

COMPRENSIÓN Y EXPERIENCIA DEL ARTE EN GADAMER

Silvestre Manuel Hernández*

para Salustia Moreno

La hermenéutica no es una reflexión sobre las ciencias del espíritu, pues ella está dentro del campo cognitivo de estas disciplinas del saber, sino una explicación del suelo ontológico sobre el que estas ciencias pueden edificarse. Es el intento de excavar debajo de la empresa epistemológica para sacar a la luz sus condiciones propiamente ontológicas, o dicho de otra forma, con ella se inicia el retorno desde la ontología hacia los problemas epistemológicos. La intención, o método, en la hermenéutica, cambia, en lugar de preguntar por el “cómo se sabe”, cuestión que atañe más a una filosofía de la mente y a variantes del pensamiento en tanto aprehensión de conceptos y su consiguiente procesamiento, se interroga por “cuál es el modo de ser del ente que sólo existe comprendiendo”. Aquí está latente la posibilidad de referir un signo (objeto o acontecimiento usado como evocación de un hecho) a su designado, o la operación mediante la cual un sujeto (intérprete) refiere un signo a su objeto (designado).

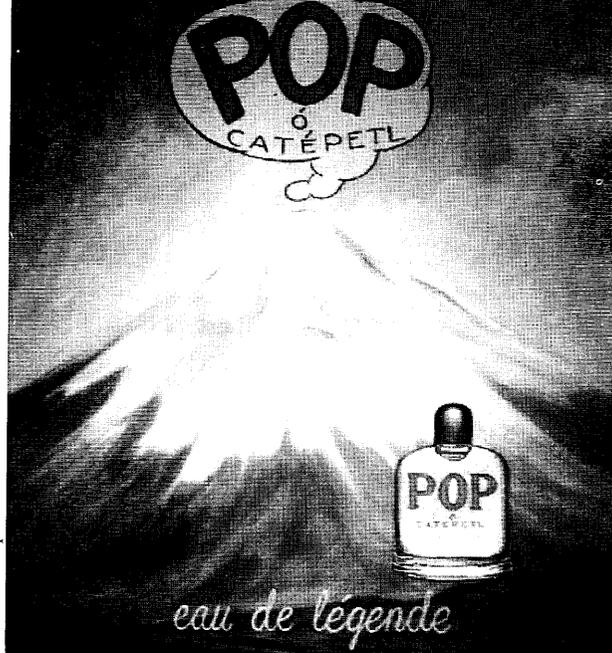
Desde la hermenéutica filosófica de Hans –Georg Gadamer (Marburg, Alemania, 1900), la obra de arte es una representación, pero no representa algo que ella no sea, no es una alegoría, sino un “significado” que puede encontrarse en su propio decir; esto funciona como un postulado universal. Y el arte es posible porque en su hacer figurativo la naturaleza deja todavía algo por configurar, es decir, le

cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo rellene.

El objetivo de este trabajo es presentar lo que en Gadamer se puede considerar como “comprensión” y “experiencia del arte”, manifestados a través del juego, el símbolo y la fiesta. Para precisar estos términos, el estudio se aboca, en primer lugar, a la comprensión, y se parte de ahí porque todo conocimiento tiene un cuerpo de presupuestos en el cual se apoya. En segundo lugar se expone la concepción del lenguaje, pues gracias a él se puede establecer una disertación en cualquier campo del saber humanístico, social o científico, y porque la palabra actúa como un anticipo del pensar consumado. Por último se caracteriza el trinomio de la experiencia del arte, inmerso en una visión crítica contemporánea donde la comprensión del arte y la práctica artística en la era de la industria cultural es inadecuada, porque en ella se degrada al co-jugador a un mero consumidor por explotar, y se hace a un lado el sentido antropológico que yace en el fondo de estos elementos.

La metodología de estudio consiste en analizar las ideas del filósofo alemán y hacer un desglose de los postulados implícitos que desde la óptica del autor fundamentan los conceptos a dilucidar; así mismo, se hacen referencias a otros pensadores del quehacer estético con el fin de mostrar el *continuum* de ciertas valoraciones y juicios que han permeado la reflexión sobre los fenómenos artísticos y filosóficos. Como se apreciará, el ensayo que se ofrece no es un

* UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.



"Pop-ó-catepetl", 2000. 80 x 60 cms., acrílico s/t.

esclarecimiento lógico –formal de los argumentos onto– estéticos de Gadamer, sino una aproximación a las líneas de investigación validadas por sí mismas en el discurso gadameriano.

Consideraciones previas

La historia denota los actos, los pensamientos e instituciones de los seres racionales, esto es, de individuos motivados por una concepción de sus propósitos. Es un proceso específico e indispensable para la comprensión de los asuntos humanos, para develar el "por qué" de sentido. La experiencia estética, ligada a la historia del arte¹ y de la cultura, necesita de una explicación, que desde el seguimiento de la filosofía occidental es el producto de una respuesta a la pregunta ¿por qué?. Y en hermenéutica, el "por qué" atañe al sentido: "Nuestras acciones significan cosas para nosotros y para los demás y se comprenden en relación con esas significacio-

1 La idea de la historia del arte como disciplina autónoma con un tema de estudio y una tradición intelectual propia, proviene de la formulación alemana del *Kulturgeschichte* (de eminente raigambre hegeliana). Aunado a esto está la percepción estética, que modifica la totalidad de la historia de su objeto, pues éste está dentro de un orden histórico, que es estético y de gusto.

nes".² Hay dos vertientes en el "por qué" hermenéutico:

1. El "por qué" de intención. ¿Por qué hizo eso?, cuando se refiere a algún propósito intencional, la explicación no se vincula al pasado, sino al futuro, la respuesta no se relaciona con una causa, sino con una razón; en ello, las "razones" se toman como un tipo de respuesta a la interrogante "por qué".
2. El "por qué" de estilo. Cuando la respuesta al "por qué" no se enlaza con las razones, sino con el mayor o menor grado de coherencia o "relación significativa" entre la acción explicada y aquellas que la rodean.

Si esto se presenta en la esfera interna de la hermenéutica, desde lo "externo" el sujeto hermenéutico afronta cualquier problema desde una argumentación formal y un juicio estético, correspondiendo a lo segundo las características de:

- a. Se abstrae del propósito del objeto para verlo no como un medio sino como un fin, pero como un fin en sí mismo.
- b. Implica la experiencia, se circunscribe a la referencia de lo que se percibe, visual o auditivamente, como su objeto.
- c. Está animado por la formulación de la pregunta "por qué", que resulta apropiada para la comprensión del estilo: "un "por qué" que, una vez sustraído de todo propósito, cuestiona el restante significado".³
- d. Es resultado de juicios de valor: se ocupa del valor de ciertas experiencias.

Ahora bien, la experiencia del arte y de la historia definen el tipo de universalidad asumida en la hermenéutica, desde la perspectiva gadameriana: la comprensión es lo propio en la medida en que se asume como un elemento de integración regulado por la historia y la tradición, y en tanto dimensión hermenéutica del comprender – algo – como – algo y del comprenderse – hacia – algo, se proyecta "lo esencial" que se es, el carácter de proyecto hacia el que se vive. Gadamer parte de la intelección de que

2 Roger Scruton, *La experiencia estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 388.

3 *Ibidem*, p. 402.

sólo comprendemos lo que comprendamos como respuesta a una pregunta. De ahí que el sentido de esa constatación está precisamente en que se tiene primero que haber entendido la pregunta, antes de darle una respuesta o de poder entender algo como respuesta a ella.⁴ En Gadamer la hermenéutica adquiere un significado universal, consustancial a la filosofía, porque el ser finito del hombre (ser humano: ser histórico –finito, ser– ahí finito) está signado al cuerpo de la interpretación, y en los confines del mundo histórico se opera una mediación entre el pasado y el presente.

La comprensión es un acontecimiento, un movimiento de la historia en sí en el cual ni intérprete ni texto pueden ser pensados como partes autónomas. La comprensión en sí no es pensada en tanto una acción de la subjetividad, sino como completud de un acontecimiento de transmisión en el cual pasado y presente están en constante mediación.⁵

En este contexto es que se comenta la experiencia del arte.⁶

I Comprender

El comprender está vinculado por principio al tiempo, no sólo a la situación temporal o al espíritu de la época que determinan sincrónicamente al hombre, no sólo al decurso y al cambio de él; la comprensión para Gadamer está ligada retrospectivamente

te a la historia efectual (*wirkungsgeschichte*) cuyos orígenes no se pueden calcular diacrónicamente, y cuyo punto central consiste en que sólo se puede experimentar en el propio *tempo* de uno.

El hombre, orientado hacia la comprensión,⁷ transforma la experiencia de la historia en algo con sentido, o por decirlo de otra forma, la asimila hermenéuticamente. Y esto desemboca en el círculo hermenéutico que:

[...] por cuanto parte y todo se presuponen recíprocamente para poder ser comprendidos[...] la hermenéutica es primordialmente la doctrina de la inserción existencial en lo que puede denominarse historia (*Geschichte*), posibilitada y transmitida lingüísticamente.⁸

La hermenéutica, como doctrina de la comprensión, posee un rango histórico – ontológico, y la lingüisticidad constituye el modo de ejecución ínsito en ella que no se deja objetivar metódicamente.

El horizonte histórico es una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente. En la realización de la comprensión tiene lugar una fusión horizontal, y con el proyecto del horizonte histórico se lleva a cabo simultáneamente su superación.

Comprender implica dejar en suspenso la verdad de la referencia, es decir, se retrocede desde la referencia inmediata de la cosa a la referencia de sentido como tal, y se considera ésta como algo con sentido, con lo que la posibilidad de verdad queda en suspenso, así, el poner en suspenso es la verda-

4 Cfr. Hans – Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”, en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 186–187.

5 Linge lo expresa de la siguiente manera: “Understanding is an event, a movement of history itself in which neither interpreter nor text can be thought of as autonomous parts. Understanding itself is not to be thought of so much as an action of subjectivity, but as the entering into an event of transmission in which past and present are constantly mediated, Cfr. “Editor’s Introduction”, *Philosophical Hermeneutics*, Hans – Georg Gadamer, University of California Press, 1977, xvi. Traducción del autor.

6 Si se considera al arte carente de propósitos, como en algún momento de la exposición pudiera entenderse, ello no implica que se le considere carente de valor, estéticamente hablando, pues el arte tiene un valor en sí mismo.

7 El problema de la comprensión está relacionado con la explicación (concepto no analizado en el presente ensayo). Las disertaciones sobre *comprensión* y *explicación* tuvieron su origen a finales de siglo XIX y se sistematizaron con los aportes de Dilthey al pensamiento y quehacer de las *ciencias del espíritu* (su carácter es participante), cuyo referente es distinto al de las *ciencias naturales* (son objetivadoras). Las palabras en alemán para designar estos conceptos son *Verstehen* y *Erklären*, correspondiendo a la primera un conocimiento de tipo “empático”, y a la segunda uno con matices científicos, lógico – formales. Cfr. Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

8 Reinhart Koselleck y Hans – Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 86.

dera esencia del preguntar. “Preguntar permite siempre ver las posibilidades que quedan en suspenso[...] Comprender la cuestionabilidad de algo es en realidad siempre preguntar”.⁹

Para Gadamer, lo fundamental en la hermenéutica filosófica es su señalamiento hacia un concepto totalmente distinto del saber y la verdad, que se revela y se realiza a través de la comprensión, en la cual se conjuntan los tres elementos de la hermenéutica, en la antigua tradición separados: *subtilitas intelligendi* (comprensión), *subtilitas explicandi* (interpretación), *subtilitas applicandi* (aplicación);¹⁰ en Gadamer esta (verdad) se vuelve un proceso único de la comprensión. Es necesario precisar que en esta disciplina (opuesta a la idolatría del método científico y a la autoridad anónima de la ciencia) su carácter está dilucidado por la *phronesis* y la *praxis*, como se vislumbra en *Verdad y método*, por la distinción entre una “razón técnica” de la ciencia, y una “razón práctica” de la comprensión.

La *phronesis*¹¹ gadameriana, que se opone a la *episteme* o *techne*, es una forma de razonamiento y de conocimiento práctico en la que hay un tipo distintivo de mediación entre lo universal y lo particular. No es la aplicación del método o la inclusión de particulares bajo reglas o universales determinados fijos. Este conocimiento práctico implica: “[...] el entrelazamiento peculiar del ser y el conocimiento, la determinación a través del propio devenir de uno, *Hexis*, el reconocimiento del Dios situacional, y *Logos*”.¹²

El comprender, en Gadamer, se inscribe dentro de la historia efectiva (*Wirkungsgeschichte*), que nos da forma constantemente, y por ello el comprender es siempre comprender en forma distinta. Bernstein aclara:

9 Hans – Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. I., Salamanca, Sígueme, 1996, p. 453.

10 Gadamer lo expone en *Verdad y método*, T.I., p. 378. Y Richard J. Bernstein lo retoma en: “¿Cuál es la diferencia que marca una diferencia? Gadamer, Habermas y Rorty”, en *Perfiles filosóficos*, Siglo XXI, México, 1991, p. 76.

11 La reflexión de Gadamer sobre la *phronesis* se plantea desde la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, que remite a una “virtud intelectual”, véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. II., Sígueme, Salamanca, 1994, p. 92.

12 Richard J. Bernstein, *op. cit.*, p. 76.

Toda comprensión implica un encuentro dialogístico entre el texto o la tradición que tratamos de comprender y nuestra situación hermenéutica, siempre entendemos “la misma cosa” de manera diferente. Siempre comprendemos desde nuestra situación y horizonte, pero lo que tratamos de lograr es ampliar nuestro horizonte, alcanzar una fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*).¹³

Los horizontes, forjados en el pensamiento a través del lenguaje, no son cerrados sobre sí mismos; en esencia, son abiertos y fluidos. Al respecto, es necesario situar nuestro horizonte dentro de uno mayor, y “abrirse” a la pretensión de verdad que hay en las obras de arte, los textos o la tradición, es decir, permitir que nos hablen. En este sentido, el conocimiento abstracto, la finalidad en la comprensión o la completa autotransparencia del que posee el conocimiento es imposible, ya que se está en una situación dialogística o conversacional abierta con la misma tradición e historia que efectivamente nos está dando forma. Lo que podría concebirse como el ser, oscilando en esta configuración, es el acto dialogístico, pues:

El diálogo es en efecto la expresión más clara de una fusión de horizontes: para comprender al interlocutor, debo someter mi intención e integrarla con aquella que tengo enfrente: se trata de una operación eminentemente hermenéutico – lingüística, en la que la razón egocéntrica y monológica de la metafísica se abre a la alteridad.¹⁴

La fusión de horizontes procede de un doble rechazo: el del objetivismo, según el cual la objetivación de lo otro se hace olvidando lo propio; y el del saber absoluto, para el que la historia universal puede articularse en un horizonte único, pero

13 *Ibidem*, p. 77.

14 Maurizio Ferraris, al comentar la filosofía de Gadamer, apunta: “Il dialogo é infatti l’espressione più chiara di una fusione di orizzonti: per comprendere l’interlocutore, io devo piegare la mia intenzione, e integrarla con quella di chi mi sta di fronte; si tratta di un’operazione eminentemente ermeneutica – linguistica, in cui la ragione soggettocentrica e monologica della metafisica si apre all’alterità”, véase su libro *Storia dell’ermeneutica*, Bompiani, Milano, 1992, p. 276. Traducción del autor.

tal horizonte no existe, porque la tensión entre lo otro y lo propio es intrascendible. El concepto de fusión de horizontes da su verdadero valor al concepto de prejuicio: “[...] el prejuicio es el horizonte del presente, la finitud de lo próximo en su apertura a lo lejano”,¹⁵ representan aquello más allá de lo cual ya no se alcanza a ver. El horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que se ponen a prueba los prejuicios; parte de la prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la cual se forma parte. El horizonte del presente no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo. “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos” [...] La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo nuevo y lo viejo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos”.¹⁶ El prejuicio no es el polo opuesto a una razón libre de presupuestos, sino un componente del comprender ligado al carácter históricamente finito del ser humano.¹⁷

Es pertinente decir que no es que la comprensión surja de la interpretación, sino que la interpretación es la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender. En la interpretación de la comprensión, lo comprendido “tiene la estructura de *algo como*”; y este *como* constituye la estructura del carácter explícito de lo comprendido, establece la interpretación. El *como* se presenta como “algo originario”, donde las cosas aparecen como una totalidad de funcionalidades. La interpretación descubre lo comprendido guiada por una orientación que fija el trayecto cognitivo que ha de seguirse, es decir, ella se realiza desde una visión previa para apropiarse de lo comprendido desde una conceptualidad anterior.

15 Javier Bengoa Ruiz de Azúa: “De la epistemología a la ontología: Heidegger y Gadamer”, “De Gadamer a Ricoeur”, en *De Heidegger a Habermas*, Herder, Barcelona, 1992, p. 105.

16 Hans – Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. I., Sígueme, Salamanca, 1996, pp. 376–377.

17 El argumento del prejuicio como “condición de la comprensión” lo desarrolla Gadamer en *Verdad y método*, T. I., p. 344 y sigs.

En el comprender pareciera que hay una triple estructura de anticipación:

- Una estructura del cómo de la interpretación.
- Un sentido, que es el hacia dónde de la proyección, estructurado mediante posesión y visión.
- Una conceptualidad previa, desde la cual algo es comprensible como algo.¹⁸

II Lenguaje

Un ámbito por exponer, dentro del desarrollo que se sigue, es el del lenguaje, especificando que por él se entiende aquí no el sistema de las lenguas, sino el conjunto de las cosas dichas, de los mensajes más significativos. Gadamer nos dice:

El lenguaje [...] es la primera interpretación global del mundo y por eso no se puede sustituir con nada. Para todo pensamiento crítico de nivel filosófico el mundo es siempre un mundo interpretado en el lenguaje.¹⁹

El origen está en el aprendizaje de una lengua, la asimilación de la lengua materna es ya una articulación con el mundo. Esto implica que el proceso de formación conceptual que se produce en medio de esta interpretación lingüística nunca es un primer comienzo, siempre es un seguir pensando en la lengua que se habla y en la interpretación del mundo que ella ofrece. Nunca hay un comienzo desde cero: el lenguaje que expresa la interpretación del mundo es producto y resultado de la experiencia. Aquí experiencia no se inscribe en el sentido dogmático de lo dado inmediatamente; Gadamer sostiene que

18 Desde una vertiente interpretativa de la historia, César González habla de insertar a la comprensión en el círculo hermenéutico porque: “[...]a la regla de comprender el todo desde lo individual y lo individual desde el todo: la anticipación de sentido que hace referencia al todo sólo llega a una comprensión a través del hecho de que las partes que se determinan desde el todo determinan a su vez a este todo”. Véase su artículo “La interpretación y la historia”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (edit.), México, UNAM, 1995, p. 99.

19 Hans – Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. II., Sígueme, Salamanca, 1994, p. 83.

“La experiencia no es primariamente *sensation*. No es el punto de partida de los sentidos y sus datos lo que en rigor puede llamarse experiencia”.²⁰

La palabra y el lenguaje, que transmiten la cultura humana y patentizan la singularidad del individuo en su devenir y su hacer, están en el principio de la Historia. Por ellos el hombre reflexiona sobre la particularidad o la universalidad de un tipo de saber o sobre la existencia de un “fenómeno cualquiera” que inquiete su intelecto, como lo es el arte, en sentido general, o la belleza, en tanto categoría que: “[...] comprende naturaleza y arte, costumbres, usos, actos y obras y todo lo que se comunica y todo lo que, en la medida en que es compartido, pertenece a todos”.²¹

Un concepto próximo a lenguaje y discurso es *Logos*, el cual no significa la palabra, sino discurso, lengua, dar cuenta de algo, y finalmente, todo lo que se expresa en el habla, pensamiento, razón. El lenguaje, el discurso, en cambio, revela lo que siempre está en nosotros y lo que nos rehuye y así también revela lo justo y lo injusto.²²

Dentro del arte está la literatura, la obra de arte literaria como fenómeno lingüístico que posee una relación con la interpretación [interpretar (*auslegen*)] y así mismo se acerca a la filosofía; y como interés hermenéutico, el arte de la escritura, el cual puede manifestarse en la retórica (no consustancial a la obra literaria), concretizada en el discurso, que siempre lo es de y para alguien, y está determinado por su propio funcionamiento verbal, es autorregulatorio.²³ El escribir para alguien ya implica el problema de la disociación entre escritura y lectura, enmarcado en la comprensión y en una cuestión hermenéutica: “Cómo puede ser superada la distancia entre el sentido de un discurso fijado por el que escribe y el lector que lo entiende”.²⁴

20 *Ibidem*.

21 Hans – Georg Gadamer: “La cultura y la palabra”, en *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993, p. 15.

22 No uso los términos en su acepción ética, sino como valoraciones estéticas en una enunciación sobre el análisis de un hecho artístico.

23 Un análisis bastante lúcido sobre el *discurso*, desde las perspectivas que se abordan en este trabajo, y desde el ámbito del poder, lo realiza Michel Foucault en *L'ordre du discours*, Gallimard, París, 1971.

24 Hans – Georg Gadamer: “La fuerza expresiva del lengua-

El arte de la escritura une las posibilidades de la comprensión recíproca a través de la situación del diálogo y de la conversación, pues la prosa es un concepto hermenéutico.²⁵ La palabra quiere decir que hay un arte del lenguaje incluso allí donde el texto no está atado a un pie rítmico y a la métrica, sino que sigue el camino peripatético del pensamiento. Hecho que establece un vínculo entre el escribir comprensible y el escribir bien (relación entre sistematización de las ideas y concreción de las mismas en la escritura). El lenguaje, se puede contemplar en la actualidad, ha abandonado su lugar como totalidad lingüística y se ha subordinado a determinadas funciones de designación, como se ejemplifica con la matemática (geometría, en tanto conocimiento metódico) que parece ser el lenguaje unitario de la presente época.

Con respecto a la lectura, que es hasta la fecha la forma auténtica y representativa de concebir, e incluso palpar la participación del receptor en el arte, Gadamer reconoce tres instancias en el proceso, y las ejemplifica con la poesía:²⁶

1. Saber leer, entendiendo por esto descifrar el texto como una unidad oratoria, que parte de un

je”, en *Elogio de la teoría*, ed. cit., p. 133. El objetivo de Gadamer en este ensayo es exponer la disociación del lenguaje científico con el fenómeno lingüístico general en relación con la totalidad que nos une en una sociedad humana en el poder – hacer, y en el buscar, y encontrar de la palabra comunicativa. Véase la página 144.

25 Koselleck habla de la “tesis hermenéutica: el ser del lenguaje excede a sus aplicaciones discursivas”, en oposición a la “tesis pragmática: la situación semántica de un acto de habla excede el sentido de las palabras empleadas”. Cfr. Reinhart Koselleck y Hans – Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 36.

26 La aplicación de esta forma de reflexionar se encuentra en la obra *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, donde el autor analiza poemas de Hölderlin, George, Rilke, Benn, Celan, Domin y Meister; donde se puede apreciar al poema con el valor de su contenido y no de lo que “se le pone encima”, siendo él lenguaje que no sólo significa, sino que es aquello que significa; las palabras retornan a algo que él, en el fondo, es: unidad mágica de pensar y acontecer. El poema no se agota por lo que se sabe de él, porque “se le conoce”, sino que cuanto mejor se le conoce, tanto más se le entiende. De acuerdo a Gadamer: “[...] tanto más lo interpreto, lo despliego (*auslege*) y repliego (*zusammenlege*); e, incluso, si me lo sé de memoria, hasta el fondo, tanto más me dice un poema verdaderamente bueno. No se hace más pobre, sino más rico.” Cfr. Hans – Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”, ..., p. 192.

conocimiento previo; “un texto poético [...] no requiere la ratificación del lenguaje significativo”,²⁷ siempre se despierta otra cosa en la que nos reconocemos a nosotros mismos.

2. Son espacios intelectuales libres que la lengua poética abre y que el lector llena con su participación, para arribar a la “completud”, por el sujeto cognoscente, o por el que simplemente disfruta de la lectura y lo que ella genera en su interior.
3. Rellenar, significa que el lector, o el oyente, capta lo que hay más allá de la imagen poética y que hace su aparición en un momento de la lectura, y así mismo se adelanta en la dirección de lo que quiere decir. Pues hay algo en la imagen poética que nos presenta la poesía como si nunca se hubiera dicho antes y acabara de decirse para nosotros. Al “rellenar” se inicia la obra de arte en su auténtica realidad.

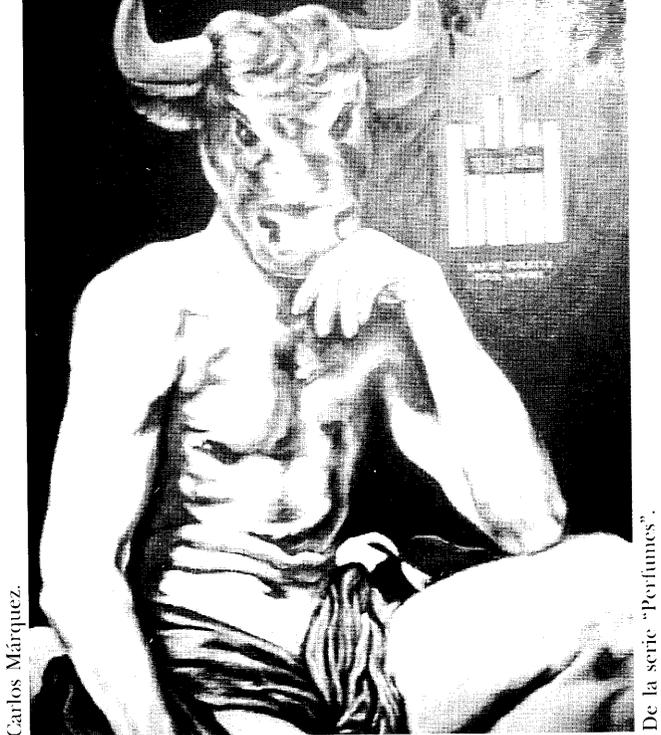
El lenguaje es acontecer lingüístico, es acontecimiento, no es proposición y juicio, sino que únicamente es si es respuesta y pregunta. Y aquí la hermenéutica sirve para desarrollar la posibilidad de transmitir al otro lo que uno piensa de verdad²⁸ y obtener de él la respuesta, la réplica de su modo de pensar; se trata siempre de acoger lo que el otro efectivamente quiere decir,²⁹ y de buscar y encontrar el “suelo común” más allá de su respuesta. Esto en el ámbito de la comprensión se remite a que se comprende cuando se comprende la pregunta para la que algo es respuesta; y la reconstrucción de la pregunta desde la cual el sentido de un texto se comprende como una respuesta para el propio preguntar, ya que el texto debe de ser entendido como respuesta a un verdadero preguntar.

Si se enfoca lo anterior a la literatura, como una de las experiencias estéticas, llama la atención los pasos que sigue Gadamer para llegar a ella a partir de la escritura, tales son: 1. El “estar escrito” forma

27 Hans – Georg Gadamer: “¿El fin del arte?”, en *La herencia de Europa*, Península, Barcelona, 1990, p. 81.

28 Dentro del sistema de Gadamer la verdad no se ciñe a la *adequatio intellectus et rei*, sino que pareciera ser una mezcla de motivos que se presentan en la fusión de horizontes.

29 Gadamer expresa: “Quien escucha al otro, escucha siempre a alguien que tiene su propio horizonte”, en *Historia y hermenéutica*, ed. cit., p. 121.



“Tête de bête”, 2000. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

el trasfondo de la literatura. La escritura, a diferencia del habla, no puede ayudarse a sí misma. 2. La escritura significa la pérdida de la inmediatez del habla. La escritura significa una disminución en cuanto a la lectura en voz alta, porque en ella no hay modulación, gestos o entonación. La escritura no deja de tener una autenticidad sorprendente, porque gracias a ella se puede alcanzar el sentido pleno de lo dicho por la palabra, “el paso a través de la escritura significa un desprendimiento del acontecer lingüístico originario”.³⁰ La escritura comunica la intención del habla en tanto en cuanto se aspire con ella a la transmisión de un contenido fijo, y le es propia una especie de identidad: “La literatura y, sobre todo, la obra de arte lingüística es, antes bien, una palabra dispuesta para ser leída correctamente desde sí misma(...)”,³¹ la obra de arte literaria tiene, más o menos, su existencia para el oído interior. El oído interior percibe la conformación lingüística ideal, algo que nadie podrá oír nunca, pues la formación lingüística ideal exige de la voz humana algo inalcanzable, y ese es precisamente el modo de ser de un texto literario.

30 Hans – Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”, en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 189.

31 *Ibidem*. La idea que subyace a esta concepción: la literatura a partir de la literatura, Tzvetan Todorov ya la había ex-

La literatura no se queda por detrás del lenguaje, como podría deducirse en un primer acceso a la escritura, sino que es obra de arte lingüística, y como tal, algo escrito que queda por delante de toda fonación, precisa Gadamer:

Sin embargo, lo común a toda literatura reside evidentemente en que, en cualquier caso, el que escribe mismo desaparece, porque ha determinado la manifestación lingüística según la idea de un modo tan pleno que ya no se puede añadir nada: todo está en las palabras del texto, tal y como éste aparece como texto. A eso le llamamos arte de escribir.³²

De lo anterior se desprende que el arte de escribir pertenece a toda obra de arte literaria. Y con respecto al texto, Gadamer lo toma como un concepto hermenéutico por sí mismo, “[...] el *texto* está referido también al “comprender” en el concepto más amplio, y es también susceptible de “interpretación”. Pero un texto que sea una obra de arte literaria me parece un texto en sentido eminente, y

presado en 1970 cuando nos dice: “Le texte littéraire n’entre pas en relation de référence avec le “monde”, comme le font souvent les phrases de notre discours quotidien, il n’est pas “représentatif” d’autre chose que lui – meme. (...) La littérature se crée à partir de la littérature, non à partir de la réalité, que celle – ci soit matérielle ou psychique; toute oeuvre littéraire est conventionnelle” (pp. 14–15). “El texto literario no entra en relación de referencia con el “mundo”, como lo hacen frecuentemente las frases de nuestro discurso cotidiano, él no es “representativo” de otra cosa que de él mismo.(...) La literatura se crea a partir de la literatura, no a partir de la realidad, sea ésta material o psíquica; toda obra literaria es convencional”. Todorov también explica que el texto literario es autorreferencial y que el discurso literario es válido en relación a sus propias premisas, es un lenguaje en sí mismo; a la vez que sostiene la creación de la literatura a partir de la literatura y no de la realidad, haciendo hincapié en que el trabajo de conocimiento en la obra literaria se orienta hacia una verdad aproximada, no absoluta. Cfr. Tzvetan Todorov: “Les genres littéraires”, en *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 7 – 27. Traducción del autor.

32 Gadamer, op. cit., p. 191. La cita remite a la tesis de “la muerte del autor” (1968) de Roland Barthes, quien sostiene que la propia escritura ha terminado con la metafísica de la presencia del sujeto escritor: “[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen: La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco – y – negro en donde acaba por perderse toda identidad del cuerpo que escribe. (p. 65) [...] el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (p.

no es sólo que sea susceptible de interpretación, sino que la necesita”.³³ La partícula en cuestión quiere decir “textura”, y se refiere a un tejido que consta de hilos sueltos, hasta el punto entretejidos que el todo se convierte en un tejido de una textura propia.

En general, lo que distingue a la literatura es la emergencia de la palabra, que no es la dicha en el habla cotidiana, cuyo funcionamiento se enmarca en lo meramente comunicativo, donde sólo significa algo, pero no es nada por sí misma, sino que es la utilizada en la creación artística, validada por la insustituible unicidad del sonido explayado en una multiplicidad indeterminable de sentido, la que posibilita la sensación estética.³⁴

III El problema del arte

El problema al que se enfrenta Gadamer es la justificación del arte, enraizada en el “carácter de pasado del arte” (expresión de Hegel) donde éste ya no se entendía del modo espontáneo en que se había entendido en el mundo griego y en su representación de lo divino como algo evidente por sí mismo; con lo que con el “fin de la antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación”.³⁵ En el “carácter de pasado del arte” la escultura griega representó lo divino en la manifestación del arte directamente como la propia verdad. Todavía en la época del Dios del otro mundo, es decir, en el cristianismo y su mensaje, se pudo participar de esta verdad en la forma de recuerdo y de culto a la memoria de lo divino. El arte como presencia del pasado no implica sin más que el arte ya no tiene ningún futuro, sino que en su esencia pertenece siempre al pasado, cuando quiera que florez-

69) Y no tiene un significado último: “La escritura instaure sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido”. (p. 70) Véase su ensayo: “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65–71.

33 Hans-Georg Gadamer: “Filosofía y literatura”,..., p. 192.

34 Cfr. op. cit., p. 197. También aquí es evidente la similitud con las concepciones de R. Barthes, ver nota 32.

35 Hans – Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 35.

ca, hasta cualquier futuro; es, en términos más propios, una crítica del arte de su tiempo (Gadamer se refiere a la época de Goethe).

El problema se plantea cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional en que se sigue expresando en la invención poética o en el lenguaje artístico. La legitimación la adjudica Gadamer a la Iglesia, con el nuevo sentido del lenguaje de los artistas plásticos, y posteriormente de las formas discursivas de la poesía y la narrativa; esto confluye en una “conciencia cultural”, fruto de la historia del gran arte de occidente, desarrollado a través de la vertiente cristiano – medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, propiciando un lenguaje de formas comunes para los contenidos particulares de una comprensión de nosotros mismos.

Al interior de la exposición de Gadamer subyace una historicidad de la cultura y del arte; hay una temporalidad en donde se conciben y sustentan los conceptos, en tanto que participan en la fusión de horizontes. Aquí los conceptos no son magnitudes atemporales eternas, sino momentos de contextos categoriales que cambian (como se presentan en la historia conceptual – *Begriffsgeschichte*). Los conceptos no están reducidos a funciones, como ocurre en la discursividad científica, sino que son partículas inherentes al pensar, a decir de Koselleck: “*El concepto es la síntesis, y por eso permite conocimiento y comprensión, verdad y apropiación, intervención y acción.*”³⁶

La comprensión de lo que es arte hoy en día representa una tarea para el intelecto, lo que implica un desplazamiento hacia el gran arte del pasado como al gran arte moderno, pues éste no sólo se contrapone a aquel, sino que ha extraído de él sus propias fuerzas y su impulso, de esto se sigue que ambos son arte, por el diálogo constante de los horizontes espacio – temporales de creación e interpretación del hecho artístico. Un ejemplo es el cubismo, que “rompe con la tradición” al eliminar toda referencia a un objeto para formar la figura.³⁷ Y en ello

se encuentra un tránsito entre el horizonte de futuro abierto y de pasado irreplicable, que constituye la esencia de lo que se llamaría “espíritu”:

La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes.³⁸

Pero ¿qué hay que entender por arte?, si se sigue la secuencia expositiva de Gadamer en *La actualidad de lo bello*, se contempla que en el siglo XVII “las bellas artes” se referían al arte, lo que no precisa qué es lo bello; por lo que el término aparece como arreferencial, sin utilidad definida, siendo un concepto que cumple una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo. La esencia de lo bello no se contrapone a la realidad: “La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real”.³⁹ Y el hablar de arte se “apropia del concepto de obra”, que en cuanto objetivo intencional de un esfuerzo regulado, queda libre como lo que es, emancipado del hacer que la produjo; pues la obra, por definición, está destinada al uso, y no es realmente lo que representa, sino que actúa por imitación.

La verdad que la obra de arte tiene para nosotros no estriba en una conformidad a leyes universales para que se acceda por ella a su manifestación. En lo particular de la experiencia sensible, que se orienta a lo universal, también se presenta la verdad, por esa comprensión que siempre lo es de algo y permite ganar una cierta familiaridad con lo que tiene sentido, con esa anticipación de la perfección *per se* en la obra de arte. La belleza “sin significado” no permite reducir lo bello del arte a conceptos, pues la experiencia de lo bello significa una animación de todo nuestro sentimiento vital.

36 Reinhart Koselleck y Hans – Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, ..., p. 36.

37 Gadamer afirma en “¿El fin del arte?": “Nos hallamos al final de un largo desafío que nos ha conducido a una suspi-

cia definitiva ante la pintura y el arte en general a través de la destrucción cubista de las formas, la deformación expresionista de las figuras, la traición surrealista y la creciente desnudez del cuadro abstracto”. Véase *La herencia de Europa*,..., p. 76.

38 Hans – Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*,..., p. 42.

39 *Ibidem*, p. 52.

IV El trinomio de la experiencia del arte

Gadamer considera que el fenómeno del juego y del jugar lo comparte todo el mundo animal, pero para diferenciar al ser humano del animal, apela a una desmitificación de que sea la autoconciencia y el libre albedrío lo determinante para tal diferencia,⁴⁰ y enfatiza, con respecto a la “decisión libre”: “Los factores inconscientes, los impulsos instintivos o el interés, no sólo gobiernan nuestro comportamiento, sino que también determinan nuestra conciencia”.⁴¹

En esta apreciación se contempla que muchas cosas que se toman como elección propia pueden comprenderse mejor desde los impulsos instintivos del comportamiento animal, pues el jugar humano participa de las determinaciones naturales; y algo similar ocurre en la creación artística, en el despliegue vital, que es un instinto lúdico. Mas el juego humano se distingue del animal en que lleva en sí una determinación a la que uno se refiere intencionalmente, y “lo que constituye el carácter lúdico del juego humano es que se ponen reglas y prescripciones que sólo tienen validez dentro del mundo cerrado de ese juego”.⁴² La validez, que es vinculante y a la vez se limita al mundo del juego, es objetiva en tanto que se apega a la cosa de que se trata en el juego, y es peculiar al ser humano, y se caracteriza como intencionalidad de la conciencia; en otros términos, el juego se objetiva en el carácter específicamente determinado de un comportamiento “intencionado” (*gemeint*).

40 Aquí se está criticando el esquema interpretativo de Descartes sobre el hombre; a la vez que permite vislumbrar la visión antropológica del filósofo alemán, pues asciende a la capacidad de jugar como la distinción específicamente humana, y con ello cambia el sentido ontológico tradicional que se tenía en la filosofía de occidente a partir del siglo XVII, donde la razón era “el ser del hombre”, amén de que esta concepción se opone al “endiosamiento de la razón” del proyecto ilustrado, y las exageraciones del positivismo con respecto a una homogeneización del saber desde los principios estipulados por ellos como “verdaderos” y tendientes a “universalizarse”. Con la hermenéutica ya no hay una *Verdad* que sustente todo un sistema de pensamiento, sino una validación desde los parámetros del sujeto hermenéutico que tan sólo es un componente de la fusión de horizontes.

41 Hans – Georg Gadamer: “El juego del arte”, en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 129.

42 *Ibidem*, p. 130.

Acercándose más al arte propiamente dicho, el impulso artístico, distanciado del juego figurativo de la naturaleza, se ejemplifica con el aliento de libertad inherente a sus formulaciones; el producir humano puede proponerse tareas diversas y proceder de acuerdo a planes distinguidos por un momento de “despliegue arbitrario”. Similar a esto, el arte y la creación artística en sentido eminente, comienza ahí donde se puede hacer algo de un modo diferente, con la peculiaridad muy especial de que: “[...] “se refiere” a algo, y sin embargo no es eso a lo que se refiere. No es una pieza de trabajo que como toda pieza de trabajo de la labor humana esté determinada por su utilidad para algo”.⁴³

Si bien la obra de arte ha sido producida por el hacer humano, no lo está para ser utilizada, sino que tiene el grado de como – si ya reconocido en la esencia del juego. Es una “obra” porque es algo jugado, está por algo, y ese “algo” es una realización irrepitable, resultado de un fenómeno único. Ante esto, Gadamer prefiere utilizar la palabra conformación (*Gebilde*) en lugar de obra, porque en la “conformación” va implícito que:

[...] el fenómeno haya dejado tras de sí, de un raro modo, el proceso de su surgimiento, o lo haya desterrado hacia lo indeterminado, para representarse totalmente plantada sobre sí misma, en su propio aspecto y su aparecer.⁴⁴

Pero esta conformación que es la obra de arte debe ser reconstruida (he ahí el uso de la hermenéutica) por el “sujeto interpretativo”, pues ella es algo que ella no es, algo que sólo en el contemplador se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego. Aunado a esto, en el sentido del ser – jugado la apariencia se manifiesta y pertenece a la dimensión de la participación, en términos de comunicación. “El juego de la apariencia – arte juega entre tú y yo”.⁴⁵ Y la participación se da por el recibimiento, de uno, de parte de aquello que se le comunica, se le participa, y comparte el conocimiento del todo que se muestra en el otro,

43 *Idem*, p. 132.

44 *Idem*.

45 *Idem*, p. 134.

y en el objeto, y permite llegar a la apariencia verdadera, que es la conformación del arte.

Juego, símbolo y fiesta forman la base antropológica de la experiencia del arte en *La actualidad de lo bello*, de Gadamer, estos tres elementos se conjugan en la obra de arte, en su pasar fluyendo, que se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia adentro en ella significa también crecer más allá de uno mismo. El filósofo alemán enfatiza que lo jugado en el juego no sustituye al mundo en que se vive, sino que el juego del arte se transforma en un espejo que a través de los milenios vuelve a surgir ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos de un modo inesperado a como nosotros podríamos ser, o lo que pasa con nosotros, y aclara:

En verdad, juego y seriedad, el movimiento vital de exceso y exaltación y la fuerza tensa de nuestra energía vital, están entretnejidos en lo más profundo... [el juego] es no tanto la otra cara de la seriedad, cuanto el verdadero fundamento vital de la naturalidad del espíritu, ligadura y libertad a la vez.⁴⁶

A Juego

Se puede ver como un movimiento, un vaivén, o un automovimiento (que es el carácter fundamental de lo viviente). En el aspecto humano, el juego puede incluir en sí mismo a la razón, como conducta libre de fines. El juego es autorrepresentación del movimiento de juego, el jugar implica un “jugar – con”; en otro sentido, algo referido como algo, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento. Aquí yace la actividad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte; apela a su mismidad, “es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra”.⁴⁷ La identidad

46 Hans-Georg Gadamer: “El juego del arte”, en *Estética y hermenéutica, ...*, pp. 136 – 137.

47 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 71. En lo sucesivo, cuando me refiera a este libro, sólo anotaré entre paréntesis el número de las páginas.

hermenéutica atañe a que hay algo que entender, hay una intención de entender algo como aquello a lo que “se refiere” o como lo que “dice”.

De lo anterior se extrae un pequeño esquema:

Obra–comprensión–identidad–variación y diferencia.

Donde la obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que “rellenar”. El sujeto, en tanto ser que comprende e identifica, juzga “lo que ha comprendido”; y la identificación se da sobre algo en tanto lo que es o en tanto como ha sido, y esa identidad constituye el sentido de la obra. Y la identidad de la obra se hace efectiva con la construcción de la obra misma como tarea, a través de la “lectura hermenéutica”, que significa “ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo” (p. 77) El juego ya es siempre autorrepresentación; y en la obra de arte la expresión está en el carácter específico de “crecimiento de ser”, de la representación, de la “ganancia de ser” que el ente experimenta al representarse.

B Símbolo

Es la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. Esto tiende hacia el significado en la experiencia de lo bello, de lo bello en el arte, y es la evocación de un orden íntegro posible, donde quiera que este se encuentre, en tanto constituye la significatividad de lo bello en el arte.

Expresa Gadamer:

[...] 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 oposición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia.(p. 86)

esto no quiere decir que la expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros pueda consumarse alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiarnos, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido total.

Ahora bien, lo simbólico del arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración⁴⁸ y ocultación, el sentido de la obra estriba en que ella “está ahí”, “conformada” en tanto que “está”, y existe así “ahí”, “erguida” de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad”. Esto lleva a una experiencia, que en la obra de arte “no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite[...] la obra de arte significa un crecimiento en el ser” (p. 91)

Es necesario distinguir a la obra de arte con respecto a las demás realizaciones productivas humanas como la artesanía⁴⁹ o la técnica (que tienen una finalidad establecida y una utilidad), por su irremplazabilidad, por su acontecimiento único. Y la representación simbólica que el arte realiza no necesita de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas; lo simbólico materializa en sí mismo el significado al que remite, no se da por una comprensión pura de conceptos: “[...] la esencia de lo simbólico consiste precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado”. (p. 95)

C Fiesta

Como experiencia, no hay aislamiento, es la presentación de la comunidad en su forma más completa,

48 Mostrar, desde la hermenéutica filosófica de Gadamer, conlleva la intención de que aquel a quien se le muestre algo mire él mismo correctamente. En este sentido imitar es mostrar: “siempre que uno ve lo que otro le muestra, tiene lugar un acto de identificación y, con ello, de *re* – conocimiento”. Cfr. Hans – Georg Gadamer: “El juego del arte”, ... , p. 135.
49 En la Grecia clásica se distinguían dos formas de producir: el producir artesanal, que fabrica cosas utilizables, y el producir mimético, que no crea nada “real” sino que sólo lleva algo a su representación, es algo que él no es: y en tanto representación mímica, es un juego que se comunica como juego, “verdadero” en tanto representación.

siempre es fiesta para todos, todo está congregado. Saber celebrar es un arte, y la celebración (*Begehung*) es una actividad intencional, tiene modos de representación determinados.

Gadamer habla de la estructura temporal de la fiesta, como una similitud de la estructura temporal de la obra de arte, haciendo ver que ella está siempre y en todo momento ahí, con lo que el carácter periódico de una fiesta es que se la “celebra”, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos. no se dispone del tiempo (en sentido mecánico).

La fiesta implica el retorno, no porque se le asigne un lugar en el orden del tiempo, sino por el contrario, ya que el orden de éste se origina en la repetición de la fiesta. Esto representa lo que llega a su plazo, lo que tiene su tiempo y no está sujeto a un cómputo abstracto o a un empleo del *tempo*: lo que conduce a dos experiencias de esta categoría:

1. La normal__ tiempo para algo, que se divide, que se tiene o no se tiene. Es, por su estructura, un tiempo vacío, “algo que hay que tener para llevarlo con algo” (pp. 103–104).
2. Tiempo propio__ es un tiempo “lleno”, por ejemplo la infancia, la madurez, la muerte; esto no se puede computar ni juntar.

La fiesta ofrece tiempo, lo define, invita a demorarse; en la celebración se paraliza su carácter calculador.

Una obra de arte es una unidad orgánica, cada detalle está unido al todo, está dispuesto alrededor de un “centro”, es una unidad estructurada en sí misma; lo que quiere decir que también tiene un tiempo propio. No está determinada por la duración calculable de su extensión paulatina, sino por su propia estructura temporal:

[...] toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo [...] la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea esta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad. (pp. 110-111)

La comprensión, en Gadamer, no apela al ámbito subjetivista, de hecho es una crítica a la filosofía de la conciencia, sino a un proceso dialógico; es un acontecer donde se presenta una interrelación entre el intérprete y lo interpretado, los interlocutores,

ya sean personas, o de hombre a texto (donde hay una anticipación del sentido, y una mediación de las condiciones espacio temporales), o del individuo hacia la obra de arte o la historia, comulgan en la fusión de horizontes (pasado y presente se hayan unidos) desde el cual es plausible la comunicación, en tanto aprehensión de conocimiento, y donde el sujeto mismo se construye.

La experiencia del arte está concebida como el libre y desinteresado juego de las facultades, y la obra de arte, en su calidad de algo logrado, no es ni la simple consecución de un resultado planeado ni la sistematización de una comprensión total; es más bien un diálogo auténtico en el que interviene lo imprevisto para indicar la dirección al progreso de la conversación. En la "fusión de horizontes" hay un horizonte en donde está la obra, y un horizonte en donde está el receptor; mas la fusión no está acabada, pues se encuentra en la experiencia de la interpretación.

En Gadamer se observa una preeminencia del lenguaje con respecto al sujeto del lenguaje, pues en aquél se manifiesta el sentido que a la hermenéutica le interesa vislumbrar, y la comprensión de la obra de arte tiene que ver con un acontecer de verdad forjado en el ámbito dialogístico de la hermenéutica.

La importancia que Gadamer le da a la hermenéutica en la filosofía, y por ende en la estética, cambia por completo la visión que a principios de siglo se tenía sobre estos quehaceres, y funge como una respuesta a la escisión de las ciencias humanas, propiciada por el exceso de la "cientificidad" y el intento de "matematizar" el pensamiento. Como aporte al Saber, Gadamer establece unas líneas de investigación desde las cuales se puede reflexionar "de otra forma" las cuestiones ontológicas y epistemológicas que siempre han interesado a la filosofía, y dentro de ésta, al conocimiento estético.

Bibliografía de Hans-Georg Gadamer:

- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1996.
- _____, "La cultura y la palabra", "La fuerza expresiva del lenguaje", en *Elogio de la teoría*, trad. Anna Poca, Península, Barcelona, 1993, pp. 7-21, 133-144.

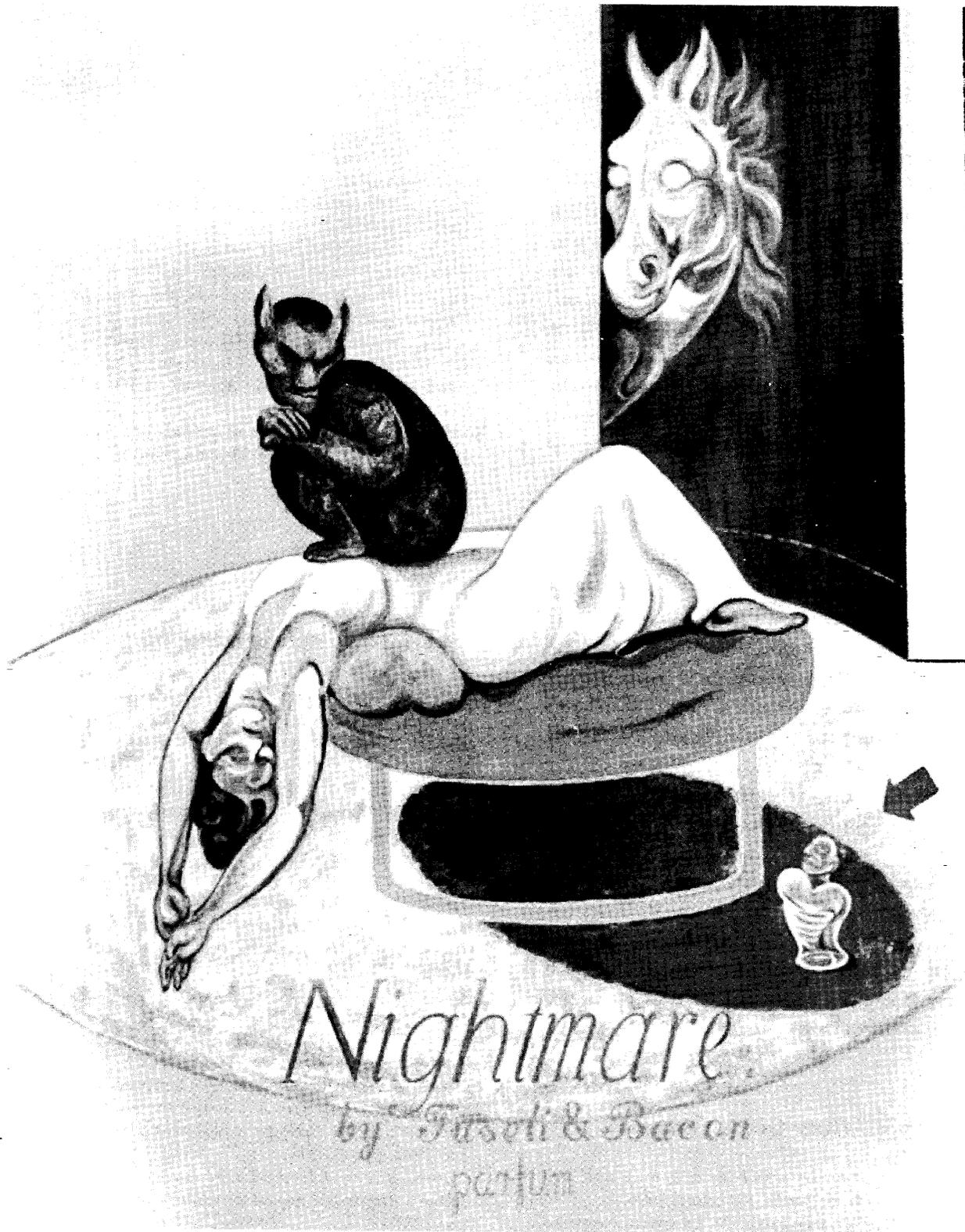
- _____, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, 1996.
- _____, "¿El fin del arte?", en *La herencia de Europa*, trad. Pilar Giralt Gorina, Península, Barcelona, 1990, pp. 65-83.
- _____, *El inicio de la filosofía occidental*, trads. Ramón Alfonso Díez y María del Carmen Blanco, Paidós, Barcelona, 1995.
- _____, *Mis años de aprendizaje*, trad. Rafael Fernández de Maruri Duque, Herder, Barcelona, 1996.
- _____, *Mito y razón*, trad. José Francisco Zúñiga, Paidós, Barcelona, 1997.
- _____, *Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1977.
- _____, *Poema y diálogo*, trads. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993.
- _____, *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, Salamanca, Sígueme, T. I., trads. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 1996, T. II., trad. Manuel Olasagasti, 1994.
- Koselleck, Reinhart y Hans-Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, trad. Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1997.

Bibliografía complementaria

- Barthes, Roland: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65-71.
- Bernstein, Richard J. : "¿Cuál es la diferencia que marca una diferencia? Gadamer, Habermas y Rorty", en *Perfiles filosóficos*, trad. Martí Mur Ubasart, Siglo XXI, México, 1991, pp. 72-110.
- Dilthey, Wilhelm, *El mundo histórico*, trad. Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Ferraris, Maurizio, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano, 1992.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, París, 1971.
- González Ochoa, César, "La interpretación y la historia", en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (edit.), UNAM, México, 1995, pp. 95-115.
- Ruiz de Azúa, Javier Bengoa: "De la epistemología a la ontología: Heidegger y Gadamer", "de Gadamer a Ricoeur", en *De Heidegger a Habermas*, Herder, Barcelona, 1992, pp. 92-106.
- Scruton, Roger, *La experiencia estética*, trad. Cristina Múgica Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Todorov, Tzvetan: "Les genres littéraires", en *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París 1970, pp. 7-27.

Carlos Márquez.

"Nightmare". 2000. 180 x 150 cms., acrílico s/t.



De la serie "Perfumes".