

una rama de la matemática porque no trabaja con números implica una concepción sobre las matemáticas que no ha sido desarrollada en este libro, y que, además, considero difícil de sostener. Si ése fuera el caso, la teoría elemental de la geometría plana, expuesta en los libros 1–4 de los *Elementos* de Euclides, dado que tampoco trabaja con números, tampoco sería una rama de la matemática, lo que sería difícil de sostener. Más aun, el mismo Wittgenstein afirmó en *Zettel* (706) que “los números no son fundamentales en matemáticas”.

Para terminar, debo decir que el trabajo de Tomasini es bastante cuidadoso, pero en el capítulo dedicado a los conjuntos encontré las siguientes imprecisiones: a) en el renglón 21 de la página 142 se dice que Aleph-0 es el número de puntos de una línea, pero debería decir Aleph-1, tal y como lo expresa el mismo Tomasini unas líneas antes; b) en el renglón 4 del segundo párrafo de la página 144 se define el conjunto potencia como “el conjunto de todos los conjuntos de un conjunto dado”, pero creo que sería más claro decir “el conjunto de todos los subconjuntos de un conjunto dado”; y c) en la página 146, tercer renglón del tercer párrafo, se enuncia el caso de un conjunto que supuestamente se pertenece a sí mismo: “El conjunto de todos los conjuntos de objetos que están sobre el escritorio sí es un conjunto”; pero, si lo entiendo bien, este ejemplo sólo muestra que se trata de un conjunto, no que se pertenece a sí mismo. Un ejemplo adecuado podría ser “el conjunto A de todos los conjuntos B, C, D, E, etc., que tienen más de tres elementos”. En este caso, A sí pertenece a A, y no es, por cierto, un conjunto que implique una paradoja. De cualquier forma, quiero enfatizar que, en mi opinión, estas imprecisiones no afectan la argumentación central del libro que nos ocupa, ni siquiera la correspondiente al capítulo referente a los conjuntos.*

ALFONSO ÁVILA DEL PALACIO
 Instituto de Ciencias Sociales
 Universidad Juárez del Estado de Durango
 acavila@dgo.megared.net.mx

María Antonia González Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005, 170 pp.

El tema central que nos ofrece María Antonia González Valerio es el estrecho vínculo que existe entre la estética y la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. Mediante una comparación de la estética gadameriana con otras teorías y reflexiones estéticas que la anteceden, tales como la *Crítica del juicio* de Kant,

* Agradezco al Comité de Dirección de *Diánoia* la favorable acogida de mi reseña, así como los puntuales comentarios del árbitro anónimo que me hicieron revisar, modificar y aclarar varios puntos importantes de mi trabajo.

la *Estética* de Hegel, *El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía* de Heidegger, la autora se propone mostrar que Gadamer ofrece nuevas reflexiones sobre el arte y sobre la experiencia del arte.

La estética de Gadamer, según González Valerio, tiene por objetivo criticar el subjetivismo moderno y las ideas de verdad y método que subyacen en él e instaurar otra idea de verdad que permita una nueva experiencia del ser. Para lograr dicho objetivo, Gadamer utiliza la noción de *juego* como clave para desarrollar una ontología que se pregunta por el *modo de ser* de la obra de arte y busca la relación entre éste y el acontecer del ser.

La tesis que González Valerio intenta sostener es “que el punto que permite unir de una manera indisoluble la estética con la hermenéutica es el ser entendido como re-presentación (y la re-presentación es el modo de ser de la obra)” (p. 21), o que el elemento medular del vínculo estética-hermenéutica es la categoría de la representación o, como ella escribe, re-presentación.

González Valerio observa con gran acierto que, en el vínculo estética-hermenéutica, la obra de arte se presenta como una alternativa para filosofar de un nuevo modo, pues a través de ésta experimentamos no sólo el ser, sino a nosotros mismos cuando nos involucramos como lectores o jugadores. La autora rastrea, también con acierto y habilidad, las raíces e influencias del pensamiento de Gadamer en torno a la estética y la manera en que presenta nuevas formas de reflexión filosófica: una vez que ha “deconstruido” ciertos elementos de las teorías estéticas de Platón, Kant y Hegel, trata de volver a establecer el método de la filosofía, mediante una reconstrucción fenomenológica de dichos elementos, para mostrar su relevancia en la experiencia del arte.

Una de las riquezas del libro que nos ofrece González Valerio radica en su interés por mostrar al lector la reunión y estrecha relación de diversas nociones constitutivas del pensamiento gadameriano (y algunas fruto de la herencia heideggeriana) que atañen a la estética; sin embargo, descuida algunas precisiones en el uso del lenguaje a pesar de que éste es una herramienta de suma importancia para la hermenéutica, precisamente porque posibilita la comprensión de textos. La autora no sólo presupone cierta familiaridad del lector con la terminología de Gadamer y Heidegger, sino que, en aras de exponer más, pierde de vista la importancia de elucidar y puntualizar nociones que Gadamer considera equivalentes o análogas y que no son evidentes a simple vista, tales como la noción de juego, representación, modo de ser, arte y obra de arte; o arte, verdad y ser; o bien, comprensión, interpretación, y mediación. Hubiera sido deseable que González Valerio abordara menos nociones constitutivas de la hermenéutica filosófica que están engarzadas con la estética, y que reflexionara con mayor profundidad sobre un par de ellas. Al abarcar tantas nociones e interrelacionarlas (juego, representación, modo de ser, arte, verdad, ser, símbolo, fiesta, mimesis, mundo, temporalidad, historicidad, lenguaje, etc.), descuida la claridad en su argumentación y deja de lado algunas precisiones que ayudarían a comprender mejor su argumentación; por ejemplo, utiliza el término re-presentación cuando Gadamer concibe el arte como presentación (*Darstellen*), más que como representación (*Vorstellen*), de modo que despierta

confusiones al no precisar las acepciones de uno y otro término a lo largo de su texto. Si se refiere a *Darstellen*, ¿significa que el arte es caracterización, encarnación, exposición, personificación, interpretación? Si suponemos que siempre que utiliza el término se refiere a esta acepción, una obra de arte, que no representa ninguna otra cosa más allá que sí misma, “aloja” su significado (a pesar de que no se pueda aprehender por completo) en primer plano, en su propia *presentación*.

El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer es un libro más expositivo que crítico o problematizador; recoge y reúne los elementos estéticos que se encuentran en la obra de Gadamer, principalmente, en *Verdad y método*, *La actualidad de lo bello*, *Estética y hermenéutica*, para acuñar el estrecho vínculo de estética y hermenéutica.

La autora promete “analizar la estética gadameriana desde una interpretación abarcante, que la relacione no sólo con la hermenéutica sino también con reflexiones estéticas de gran envergadura [...], como son las de Kant, Hegel y Heidegger” (p. 21). Llama la atención que el análisis que promete se limita a algunas comparaciones (sobre nociones como juego, arte, lenguaje) que pueden encontrarse sin dificultad en la obra de Gadamer. Sobre todo, es llamativo que no contempla las teorías estéticas de Dilthey y Schleiermacher, con las que Gadamer ha dialogado y tiene puntos de encuentro importantes; tampoco analiza por qué se distancia de ellos (además de por su construcción hermenéutica como generalización epistemológica, donde, para ellos, comprender es una forma de conocer, frente a la radicalización ontológica de la hermenéutica de Heidegger y Gadamer, donde comprender es una forma de ser).

En general, el argumento de González Valerio presenta dos descuidos u olvidos del ejercicio hermenéutico (sustancial en el discurso del propio Gadamer): (1) el esfuerzo por decir las cosas de manera más clara para poder hacer comprensible su texto o argumento, y (2) el diálogo con posturas “contemporáneas” contrarias; esto es, la apertura al decir del otro o el posicionamiento que uno tiene frente a una serie de planteamientos teóricos presentados que tienen una pretensión de validez.

(1) Recordemos que es sustancial para la hermenéutica filosófica la pregunta sobre *cómo es posible la comprensión*. La hermenéutica no sólo se preocupa de las cosas, sino de *cómo* se dicen las cosas. Parte del ejercicio hermenéutico implica dilucidar, ser más explícito o decir las cosas siempre de manera más clara para, así, promover la comprensión del sentido o de los sentidos de lo que se dice; de suerte que el uso del lenguaje articulado es indispensable para que se alcance una comprensión (en este caso, del texto). Dice Grondin (1999, p. 44) que, “dar a entender” ha sido siempre la motivación de la hermenéutica.

(2) La hermenéutica también se preocupa de la experiencia humana en cuanto experiencia interpretativa o de mediación; incluso, la interpretación cobra su mayor expresión en la conciencia histórica reflexiva, en el *reconocimiento de múltiples interpretaciones* y pareceres, en querer explicarlos y aproximarse así a cualquier experiencia. Cuando nos posicionamos en la línea hermenéutica, es preciso tener una conciencia reflexiva y abrirnos al pensamiento de

los otros (incluso es preciso aceptar que las demás posiciones puedan detentar ciertas verdades que la nuestra no). La hermenéutica reconoce las diferencias; pero no se queda sólo en su exaltación, sino que las pone a dialogar en aras de construir un entendimiento común. La hermenéutica reconoce una pluralidad de interpretaciones, justamente porque no cree en un planteamiento definitivo o absoluto, de este modo, se mantiene en una disposición dialógica.

La autora de *El arte develado* no parece mostrar esta apertura a otras interpretaciones o a posturas recientes. Ella tiene la motivación de examinar el vínculo que existe entre la estética y la hermenéutica porque, a su consideración, existe una carencia de investigación o un olvido de la estética gadameriana, evidente en sus intérpretes, críticos y seguidores, por lo cual se propone la tarea de señalar las nociones y los elementos que vinculan estética y hermenéutica (cuidando de no subsumir la primera en la segunda). No obstante, deja de lado posturas contemporáneas que no sólo no han olvidado la estética de Gadamer, sino que han llevado a cabo un estudio minucioso de ella o han hecho contribuciones interesantes; pienso, por ejemplo, en Chris Lawn, en Richard Palmer y en Michael Kelly.

A propósito de su interés por no subsumir la estética en la hermenéutica, la autora de *El arte develado* no considera en su argumento la postura de Richard Palmer, que podría haber sido útil para reflexionar sobre la interpretación de la estética en Gadamer. Palmer (2001, pp. 67–72) reflexiona sobre el significado de la obra de arte, pero el asunto que podría haber sido más provechoso para discutir es el siguiente: Palmer sostiene que, para Gadamer, la experiencia del arte es una experiencia de significado y, como tal, es algo que se hace posible mediante la comprensión; de modo que, en cierta medida, la estética está absorbida dentro de la hermenéutica (2001, p. 76). Entonces, ¿qué es lo que concretamente hace suponer a González Valerio que la estética no se subsume en la hermenéutica?, ¿cómo interpretaría que la obra de arte es un objeto de investigación hermenéutica por el hecho de que nos dice algo y nos demanda interpretación? (cfr. Gadamer 1976, p. 98). Hubiera sido interesante que González Valerio presentara esta perspectiva o se abriera al ejercicio hermenéutico del diálogo con Palmer, y mostrara los alcances de la estética vinculada con la hermenéutica, tal como lo advierte en su argumento.

En la tónica de apertura hacia una pluralidad de interpretaciones puestas en diálogo, también hubiera sido de provecho que González Valerio considerara que Michael Kelly (en Krajewski 2004, cap. 6) tampoco olvida la estética gadameriana; incluso reconoce que ésta tiene una función central en su hermenéutica. Concretamente, en “A Critique of Gadamer’s Aesthetics” (pp. 103 y ss.), Kelly analiza tres críticas que Gadamer interrelaciona para desarrollar su concepción de estética. Muestra su postura crítica frente a: (a) quienes consideran que el arte no puede detentar una verdad, (b) una conciencia estética como una abstracción enajenada de la experiencia de verdad en el arte, (c) la subjetivización kantiana de la estética moderna. Kelly procura atender a esas críticas de manera separada; defiende la primera pero desafía la segunda y la tercera, ya que su crítica sobre la conciencia estética, según él, refuerza la

relación entre conciencia y experiencia. Además, se resiste a la crítica de la subjetividad de la estética, ya que ésta, como el arte, es indudablemente subjetiva. Hubiera sido relevante, para la tesis de González Valerio, presentar un diálogo entre su propia interpretación sobre las críticas de Gadamer y la interpretación de este filósofo anglosajón, ya que ella misma reconoce las críticas de Gadamer contra el subjetivismo moderno y su esfuerzo por instaurar una nueva noción de verdad sobre el arte.

Ahora bien, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, consta de un prólogo, una introducción y cuatro capítulos. Recorramos algunos puntos que están expuestos con acierto y otros que dan lugar al cuestionamiento.

El objetivo del capítulo titulado “La recuperación del concepto de juego” es mostrar que el hilo conductor de la hermenéutica gadameriana se encuentra en la noción de *juego* entendido como *modo de ser o representación*. González Valerio dedica algunas páginas a describir la noción de juego que advierte en Gadamer y a comparar dicha noción con las de Kant y Schiller. A diferencia de éstos, que le conceden una significación subjetiva, señala que Gadamer se refiere al juego como el *modo de ser* de la obra de arte: es algo que no depende de un sujeto ni del modo en que éste lo juzga, tampoco es un objeto que sirve para despertar las vivencias del sujeto. El juego no es una relación sujeto-objeto, el juego es el que se juega y no los jugadores; no obstante, “los jugadores funcionan [...] como condición de posibilidad para que el juego acceda a su re-presentación, [...] pero no son ellos los que determinan la esencia del juego, sino que son llevados, absorbidos por él” (p. 33).

González Valerio considera el juego como un movimiento que, por un lado, tiene lugar sin objetivo (aclara que aunque los objetivos del juego se cumplen sólo en el interior de éste, la finalidad del juego se realiza en el juego mismo, sin necesitar un fin exterior que lo valide); y, por otro lado, no requiere esfuerzo, ya que el jugador lo experimenta como una descarga. Además, sugiere considerar un espacio lúdico que conlleva sus propias reglas, como una organización que si bien absorbe (o interesa) a los jugadores, éstos pueden elegir jugar o no jugar.

Basándose en el *Homo ludens* de Huizinga, la autora observa que Gadamer compara el espacio lúdico con el espacio sagrado, ya que en ambos es posible suspender la cotidianidad para entrar en un espacio distinto, que tiene un orden propio, lo que implica la posibilidad de crear un mundo o un nuevo ámbito, como se observa en el mito y en el culto.

En la última parte de este capítulo, señala una doble representación en el juego: el jugador se representa jugando y el jugador representa el juego jugándolo. Jugar es siempre jugar a algo —precisa—, se representa algo, se configura algo y, al mismo tiempo, el jugador se representa como tal, su comportamiento es un movimiento ordenado en tanto adopta, para sí, las características que requiere el juego. En esta parte hubiera sido deseable que la autora nos ofreciera una explicación más clara y hubiera sido conveniente que mostrara cómo tiene

lugar el juego (no sólo en analogía con el modo de ser de la obra de arte, sino) en nuestra experiencia estética de una obra.

El capítulo “La obra de arte como juego” se centra en la transformación del juego en juego del arte a partir de la afirmación de Gadamer: “la transformación en una conformación”. En esta parte, González Valerio aclara que el espectador (aquel que ocupa el lugar del jugador) es, para Gadamer, una parte constitutiva del juego, ya que el juego representa una totalidad de sentido para los espectadores; esto es, el espectador entendido como intérprete-lector es quien comprende el juego. Sin embargo, la autora nos advierte que no entendamos equivocadamente esto como un tipo de subjetivismo en Gadamer, pues lo anterior quiere decir que sólo por medio de la interpretación del espectador o de su lectura sobre el juego se revela la totalidad de sentido; y es preciso considerar que esa totalidad es inherente al juego mismo.

En esta parte no queda del todo claro cómo dejar de lado la intervención de una subjetividad patente en el juego del arte. Una vez más, hubiera sido interesante el diálogo con Kelly, pues parece que este rasgo de subjetividad es innegable en el modo de ser o en la presentación de la obra artística. No obstante, dice la autora que, de acuerdo con Gadamer, cuando el juego humano se transforma en arte alcanza su perfección e idealidad, ya que se presenta como una conformación u obra y no es ya solamente mero movimiento. González Valerio insiste en que, para defender la autonomía de la obra de arte frente a los espectadores, Gadamer: (a) evita caer en un subjetivismo donde la experiencia de la obra dependa sólo del espectador, pues se correría el riesgo de que la obra se disolviera en una serie infinita de interpretaciones subjetivas y que perdiera su sentido propio; (b) afirma que, a pesar de que la obra se actualiza por medio de quien la experimenta, ésta tiene un sentido propio; (c) aclara que la totalidad de sentido tampoco depende del artista en cuanto creador, pues si considerara esto, caería en un subjetivismo relacionado con la teoría del genio defendida por Kant o relacionado con otras teorías de perfil romántico. En este punto, no queda claro por qué la autora no toma distancia de la postura gadameriana que supone que el objeto artístico se presenta a sí mismo, sin implicar, en alguna medida, la subjetividad en la experiencia estética. ¿Cómo definir una experiencia estética, por lo menos con algún grado de subjetividad, si el mismo Gadamer reconoce el encuentro del espectador con la obra y su participación en ella? Entonces, ¿qué lugar tendría, según la autora de *El arte develado*, para Gadamer, el disfrute de la obra por parte del espectador? ¿No constaría como parte de su participación?

Para comprender qué implica “la transformación en una conformación”, la autora precisa que la transformación no consiste en un desplazamiento a un mundo distinto, tampoco se trata de distinguir entre realidad e ilusión. Para Gadamer, observa, el juego del arte no se puede denominar ilusión, ya que requiere ser creado, interpretado y comprendido tal como la realidad (o en este caso, la cotidianidad) lo requiere. Otra puntualización de la autora es que “el juego del arte, al ser una conformación y una totalidad de sentido cerrada en sí misma (aunque abierta al espectador), se determina desde sí mismo (como

sucede con las reglas del juego) y se valida [...] autónomamente sin necesitar de la validación proveniente de algo exterior” (p. 59), de aquí que Gadamer considere que la obra lleva en sí su propia verdad. Para aclarar esto, habría que preguntarle a la autora: ¿quiere decir que la verdad de una obra de arte no es la manifestación de su significado, sino justamente la impenetrabilidad de su significado? ¿Cómo elucidar esta idea?

La representación del juego del arte tiene un sentido propio, de suerte que la “transformación en una conformación” implica una “vuelta al ser verdadero”, donde lo representado, insiste González Valerio, se conoce de otro modo, como una conformación del arte que se hace presente con una autenticidad y una verdad propias. Una vez más, en este punto faltaría una explicación puntual: ¿en qué consiste “el ser verdadero”? Echamos en falta una definición de las nociones de autenticidad y de verdad.

A propósito de la representación, González Valerio nos dice que cada vez que una obra de arte representa algo, lo hace *de otro modo* o de una manera *única*. Esto implica, para Gadamer, un “incremento del ser” de lo representado: la obra afirma su primacía ontológica debido a que en ella, y a través de ella, el ser aparece y se manifiesta de otro modo. Hubiera sido deseable que la autora enfatizara cómo tiene lugar ese juego de distinción-indistinción entre ser y representarse. ¿Cuál es la función del artista en este “incremento de ser”? ¿De qué manera el receptor aprehende tal “incremento del ser”? ¿Mediante sus interpretaciones?

González Valerio advierte que la ontología de la obra de arte que Gadamer desarrolla indica que el modo de ser de la obra es representación: sólo es en su representación y es representación del ser. La autora explica con claridad que la obra de arte es en cada ocasión de un modo distinto; esto es, siempre requiere que alguien la represente, la lea, la interprete y la comprenda. La obra no sólo representa algo de otro modo, sino que cada vez que es representada lo es de modo distinto. Por eso, afirmar que el juego del arte es una “conformación” significa que lleva dentro de sí mismo una totalidad de sentido: la obra permanece como la misma a través de sus diferentes interpretaciones históricas; pero, a la vez, se transforma en cada representación o en cada interpretación que hacemos de ella.

En el capítulo “Temporalidad e historicidad en la obra de arte: arte y tiempo”, reflexiona sobre la temporalidad de la obra de arte en relación con la noción de historicidad y de tradición. En el único apartado del capítulo “El lector como jugador”, la autora explora, ahora sí, la función que desempeña el espectador en la experiencia del arte y que consiste en la representación y la construcción (o lectura) que éste lleva a cabo.

Para González Valerio, la ontología de la obra no se agota en la descripción del juego como modo de ser de la obra de arte; ésta se complementa con la hermenéutica, por ello considera pertinente reflexionar sobre la obra incorporando categorías como tradición, lenguaje, fusión de horizontes, comprensión e interpretación. Acertadamente, la autora resalta que la temporalidad de la obra de arte rebasa las determinaciones históricas y la permanencia en el tiem-

po; la obra representa algo y a la vez requiere ser representada, lo que implica tanto un devenir constante e histórico, como su permanencia. Así, señala que ésta es temporal en el sentido de que es una conjunción de presente, pasado y futuro: es algo ya conformado, que está siendo en la representación y que está abierta a futuras representaciones.

González Valerio, siguiendo *Verdad y método*, advierte que Gadamer presenta una analogía estructural entre la temporalidad de la obra de arte y la de fiesta, cuyo elemento es la repetición: “la fiesta se celebra y cada celebración (que sólo acontece históricamente y por ello siempre de un modo diferente) es tan originaria y auténtica como la anterior”. La autora indica que “si la fiesta sólo tiene su ser en su devenir, entonces [...] la fiesta sólo es en tanto se la celebra, del mismo modo que la obra de arte sólo es en tanto se la re-presenta en cada caso” (p. 88).

Un punto importante que la autora destaca en este capítulo es que Gadamer sí sitúa la participación del espectador entre una subjetivización radical y una objetivización radical; es decir, como se indicó, el espectador no determina por entero la obra de arte, ya que ésta tiene un sentido propio, incluso el espectador es absorbido por el juego del arte, de modo que su participación es un *pathos*. Sin embargo, entregarse a la experiencia del arte significa, también, una acción de participación donde, si bien la obra envuelve al espectador en una totalidad de sentido, ésta sólo se revela gracias a la participación del espectador. Por ello, no es posible pensar el juego del arte como una experiencia pasiva, pues el espectador, además de decidir jugar, es quien interpreta y actualiza la obra: así, acción y pasión confluyen simultáneamente en la experiencia del arte.

Un rasgo hermenéutico de la obra de arte, que la autora enfatiza con mucho tino, es que ésta tiene su propio horizonte; pero, además, el intérprete, que media a través de la representación y la actualización de la obra, tiene también un horizonte desde donde interpreta. Ambos horizontes se fusionan en el momento en que se actualiza y comprende la obra; de este modo, la comprensión implica siempre fusión de horizontes. Una vez que se comprende, no habría, en sentido estricto, una manera de distinguir entre lo que el intérprete pone en la obra y lo que la obra dice por sí misma.

La obra de arte también es manifestación y aparición de la tradición; González Valerio explica que somos siempre nuestra tradición, una tradición que en su estar ahí no lo está como objeto simplemente presente, sino como algo móvil, algo que se transforma y se revitaliza al comprenderlo. Gadamer define el término fusión de horizontes como una integración de la tradición mediante comprensión; dicha integración implica un esfuerzo hermenéutico que consiste en reconocer la alteridad de la tradición; esto es, reconocer su sentido propio y diferente.

En el último capítulo, “Arte y verdad (arte y ser)”, se ofrece una breve reconstrucción de cómo Gadamer concibe el arte como simbólico y la obra de arte como representación del ser, acontecer de la verdad y juego de ocultamiento y desocultamiento. Asimismo, se presenta en qué sentido Gadamer se inscribe en

el pensamiento de Heidegger al considerar la obra de arte en íntima relación con el ser entendido como lenguaje.

Gadamer utiliza la categoría de símbolo con el fin de establecer un vínculo, tanto entre la obra de arte y la verdad, como entre la obra de arte y el ser: (a) como señal de reconocimiento (*tessera hospitalis*), y (b) como el *eros* platónico que, al estar fragmentado, requiere su otra mitad para completarse. Al comprender el arte “nos comprendemos a nosotros mismos, puesto que el arte es expresión de nuestro ser [...] y precisamente ahí se revela la promesa de completud: somos comprendiéndonos en lo otro” (p. 130); sin embargo, el arte como símbolo no puede ser consumado sólo en una comprensión, pues ésta se manifiesta abierta e inagotablemente.

González Valerio repara en que Gadamer retoma la idea de verdad del arte de Heidegger: la obra de arte revela el ser de algo y es un juego de manifestación pero a la vez de ocultación; así, la esencia del arte consiste en el acontecer de la verdad; Gadamer enfatiza que la verdad tiene relación con el ser antes que con el conocer y, así, coloca la tríada heideggeriana “ser-arte-verdad” como cimiento de su hermenéutica filosófica. Para él, la obra de arte también es lenguaje en un sentido ontológico, porque ambos son desocultamiento del ser. El modo en que el ser acontece, entonces, como lenguaje es el juego de ocultamiento y desocultamiento, de la misma manera que en la obra de arte la verdad se advierte como desocultamiento de sentidos.

A propósito del lenguaje, en esta última parte hubiera sido provechoso que la autora recurriera al diálogo entre autores como Cassirer, Gadamer y Durand, que “vienen a coincidir en la tesis central de que el lenguaje es fundamental y primariamente [...] un intermedio que hace posible la comprensión (interpretación) del sentido” (Garagalza 1990, p. 10). En este punto, también podría haber puesto en diálogo la *hermenéutica filosófica* de Gadamer (desarrollada desde el lenguaje ordinario, donde la tradición es la instancia que desencadena la comprensión) y la *hermenéutica simbólica* de Gilbert Durand (desarrollada desde el lenguaje mítico y simbólico, donde el símbolo es la instancia que desencadena la comprensión); ambas hermenéuticas pueden considerarse como recolectoras de sentido.

A modo de conclusión, salvo algunas precisiones que ya se han anotado, no deja de reconocerse el buen trabajo que la autora ha realizado al presentarnos una perspectiva del arte que no se agota en una sola interpretación, sino que, mediante relaciones simbólicas, o bien, metafóricas, nos conduce a un ejercicio constante de reinterpretación de sentidos de las obras de arte, lo que sugiere, además, una posibilidad de comprender lo que es el ser humano y lo que ha sido a lo largo de su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Dilthey, Wilhelm, 1976, *Selected Writings*, ed. P. Rickman, Cambridge University Press, Cambridge.
- Durand, Gilbert, 1982, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. Mauro Armiño, Taurus, Madrid.
- Gadamer, Hans-Georg, 1976, *Philosophical Hermeneutics*, trad. David E. Linge, University of California Press, Berkeley.
- Garagalza, Luis, 1990, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Anthropos, Barcelona.
- Grondin, Jean, 1999, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, trad. Ángela Ackerman Pilari, Herder, Barcelona.
- Krajewski, Bruce, 2004, *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley.
- Lawn, Chris, 2006, *Gadamer: A Guide for the Perplexed*, Londres/Nueva York, Continuum.
- Palmer, Richard, 2001, *Gadamer in Conversation: Reflections and Commentary*, Yale University Press, New Haven.
- Schleiermacher, Friederich D.E., 2004, *Estética*, trad. Antonio Lastra y Enrique González de la Aleja Barberán, Verbum, Madrid.

ADRIANA RENERO
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Universidad Nacional Autónoma de México
arenero@filosoficas.unam.mx