

## La declaración de verdad de la obra de arte: esbozo de una ontología de la imagen

### The claim to truth of the work of art: an outline of an ontology of the work of art

Ariadna Melina González Martínez<sup>1</sup>  
Universidad de Zaragoza

#### RESUMIO

La presente investigación se ocupa de dilucidar el tipo de *pretensión de verdad* que caracteriza a la obra de arte, desde el modo de ser de la imagen, en el marco de pensamiento del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer. Así, expondremos el valor óntico-ontológico de la imagen, que residirá en que lo representado gana en su representación su verdadero ser, padeciendo un *incremento*. Ello subrayará que el modo de ser de la obra reside en su *autorrepresentación*, término que conducirá a que abordemos la *temporalidad* propia de la obra como un *demorarse* en lo dicho por ella. Se iluminará así el modo de ser del *espectador* desde el concepto de la *theoria*, entendida como un pleno asistir al sentido que acontece en la obra. Su interlocutor participará del ser de lo que ahí acontece porque reconocerá el mundo representado como su mundo moral, aquel en el que ya siempre vive la existencia humana. Por ello, en el reconocimiento, Gadamer encontrará el valor cognitivo de la *mímesis*.

134

#### PALAVRAS-CHAVE

Gadamer; imagen; hermenêutica; mimesis; obra de arte.

#### ABSTRACT

This research aims to elucidate the type of *truth claim* that characterizes the work of art, based on the mode of being of the image, within the framework of the thought of the German philosopher Hans-Georg Gadamer. Thus, we will present the ontic-ontological value of the image, which lies in the fact that what is represented attains its true being in its representation, undergoing an *enhancement*. This emphasizes that the mode of being of the artwork resides in its *self-representation*, a concept that will lead us to address the *temporality* proper to the work as a *lingering in* what it expresses. In this way, the mode of being of the *spectator* will be illuminated

---

<sup>1</sup> Nacida en Zaragoza, España, en 1997. He cursado mis estudios de Filosofía, tanto de Grado y de Máster, como de Doctorado, en la Universidad de Zaragoza. He publicado mi tesis doctoral bajo el título: *Lenguaje, diálogo y obra de arte en Gadamer: una aproximación a la experiencia hermenéutica* en la editorial PUZ. E-mail: [ariadnamelinagonzalezmartinez@gmail.com](mailto:ariadnamelinagonzalezmartinez@gmail.com); Orcid: 0009-0006-4677-8506.

through the concept of *theoria*, understood as a full attendance to the meaning that takes place in the work. The spectator will participate in the being of what occurs therein because they recognize the represented world as their moral world—the one in which human existence always already lives. Therefore, in *recognition*, Gadamer finds the cognitive value of *mimesis*.

### KEYWORDS

Gadamer; image; hermeneutics; mimesis; work of art.

## 1 INTRODUCCIÓN

A Gadamer le influyó decisivamente el pensamiento de Heidegger, especialmente su *hermenéutica de la facticidad* (Grondin, 2000, p.98). Así, nuestro autor asume en su propuesta que la comprensión es la realización originaria de la existencia humana (*Dasein*) y que, por ello, describe una estructura fundamental de nuestra experiencia del mundo (*Erfahrung*). Gadamer continúa desarrollando la idea de que comprender es ya siempre interpretar, afirmando que toda comprensión está mediada lingüísticamente.<sup>2</sup> En el presente artículo, indagaremos en la relación entre la univocidad de sentido que acontece en la obra de arte (*Kunstwerk*), lo que Gadamer denomina la pretensión de verdad (*Wahrheitsanspruch*) de toda interpretación, y la multiplicidad de interpretaciones de una misma obra. Así, Gadamer afirma que, además de aquella, hay una pretensión de corrección (*der Anspruch auf Richtigkeit*)<sup>3</sup> en toda interpretación, en la medida en que se caracteriza por una “accidentalidad fundamental” (Gadamer, 2003a, p. 480), que en última instancia hace alusión a lo que denomina la *imperfección y movilidad histórica del espíritu humano*.

Defenderemos que no hay una identificación absoluta entre el ser de la obra de arte y sus interpretaciones, aun cuando, como veremos con la determinación del ser de lo estético como conformación (*Gebilde*), “la representación o la ejecución de la poesía y de la música son algo esencial y en modo alguno accidental. Sólo en ellas se realiza por completo lo que las obras de arte son por sí mismas: el estar ahí (*Dasein*)

135

---

<sup>2</sup> Consideramos que el análisis hermenéutico de la experiencia de la obra de arte, desde la recuperación gadameriana del sentido ontológico de la imagen, engloba la pregunta fundamental acerca del ser del lenguaje. Así, creemos que Gadamer consigue restablecer la importancia del momento de la aplicación (*Anwendung*) en la comprensión (*Verstehen*) e interpretación (*Auslegung*), identificándolos como un “proceso unitario” (Gadamer, 2003a, p. 379), desde la afirmación de que el sentido de la obra alcanza su autocumplimiento en su realización (*Vollzug*) o autorrepresentación (*Selbstdarstellung*), siendo sus posibles interpretaciones efectualidad histórica (*Wirkungsgeschichte*) de su ser. A este respecto, y acerca del modo de ser del lenguaje, anticiparemos su carácter especulativo, derivado del modo de ser de la imagen como autorrepresentación de un mundo de sentido o mediación total (*die totale Vermittlung*), aspectos que tendrán que ser abordados en profundidad en posteriores trabajos.

<sup>3</sup> Se trata de uno de los problemas transversales en la obra de Gadamer y, en el caso de nuestra investigación, refiere a la caracterización de la obra de arte como *Gebilde*, en cuya formación de sentido interviene la dialéctica entre *ergon* y *energeia* (relación que sólo podemos indicar aquí brevemente). Así, seguimos a J. Arthos, quien señala que este principio de corrección no hace alusión a un criterio normativo atemporal que venga impuesto desde un afuera de la representación, sino que permite explicar que el ser de la obra está formado por la historia de su recepción. Véase Arthos. *Gadamer's Poetics: A Critique of Modern Aesthetics*, pp. 44-45. Nosotros afirmamos que, además, es expresión de la historicidad propia del lenguaje de la obra de arte.

de lo que se representa a través de ellas.” (Gadamer, 2003a, p. 180). La representación de la obra implica que su sentido ha de ser interpretado para que se autocumpla su ser como diálogo comunicativo, como relación entre un yo y un tú. Siguiendo a Vilhauer, el movimiento recíproco entre la obra y su interlocutor es definido como un juego entre la presentación (*Darstellung*) del sentido de la obra y su reconocimiento por parte del espectador (Vilhauer, 2010, p.31), subrayándose que su estructura es el diálogo (*Gespräch*). Este concepto de representación apunta a la relación de copertenencia entre mundo, lenguaje e intérprete. A nuestro modo de ver, las interpretaciones constituirán lo que denominamos *la movilidad histórica del lenguaje de la obra de arte*.

Hemos de tener en cuenta que Gadamer emplea varias palabras para referirse al concepto de *representación*. Para hacer alusión a una imagen de la realidad mentada en la conciencia emplea el término *Vorstellung*; mientras que, para referirse a la idea que expondremos a continuación, utiliza las palabras alemanas *Darstellung*, *Ausführung* o *Aufführung*. Consideramos que estos tres últimos términos permitirán que abordemos el carácter óntico-ontológico de la imagen.

## 2 EL VALOR ÓNTICO-ONTOLÓGICO DE LA IMAGEN

La investigación acerca del valor ontológico de la imagen (*Bild*), que, como veremos, reside en su *incremento de ser* (*Zuwachs an Sein*), sirve al propósito fundamental gadameriano de recuperar el tipo de fuente de verdad de la experiencia de la obra de arte. Para que una obra acceda a su existencia, junto a lo dicho en ella, ha de ser representada o ser-formada en imagen.

Gadamer analiza la experiencia de la obra de arte desde el concepto de *juego* (*Spiel*), de tal suerte que tiene lugar el giro que denomina “transformación en una construcción” (*die Verwandlung ins Gebilde*). El término alemán *Gebilde* se ha traducido también como “conformación poética” (*die dichterische Gestaltung*), desde donde la obra alcanza su *idealidad* (*Idealität*), su *sí-mismo*, su ser permanente o repetible *en cada caso*. Ella es “pura manifestación” de lo representado por mediación de los jugadores. Es en este momento cuando Gadamer distingue este carácter de ser-logrado (*ergon*) de la obra (*Darstellungleistung*) “del hacer representativo de los jugadores” (Gadamer, 2003a, p. 154), esto es, de la ejecución de sentido de la obra. En su condición de *Gebilde*, la obra de arte “ha encontrado su patrón en sí misma y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de ella.” (Gadamer, 2003a, p. 156). Se presenta a sí misma como un “todo significativo”, pero también está referida a su representación en cada caso.<sup>4</sup> Tendremos que ver en qué consiste esta ocasionalidad (*Gelegenheit*) desde la que acontece el sentido de la obra de arte.

<sup>4</sup> A este respecto, autores como J. Arthos identifican este carácter en el modo de ser del símbolo. Véase Arthos. *Gadamer's Poetics: A Critique of Modern Aesthetics*. Nosotros nos distanciamos de esta postura en la medida en que vemos una diferencia fundamental entre el modo de ser del símbolo y aquel de la imagen basada fundamentalmente en que en la imagen se autorrepresenta un mundo de sentido, mientras que el símbolo tan sólo se refiere a él. Por ello, nuestra propuesta consiste en afirmar que el análisis gadameriano acerca de la verdad que emerge de la obra de arte se sostiene sobre el modo de ser de la imagen, una idea que queda

El uso particular gadameriano del concepto de representación proviene de su resignificación de la noción de la *mímesis*. Gadamer recupera el modo de ser (*Seinsweise*) del ser estético desde este último término, cuyo valor cognitivo afirma que reside en el reconocimiento (*Wiedererkenntnis*), que es siempre “conocimiento de la esencia” (Gadamer, 2003a, p. 160), tal como algo es verdaderamente. A raíz de ello, afirmamos que la obra imita la realidad en la medida en que está referida a nuestro mundo moral, pero manteniendo la distancia que le permite a la *mímesis* ser “manifestación [*Erscheinung*] de lo representado” (Gadamer, 2003a, p. 186) y constituirse como “realidad autónoma” (Gadamer, 2003a, p. 189). Nuestro mundo moral es aquello reconocido como el contenido significativo (*Bedeutungsgehalt*) de la obra. Asimismo, la obra de arte eminente es portadora de conocimiento porque expresa una directriz-modelo (*Leitbild*) de la experiencia, desde la que se puede dirigir la *phrónesis*. Por ello, “[l]as imágenes que el ser humano tiene sobre lo que debe ser, sus conceptos de justo e injusto, de decencia, valor, dignidad, solidaridad, etc. [...] son en cierto modo imágenes directrices por las que se guía.” (Gadamer, 2003a, p. 389).<sup>5</sup>

Estas imágenes se constituyen como *posibilidades de ser*, que permanecen *actuales* en la obra y no exigen dirimirse hacia un sentido como ocurriría en la *praxis* vital, pues aquellas posibilidades de ser constituyen respuestas plausibles a la pregunta que ha alcanzado al intérprete. Aquí observamos el carácter conciliador de la formación (*Bildung*), donde lo contradictorio puede coexistir. La *situación intermedia* en que se encuentra la obra de arte es el único lugar donde no hay necesidad de su resolución o disolución. Gadamer considera que, para Platón, “es la formación de una armonía interna en el alma de la persona, una armonía de lo mordaz y de lo agradable en ella, de lo premeditado y de lo reflexivo.” (Gadamer, 1980, p. 54). En la educación que se recibe se aúna lo irreconciliable en la realidad, las contradicciones, sin que ello determine previamente ninguna dirección de sentido en la conducta del ser humano. La *paideia* armoniza la tensión entre lo contradictorio, inherente al alma humana, pero sin eliminar esta tensión, pues considera que es fundamental para el conocimiento humano, que ha de estar siempre buscando este equilibrio para no caer en la falsedad.

Pero ¿de qué manera las representaciones de una misma obra pueden ser vinculantes? Y, ¿por qué la obra misma emerge desde su representación? Nuestro autor introduce el concepto de “representación correcta” (*eine richtige Darstellung*) para indicar que todas las variaciones de la obra están sometidas a su baremo crítico o justo. Así, defendemos que el concepto de representación correcta está sujeto a su modificación desde la movilidad histórica de la vida humana, en la medida en que incorpora “la libertad de configuración [*Bildgestaltung*]” que la obra abre hacia su “vinculatividad” en el futuro. Sin embargo, toda representación intenta ser correcta,

---

también apuntada por D. J. Schmidt en *Between word and image: Heidegger, Klee, and Gadamer on gesture and genesis*.

<sup>5</sup> Esta conexión epistémica entre la imagen y la obra de arte queda especialmente destacada en las reflexiones de J. D. Schmidt en *Between Word and Image: Heidegger, Klee and Gadamer on gesture and genesis*, p. 116.

por lo que considera nuestro autor que la verdadera experiencia de la obra consiste en la ocultación de su naturaleza lingüística en el acontecer de la comprensión, acuñando así el término de *mediación total* (*die totale Vermittlung*) y de *no-distinción estética* (*die ästhetische Nichtunterscheidung*).

Al fracasar la mediación, que efectúa la interpretación, es cuando aparece la distancia crítica que caracteriza la posición secundaria de la conciencia estética. Si bien Gadamer encuentra un patrón en cómo una obra ha sido transmitida bajo la forma óptica de la tradición, ya que toda interpretación se guía “por la figura de la obra ya creada” (Gadamer, 2003a, p. 165); esta fusión entre obra y tradición apela siempre a la actualización futura de su sentido por mediación de todo interlocutor. De esta forma, Gadamer puede hacer justicia a la verdadera tarea de la interpretación, que “ata a cada intérprete de una manera propia e inmediata.” (Gadamer, 2003a, p. 164). A este respecto, Davey habla del principio hermenéutico de la *incommensurabilidad* (Davey, 2013, p. 15).

En el pensamiento de Gadamer, el modo de ser de la imagen es lo que caracteriza y unifica las formas de conocimiento de todas las disciplinas artísticas, tanto a las procesuales o transitorias (el teatro y la música), como a las visuales (la pintura, la arquitectura o la escultura). Todas las formas de expresión artística comparten el modo de ser de la imagen como autorrepresentación (*Selbstdarstellung*); sin embargo, cada una tiene su particularidad en cuanto a la manera en la que concretan su acontecer hermenéutico. Las diferentes disciplinas artísticas tienen sus recursos para expresar su propio sentido, pero todas comparten la *creación de sentido* a través de ellos, la “representación de una verdad común que vincula también al poeta”. (Gadamer, 2003a, p. 180). Con esta finalidad, Gadamer indaga en el modo de ser de *lo bello*, ya que encuentra que está emparentado con el de la imagen.

Lo importante es que el aparecer de la imagen caracteriza también la presencia en la que se sitúa lo bello, ya que “[l]o bello tiene luz propia, y eso hace que nunca nos veamos desviados por copias aberrantes.” (Gadamer, 2003a, p. 575). Lo bello es aquello que está-ahí (*Dasein*) por sí mismo, presente en su carácter auto-evidente, pero siempre en virtud de la belleza. Las cosas bellas u obras de arte son manifestaciones de la idea de la belleza, porque la belleza no es nada en sí misma, sino que sólo es inteligible a la luz de las cosas bellas. Las cosas bellas son bellas en virtud de su participación (*methexis*) en el sentido pre-comprendido de la belleza, anticipado en la experiencia de la obra de arte.

Teniendo en cuenta que el sentido estético no es un don natural, sino que necesita ser-formado, le pertenece un movimiento dialéctico especulativo, cuya anticipación incluye un sentido de lo que es y no es lo bello. Así, las obras de arte “poseen un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad.” (Gadamer, 1998b, p. 290). Este emerger expresa el sentido ontológico del aparecer estético, siendo la imagen esa luz desde la que se hace visible la totalidad de lo que es, gracias a su carácter especulativo. Gadamer deriva el carácter especulativo de la imagen reflejada en el espejo. Lo reflejado se encuentra en una posición intermedia entre la realidad empírica, percibida a través de los sentidos (por ejemplo, el

estanque que puedo ver enfrente de mí y que aparece reflejado en el agua) y una copia de la que se puede decir que es más o menos aproximada a su original. Siguiendo a Gadamer, “cara a la imagen la intención se dirige hacia la unidad originaria y hacia la no distinción entre representación y representado. Lo que se muestra en el espejo es la imagen de lo representado, «su» imagen (no la del espejo).” (Gadamer, 2003a, pp. 187- 188). Por lo tanto, Gadamer afirma que hay una “relación mímica original” (Gadamer, 2003a, p. 159) entre la representación y lo representado, pues la intención de la obra, donde se encuentra su significado, reside en lo dicho en y por ella, aquello que es representado por el actor y reconocido por el espectador.

Siguiendo a Gadamer, se trata de una no-distinción entre ser y representarse (*Sichdarstellen*) o entre la obra misma y sus interpretaciones, en la medida en que alcanza el autocumplimiento de su sentido en su autorrepresentación (*Selbstdarstellung*) o ejecución (*Vollzug*), ya que “sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.” (Gadamer, 2003a, p. 162). Todas las interpretaciones de la obra no son expresión de un relativismo, sino que son *acepciones* que definen el ser de la obra de arte. La «existencia corpórea» de las interpretaciones concreta las “posibilidades de ser que son propias de la obra; ésta se interpreta a sí misma en la variedad de sus aspectos.” (Gadamer, 2003a, pp. 162-63). Recordemos que el aspecto (*eidos*), bajo el que se muestra lo percibido, hace alusión al carácter ontológico del prejuicio (*Vorurteil*), en la medida en que concreta histórica y temporalmente la situación hermenéutica del intérprete y de la cosa misma. Esta multiplicidad conforma la “idealidad de posibles significados” (Davey, 2013, p. 45) de la obra de arte. Así, la virtualidad (*Virtualität*) de la obra remite a la efectuación de su ser, a que ella misma esté constituida por una apertura de sentido (*Offensein*)<sup>6</sup> que permite su realización futura, apelando así a la continuidad de su sentido desde todo interlocutor.

A raíz de ello, Gadamer se pregunta por la identidad que define a la obra de arte, pues en sus diferentes representaciones a lo largo del tiempo, ella mantiene su autonomía (*Eigenständigkeit*). “Es claro que pese a los aspectos cambiantes de sí misma no se disgrega tanto que llegara a perder su identidad, sino que está ahí en todos ellos. Todos ellos le pertenecen. Son *coetáneos* suyos.” (Gadamer, 2003a, p. 166). Ello introducirá la cuestión de la temporalidad de la experiencia de la obra con la finalidad de mostrar que su sentido acontece siempre en el espacio comunicativo del diálogo.

Por lo tanto, lo que acontece en la experiencia de la obra de arte es *lo bello*. Lo bello es aquello que es verdadero por sí mismo, sin necesidad de que su ser-verdadero tenga que ser verificado externamente, “[p]ues 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, 1998a, p. 96). A raíz de ello, podemos decir que Gadamer identifica la cosa misma y su imagen, pues “no hay ninguna diferencia entre que aparezca «ello mismo» o su imagen.” (Gadamer, 2003a,

<sup>6</sup> Arthos señala que se trata de un neologismo introducido por el filósofo. Véase *Gadamer's Poetics: A Critique of Modern Aesthetics*, p. 6.

p. 491). La peculiaridad de la *presencia mimética* que instauro la imagen es que, tanto ella como lo mentado en ella, están-ahí con *pretensión de sentido* (*Sinnanspruch*).

Al profundizar en el concepto de imagen, Gadamer distingue entre el modo de ser de una copia (*Abbild*) y el de un original (*Urbild*), un tema que ya abordara Platón en su teoría de las ideas. Gadamer afirma que la "autonomía óptica" (*Seinsautonomie*) de la imagen consiste en que en ella lo representado padece un *incremento de ser*, de tal manera que plantea "una modificación esencial e incluso una completa inversión de la relación ontológica de imagen originaria y copia." (Gadamer, 2003a, p. 191). A este respecto, nuestra propuesta consiste en que la imagen ocupa una *posición media* (*Mittelstellung*), desde la que comparte características del modo de ser del signo y del símbolo, sin que su ser se identifique plenamente con el de ambos. Así, la imagen tiene un modo de ser propio que describe su *valor óptico* (*Seinsvalenz*) frente a "la pura referencia a algo" (*Verweisen*), esencia del signo; y frente al "puro estar por otra cosa", esencia del símbolo como sustitución (*Vertreten*).<sup>7</sup>

La verdadera función de la copia es la de auto-suprimirse o autocancelarse (*Selbstaufhebung*) para señalar aquello que copia en virtud de su parecido con ello, pero que pre-existe a su representación. La copia tiene las características del signo porque dirige la atención hacia algo que ella misma no es y se cumple a sí misma en su función de apuntar fuera de sí hacia otra cosa. Consideramos que la relación interna entre comprensión e interpretación, que se manifiesta en el ser de la imagen, queda mejor explicada desde *la función de semejanza* de la copia, de tal manera que la imagen siempre está referida a su original y precisa de su existencia para ser inteligible. Sin embargo, "tiene un ser propio", (Gadamer, 2003a, p. 188) lo que define su rango óptico positivo.

El ser-para-sí de la copia consiste en *autosuprimirse*, cuando la referencia al original ha desaparecido, lo que "constituye un momento intencional de su propio ser." (Gadamer, 2003a, p. 187). Por ello, defendemos que es una posibilidad del ser temporal de la imagen que su naturaleza lingüística no llegue a destacarse (*Aufhebung*) al poner de manifiesto lo representado en virtud de su semejanza con ello, de tal suerte que lo mentado por ella padece un "incremento de imaginabilidad" (*Zuwachs an Bildhaftigkeit*). Esta idea expresa la relación de *verosimilitud* que vincula a la obra con nuestro mundo. Pero, debido a que no se puede identificar su ser con el de la copia, tiene pretensión de validez desde sí misma. A este respecto, Vilhauer destaca que la particularidad del ser de la imagen es que realiza una declaración de verdad sobre lo que es.

La imagen no se invalida a sí misma como lo hace la copia, sino que dirige nuestra atención a cómo se representa en ella la cosa - es decir, hacia la particular *interpretación* del tema en cuestión. Efectúa una significativa declaración de verdad sobre el tema en cuestión, de tal manera que nos pide que reconozcamos y comprendamos. Y esta es

<sup>7</sup> J. Weinsheimer analiza en profundidad esta distinción gadameriana entre el modo de ser del signo y el del símbolo. Véase "A Word Is Not a Sign" en *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory*.

la clave de la distinción entre la imagen y la copia, puesto que la copia no intenta, de ningún modo, *articular* el original. La copia no realiza ninguna declaración. (Vilhauer, 2010, p. 43).

Que, a diferencia de la copia, la imagen exista como una declaración de verdad implica que la cosa que en ella se representa está-ahí auténticamente. Este *estar-ahí-acrecentado*, que caracteriza ontológicamente a la imagen y a lo representado en ella, es lo que confiere “la pretensión de sentido de la obra misma” (*der Sinnanspruch eines Werkes selbst*). La particularidad de la imagen, y de la obra de arte eminente, es que “[«s]e refiere» a algo, y sin embargo no es eso a lo que se refiere.” (Gadamer, 1998b, p. 132). Lo referido en la imagen no tiene el modo de ser de un objeto, sino que se caracteriza por la movilidad histórica de la vida, y está sujeto a la transición y ambigüedad del conocimiento humano.

Por consiguiente, en la experiencia de la obra de arte hay una referencia a la imagen misma u originaria (*Urbild*), “en cuanto que lo que importa es precisamente cómo se representa en ella lo representado.” (Gadamer, 2003a, p. 187). Esta idea resulta fundamental, pues, justamente la imagen no es una copia “porque representa algo que sin ella no se representaría así.” (Gadamer, 2003a, p. 189). La imagen permite que se destaque el mundo representado en ella, por lo que la relación de semejanza expresa, a nuestro juicio, la relación de *copertenencia* entre el mundo representado en la imagen y el mundo moral en el que habita el espectador. Esta es la intención de la obra, “su verdadera función” (*apud.*). Se trata, como decíamos, de un acrecentamiento en su ser que culmina en el término de *mediación total*.

Lo representado se ha erigido desde el momento en que ha quedado así y no de otro modo configurado en la obra, de tal manera que no pide una comparación con un supuesto previo, sino que “la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, aún más, pertenece a ello.” (*apud.*) Adicionalmente, este es el motivo por el que el reflejo mencionado no devuelve una copia, sino la imagen de lo representado en el espejo, “indiscernible de su presencia.” (*apud.*). La representación está referida de una manera esencial a la imagen originaria, puesto que, en su mediación lingüística, no sólo aparece la cosa misma en su ser así y no de otro modo (momento de la *prohairesis* de la experiencia), sino que queda transformada.

La cosa misma se ha ido transformando hacia su ser verdadero desde la imagen que ha alcanzado en su representación, cuyo sentido constituye un acontecer entre el lenguaje de la obra y aquel de su intérprete, debido a la *referencia ocasional* de la obra a su original. La obra pertenece a aquello a lo que se refiere, a lo dicho en y por ella, y así el momento de la ocasionalidad pertenece a su esencia, al fenómeno de su comprensión en el habla. De este modo, caracteriza al ser de la obra “experimentar la progresiva determinación de su significado desde la «ocasionalidad» del hecho de que se la represente.” (Gadamer, 2003a, p. 197). Vemos que esto es lo que diferencia el ser de la imagen y el del símbolo, pues si bien en el símbolo también está presente por sí mismo lo representado, “no se sigue determinando el contenido de su propio ser.” (Gadamer, 2003a, p. 205).

En el caso de la reproducción de una obra, “se trata de una nueva realización en la materia sensible de tonos y sonidos: una especie de nueva creación.” (Gadamer, 2004, p. 24). De esta forma, el término reproducción (*Wiedergabe*) puede ser también traducido como representación (*Aufführung*), que significa la “elevación de una obra fija a una nueva realidad.” (*apud.*). En consecuencia, la representación de, por ejemplo, una obra teatral constituye lo que consideramos una *concreción histórica y temporal del sentido* unitario del texto pre-comprendido, ya que, siguiendo a Gadamer, la realización interpretativa de la comprensión “no es sino la *concreción del sentido mismo*.” (Gadamer, 2003a, p. 477).

Por ello, a nuestro juicio, las interpretaciones modulan la *significatividad propia* de la obra. No son una creación de sentido paralela a la existencia de la obra, sino que efectúan su ser. Lo mismo sucede con la determinación del ser de la historia, que está mediado y constituido por sus efectos, lo que le lleva a Gadamer a establecer *el principio de la historia-efectual* (*das Prinzip der Wirkungsgeschichte*) que caracteriza a toda comprensión. Podríamos decir que las interpretaciones son efecto de la reciprocidad entre la acción libre interpretadora del intérprete y la acción mediadora de la obra misma, el horizonte y decir que se despliega en ella. Sin embargo, cuando se quiere comparar el sentido precomprendido (prejuicio) en la imagen con la literalidad de lo dicho, entonces pasa a primer plano la naturaleza lingüística de su manifestación, desde la distinción que elabora la conciencia estética.

En consecuencia, como experiencia de sentido, la obra está referida intencionalmente a su interlocutor, quien reaparece en la escena consciente de que la obra le interpela concreta y únicamente a él, ya que “[t]oda representación es por su posibilidad representación para alguien.” (Gadamer, 2003a, p. 152). Así, le subyace una primacía metodológica del espectador (Gadamer, 2003a, p. 153), en la medida en que el juego del arte está referido intencionalmente para alguien. La comprensión de sentido, que acontece en la obra, se cumple únicamente en el modo en que el espectador participa del ser ahí representado, contribuyendo a la expansión de su significado. Por lo tanto, observamos un movimiento recíproco (*Zusammenspiel*) en el que tiene lugar el encuentro con la obra de arte.

Al estar referida a su representación, plantea su pretensión de legitimidad a su interlocutor, ya que “[l]a pretensión se mantiene frente a alguien, y es frente a éste como debe hacerse válida.” (Gadamer, 2003a, p. 172). Así, el tipo de temporalidad que corresponderá a la obra de arte será identificado como *contemporaneidad* (*Gleichzeitigkeit*), “[p]ues lo que funda el encanto de la contemplación es la cualidad formal de su novedad, esto es, de su abstracta alteridad.” (*apud.*).

### 3 LA INVITACIÓN A DEMORARSE EN LA IMAGEN COMO ACONTECER DE SU SENTIDO

La particularidad de la obra de arte es que, en su remitir (*Verweisen*) a otra cosa que no es ella misma, invita al espectador a demorarse (*Verweilen*) en ella. Afirmamos que es una posibilidad de su ser que ella llame la atención sobre sí misma (*die Aufmerksamkeit auf sich*) bajo dos modalidades; por un lado, desde el reconocimiento

de lo representado en ella en virtud de cómo ha quedado ahí erigido; y, por otro lado, revelando su naturaleza lingüística y autocumpléndose en su *autorreferencialidad*. Así, instaura su sentido y abre la temporalidad de la duración, atrayendo sobre su circularidad al espectador que *quiere* demorarse en el espacio delimitado y liberado para el movimiento de la comprensión de lo representado.

Vemos en esta voluntad de detenimiento, motivada por el *nunc stans* (eterno presente) que emerge de la obra, la esencia de la *theoria* y del *voõç* para toda la metafísica griega “como el puro asistir a lo que verdaderamente es” (Gadamer, 2003a, p. 170), de tal manera que el espectador está situado en un “auto-olvido estático” (Gadamer, 2003a, p. 174) de sí mismo como mediador del sentido precomprendido, cuya valencia positiva radica en que llega a olvidarse de los fines prácticos de la cotidianidad, que definen la actividad de su *praxis*, con la finalidad de volverse hacia la cosa, hacia aquello que desde ese momento está-ahí. Este estar-vuelto-hacia-la-cosa del *asistir*, como ser del espectador, expresa que está totalmente ahí presente en el sentido acontecido. Esta es la intencionalidad de la experiencia de la obra de arte y constituye un doble movimiento, pues describe también el comportamiento humano como un “«estar fuera de sí.»” (Gadamer, 2003a, p. 171).

Por eso, la *theoria* no expresa primariamente un comportamiento de la subjetividad, sino que éste ha de ser entendido a partir de lo que es contemplado. “*Theoria* es verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación.” (Gadamer, 2003a, p. 170) El modo de ser del ser estético apela a la “plena presencia” (Gadamer, 2003a, p. 173) o *parousía* que gana la obra en su representación, cuando el espectador se ha vuelto hacia la cosa con la finalidad de que ésta se haga simultánea en su “sí-misma” para la continuidad consigo mismo del yo.

En relación con ello, el fenómeno de *lo trágico* tiene especial relevancia para nuestro autor como concepto estético fundamental, porque resalta que la distancia en la que se mantiene el espectador pertenece a la esencia de lo trágico. La particularidad de una obra trágica es que el espectador está vuelto afectivamente hacia la cosa, lo ahí acontecido, padeciendo una “abrumación”, que Gadamer define como “una especie de alivio y solución en la que se da una mezcla característica de dolor y placer.” (Gadamer, 2003a, p. 177). En la confluencia de la representación de *éleos* y *phobos* alcanza el espectador la catarsis aristotélica. La particularidad de la experiencia de lo trágico es que la conciencia del espectador vuelve sobre sí misma transformada, asintiendo a la terrible magnitud de las consecuencias de lo que acaba de presenciar, “a una ordenación metafísica del ser que vale para todos” (Gadamer, 2003a, p. 179), diciendo *así es*. “El «así es» es una especie de autoconocimiento del espectador, que retorna iluminado del cegamiento en el que vivía como cualquier otro.” (*apud.*)

De esta manera, Gadamer identifica la primacía metodológica del espectador, quien se encuentra en la posición justa e intermedia para apropiarse de su mundo “ahora de una manera más auténtica al reconocerse más profundamente en él. Sigue dándose una continuidad de sentido que reúne a la obra de arte con el mundo de la existencia.” (Gadamer, 2003a, p. 180). La distinción previamente mencionada entre el

mundo representado en la obra de arte y el mundo vital de la *praxis* quedará autocancelada temporalmente en el modo de ser del espectador, cuando “se está en condiciones de percibir el sentido del juego que se desarrolla ante uno”. (Gadamer, 2003a, p. 156). Así, el espectador, que reconoce lo trágico y cómico de la vida como aquello que se manifiesta en el escenario, logrará la distancia reflexiva para padecer el “gozo del conocimiento.” La distancia que mantiene el espectador respecto a la representación escénica “es una relación esencial que tiene su fundamento en la unidad de sentido del juego.” (Gadamer, 2003a, p. 176).

Por lo tanto, la experiencia del arte se realiza cuando “toda mediación queda cancelada en una actualidad total” (Gadamer, 2003a, p. 173) y el espectador se mantiene en la distancia absoluta “respecto al ver.” (Gadamer, 2003a, p. 174). El ver estético está referido a la esencia de lo que es percibido, a su ser en cada caso que es reconocido como lo que es. Pero con la particularidad de que está-ahí como si fuera la primera vez, porque ha quedado destacado como instante (*Augenblick*) ante la cotidianidad de la vida. Hemos visto que el valor cognitivo de la *mimesis* reside en el reconocimiento desde el que el espectador percibe la esencia de las cosas, de tal manera que reúne una fluctuación de imágenes efímeras en la unidad de una totalidad perceptiva, apuntándose así hacia la autocomprensión de la existencia. Algo ha quedado destacado frente a lo demás, alzándose, teniéndose en pie; entonces algo se origina (*Zustandekommen*). A ello lo denomina Gadamer instante o “vivencia decisiva” (Gadamer, 2004, p. 37), ya que el instante expresa la unidad significativa de la existencia humana.

La actualidad (*Gegenwärtigkeit*) plena de la obra necesita de la “participación auténtica y total” del espectador para que aquello que se manifiesta en ella, la cosa misma, esté-ahí con pretensión de verdad. Aquello en lo que se cumple ese acontecer no es ni la obra ni el espectador, sino, a nuestro juicio, la *palabra interpretante* que emerge del diálogo entre ambos, donde acontece la unidad de habla y pensamiento. Este fenómeno dialéctico es el modo de ser del ser estético, que recibe el nombre de autorrepresentación (*Selbstdarstellung*) y lo que aparece es un “círculo autónomo de sentido” (Gadamer, 2003a, p. 174). Esta circularidad apela a la realización del proceso de la comprensión, que se ha iniciado en el espacio de la comunicación que ha quedado abierto desde la interacción entre la obra y su interlocutor. Este movimiento circular dialógico expresa la reciprocidad de esa pertenencia (*Zugehörigkeit*), en la medida en que el espectador participa en su autorrepresentación desde el modo de ser de la contemplación. La obra es radicalmente temporal porque llega a ser desde su ser otro, desde su acontecer interpretativo.

Pero también, en la medida en que ocupa una situación intermedia, ella abre la intemporalidad. A este respecto, el objetivo de Gadamer es pensar conjuntamente la temporalidad e intemporalidad de la obra de arte, teniendo en cuenta que “[e]n principio la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y sobre la oposición a ésta.” (Gadamer, 2003a, p. 166). La intemporalidad no es un tiempo suprahistórico ajeno al devenir histórico de la vida humana, sino que tiene que ser analizado en referencia a la continuidad de la

autocomprensión de la existencia en la vida cotidiana. Aquí reside la paradoja en la experiencia de la obra de arte.

Aquel estar-fuera-de-sí, en última instancia, concreta el movimiento general del espíritu que implica reconocer en lo extraño lo propio y hacerlo familiar (Gadamer, 2003a, p. 43), donde interviene de forma singular la esencia de la formación (*Bildung*) como el retornar siempre a sí mismo desde el ser otro. Este retorno a sí mismo desde el ser-otro contemplado en el emerger de la existencia de la obra describe, como decíamos, la vida del espíritu y su temporalidad más radical, lo que señala la condición hermenéutica de su identidad como dialéctica entre multiplicidad y mismidad. Más allá de describir el fenómeno de la identidad como hermenéutica,

[...] el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana. (Gadamer, 2003a, p. 137).

La temporalidad de la experiencia hermenéutica exige por ello un movimiento que no cesa, que está en constante transcurrir, que le pertenece fundamentalmente la *repetición*. Consideramos que la repetición, como movimiento temporal de la existencia, define la identidad del sí-mismo del yo, pero también de la obra, pues “cada repetición es tan originaria como la obra misma.” (Gadamer, 2003a, p. 168). La repetición es condición de posibilidad de toda representación de la obra porque permite que se origine su sentido bajo la forma temporal del demorarse. También Nielsen observa en el demorarse en el sentido de la obra de arte la estructura circular de la repetición: “El demorarse implica no sólo nuestro presente estar absortos en la obra, sino también nuestro retornar sobre la obra *repetidamente*.” (Nielsen, 2022, p. 37). Esta dialéctica, entre el presente en que estamos prendidos por la obra y el alejarnos de él para retornar sobre su significado, expresa la paradójica situación que plantea la experiencia del arte. A este respecto, Grondin señala que “Gadamer retomó a gusto la fórmula de Emil Staiger de 1955 para esbozar la tarea paradójica de la hermenéutica: ‘Comprender lo que nos deja prendidos.’” (Grondin, 2000, p. 376).

Esto es algo que le sucede tanto a lo dicho por el texto en virtud de su lectura como a lo representado en la obra de arte en virtud de su reproducción. La obra gana “su presencia mímica en su ejecución [*Aufführung*].” (VM, I, p. 480). Su ser no reside en su utilidad (*praxis*), sino que es *poíesis*. La obra es apertura (*Offenheit*) de mundo bajo la percepción significativa del *como si* (*Als-ob*), el cual hace alusión (*Anweisung*) al carácter mimético de la imagen. Que el modo de ser de la obra de arte sea la autorrepresentación no quiere decir sólo que apunte a la cosa misma, a lo representado en ella (característica que comparte con la copia o el signo), sino que *ella misma* es un acontecer de verdad: en ella misma se autorrepresenta un mundo de sentido.

Por lo tanto, cada “reproducción artística” no es una segunda creación superpuesta a la primera, “sino que es lo que permite manifestarse auténticamente a

la obra de arte.” (Gadamer, 2003a, p. 479). A este respecto, Gadamer se refiere a “la rotunda concreción que alcanza una reproducción ‘artística’ como tal.” (Gadamer, 2003a, p. 481). Frente a ella, las interpretaciones argumentativas o justificaciones verbales propias de toda crítica literaria de la obra, lo que pone de manifiesto el carácter expreso de la interpretación lingüística, sólo podrán conferirle a la obra una *corrección aproximada* (*eine approximative Richtigkeit*) a lo dicho por ella. Sin embargo, la relación intrínseca entre comprender e interpretar, que queda patente en el modo de ser de la representación (*Darstellung*), es difícil de tematizar debido a la temporalidad que configura la realización de sentido de la experiencia, “porque la ejecución no tiene un ser permanente y desaparece en la obra que reproduce.” (*apud.*). El sentido de la obra de arte radica en su ejecución (*Sinnvollzug*), pues ella garantiza la movilidad histórica del lenguaje. En el caso de la lectura, tampoco crea un segundo sentido, sino que “[t]ambién a ella le ocurrirá que desaparecerá como interpretación y mostrará su verdad en la inmediatez de la comprensión.” (Gadamer, 2003a, p. 480). Al igual que la reproducción, la lectura es siempre un verdadero acontecer (*Geschehen*) porque ambas son expresión de la relación interna entre comprender e interpretar. Consideramos que el autocumplimiento de esta relación interna de comprensión e interpretación durante la experiencia de la obra de arte hace alusión, como venimos apuntando, al término de *mediación total* o *lingüisticidad* (*Sprachlichkeit*) de la experiencia humana del mundo.

Por consiguiente, la pluralidad inagotable de respuestas o interpretaciones que suscita la obra de arte (eminente) constituyen su sí-misma, la vitalidad de su significatividad propia, ya que todas ellas ponen de manifiesto que la identidad de la obra es hermenéutica. A través de esa variedad de sus expresiones, el sentido vital e histórico de la obra se va expandiendo, y alcanza su inteligibilidad únicamente en su realización de sentido, cuando interviene la palabra interpretante de su interlocutor, la cual media lo dicho por el texto con la manera en que ello es comprendido por la situación hermenéutica del presente, desplegándose el ámbito del sentido. Así, tanto la lectura como la representación de una obra permiten que el sentido de la obra emerja.

La obra es mimética porque permite que se manifieste lo representado en ella, de tal manera que nuestro mundo está-ahí en su autorrepresentación. Lo representado gana en la imagen su “presencia mímica” bajo la percepción del “como si”. A ello se refiere Gadamer como la “imbricación ontológica de ser original y ser reproductivo.” (Gadamer, 2003a, p. 186). Pero esta ejecución de sentido de la obra de arte como tarea hermenéutica no disuelve la tensión existente entre la obra (texto) y el presente, sino que la despliega en su interpretar (*auslegen*).

## CONCLUSIÓN

Hemos visto que Gadamer recupera la experiencia de la obra de arte como fuente de verdad desde el valor óntico-ontológico de la imagen y a través de los conceptos de representación (*Aufführung*) y de participación (*theoria*). La distinción fundamental, entre una imagen con respecto al modo de ser de un signo y de un

símbolo, tiene que ver con la manera en que cumple su referencia hacia lo representado, de tal suerte que el ser de la imagen se caracteriza por una "participación ontológica" (*ontologische Teilhabe*) en el ser de lo representado. No hay una escisión ontológica (*chorismos*) entre lo representado y tal como verdaderamente es, porque "en la imagen lo representado vuelve a sí mismo." (Gadamer, 2003a, p. 204). En virtud de su modo de ser, la obra está-ahí en su presencia absoluta *como si* fuera el original, ya que, bajo esta percepción, lo percibido gana en su representación su verdadero ser debido al carácter mimético de la imagen, que ha quedado reflejado en el análisis de la experiencia del arte.

A nuestro modo de ver, Gadamer enfatiza el carácter moral del mundo que acontece en ella porque la experiencia de la obra sólo es posible desde su referencia (*Angewiesenheit*) a la vida práctica de la cotidianidad de la existencia. Es este movimiento de referencia de la obra al mundo moral en que vivimos el que permite que el valor cognitivo de la *mímesis* recaiga sobre el reconocimiento, siendo la imagen manifestación del original o cosa misma (*Sache*). La forma en que la obra imita el mundo moral de la *praxis* en la vida cotidiana es desde la *función de semejanza* que comparte con él. El modo de ser de la imagen como autorrepresentación implica que, en virtud de su semejanza con lo representado, la experiencia de la obra es fuente de conocimiento, ya que la cosa misma representada en ella desvela su carácter contemporáneo, su condición de inmediatez para la comprensión; pero esta relación de ser mantiene su referencia a nuestro mundo sin que este se identifique plenamente con el mundo propio de la obra, porque está situada en una tensión temporal siempre abierta a su continua realización de sentido, gracias al carácter especulativo de la imagen.

Aquella función de semejanza ha sido descrita desde la relación inversa que mantiene una copia con su original, pues, si bien la obra desaparece para mostrar lo dicho en ella, cumpliéndose esta relación como mediación total, su autocancelación (*Selbstaufhebung*) no agota significativamente su ser, porque ella no es un medio para un fin. En ella se autocumple su condición de ser el lugar intermedio en el que acontece el *sentido*. No se trata de una desaparición absoluta, sino de des-velamiento (*a-letheia*). Así, la representación participa (*methexis*) del ser de lo representado, lo que supone un *exceso* que conduce a su aparición como lo que verdaderamente es. Por otro lado, en virtud de la distancia reflexiva (*Aufhebung*) que instaaura la obra de arte, hemos visto que el espectador se sabe libre de los efectos prácticos de lo vivido durante la representación.

Lo representado en la imagen está más allá de nosotros y así le pertenece una referencia a la trascendencia. Sin embargo, en la obra reside la posibilidad de destacarse como mediadora lingüística cuando, en su estar referida a su representación, donde se realiza su sentido, se manifiesta, a nuestro juicio, como su concreción temporal e histórica. Por consiguiente, el sentido precomprendido se concreta temporal e históricamente como obra de arte y llama la atención sobre sí misma. Sin embargo, aquello que se ha formado, al estar referido a su ejecución (*Vollzug*), apela a la libertad de configuración que cumple la imagen en la acción y palabra interpretante de la existencia humana, siendo en este diálogo donde se

autocancela a sí misma como mediadora de sentido. Observamos que la intención originaria del ser como autorrepresentación es un mostrarse (*Sichzeigen*), un cumplirse a sí mismo en su relación esencial entre comprender e interpretar como *lingüística*, temática que abordaremos posteriormente.

## REFERENCIAS

- ARTHOS, J. *Gadamer's Poetics: A Critique of Modern Aesthetics*. London & New York: Bloomsbury, 2013.
- BERNASCONI, R. Bridging the Abyss: Heidegger and Gadamer. In: *Research in Phenomenology*, vol. 16, 1986, pp. 1-24.
- BILEN, O. *The historicity of understanding and the problem of relativism in Gadamer's philosophical hermeneutics*. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy, 2000.
- CAPUTO, J. D. *Radical Hermeneutics. Repetition. Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- CHIURAZZI, G. Truth is more than reality. Gadamer's transformational concept of truth. In: *Research in Phenomenology*, vol. 41, 2011, pp. 60-71,
- DAVEY, N. *Unfinished Worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer*. Edinburgh University Press, 2013.
- EBERHARD, P. *The middle voice in Gadamer's hermeneutics: a basic interpretation with some theological implications*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004.
- GADAMER, H.-G. *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- GADAMER, H.-G. *Dialogue and dialectic: eight hermeneutical studies on Plato*. New Haven & Connecticut: Yale University Press, 1980.
- GADAMER, H.-G. *Gesammelte Werke V: Griechische Philosophie I, Plato's dialektische Ethik: Phaenomenologische Interpretationen zum Philebos*. Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1985.
- GADAMER, H.-G. *Gesammelte Werke I: Hermeneutik I, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- GADAMER, H.-G. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.
- GADAMER, H.-G. *Gesammelte Werke II: Hermeneutik II, Wahrheit und Methode: Ergänzungen*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- GADAMER, H.-G. *Gesammelte Werke VIII: Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- GADAMER, H.-G. *Gesammelte Werke IX: Ästhetik und Poetik II, Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- GADAMER, H.-G. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998a.
- GADAMER, H.-G. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998b.
- GRONDIN, J. *Hans-Georg Gadamer: una biografía*. Barcelona: Herder, 2000.
- GADAMER, H.-G. *Verdad y método*. vol. I. 10ed. Salamanca: Sígueme, 2003a.
- GADAMER, H.-G. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2003b.
- GADAMER, H.-G. *Verdad y método*. vol. II. 6ed. Salamanca: Sígueme, 2004.

HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo*. Barcelona: Herder, 2003.

SCHMIDT, D. J. *Between Word and Image: Heidegger, Klee and Gadamer on gesture and genesis*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2013.

NIELSEN, C. *Gadamer's Hermeneutical Aesthetics: Art as a Performative, Dynamic, Communal Event*. Milton Taylor & Francis Group, 2022.

VILHAUER, M. *Gadamer's ethics of play: Hermeneutics and the other*. Maryland: Lexington Books, 2010.

WEINSHEIMER, J. *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Enviado: 7 de noviembre de 2025

Aceptado: 7 de diciembre de 2025