenéutica.

Llegamos de ese modo a la idea de que, para Gadamer, el lenguaje resulta entonces la verdadera fuente de la racionalidad, y el diálogo garantiza también la universalidad del logos. Así, en el lenguaje se supera la dimensión subjetiva de la comunicación, pues el logos nos pertenece a todos. Vimos que, en definitiva, la universalidad del lenguaje es la universalidad de la razón.

Ahora bien, puesto que a Gadamer le interesa una defensa de la racionalidad humana que se nutra del lenguaje sin obedecer al modelo de la demostración puramente lógica, abordamos su rehabilitación de la tradición retórica, la cual recurre a las creencias u opiniones compartidas para restaurar el consenso perdido en una comunidad. En consecuencia, desde la perspectiva gadameriana, la razón necesita de la retórica porque es esencialmente dialógica, esto es, se realiza y transmite en y por el diálogo.

Al final del capítulo, por un lado, en el marco del debate Gadamer - Habermas expusimos la crítica habermasiana a esta conceptualización de la razón hermenéutica y también la réplica gadameriana a ello. Por el otro, nos detuvimos en aquello que tiene para enseñarnos la obra de arte acerca de la racionalidad hermenéutica, que considera el arte como modelo de racionalidad adecuado para la vida.

En síntesis, creemos que el aporte de esta tesis, vinculado al carácter epistémico del arte y sus implicaciones para una concepción ampliada de racionalidad, reside en mostrar que la experiencia hermenéutica lleva consigo un saber racional, que no es ni la racionalidad demostrativa de la episteme ni la racionalidad técnica de las ciencias; sino que desde el modelo de la racionalidad práctica definida por Aristóteles en su ética, se

trata del ejercicio de una racionalidad consciente y responsable que guía la construcción de un mundo común. Razón interpretativa que nos confronta con su finitud e historicidad.

Aquí la obra de arte resulta paradigmática, y la verdad que ella devela se vincula con la comunidad desde la intersubjetividad. En tanto la experiencia artística es el modo privilegiado de la racionalidad humana, la estética constituye una dimensión prioritaria del proyecto hermenéutico gadameriano, dado que el ser mismo de la obra de arte es hermenéutico.

Más aún, si en el arte contemporáneo cualquier asunto o cosa es susceptible de ser transformado en obra de arte, la estética hermenéutica sigue siendo necesaria no solo para pensar qué sea lo que define el arte sino, además, para revisar de manera constante sus propuestas. El arte actual continúa hablando el lenguaje del reconocimiento, incluso la presencia de objetos banales en una sala de arte tiene sentido, el que le damos cuando sacamos tales objetos de sus marcos cotidianos. Hasta una botella se nos ofrece como obra de arte, debido a que incorpora la identidad hermenéutica del reconocimiento al tiempo que nos obliga a la reinterpretación y a la apropiación productiva de lo ya hecho. Desde la representación simbólica del objeto, la obra desatiende su funcionalidad habitual y así lo resignifica. En definitiva, el arte nos posibilita comprender aquello que nos rodea a la vez que revela las potencialidades no cumplidas de la realidad.

Así pues, el poder ontológico del arte no se cifra en ilustrar o mostrar una verdad previamente sabida, sino que hace ser lo que antes no era, es experiencia de sentido, apertura de zonas de indeterminación en las que el mundo emerge bajo una luz diferente y lo no dicho revela el juego de lo posible.

Tener presente estas cuestiones será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones, dirigidas a situar la concepción hermenéutica que aquí hemos clarificado en relación con otras concepciones del arte contemporáneo, a fin de abordar los objetos y los problemas que estas perspectivas plantean.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2003). *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Acero, J. et al. (eds.) (2004). *El legado de Gadamer*. Granada: Universidad de Granada.
- Aguilar Rivero, M. (1998). *Confrontación, crítica y hermenéutica. Gadamer, Ricoeur, Habermas*. México: UNAM/Fontamara.
- Aguilar Rivero, M. (2005). *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguilar Rivero, M. (coord.) (2006). *Entresurcos de Verdad y método*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguilar Rivero, M. y M. A. González Valerio (coords.). (2007). *Gadamer y las Humanidades. Volumen I. Ontología, Lenguaje y Estética*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alcalá Campos, R. y J. Reyes Escobar (coord.) (2007). *Gadamer y las Humanidades. Volumen II. Filosofía, Historia y Ciencias Sociales*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Andruchow, M. (2019). *Arte, elite, vanguardia y racionalidad*. [Apunte de cátedra]. Historia Sociocultural del Arte, Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires. Recuperado de <<https://drive.google.com/drive/folders/0B4Owz9tRetFTaExaSUoDaVdRODg>>
- Aristóteles (1985). *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos.

- Aristóteles (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Aubenque, P. (1999). *La prudencia en Aristóteles*. Barcelona: Crítica.
- Auerbach, E. (2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2002). *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Bengoa, J. (1997). *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última de la filosofía contemporánea*. Barcelona: Herder.
- Bernstein, R. (1991). *Perfiles filosóficos. Ensayos a la manera pragmática*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bernstein, R. (2018). *Más allá del objetivismo y del relativismo. Ciencia, hermenéutica y praxis*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bertorello, A. (2000). "El estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica". Ponencia presentada en las *1.º Jornadas Internacionales de Ética "No matarás"*, Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Buenos Aires.
- Beuchot, M. y C. Pereda (coord.) (2001). *Hermenéutica, Estética e Historia: Memoria. Cuarta Jornada de Hermenéutica*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Bianchi, D. (2016). *Sin título* [Catálogo]. Buenos Aires: Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Recuperado de: <http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/poeticas-politicas/> y <https://www.facebook.com/ParquedelaMemoria/photos/1388310301211683>.
- Bilen, O. (2000). *The Historicity of Understanding and the Problem of Relativism in Gadamer's Philosophical Hermeneutics*. Washington DC: The Council for Research in Values and Philosophy.
- Bola de nieve (s. f.). *Gabriel Valansi, Visión del arte*. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/535/valansi-gabriel>.
- Cabra, G. y P. Belen (2019). “Arte político-crítico: un juego entre lo visible y lo invisible”. Ponencia presentada en las *V Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Casanovas, L. (17 de diciembre de 2016). “Otros caminos posibles del arte en el disenso”. *Revista Ñ*. Argentina: Clarín. Recuperado de: <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20161217/282089161415690>.
- Castro, S. (2005). “En defensa del cognitivismo en el arte”. *Revista de Filosofía*, 30 (1), pp. 147-164. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0505120147A>.
- Castro, S. (2017). *Filosofía del arte. El arte pensado*. México: Herder.
- Cuartas Restrepo, J. M. (comp.) (2010). *Hermenéutica en acción*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

- Davis, F. (2013). *Horacio Zabala desde 1972* [libro-catálogo]. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Recuperado de: <https://www.academia.edu/4612086/Horacio_Zabala_desde_1972_S%C3%A1enz_Pe%C3%B1a_Universidad_Nacional_de_Tres_de_Febrero_2013_>.
- De Oliveira, N. *et al.* (1994). *The installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- Delle Donne, S. y P. Belen (2017). “Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. Diarios del odio, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny”. *Arte e Investigación* (13), pp. 66-78. La Plata: Editorial Papel Cosido. Recuperado de <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/518>>.
- Descartes, R. (1994). *Discurso del método*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dicenso, J. (1990). *Hermeneutics and the Disclosure of Truth. A Study in The Work of Heidegger, Gadamer and Ricoeur*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Dostal, R. (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duchamp, M. (1917). *Fuente*. Recuperado de: <<https://historia-arte.com/obras/lafuente-de-duchamp>>.
- Dutt, C. (ed.) (1998). *En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica – Estética – Filosofía Práctica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Esquisabel, O. (2001). “Lenguaje, acontecimiento y ser: la metafísica del lenguaje de H.-G. Gadamer”. *Cuadernos Sur. Filosofía* (31), pp. 65-89. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74342001001100004&lng=es&nrm=iso>.

- Esquisabel, O. (2004). "Experiencia hermenéutica, Juego y lenguaje". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 30 (2), pp. 347-359. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas.
- Esquisabel, O. (2009). "Dialéctica y hermenéutica". Ponencia presentada en las *Jornadas Nacionales de Ética 2009*. Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Buenos Aires. Recuperado de: <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/848/TOMO_I.pdf?sequence=1>.
- Fink, E. (1996). *Oasis de la felicidad. Pensamientos para una ontología del juego*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flavin, D. (1966). *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*. New York: Museo Guggenheim. Recuperado de: <<http://arteunaidea.blogspot.com/2014/02/minimalismo-fluorescente.html>>.
- Gadamer, H.-G. (1977). *Philosophical Hermeneutics*. Los Ángeles: University of California Press.
- Gadamer, H.-G. (1981). *La razón en la época de la ciencia*. Barcelona: Alfa.
- Gadamer, H.-G. (1985). "Praktisches Wissen". En *Gesammelte Werke V*. Tübingen: Mohr, pp. 230-248.
- Gadamer, H.-G. (1987). "Rationalität im Wandel der Zeiten". En *Gesammelte Werke IV*. Tübingen: Mohr, pp. 23-36.
- Gadamer, H.-G. (1988). *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra.

- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- Gadamer, H.-G. (1996a). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (1996b). *Mis años de aprendizaje*. Barcelona: Herder.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2001a). *El giro hermenéutico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gadamer, H.-G. (2001b). *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan*. México: Herder.
- Gadamer, H.-G. (2001c). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (2002a). “La verdad de la obra de arte”. En *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, pp. 95-108.
- Gadamer, H.-G. (2002b). *Arte y verdad de la palabra*. Madrid: Editora Nacional.
- Gadamer, H.-G. (2005). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2012). *La herencia de Europa*. Barcelona: RBA Pensamiento.
- Gadamer, H.-G. (2013). *Elogio de la teoría*. Barcelona: RBA Pensamiento.

- García, S y P. Belen (2011). “Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística”. *Paradigmas* (3) 2, pp. 89-107. Bogotá: Corporación Universitaria Unitec. Recuperado de: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3798212>>.
- García, S. y V. Valli (2014). “Las formas sombrías del arte contemporáneo”. *Arte e Investigación* (10), pp. 38-44. La Plata: Papel Cosido. Recuperado de: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/240>>.
- Gaut, B. (2003). “Art and Knowledge”. En J. Levinson (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México: Herder.
- González Valerio, M. A. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.
- González Valerio, M. A. et al. (coord.) (2004). *Entre hermenéuticas*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grondin, J. (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Grondin, J. (2000). *Hans-Georg Gadamer. Una biografía*. Barcelona: Herder.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Madrid: Herder.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Grondin, J. (2009). *El legado de la hermenéutica*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

- Groys, B. (2009). “La topología del arte contemporáneo”. [Entrada de blog] *[esferapública]*. Recuperado de: <<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>>.
- Groys, B. (2016). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Grüner, E. (2000). “El arte, o la otra comunicación”. Ponencia presentada en la 7.º *Bienal de La Habana*, Centro de Arte Contemporáneo, La Habana, Cuba. Recuperado de: <<http://blogs.unlp.edu.ar/bellasartesestetica/files/2011/10/el-arte-o-la-grc3bcner.pdf>>.
- Grüner, E. (2006). “Arte y terror, una cuestión ‘moderna’”. *Pensamiento de los Confines* (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, A. M. (2005). “La contestación al arte minimal”. En *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1992). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1996). *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos.
- Habermas, J. (1998). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (2019). *Perfiles filosófico-políticos*. Buenos Aires: Taurus.
- Hahn, L. (ed.) (1997). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Chicago: Open Court.
- Hegel, G. W. F. (1998). *Estética*. Barcelona: Altafulla.

- Hegel, G. W. F. (1998). *La Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). *Serenidad*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (1996). “El origen de la obra de arte”. En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, pp. 11-56.
- Heidegger, M. (1997). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2014a). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2014b). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 105-124.
- Hernández-Pacheco, J. (1992). *Los límites de la razón. Estudios de filosofía alemana contemporánea*. Madrid: Tecnos.
- Hernández-Pacheco, J. (1996). *Corrientes actuales de filosofía. La escuela de Francfort. La filosofía hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Jacoby, R. y S. Krochmalny (2016). *Diarios del odio* [Catálogo]. Buenos Aires: Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Recuperado de: <<http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/poeticas-politicas/>>.

- Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Jauss, H. R. (2012). *Caminos de la comprensión*. Madrid: Machado Libros.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Johnstone, L. (1985). "Installation: The Invention of Context". *Aurora Borealis*. Montreal: Centre International d'Art Contemporain de Montréal, pp. 48-53.
- Kant, I. (1986). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Karczmarczyk, P. y G. Llarull (2001). "Hermenéutica filosófica". En J. Morán (ed.). *Por el camino de la filosofía*. La Plata: De la Campana.
- Karczmarczyk, P. (1997). "El problema de la verdad en el arte en Gadamer". *Serie Monográfica, I* (1), pp. 9-38. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4300/pr.4300.pdf>.
- Karczmarczyk, P. (2000). "Lenguaje e interpretación en Gadamer". *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 26 (2), pp. 275-301. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas.
- Karczmarczyk, P. (2006). "El pensamiento de Gadamer en el contexto de la historia de la hermenéutica". *Diálogos*, 41 (88), pp. 93-117. Puerto Rico: Facultad de

Humanidades de la Universidad de Puerto Rico. Recuperado de:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5334/pr.5334.pdf>.

Karczmarczyk, P. (2007a). "La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer". *Analogía Filosófica*, XXI (1), pp. 127-173. México: Centro de Estudios de la Orden de Predicadores. Recuperado de:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5333/pr.5333.pdf>.

Karczmarczyk, P. (2007b). *Gadamer: aplicación y comprensión*. La Plata: Edulp.

Karczmarczyk, P. (2008). "La noción de racionalidad a la luz del debate entre Habermas y Gadamer". Ponencia presentada en las *VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. La Plata. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.476/ev.476.pdf>.

Karczmarczyk, P. (2010). "Las condiciones y la naturaleza del discurso crítico: el debate entre hermenéutica y teoría crítica". *Discusiones filosóficas*, 11 (16), pp. 90-147. Caldas: Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas. Recuperado de:
<[http://190.15.17.25/discusionesfilosoficas/downloads/Discusiones11\(16\)_06.pdf](http://190.15.17.25/discusionesfilosoficas/downloads/Discusiones11(16)_06.pdf)>.

Kusch, M. (1989). *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium. A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer*. Boston: Kluwer Academic Publisher.

Lafont, C. (1993). *La razón como lenguaje. Una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Visor.

Lawn, C. (2006). *Wittgenstein and Gadamer. Towards a Post-Analytic Philosophy of Language*. New York: Continuum.

- Lebenglik, F. (7 de febrero de 2017). “El arte político en cuestión”. *Página 12*. Argentina. Recuperado de: <<https://www.pagina12.com.ar/18612-el-arte-politico-en-cuestion>>.
- Longoni, A. (2005). “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”. En P. Oyarzún *et al.* (eds.). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- López Sáenz, M. C. (1998). “Arte como conocimiento en la estética hermenéutica”. *Éndoxa: Series Filosóficas* (10), pp. 325-350. Madrid: UNED. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344&dsID=arte_como.pdf>.
- López Sáenz, M. C. (2009). *El arte como racionalidad liberadora. Consideraciones desde Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer*. Madrid: Ediciones UNED.
- Lulo, J. (2002). “La vía hermenéutica: las ciencias sociales entre la epistemología y la ontología”. En F. Schuster (comp.). *Filosofía y métodos de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Manantial.
- Malpas, J. *et al.* (eds.) (2002). *Gadamer’s Century. Essays in Honor of Hans–Georg Gadamer*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Marchán Fiz, S. (1994). “El ‘principio collage’ y el arte objetual” y “‘Ambiente’ y espacios lúdicos”. En *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 159-171 y pp. 173-192, respectivamente.
- Muñoz, D. (ed.) (2002). “Hans-Georg Gadamer (1900-2002)”. Número especial de *Ideas y valores. Revista colombiana de Filosofía* (120). Bogotá: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Colombia.

- Muñoz, J. y A. M. Faerna (eds.) (2006). *Caminos de la hermenéutica*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Najmanovich, D. (2005). “Estética del pensamiento complejo”. *Andamios*, 1 (2), pp. 19-42. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de: <<https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/491>>.
- Oñate y Zubía, T. et al. (eds.) (2005). *Hans-Georg Gadamer: Ontología estética y hermenéutica*. Madrid: Dykinson.
- Palmer, R. (1988). *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press.
- Pérez, A. (2019). “El despabilarse de las cosas en *El presente está encantador*, de Diego Bianchi” [Reseña]. *Estudios Curatoriales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Recuperado de: <<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/760>>.
- Platón (2000a). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Platón (2000b). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno. Eutidemo, Menón, Cratilo*. Madrid: Gredos.
- Presas, M. (2009). *Del Ser a la palabra: ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica*. Buenos Aires: Biblos.
- Qualina, F. (2015). “Una telaraña distópica. Sobre ‘Suspensión de la incredulidad’, de Diego Bianchi” [Reseña]. Buenos Aires: MALBA. Recuperado de: <<http://malba.s3-website-sa-east-1.amazonaws.com/wp-content/uploads/2015/05/bianchi-florenca-qualina.pdf>>.
- Recas Bayón, J. (2006). *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Richard, N. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *Emisférica*, 6 (2). Hemispheric Institute. Recuperado de: <<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>>.
- Ricoeur, P. (2014). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2016). “Hermenéutica y crítica de las ideologías”. *Teoría* (2), pp. 5-43. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de: <<https://revistas.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41626/43136>>.
- Rivero Weber, P. (coord.) (2006). *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rorty, R. (1983). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Barcelona: Paidós.
- Rufinetti, E. (2015). *La racionalidad práctica en el debate Habermas-Gadamer* [Tesis de Doctorado]. Villa María: EDUVIM. Recuperado de: <http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/doc_num.php?explnum_id=1235>.
- Sánchez Argilés, M. (2006). *La instalación en España. 1970/2000* [Tesis de Doctorado]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de: <<http://hdl.handle.net/10486/2553>>.
- Schiller, F. (1999). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.

- Schmucler, H. (2000). "La intimidad de la materia". En *Zeitgeist* [Catálogo]. Recuperado de <https://gabrielvalansi.com/texts_Schmucler> [actualmente en desuso].
- Silvermann, H. (ed.) (1991). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge.
- Suñol, V. (2007). *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*. La Plata: Edulp.
- Szilasi, W. (2003). *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Vattimo, G. (1986). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Vattimo, G. (comp.) (1994). *Hermenéutica y racionalidad*. Bogotá: Norma.
- Warnke, G. (1987). *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason*. Stanford: Stanford University Press.
- Weinsheimer, J. (1985). *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method*. New Haven: Yale University Press.
- Weinsheimer, J. (1991). *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory*. Chelsea: Yale University Press.
- Zabala, H. (1972). *Forma y función*. Recuperado de: <http://cvaa.com.ar/02dossiers/zabala/04_obras_04a.php/>.
- Zúñiga García, J. (1995). *El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. Granada: Universidad de Granada.