

**PABLO BUCHER**

**Formalismo estructural y hermenéutica-interpretativa: Una interacción posible entre autonomía y dependencia contextual en el abordaje de la identidad de la obra de arte**

**Introducción**

En este trabajo me ocuparé de correlacionar y permitir el diálogo entre dos polos analíticos en el abordaje de la obra de arte, a saber: la “autonomía o independencia” a la que apunta el formalismo estructural y la “dependencia contextual” que indaga la hermenéutica interpretativa; diálogo que puede aportar al análisis estético una conjunción de elementos de modo que se haga justicia con los aportes significativos de los abordajes citados, eliminando al mismo tiempo las limitaciones de cada uno cuando son tomados aisladamente.

Si consideramos la labor analítica desde una perspectiva extensa y la especificamos como el estudio, comprensión, explicación y/o interpretación de una realidad determinada, en nuestro caso, el arte, el problema que localizamos es la determinación de su propio objeto. Los puntos de vista respecto a esta cuestión inducen a una divergencia en los proyectos analíticos.

Una obra de arte puede ser concebida como algo autónomo, como "artefacto" o "texto"; ésta es la concepción de **los planteos formalistas y estructuralistas**. Desde el punto de vista del *aporte* que realizan estos planteos, éste consiste en la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen la obra, sus combinaciones y

funciones, es decir, aquello que hace a su *autonomía*. La noción de estructura que manejan los adeptos al estructuralismo es la de un tipo de modelo de elaboración e inteligibilidad lógica. El principio fundamental del uso del término “estructura” es que el concepto correspondiente no se refiere directamente a la realidad empírica, sino a los modelos construidos a partir de ella. La nota decisiva de un modelo de esta índole es el carácter sistemático que posee la conexión de los elementos comprendidos en él, de tal modo que la modificación de un elemento implica la modificación de los restantes. La acentuación de las propiedades formales de los modelos no supone una cancelación de los aspectos concretos de las realidades a las que los modelos se refieren. Lejos de disociar las formas de los contenidos o de impostar una generalidad que anularía las particularidades, el análisis estructural busca, en cambio, demostrar que de la propia riqueza de lo concreto (tal como se manifiesta en conjuntos diferentes) se puede derivar, por construcción, aspectos específicos inteligibles como variaciones sistemáticas inherentes a un mismo modelo. El ordenamiento resultante es un conjunto constituido por las diferencias agrupadas en un sistema como variantes unas de otras sin que ninguna (por definición) sea una invariante a las que las demás se refieran: en el juego de las diferencias, hay una unidad inmanente a la pluralidad. Los procedimientos habituales empleados por esta corriente de pensamiento son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, recuento de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación, etc. El "significado" de la obra de arte derivaría así de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consistiría en develar esa coherencia estructural.

Desde el punto de vista de los *límites* de esta concepción, el mismo *análisis autónomo* de la obra de arte en tanto objeto independiente, podría aislarla de sus “rasgos cambiantes”, que no están determinados por la estructura interna de la obra, como aquellos que se aluden al tener en cuenta la interpretación efectiva de la obra, el impacto en la “conciencia histórica”, y los múltiples contextos, políticos, sociales, estilísticos, etc., en los que está inmersa y con los que, de algún modo, se completa.

La obra de arte puede ser concebida, por el contrario, como algo *cambiante, no autónomo ni definitivo*, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no sólo en la *performance* que materializa

la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva "artefacto" o "texto" autónomo, sino dependiente de múltiples contextos y, en este sentido, es *proceso* y objeto *histórico*. En este sentido, puede ser contemplada también como algo que existe a partir de la percepción, cuyo significado, por lo tanto, reside, más que en la obra misma, en el modo como es percibida, y en la (auto)comprensión que a partir de ella efectúan los sujetos en tanto inmersos en "prejuicios" y tradiciones. En esta línea se encuadran corrientes como *la hermenéutica-fenomenológica* y *los diversos análisis de la interpretación*. El significado de la obra deriva así de la materialización histórica de su devenir, que, en cierto modo, la termina de completar. Mientras esté "viva" a través de la interpretación y la recepción no está totalmente consumada, *no es realmente autónoma* ni "autosuficiente" y el trabajo analítico consistirá en develar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, es decir, éste es *dependiente* de la *práctica cultural y de la historia*.

Si se toma en cuenta el *aporte* de este último análisis, esta concepción da lugar a los *aspectos cambiantes* de la obra de arte, a las modificaciones que perturban su *autonomía a-histórica* y la hacen dependiente de una *praxis siempre nueva que la transforma*: praxis que es interpretación, recepción, entorno contextual. Desde el punto de vista de los *límites* de esta concepción, estos se ven reflejados en la posible disolución del estatus analítico de la obra de arte a favor de lo subjetivo al rechazar las oposiciones tradicionales entre subjetividad y objetividad y defender la relatividad del conocimiento. Así, esta práctica analítica puede terminar fundamentando un discurso hermenéutico que finalice en *pura interpretación subjetiva*. Ante esta "disolución", tanto de la historia como del análisis y al no aceptar el estatus autónomo provisional de la obra de arte, se corre el riesgo de reducirla a un símbolo y hacerla transparente para el significado extra-artístico cuya explicación se convertirá en el último propósito del estudio del objeto artístico; es decir, se corre el riesgo de que se desvanezca como objeto estético después de haber satisfecho su papel de significación.

Tomando en cuenta las perspectivas citadas, en la Parte I desarrollaré el enfoque Formal-Estructuralista, tomando como base las dicotomías del lenguaje determinadas en la lingüística de Saussure e instaurando las

correlaciones que pueden establecerse entre ellas como presupuestos analíticos de la obra de arte, apelando también a reflexiones de otros autores enmarcados en la corriente estructuralista, como las de Humberto Eco. En la Parte II desarrollaré el enfoque Hermenéutico-Interpretativo a partir del planteo de Gadamer de la obra de arte como intrínsecamente plural y polisémica, inagotable para la comprensión y la interpretación, desarrollada con conceptos tales como *poiésis*, *mimesis*, *juego* y *mundo histórico*; también se hará mención de otros autores, entre ellos *Heidegger* y *Ricoeur*. En la Parte III intentaré defender un enfoque analítico de la obra de arte que correlacione los aportes del estructuralismo con aquellos provenientes de las corrientes hermenéuticas para hacer surgir así una concepción analítica del fenómeno estético-artístico en tanto equilibrio entre *dependencia histórico-contextual* y *autonomía formal*. Así, la obra de arte podrá comprenderse como un objeto *in-ter-de-pendiente*. La separación en sílabas jugará con los diferentes análisis posibles: la obra de arte será *in-dependiente*, en tanto autónoma; *de-pendiente*, en tanto históricamente contextualizada; e *in-ter-de-pendiente*, en tanto conformada conjuntamente por las dos primeras.

## **PARTE I: El Enfoque Formal-Estructuralista**

Habitualmente el estructuralismo se caracteriza como una corriente —escuela o método— que desarrolla las sugerencias de Saussure en torno a la Semiología en una línea de pensamiento científico-positivista. De ella procede la perspectiva sincrónica e inmanentista que prima la organización formal —la estructura— sobre los materiales significantes y su dinamismo. Así, una obra de arte puede ser concebida como un ente autónomo, como "artefacto" o "texto"; ésta es la concepción de los planteos formalistas-estructuralistas, cuyo *aporte* al trabajo analítico es la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen la obra, sus combinaciones y funciones, es decir, aquello que hace a su *autonomía*. El análisis estructural-formal apunta a la investigación de un ordenamiento básico, *la estructura*, con el fin de explicarla en sus elementos constitutivos; al mismo tiempo apunta a la búsqueda de las funciones de estos elementos en

el interior de dicha estructura. La estructura es el esquema oculto de una obra, consistente por ejemplo, en la obra pictórica, en un sistema de ejes, planos, masas, puntos y líneas direccionales que, en conjunto, constituyen el soporte de la forma. La forma, en parte, es el revestimiento aparente de la estructura.

En el estructuralismo -en tanto metodología de análisis-, el arte, así como la obra artística, conforma un todo funcional, cada una de cuyas partes no deben considerarse como meras adiciones sumatorias, sino como miembros estructurados de manera tal que sólo el conjunto permite comprenderlas en tanto todo organizado, estructurado y solidario; intelección objetiva cuya tarea es decodificar. Asimismo, en este proceso, la *estructura* puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo de obras, etc. Esta definición remite a un concepto de análisis concebido como "disección" y determinación de los elementos de un todo, así como de sus relaciones y funciones, es decir, una concepción vinculada a los procedimientos empíricos y formalizados propios de las ciencias. El empleo del término "unidad" es consecuencia de esa concepción. El estructuralismo responde perfectamente a la pregunta "¿cómo funciona esto?" Esta corriente efectúa así un análisis de la obra de arte "en sí": el cuadro, el libro, la composición musical, etc., y las teorías que se centran en ella son teorías (formalistas) que se ocupan de la relación que existe entre los distintos elementos materiales que la componen y, en este sentido, estudian la forma subyacente de la obra de arte en tanto ente autónomo, permanente, "igual a sí mismo" e independiente, tal y como existe en el espacio público.

Una obra de arte, por ejemplo, una obra musical (un aria de ópera, un lied, una canción) puede ser interpretada por diversos cantantes, con instrumentos disímiles, en contextos sociales heterogéneos y aún así, seguir siendo "la misma" obra musical, pues las estructuras que la determinan se delimitan por un conjunto de reglas internas permanentes que hacen al carácter formal-estructural que la define en su *autonomía*; por lo tanto, la obra musical tiene estructuras melódicas, rítmicas, armónicas, etc., que la delimitan, y que *son las mismas* para todos los individuos que la escuchan o la interpretan; estas estructuras se definen como *lo autónomo, lo permanente, lo a-histórico* de la obra de arte. En este sentido el *cambio interpretativo* y la

dependencia de la obra de lo histórico-contextual no se consideran -en principio- modificadores sustanciales de las estructuras que determinan la obra de arte.

El primer gran modelo del estructuralismo ha sido el de considerar el lenguaje como objeto de una ciencia empírica, cuyo carácter reside sobre todo en la posibilidad de subordinar operaciones y procesos a la deducción y al cálculo; este es el principio que da fundamento y lugar al desarrollo de otros rasgos del análisis estructural, una concepción que presupone la posibilidad de establecer un sistema o estructura en el que se resuelva todo proceso, ubicando al lenguaje del arte dentro de estas posibilidades para dar lugar así a una elaboración autorreferencial en la que la obra de arte se resuelve como estructura cerrada sobre sí misma. Este modo analítico repara en el orden sistémico de relaciones objetivas -en la estructura-, en definitiva, en la totalidad abstracta más que en su “realización”. Debemos aludir a un claro precursor de esta concepción a partir del estudio del lenguaje: F. de Saussure, fundador de la lingüística, quien concibe el lenguaje como un sistema basado en una serie de oposiciones dicotómicas, de las cuales la más fundamental es la distinción entre *lengua* y *habla*. Este concepto dicotómico es central en la lingüística saussuriana y constituyó ciertamente una novedad significativa con respecto a la lingüística anterior, preocupada por el cambio histórico de las distintas lenguas.

Saussure recurre a la distinción lengua-habla para separar: 1º) «lo que es social de lo que es individual» y 2º) «lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental» (Saussure, 1993, p. 40). La lengua es la institución social y el sistema del lenguaje. El individuo no puede, por sí mismo, ni crearla ni modificarla. La lengua, por tanto, no es una función del sujeto hablante, sino el producto colectivo que los individuos registran pasivamente. Si alguien quiere comunicarse tiene que someterse por completo a la lengua. Frente a la lengua, el habla es un acto individual de selección y actualización del sistema lingüístico. En el acto de habla cabe distinguir: «1º, las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua en miras a expresar su pensamiento personal; 2º, el mecanismo psíquico que le permita exteriorizar esas combinaciones» (Saussure, 1993, p. 40-41). Al acto de habla puede llamársele también *discurso*. En el objeto estético, el

análisis para determinar estructuras y descubrir funciones, comparando unidades e identificando elementos constitutivos, remite a las estructuras “permanentes” (en tanto énfasis en la “lengua”) en detrimento de la interpretación específica (habla) –en el caso de artes que requieran de un intérprete- o de la especificación práctica de la obra presentada o llevada a cabo en determinado tiempo y lugar.

Cada uno de los elementos extrae su definición sólo del proceso dialéctico que los une: *no hay lengua sin habla y no hay habla fuera de la lengua*. En este intercambio es donde se sitúa la verdadera praxis o actividad lingüística. Lengua y habla están, pues, en una relación de comprensión recíproca. En síntesis, la lengua es a la vez producto e instrumento del habla. Desde una perspectiva semiológica, hay que tener presente que no puede existir una lingüística del habla, ya que toda habla, a partir del momento mismo en que se la capta como proceso de comunicación, es ya lengua. Pensados como la inmanencia y la trascendencia en el lenguaje, la lengua deviene estructura inmanente y el habla deviene trascendencia que alude al plano de la manifestación cotidiana, del “decir”. El estructuralismo toma como objeto de estudio la inmanencia del lenguaje y la obra de arte se vuelve así un universo cerrado de signos. Dicha *inmanencia*, cuyas reglas definen todas las “desviaciones” en el seno de una obra de arte en tanto “texto”, es presentada por Umberto Eco en el concepto de *Idiolecto Estético*:

El idiolecto de la obra (de arte)...forma una *jerarquía de competencias subyacentes* y de actuaciones identificables a diferentes niveles “moleculares” (en el sentido en que se puede considerar como actuación de una competencia la obra particular, pero también el panorama entero del arte de un período, como cuando se habla de una civilización como actuación completa de la competencia barroca). Es decir que el idiolecto estético produce “encajaduras” de reglas de hipercodificación. (Eco, 1995, pp. 380-381)

Junto a la inmanencia estructurante de la obra de arte, consideramos que en la teoría de Saussure está presente un segundo presupuesto de la lingüística, a saber, la dicotomía *sincrónico-diacrónico*, que hace referencia al conocimiento de los estados del sistema –sincronía- y a un segundo aspecto

subordinado al anterior –diacronía- concebido como conocimiento de los cambios. Efectivamente, durante el transcurso del tiempo, el lenguaje evoluciona, lo que pone en evidencia que los signos cambian. En consecuencia, Saussure afirma que una lengua puede ser estudiada tanto en un momento particular como a través de su evolución en el tiempo. En este sentido, la modalidad *sincrónica* (*synchronos, al mismo tiempo*) examina las relaciones entre los elementos coexistentes de la lengua con independencia de cualquier factor temporal. Permite describir el estado del sistema lingüístico, siendo esta descripción abarcadora de la totalidad de los elementos interactuantes en la lengua. La dimensión *diacrónica* (*diacronos, a través del tiempo*) se enfoca en el proceso evolutivo y se centra en aquellos elementos que se corresponden con ciertos momentos históricos, lo cual nos lleva a una aclaración sustancial: el cambio como tal, considerado en sí mismo, es de algún modo ininteligible, ya que sólo es pensable y comprensible como paso de un sistema a otro. El cambio es pensado en su relación con el sistema; se lo comprende no en sí mismo sino en referencia a los sistemas en los cuales tiene lugar. Con relación al Idiolecto estético como configuración sincrónica, dice Eco:

Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un IDIOLECTO DE CORPUS (o estilo personal). Como un idiolecto determinado, en caso de que una comunidad cultural lo acepte, produce imitación, manierismo, juegos de influencias más o menos explícitas o conscientes, vamos a hablar de IDIOLECTO DE CORRIENTE o DE PERÍODO HISTÓRICO. En la medida en que actúa sobre la sociedad produciendo nuevas normas, el idiolecto estético podrá funcionar como JUICIO METASEMIÓTICO que provoca CAMBIO DE CÓDIGO (Eco, 1995, p. 380)

Junto al énfasis en la dimensión sincrónica del análisis estético y como tercer principio, se encuentra la idea de que en todo estado de sistema no hay términos absolutos, sino *relaciones de dependencia mutua*. Saussure

rechaza la concepción del lenguaje como sustancia y apela a su definición como *forma*. No podemos suponer los términos del lenguaje como signos separados que tienen un sentido o un contenido independiente y particular, que les pertenece en cuanto tales, sino más bien debemos considerar las relaciones de dependencia mutua. Así, el signo es lo que es en función de su relación con los otros signos, y sólo se constituye como tal en su dependencia y referencia interna a la estructura. El análisis debe partir de la totalidad para conseguir posteriormente los elementos que encierra en su interior; la "solidaridad" del sistema se vuelve manifiesta. El abordaje de la obra de arte del estructuralismo es así fuertemente formalista: el significado de un texto, de una obra, se juega exclusivamente en el contraste interno de sus partes, cuya mutua solidaridad establece una forma identificable. El placer estético tiene por ende la apariencia del "libre juego de las facultades" puntualizado por Kant en la *Crítica del Juicio*. El hallazgo de las estructuras de la obra de arte constituye por lo tanto el 'valor' que domina en la teoría estética de Roman Jakobson y es evidente en los textos de estética de Eco. Si la auténtica experiencia estética de la obra es el reconocimiento de las estructuras, que en definitiva pueden ser puntualizadas matemáticamente, tal experiencia ya no está circunscrita a un grupo particular de personas "cultas", a una élite, etc. La experiencia estética se torna más semejante a la reproducción de un experimento científico. La cualidad del estructuralismo implica también que cualquier variedad de "forma simbólica" consigue ser observada estéticamente y estudiada en su significado.

Un cuarto rasgo del lenguaje es que el conjunto de signos que constituyen el lenguaje debe ser considerado un *sistema cerrado*, de manera de poder desarrollar el análisis del mismo. En palabras de Saussure:

Si cada idioma forma un sistema cerrado, todos suponen ciertos principios constantes que se encuentran pasando de uno a otro, porque nosotros seguimos estando en el mismo orden. Y no sucede de otro modo con el estudio histórico: recórrase un período determinado del francés (por ejemplo del siglo XIII al XX), o del japonés o de cualquier otra lengua: en todas partes se opera con hechos similares que bastaría relacionar para establecer las verdades generales del orden diacrónico. (Saussure, 1993, p.140)

Esta noción de sistema cerrado se vuelve relevante como pilar del análisis artístico; la obra como sistema cerrado finaliza en principio sobre sí misma, sin apelar a un exterior, a un "afuera", de modo tal que se instala como noción fundamental la autorreferencialidad, que apunta a las relaciones hacia adentro de los diversos componentes de la estructura estética.

El signo, en efecto, comunica un valor lingüístico que deriva de su contraste con otros signos con los que está vinculado. Cada uno se entiende en la medida que se entiende el otro, porque podemos diferenciarlos uno de otro. El principio que distingue el valor del significado, distingue también las formas entre sí y crea el significado. Saussure define al signo como "una entidad psíquica de dos caras, la imagen acústica y el concepto, dos elementos íntimamente ligados que se requieren mutuamente". La imagen acústica tomará el nombre del significante y el concepto el del significado. Esta unión (expresión-contenido en Hjelmslev) es arbitraria, es decir, no es por ninguna razón natural o lógica.

La definición anterior está lejos de agotar la concepción saussureana del signo. Es conveniente resaltar también la noción de "valor" que se desprende del hecho de que la lengua es antes que nada un sistema. En efecto, por un lado, el concepto se nos presenta como la contra-partida de la imagen auditiva en el interior del signo y, por otro, ese mismo signo, es decir la relación que vincula a esos dos elementos, es también la contra-partida de los otros signos de la lengua. El valor resulta entonces de la ubicación del signo en una red de relaciones de tipo binario. El significado de un signo sólo "se determina verdaderamente mediante el concurso de lo que existe fuera de él" o, más aún, "el valor de cualquier término está determinado por lo que lo rodea"(Saussure, 1993, p.164). Todos los signos son, por tanto, solidarios y el valor de cada signo, su significado, constituye un punto de contacto con el conjunto del sistema de la lengua organizado en red de oposiciones: "en la lengua sólo hay diferencias"; "un sistema lingüístico es una serie de diferencias de sonidos combinados con una serie de diferencias de ideas; pero este enfrentamiento de un cierto número de signos acústicos con otros tantos recortes realizados en la masa del pensamiento engendra un sistema de valores; y este sistema constituye el vínculo efectivo entre los elementos fónicos y psíquicos en el interior de cada signo"(Saussure, 1993, p.169). Este

sistema de valores evoluciona en el tiempo (diacronía) bajo el efecto de una "fuerza social" ya que la lengua, parte social del lenguaje, sólo existe en virtud de una especie de contrato concertado entre los miembros de la comunidad y ese contrato necesariamente debe servir para expresar la evolución de las sociedades en todos los aspectos de la actividad humana a través del tiempo. El sistema, en tanto código definidor del valor del signo que se despliega en una obra de arte es explicitado por Eco:

El idiolecto estético no es un código que rija un sólo mensaje, sino un código que rige un solo texto, y, por lo tanto, muchos mensajes pertenecientes a sistemas diferentes. Por tanto, la obra de arte es según la definición de los formalistas rusos y de las corrientes derivadas, un SISTEMA DE SISTEMA (Eco, 1995, pp. 380)

Con respecto a las relaciones entre lengua y sociedad, la conceptualización saussureana de los hechos de lengua se hace de manera intrínseca; sólo se hace intervenir a la sociedad desde afuera del modelo con la forma de una fuerza que lo modifica sin alterar sus características formales.

En otras corrientes estructuralistas, las reflexiones sobre los *signos* y sus modos de funcionamiento en el mundo social, desde su nacimiento hasta mediados de la década del 1960, tuvieron argumentos y estrategias metodológicas disímiles. Una de las más importantes ha sido la de Umberto Eco. Es su interés, a partir de bases estructuralistas, desentrañar el *fenómeno comunicativo*: aquello que denomina la "comunicación cultural". Si todos los fenómenos de cultura pueden ser analizados como procesos de comunicación entonces se vuelve necesario desarrollar un modelo de comunicación que pueda dar cuenta de sus características y funcionamiento. Este modelo se muestra en la misma obra de forma sistemática y fue denominado *Modelo del proceso de descodificación de un mensaje poético (o estético)*.

Los elementos más significativos del citado modelo y sus respectivos modos de funcionamiento en el marco de una semiótica estructural comienzan por analizar al *emisor*. Eco inicia su elaboración a partir de la *identificación en el emisor humano* de aquellas dos funciones presentes en el esquema de Shannon (*fuentes y transmisores*). Desde esta mirada, los hablantes

se constituyen en una única fuente de información. Y a partir de esta sencilla operación conmutativa, desbarata toda pretensión de aplicación directa e irreflexiva de las imágenes propuestas por el modelo de la Teoría Matemática de la Información al ámbito de la comunicación entre seres humanos, inclusive del “*aggiornamento*” realizado por Roman Jakobson. Ahora bien, el emisor dispuesto a producir un mensaje se encuentra sometido a un doble proceso de selección: por un lado, de unidades de sentido disponibles, y luego de combinaciones posibles entre estas mismas unidades.

El mensaje producido, *el mensaje significante*, se erige en una materia significativa, pues es investida de sentido. Esto significa que los agentes presentes en el proceso de comunicación no envían una simple señal construida sobre una serie de unidades discretas computables por *bits* de información, sino una forma significante “cargada” de significaciones. De esta manera, Eco muestra cómo se produce el ingreso al “mundo de los sentidos”. Esta perspectiva permite diferenciar dos sistemas de información: a) el físico (entre máquinas) y b) el semiótico (entre humanos); y respecto a la interacción humana, dos modalidades de pasaje de información: a) la centrada en la señal (la cibernética), y b) la centrada en el sentido (semiótica, “la comunicación cultural”). Eco sostiene que ambos, a pesar de las diferencias, pueden ser llamados legítimamente “información”, en tanto consisten en un *estado de libertad* respecto a una ulterior determinación de uso (Eco, [1968]1989, p. 130). Sin embargo, el emisor *no puede* producir cualquier mensaje significante: está constreñido y sujetado a condiciones que le son impuestas política y culturalmente. En otros términos: cada mensaje es producto de una *alienación para lograr comunicación*.

En cuanto a la recepción del objeto estético, este enfoque considera los mensajes como formas significantes -que luego serán interpretados cuando sean percibidos como mensajes significados- y se presentan *estructurados*; no se constituyen como formas caóticas, sino que su producción obedece a cierta “lógica”, a cierto “diagrama estructural” que integra y compone como una totalidad a sus partes integrantes. De allí que la semiótica-estructural insista en que cada mensaje *propone* en principio una determinada forma de decodificación. Eco reconoce la existencia de cierta tensión dialéctica entre la determinación de lectura -aquello que llama

“forma”- y su “apertura” -las posibilidades que brinda a más de una interpretación. Tensión directamente relacionada a la existencia de códigos - en tanto sistema de equivalencias- ambiguos o redundantes (y cuanto más ambiguo el código “en producción”, más libertad de interpretación “en recepción”). En síntesis, si el mensaje significativo ha sido elaborado con códigos altamente “informativos” y menos redundantes como en el caso de las obras de arte, se presentarán como “ambiguos” y promotores de instancias de “auto-reflexión”, y por lo tanto sería posible pensar en que quedará más expuesto a diferentes decodificaciones y más influenciada a la selección de diferentes códigos.

Eco en uno de sus textos, *Obra abierta*, señaló que a mediados del siglo XX se habría producido aquello que Kuhn llama “cambio paradigmático”, una transformación en la visión del mundo que se reflejaba en todos los órdenes. Y uno de estos -el cambio en el pensamiento científico- le ayudó a pensar en que también las producciones artísticas se habían transformado: se habría producido un desplazamiento de “concepciones cerradas” -de “órdenes claros y prefijados”- que han tenido como consecuencia la percepción de obras artísticas “cerradas” que poseen un carácter autónomo y una univocidad tal que el destinatario *interpreta directamente* aquello que el artista propone. Esta nueva perspectiva permitiría pensar en que las “poéticas contemporáneas” (se refiere a los movimientos de vanguardia presentes desde mediados del siglo XX en la pintura, el cine, la música, la narrativa, la poesía, el teatro) se erigen en torno a la *indeterminación y ambigüedad* y que obligan a pensar en la *activa participación* de los destinatarios. De esta manera, cambia la posición del destinatario del mensaje de pasivo a activo. (Esto ha conllevado a efectuar los siguientes interrogantes, iniciados por pensadores críticos de esta posición: ¿sólo a partir de las “poéticas contemporáneas” es factible identificar un destinatario del mensaje estético *activo*? ¿No es posible concebir un receptor del arte que efectúe una tarea histórico-activa en un objeto estético de cualquier período histórico anterior?)

En *Lector in fabula* (1979) Eco reconstruye y aborda desde una óptica novedosa el problema de la relación entre el texto y el lector. Dentro de una visión fundamentalmente pragmática de la semiótica textual, considera el

texto como un "artificio", una "máquina semántico-pragmática" que requiere inevitablemente de la participación del lector para construir el sentido. Las relaciones autor-texto-lector son consideradas como espacios de juegos interpretativos pero siempre sobre la base de una o más "fábulas" (o historia fundamental) que debe ser finalmente reconocida a pesar de todas las "tramas" o intrigas tejidas por el narrador. En este marco teórico el juego de las lecturas parece siempre plantearse como un "reto" de anticipaciones, acoplamientos y retardos entre lo que Eco denomina como el nivel de las "intenciones del texto": *intentio autoris, intentio operis, intentio lectoris*.

El texto contiene las cartografías codificadas de un autor modelo y de un lector modelo. Es más: está hecho de esta cartografía. Su "substancia" se define como la necesaria "reescritura" a partir de la lectura. En este sentido todo (todo lo necesario) está dado en el interior del texto y le toca al lector aceptar el juego, el riesgo o el placer de internarse en el bosque narrativo con la finalidad de poder finalmente capturar el sentido. Así, el movimiento interpretativo de Eco no está construido solamente sobre el modelo de la inmanencia del signo sino que amplía el panorama hacia el problema de la interpretación. Es una visión pragmática y procesual del texto más que semántica y sistémica. Por esta razón es importante el concepto de conjetura, de inferencia, y de *abducción* (en el sentido referido por Peirce). El texto del "lector in fábula" es, por un lado, una red de indicios y de señales cuyas tramas deben ser destejidas y reordenadas por el lector confabulado a la manera de un "detective" y, por otro lado, un texto se vuelve también un espacio donde se juega necesariamente a las anticipaciones y a los retardos espacio-temporales.

El empleo más completo y complejo de la teoría de los interpretantes peirciana para fundamentar filosóficamente el proceso de cooperación interpretativa entre lector y texto lo ha realizado sin dudas Eco, aunque se lo haya visto como representante de una de las dos caras opuestas del reduccionismo; en su caso por reducción de la interpretación a una suerte de proceso empírico-fisiológico. En efecto la utilización de la teoría de los interpretantes aparece en la obra de Eco como respuesta a lo que califica de excesos en el deconstruccionismo, dada la defensa de una *deriva infinita* en la interpretación característica de esta corriente. El dinamismo que exige el

empleo de la noción de interpretante ha sido visto como una explicación tendiente a fijar límites a la interpretación.

El fenómeno de “aberración interpretativa” aparece no sólo como excepcional sino que puede reconocérselo como perteneciente a una categoría dada de aberraciones previsibles: por desconocimiento de parte del código por un pueblo extranjero, por diferentes tradiciones interpretativas, etc. Eco advierte en “El problema de la recepción”, conferencia dictada en 1964, que la superación del mito de la lectura absoluta del lector universal no implica la disolución en lecturas sin criterio. A su vez, plantea tres cuestiones relevantes que parecieran constituir los núcleos duros de toda su obra: crítica a la posición que eterniza y absolutiza el sentido; problema de la mala interpretación o interpretación “aberrante”; principio de organización en la obra que brinda sus propios parámetros de interpretación.

La respuesta al primer punto lo constituye *Obra Abierta*:

La obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante...esta ambigüedad...se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra (Eco, 1967, p.30)

Se plantea así la delimitación dentro de la cual la obra puede presentar esa ambigüedad y depender de la participación del receptor sin dejar de ser por eso una obra. Su problema es determinar la regulación de la libertad interpretativa que aparece como contracara a la supuesta intención unívoca del autor. Esta regulación vendría dada por la obra misma, con lo cual Eco logra salirse de la ya ingenua pretensión pretextualista de la *intentio auctoris* – con toda su carga de inasibilidad o psicologismo- sin caer por ello en la vertiente de la *intentio lectoris*, que conduciría a una descripción de neto corte relativista. Con el postulado de la *intentio operis* Eco intenta invertir el planteo que al proponer un lector modelo como estrategia textual contenida en sus posibles interpretaciones, desemboca en una teoría de la lectura contenida en la teoría del texto.

El problema que subyace a las pretensiones de establecer los límites de la interpretación, y que se constituye tal vez como la aspiración más fecunda de la obra de Eco, alcanza ciertamente un rango de problema

filosófico: “establecer las condiciones de interacción entre nosotros y algo que nos es dado y cuya construcción obedece a determinadas constricciones” (Eco, 1980, p. 18). Si trasladamos esto al tratamiento de la interpretación de textos, advertimos que una pretensión tal nos proporciona una base interesante para cuestionar las propuestas que hacen de la decisión del lector, como sujeto empírico, el único criterio aceptable; toda vez que atender a las constricciones de lo dado exige, al menos como problema, postular algún nivel de precondition para el reconocimiento de la *empirie*. Por cierto, Eco no desecha la iniciativa del lector y su trabajo de interpretación; sino más bien propone una oscilación o equilibrio inestable entre esta iniciativa y la fidelidad de la obra. En vistas a satisfacer las condiciones del equilibrio surgen a lo largo de sus trabajos una serie de oposiciones que nos permitirían por exclusión determinar el alcance de la interpretación, es decir, que los límites de la interpretación de algún modo bien podrían ser reconocibles ya desde la delimitación misma del concepto. Algunas de estas oposiciones son: *interpretación semántica* (el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado) e *interpretación semiótica* (el intento de explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras alternativas) interpretaciones semánticas; *uso* (utilización libre de un texto tomado como estímulo imaginativo) e *interpretación* (el texto como la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no “legítimas”, legitimables); *interpretación* y *sobreinterpretación*, para lo cual Eco propone una suerte de criterio falsacionista popperiano según el cual si bien no hay reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son mejores, existe al menos una regla para averiguar cuáles son las malas, que en el caso de los textos, depende del aislamiento de la *isotopía* semántica relevante, en el sentido de Greimas, es decir, como conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme.

## **PARTE II: El Enfoque Hermenéutico**

En la filosofía de las ciencias humanas el término “hermenéutica” se refiere a un conjunto de posiciones epistemológicas que comparten la tesis de que las ciencias humanas tienen finalidades, metodología y fundamentación diferentes a las propias de la ciencia natural. A diferencia de éstas, las ciencias “del espíritu” no buscan explicar y predecir las acciones de los individuos sino interpretar sus significados. En oposición a la observación y experimentación de fenómenos externos e independientes del sujeto (“experiencia externa”), las ciencias humanas recurren a la *comprensión*, que involucra a una suerte de “experiencia interna” del sujeto (*verstehen* en Dilthey), o bien procesos intersubjetivos como aprendizajes de reglas sociales (en Weber y Winch) o interacciones comunicativas (en Gadamer, Ricoeur, Habermas). En contraste con los criterios empiristas de justificación, las ciencias del espíritu recurren fundamentalmente a criterios heurísticos, que escapan a la lógica de la verificabilidad o de la refutabilidad empíricas.

En este contexto la figura de Hans Georg Gadamer representa un antes y un después en la concepción de las ciencias humanas y de su metodología, especialmente en las disciplinas de historia de la literatura y análisis del arte. Frente a la pretensión de universalidad de la ciencia empírica moderna, Gadamer encuentra una vía alternativa para explicar la manera de ser y de proceder específicas de los estudios humanistas, los cuales, desde la época de la Ilustración, estaban fracasando –según él- en su intento de adaptarse a los ideales de verdad, objetividad y metodología levantados por las ciencias de la naturaleza.

En primera instancia, en la contemplación de una obra de arte, la percepción se detiene en los elementos sensibles, materiales o recae en los efectos rítmicos y literales –en el caso de un texto- de las palabras. La percepción estética se detiene en la *procesualidad* de la propia percepción del objeto, en lugar de identificarlo directamente. Sin embargo, y aunque pudiera parecer a primera vista paradójico, para Gadamer la experiencia estética no se detiene en lo meramente sensible, sino que termina en la comprensión de un

sentido en la representación, y, por lo tanto, llega a una *verdad* de la obra (Gadamer, 2005, vol. I, p. 121)

Importantes fundamentos del pensamiento de Gadamer se encuentran en la obra de Heidegger. Ante la pregunta por el arte, Heidegger, en “El origen de la obra de arte” aunque no lo menciona expresamente, bosqueja el intento –planteado como tarea histórica de gran alcance, aquí sólo esbozada - de “superar la Estética” (una expresión que aparece en los §§ 278-279 del libro –redactado entre 1936 y 1938- Contribuciones a la filosofía). El punto fuerte del ensayo de Heidegger está en la pretensión de conectar al arte no ya con la “belleza” -que es lo habitual, lo “tradicional”- sino, nada menos, con la “verdad”. ¿Qué puede querer decir que una obra musical, una pieza teatral o una escultura es “verdadera” o tiene que ver en su núcleo con una “verdad”? El “origen” de la obra de arte (aquello a partir de lo cual recibe y adquiere su “esencia”) es el “Arte”.

Origen (*Ursprung*) significa aquí “fuente” (*Herkunft*). Esto es, el “de dónde” las obras de arte (una y otra vez, cada vez) surgen, provienen, llegan. Las obras de arte con las que nos topamos nos llegan de una instancia denominada “Arte”.

La noción de Arte alude a la vez a dos cosas distintas y, sin embargo, inseparables. Por un lado alude a una determinada *constelación*, es decir, a un conjunto de elementos distintos e interconectados. ¿Cuáles? La constelación artística está compuesta por los artistas, un público o comunidad de receptores, unos lugares de exhibición o de difusión, unos medios expresivos, un horizonte extra-artístico y, en el *centro* de la constelación, unas obras de arte con su peculiar “estilo”. En cada concreta constelación cada elemento tiene un peculiar modo de ser y de actuar etc. Por otro lado, alude a aquello que (a partir de ese centro que es la obra de arte del caso) determina en conjunto a una constelación a ser lo que es y puede ser. Esto es: lo que posibilita que cada elemento posea una precisa figura y que estén conectados de determinado modo, etc. El Arte es, así, “fuente”, “origen”.

Nos preguntaremos ahora ¿qué implica que el “origen” de la obra de arte sea el Arte (a la vez una constelación y su principio determinante)? Un texto de H. G. Gadamer (de su artículo “La verdad de la obra de arte”, escrito como introducción a la edición de 1960 del ensayo de Heidegger) nos ayuda a

precisarlo, con la peculiaridad de que, además, permite retomar una cuestión que antes sólo mencionamos:

Con ello, aunque no sólo esto, [Heidegger] ofrece una descripción del modo de ser de la obra de arte que evita los prejuicios de la estética tradicional y del pensamiento subjetivista moderno... Es necesario superar el concepto mismo de estética. (Gadamer, 2004, p.104 y 99, respectivamente).

Heidegger plantea al menos dos cosas. En primer lugar, la necesidad de reconocer, con firmeza y con todas sus consecuencias, que el Arte tiene en sí mismo su “arché” y su “télos”. No está pues, a disposición del Hombre, a su servicio, no es un medio de su afirmación como Sujeto. El Arte, en tanto “constelación”, es un ámbito (constituido y reconstituido una y otra vez) al que los hombres pertenecemos y en cuyo desarrollo participamos en grados y modos diversos (el más excelso es el que tiene lugar cuando nos entregamos a su “cuidado” –nada hay más alto que el “amor al arte”, por decirlo así-). Y, en segundo lugar, plantea la necesidad de establecer la conexión intrínseca entre el “arte” y la “verdad”. Atribuir “verdad” al Arte y a las obras de arte implica, pues, replantear esto en todos sus puntos, para empezar porque la ciencia deja de tener el monopolio de la verdad –como una y otra vez ha afirmado el positivismo.

El concepto heideggeriano de *Dasein*, al enfatizar la historicidad del intérprete, niega las tesis referentes a la posibilidad de reconstruir asépticamente el contexto de vida original en donde se desarrolló el evento a interpretar al mismo tiempo que niega la tesis de Wittengstein del carácter cerrado, invariante y suficiente de las reglas de los lenguajes particulares. La tesis de la dependencia de toda interpretación respecto de un determinado momento del devenir del *Dasein*, es rescatada por Gadamer en su concepto de “horizonte hermenéutico”. Asimismo la idea de que toda interpretación parte de una pre-interpretación heredada por el desarrollo del *ser*, encuentra su análogo en Gadamer en el concepto de *prejuicio*. Cabe destacar que el carácter dialógico y proyectivo de la hermenéutica heideggeriana es rescatado tanto por Gadamer como por Ricoeur en sus concepciones de la

interpretación, no como reconstrucción, sino como fusión de horizontes hermenéuticos, como mediación en presente entre el pasado y el futuro.

Volviendo a la perspectiva específica de Gadamer -en línea con las ideas heideggerianas- en la experiencia estética se nos comunica una verdad que atañe directamente al sujeto contemplativo. Cuando se contempla una obra de arte uno no se pregunta tanto por la verdad o falsedad en relación con lo representado. La suma de los datos percibidos no puede construir realmente el sentido comprendido a través de la obra. Los elementos que se perciben no pueden, sumados literalmente, comunicar la verdad que se expresa en la obra de arte, sino que debe haber algo más: la verdad del arte es una verdad reflexionada, hay en la experiencia estética un aspecto que es añadido por la reflexión y no sólo por la sensibilidad. Es en ello donde se descubre la pre-estructura de la comprensión, que luego pasa al conocimiento general y a la comprensión hermenéutica de las ciencias humanas.

La experiencia estética obliga a la percepción a demorarse en el acto perceptivo mismo, cosa que en la identificación del objeto cotidiano no ocurre, dando lugar a una observación simultánea tanto del sentido del objeto como de su materialidad. Es decir, los sentidos se pasean por el objeto, recorriendo sus atributos sensibles, sus aspectos materiales, tomando conciencia del proceso mediante el cual estos atributos, previa identificación del concepto, co-configuran el significado de la representación. No sólo se identifica un objeto en la experiencia estética; según Gadamer, se identifica el objeto tomando conciencia del proceso perceptivo de los sentidos. La presencia de lo material, precedida de la identificación de su concepto, se vuelve expresiva. Los elementos materiales del objeto se vuelven expresivos gracias a su coexistencia con el sentido comprendido, de tal modo que se percibe como si la literalidad del objeto encarnara la verdad y expresara la verdad de lo representado. No sólo se percibe la representación de un objeto, sino que los elementos materiales con que el objeto se ha representado, el significativo, ejerce una “violencia” expresiva a la que nuestra sensibilidad no puede resistirse.

Por consiguiente, desde el modo de ser de la obra de arte (y derivando de ello un tipo de ontología) no se postula ninguna división entre mundo sensible e inteligible, entre fenómeno y nómeno. La realidad no es

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

La obra de arte, caracterizada desde el *juego*, (Gadamer, 2005, vol. I, p. 143) aparece en la hermenéutica gadameriana como aquello que le permite enfrentarse al subjetivismo moderno y como aquello irreductible al concepto. Pero no sólo eso, la obra es algo creado y conformado por nosotros, por el *nosotros histórico*, pero que no permanece simplemente ahí, no es idéntica a sí misma, sino que *deviene y se transforma constantemente al estar inscrita en el flujo de la historia efectiva*. Además, la obra es intrínsecamente plural y polisémica, inagotable e inabarcable por la comprensión y la interpretación, y éstos son rasgos que a su vez serán constitutivos del mundo. La obra, pues, se presenta como algo creado y creador.

Hay aquí una duplicación de la *poiésis*, porque la obra es fruto de una determinada *poiésis* y es, a su vez, *poiética*.

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

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

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

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

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

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

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

¿Cómo vincular la obra al mundo y conservar su función *poiética*? A esta pregunta intenta responder la ontología de la obra de arte que Gadamer desarrolla en *Verdad y método*, la cual se estructura a partir de la categoría de *re-presentación*. La re-presentación es la mimesis, Gadamer lo reconoce explícitamente e incluso apuesta por una relectura de la mimesis más cercana a Aristóteles que a Platón, como lo haría posteriormente P. Ricoeur, quien organiza desde la mimesis su propuesta en *La metáfora viva y Tiempo y narración*. Por supuesto es relevante el que las dos principales hermenéuticas del siglo XX analicen el fenómeno estético desde la misma categoría. Pero más allá de esto, ¿por qué pensar la representación (*Darstellung*) como mimesis?, o, en todo caso, ¿por qué pensar la obra como *Darstellung*? Dentro de la estética de Gadamer *Darstellung* se opone a otra categoría: imitación (*Nachahmung*). La obra no imita, sino que representa. Imitación y re-presentación son por igual traducciones posibles de mimesis, mas en este contexto lo que importa dilucidar es qué mienta la re-presentación. Esta categoría es fundamental en *Verdad y método*, ya que enlaza artes, lenguaje y ser y no olvida el *sentido cognitivo* que existe en toda imitación:

El concepto de imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el *sentido cognitivo* que existe en la imitación. Lo representado está ahí, ésta es la relación mímica original. El que imita, hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce. El niño pequeño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose así en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan, a la que apela Aristóteles, no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario,

se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es qué “es” esa representación. (Gadamer, 2005, vol. I, p. 158)

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

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

El segundo ámbito, el que alude al espectador, tiene cuando menos dos consecuencias fundamentales. La primera corresponde a la obra, la cual sólo es en su re-presentación, *i.e.*, sólo es en la medida en que es comprendida e interpretada; más aún, sólo es su interpretación y comprensión, su lectura y ejecución; pues la re-presentación no es distinta de la obra. Esto inserta a la obra en un *acontecer histórico* que la hace ser distinta en cada caso al mismo tiempo que permanece siendo la misma obra. Así, la obra no es sino su *historia efectiva y es en su historia efectiva*. De ese modo, la obra es lanzada al devenir del mundo histórico. La otra consecuencia de la inclusión del espectador como elemento esencial de la obra es la transformación que éste sufre tras y por la experiencia del arte: el encuentro con la obra no nos deja

nunca inalterados, el mundo que la obra re-presenta abre la posibilidad de que el espectador se reconozca en ella, reconozca el *continuum* histórico, el poder de la tradición, la cual nos hace ser lo que históricamente hemos sido. Una vez más, la obra es lanzada hacia el mundo histórico, pues permite que el espectador se haga cargo de su inscripción en determinadas tradiciones.

El mundo histórico gadameriano, se correlaciona con la introducción de la temporalidad en el marco de la hermenéutica de Ricoeur e implica, a su vez hacer referencia a propia concepción de las *tres mimesis* desarrollada en *Tiempo y narración*.

La composición de la trama hermenéutica en Ricoeur, se enraíza en la *pre-comprensión* del mundo de la acción: comprender una obra artística –por ejemplo, literaria- es comprender el lenguaje del hacer, esto es, si una acción puede relatarse, es porque ya está articulada *simbólicamente*. Pero también el carácter temporal de la comprensión práctica es presupuesto por la composición narrativa: en la vida cotidiana experimentamos el tiempo en términos de las cosas de las que nos ocupamos, que cuidamos o nos preocupamos, y esta *temporalidad* es descrita como *inductora de narración*. Esa relación que tenemos con el tiempo como aquello en lo que actuamos cotidianamente es la que exige ser configurada en términos de comienzos, medios y fines propios de la narración.

En suma, la literatura sería incomprensible si no viniese a configurar lo que ya aparece en la acción humana.

La *mimesis II* articula el antes (precomprensión) y el después (refiguración) de la trama por su carácter dinámico. En tanto arraigada en la *mimesis I*, la trama transforma lo episódico -una serie de acontecimientos- en una historia, e integra factores heterogéneos -acciones, circunstancias, agentes, resultados- en una síntesis coherente que se revela en la capacidad del lector de seguir una historia. Ahora bien, la inteligibilidad de la *mimesis II* -la configuración narrativa- exige como complemento una tercera fase que merece también llamarse *mimesis III*, en la que se marca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector.

En Gadamer, la relación entre la obra y la tradición, entre la obra y el mundo histórico, se patentiza desde el tercer ámbito de la re-presentación: la obra es re-presentación de una verdad común, de una visión del mundo. Si el

espectador puede reconocerse en la obra, reconocer ahí algo de su ser se debe a que la obra abre y funda sentidos que surgen y se insertan en las visiones históricas del mundo, esto es, nos sabemos en la obra porque la obra nos dice, y si ésta puede decirnos en cada caso y más allá de la distancia histórica es porque ésta es mimesis de la humana existencia y del mundo humano; una mimesis que no es transcripción sino transformación del mundo, transformación que se ejecuta a partir de las redes de sentido que la obra genera, las cuales constituyen literalmente un *incremento de ser* (*Zuwachs an Sein*).

¿Cómo podría *el ser* incrementarse al ser representado-mimetizado en y por la obra? ¿Y esto, puede ser pensado al revés, es decir, si la obra produce un incremento de ser, el ser produce también un incremento de la obra? En todo caso, la relación entre la obra y el ser que se da por el *incremento de ser* depende de la mimesis, lo cual conduciría a afirmar que la obra es representación o mimesis del ser. Pero, ¿puede *el ser* ser mimetizado? ¿De qué clase de mimesis se trataría? Se trata de una mimesis *poiética*, que al representar crea. Además, en esta relación mimética, mimetizado y mimetizante son de la misma naturaleza, y eso le da a esta mimesis una tonalidad muy específica. Para comprender la especificidad de tal relación mimética hay que ir al *dictum* gadameriano según el cual *el ser que puede ser comprendido es lenguaje*. El ser es *lenguaje*, esto es, *re-presentarse*. En esta afirmación encontramos reunidos al ser, al lenguaje y a la re-presentación (lo que lleva a suponer que la ontología hermenéutica gadameriana gira toda ella en torno a la mimesis).

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

Si todo lo que es se da en una apertura lingüística del ser y si el lenguaje se mimetiza a sí mismo, ¿cómo hablar entonces de mimetizado y mimetizante? Se trata precisamente de una mimesis en la que la precedencia no existe, y por ende, tampoco la preeminencia de lo mimetizado sobre lo mimetizante, es una mimesis que no conoce original y copia, que no sabe de

devaluaciones ontológicas y epistémicas, sino de relaciones del lenguaje, de creaciones y transformaciones de redes de sentido que hacen de este mundo un mundo humano. Es una mimesis que se da como lenguaje y en el lenguaje, y en la que nada escapa del lenguaje.

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

Estamos ante una mímica que no imita nada, ante, si se puede decir, un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble. Ninguna referencia simple. Por eso es por lo que la operación del mimo hace alusión, pero alusión a nada, alusión sin romper la luna del espejo, sin más allá del espejo. [...] En ese *speculum* sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente una diferencia, una díada, puesto que hay mimo y fantasma. Pero es una diferencia sin referencia, o más bien una referencia sin referente, sin unidad primera o última, fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia. (Derrida, 1997, p. 312)

La mimesis no imita nada porque no hay nada que pudiera imitar, nada le precede, no tiene que medirse ni adecuarse con nada. No es más que mimesis de sí misma, no es más que auto re-presentación, puro juego del lenguaje que se consume y se consuma a sí mismo. Juego del lenguaje, movimiento del vaivén, del juego que va y viene entre los polos de imitado e imitante que difieren entre sí. Mas en este juego, se inscribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles; no es más que el movimiento del juego, la mimesis es ese movimiento que al moverse crea y genera su otro, lo que difiere, para reencontrarse después ahí, por eso la hermenéutica de Gadamer se asume como especulativa, como puro juego de espejos, en el que nada escapa pues no se trata de una onto-teo-logía, sino de una ontología que se funda desde el poder *poiético* del lenguaje, lenguaje creador del mundo y de nuestra existencia, lenguaje creado por el mundo y por nuestra existencia.

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

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

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

Desde esta perspectiva, una obra artística, por ejemplo musical, *no es siempre la misma*, desde que es re-interpretada (re-presentada) de diferentes modos; en diferentes instrumentos, por diferentes cantantes, en diferentes escenarios espacio-temporales, en disímiles ámbitos socio-políticos, etc.; estas *circunstancias puntuales* mediante las que la obra de arte se vuelve existente en el espacio público, hacen a la *dependencia* texto-contexto y son revelados especialmente por los abordajes hermenéutico-interpretativos; lo *cambiante* en tanto histórico en la superficie contextual-interpretativa del fenómeno artístico se vuelve relevante. La autonomía de la obra no es posible; ésta se “pierde” a favor de la contextualización del fenómeno, incluso a expensas de disolverse en dichos contextos. En esto último radica su riesgo.

### **PARTE III: La Intersección Posible**

El objetivo de esta última parte, luego de que efectuáramos el desarrollo previo de cada uno de los enfoques mencionados, es desembocar en una concepción analítica del fenómeno estético-artístico que conecte y equilibre la tendencia hermenéutica a relevar el *entramado continuo* entre autor-obra-intérprete-tradición- y “prejuicio” y la tendencia del estructuralismo a *sostener* el peso estético interpretativo en la propia autonomía estructural-formal de cada obra artística.

La obra de arte se revela así un objeto *in-ter-de-pendiente*. *La separación en sílabas juega con los diferentes análisis posibles: es independiente, en tanto autónoma; es de-pendiente, en tanto contextualizada; y es in-ter-de-pendiente, en tanto conformada conjuntamente por las dos primeras*. Hemos visto, por un lado, el esfuerzo de Eco en la utilización de la teoría de los interpretantes como respuesta a lo que califica de excesos en el deconstruccionismo, dada la defensa de una *deriva infinita* en la interpretación, característica de esta corriente. El dinamismo que exige el empleo de la noción de interpretante ha sido visto como una explicación tendiente a fijar límites a la interpretación. En este sentido, el fondo estructural empírico del pensamiento de Eco, puede usarse de “límite” a ciertas pretensiones de la hermenéutica gadameriana. En este sentido son relevantes los comentarios de Habermas sobre Gadamer, presentes en “La lógica de las Ciencias Sociales”, pues pueden iluminar en parte nuestra temática.

Habermas considera que la dimensión histórica del lenguaje que se integra en el concepto gadameriano de *tradición* permite reconstruir racionalmente el cambio y devenir de las tradiciones, y, consecuentemente, evita el relativismo al que conduce, (como es, según Habermas, el caso de Wittengstein), el mero reconocimiento de la pluralidad de lenguajes. Sin embargo, Habermas considera que la concepción hermenéutica de Gadamer

tiene limitantes: uno de ellos es el énfasis de Gadamer en la *autoridad de los prejuicios* que se reconoce y refuerza en el movimiento de la tradición. Tal autoridad constituiría una protección ilegítima a los prejuicios respecto a la función crítica del propio criterio de la reflexión. Según Habermas, el prejuicio de Gadamer a favor de los derechos de los prejuicios certificados por tradición niega el poder de la reflexión de ser capaz de cuestionar y rechazar las pretensiones de validez de la tradición. Habermas hace más hincapié en la función *crítica* de la reflexión hermenéutica que en su función *legitimadora*, asociando lo racional no al reconocimiento de la autoridad de los prejuicios, sino, por el contrario, al cuestionamiento y rechazo de esa autoridad cuando efectúa juicios no pertinentes.

Así, y en el ámbito específico del arte, el mantenimiento de la autoridad de los prejuicios de la hermenéutica gadameriana, puede encontrar en las ideas sostenidas por el estructuralismo -incluidas las concepciones de Eco- un límite crítico que esté alerta a esos posibles excesos de interpretación “prejuiciosa”. Al mismo tiempo, la reflexión hermenéutica puede actuar como cuestionadora del estructuralismo cuando este último se acerca a algún tipo de reduccionismo, por ejemplo, cuando tiende a efectuar una reducción de la interpretación a una suerte de proceso empírico-fisiológico y a aplicarle un criterio de verificación de tipo popperiano que no se pregunte por la definición misma de la empirie; en este sentido Gadamer afirma que todo criterio universal de verdad o teoría general que se postule por encima o por debajo de los consensos que acontecen en el trabajo de la tradición son sospechosos de ser “autoritarios” y carecen en este sentido de legítima y reconocida autoridad.

Decíamos que Eco advierte en “el problema de la recepción”, que la superación del mito de la lectura absoluta del lector universal no implica su disolución en lecturas sin criterio. A su vez, su planteo de tres cuestiones relevantes que parecieran constituir los núcleos duros de toda su obra: crítica a la posición que eterniza y absolutiza el sentido; problema de la mala interpretación o interpretación “aberrante”; y principio de organización en la obra que brinda sus propios parámetros de interpretación, remite a su pregunta sobre *las condiciones de interacción entre nosotros y algo que nos es dado y cuya construcción obedece a determinadas constricciones*. Paul

Ricoeur, en este sentido, propone una mirada que no deja de lado el aspecto explicativo-científico que aportan los abordajes estructuralistas y que puede constituir el camino al equilibrio buscado entre ambos enfoques, cuando se trata de afrontar el complejo análisis del objeto y del proceso involucrado en el abordaje del arte.

La dialéctica de la comprensión y de la explicación es considerada por Ricoeur desde una perspectiva cuya cualidad es la de sumatoria, con la que se puede dirigir el intento de determinar el lugar que le corresponde al análisis estructural y a la hermenéutica fenomenológica en el proceso de la comprensión estética. En palabras de Ricoeur:

Para facilitar una exposición didáctica de la dialéctica de la explicación y la comprensión, considerada como fases de un solo proceso, me propongo describir esta dialéctica primero como un paso de la comprensión a la explicación y después como un paso de la explicación a la comprensión. En la primera etapa, la comprensión será una ingenua captación del sentido del texto en su totalidad. En la segunda, la comprensión será un modo complejo de comprensión, al estar apoyada por procedimientos explicativos. Al principio, la comprensión es una conjetura. Al final, satisface el concepto de apropiación... como la réplica al tipo de distanciamiento vinculado a la total objetivación del texto. Entonces, la explicación aparecerá como la mediación entre dos estadios de la comprensión. Si se la separa de este proceso concreto, es una mera abstracción, un instrumento de la metodología. (Paul Ricoeur, Teoría de la interpretación, 1995, p. 86)

La *conjetura*, implica una probable determinación del sentido del texto, aventurada en ocasión de una primera aproximación a él. Luego se delinea el papel de la *explicación* propiamente dicha: podemos indicar, en este sentido, que tal *explicación* cumple una función de *validación* de las conjeturas previamente realizadas: la *explicación* constituye el procedimiento de validación a través del cual confirmamos o no aquellas primeras comprensiones conjeturales. En este sentido, la validación no debe identificarse exactamente con la verificación empírica, sino que más bien

debe ser entendida como una disciplina argumentativa cercana al tipo de procedimientos propios de la lógica de la probabilidad; así ella aporta una explicación no sólo probable, sino más probable que otras. De algún modo la *explicación* se correlaciona con el postulado de la *intentio operis* de Eco que funciona como el eje que pivotea los contornos posibles de la *intentio lectoris*.

Esta etapa explicativa del proceso, calificada por Ricoeur como *validación*, constituye el lugar del estructuralismo en el análisis del arte. En este sentido, *el análisis estructural permite un estudio propiamente científico del objeto artístico*; en efecto, en tanto que llevado a cabo en el texto estético considerado como un sistema cerrado en sí mismo, brinda la posibilidad de captar en él el entramado interno, y así determinar con precisión las estructuras que lo conforman. Esta etapa de *explicación estructural* constituye así el momento *objetivo* de la aproximación al texto, y de este modo permite la *validación* de aquellas *conjeturas* realizadas en ocasión de la *primera comprensión* (la *pre-estructura* de la comprensión heideggeriana).

A continuación, y según Ricoeur, la dialéctica entre comprensión y explicación reclama aún un tercer momento, el de una *nueva comprensión* que reconoce las características de la apropiación: esta comprensión final es el *comprenderse* frente a la obra de arte, que es a la vez el despliegue-comprensión del mundo del arte y la comprensión de sí mismo. En palabras de Ricoeur:

Si...se considera el análisis estructural como una etapa –y una etapa necesaria- entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica, entre una interpretación de superficie y una interpretación profunda, entonces se muestra posible situar la explicación y la interpretación en un único *arco hermenéutico* e integrar las actitudes opuestas de la explicación y la comprensión en una concepción global de la lectura como recuperación de sentido (P. Ricoeur, Teoría de la interpretación, 1995, p. 87).

El momento del análisis explicativo (emparentado con la *mimesis II*) permite el paso desde la *pre-estructura de comprensión* a una *comprensión*

*crítica*, cuyos límites se insertan en el status objetivo de la validación estructural. Del mismo modo, Eco, partiendo de una idea de texto como "artificio", como mundo ficcional que demarca sus propios límites interpretativos, construye un discurso para invalidar en cierto sentido las teorías textuales que se apoyan en la noción de "*deriva*". Concepto que podemos ubicar en las propuestas de Jaques Derrida y en las actuales tendencias postmodernas.

En contra de una hermenéutica del texto en cuanto infinita e inconmensurable posibilidad de lectura e interpretación se repropone más bien un modelo de texto como espacio de signos que "promueve" una serie de lecturas en vez de otras. Es en este sentido que Eco vuelve "propedéuticamente" a la necesidad de valorizar justamente la semántica de primer nivel o denotativa del texto criticando todas aquellas propuestas que saltan inmediatamente al nivel connotativo y, peor aún, a las teorías hermenéuticas radicales que, sin atender las marcas o "indicios" del texto, incitan a infinitas relaciones inter y extratextuales. Es por ello que indica cautelosamente que si bien no podemos seguramente decir cual es la mejor lectura de un texto sí podemos señalar cuales han sido las lecturas equivocadas.

Ampliando el horizonte teórico de *Lector in fabula* anuda cada vez más el problema semántico del texto al problema pragmático a través de la noción de *enciclopedia*. Ya en *La estructura ausente* Eco aceptaba la formulación de campo semántico como espacio de reestructuraciones dinámicas sujeto a la noción englobante de cultura. En *Los Límites de la interpretación* y partiendo de una reutilización del logos aristotélico y medieval, propone la *enciclopedia semántica* como noción teórica "razonable" que resolvería la tensión metalingüística entre la necesaria localización de "permanencias" de estructuras minimales u oposiciones, y los cambios continuamente introducidos por los procesos de la historia y la cultura. La enciclopedia es "irrepresentable" en su totalidad pero es la que permite, a través de enciclopedias locales y parciales (aquí, la referencia a la imagen de la *Encyclopedie* de Diderot y D'alambert) la *decodificación* y los movimientos interpretativos en el interior de los textos. Hay múltiples interpretaciones, pero de algún modo, éstas no son infinitas. Al mismo

tiempo, *objetividad científica* -probabilidad en el orden del *sentido* (estructuralismo)- y *devenir histórico* de tal *sentido* -los distintos horizontes constitutivos del mundo- se conjugan en Ricoeur, esto es, sin que ninguna de las dos instancias pueda absolutizarse y absorber a la otra dejándola fuera de juego. Se reconoce asimismo, un *principio simétrico* de dependencia contextual, tanto para el autor o actor como para el intérprete. Este principio simétrico también ha tenido consecuencias significativas a nivel de la concepción del significado y de la validez de las interpretaciones. El significado ya no puede concebirse en términos de las intenciones, creencias, valores y actitudes que efectivamente sostuvo un individuo histórico determinado. El significado de cualquier acción, texto u obra de arte, además de estar constituido por reglas, instituciones y concepciones socialmente aceptadas en el contexto del agente, están siempre mediados por la cultura, el *horizonte hermenéutico* propio del intérprete. Así, de manera análoga a la desmitificación del dato observacional puro y del hecho independiente de toda teoría, la hermenéutica fenomenológica ha terminado con el mito del significado original, al cual debería adecuarse la interpretación correspondiente. La tesis de que toda interpretación es dependiente de alguna pre-comprensión vigente en el contexto cultural del intérprete y de que no es posible elucidar un significado original, conduce a plantear el problema de la validez de las interpretaciones más allá del de un mero criterio de adecuación o correspondencia.

Así pues el abordaje de la obra de arte que entendemos como el más adecuado requiere entonces de *un proceso que, partiendo de un estado inicial de carácter pre-interpretativo, pase por un momento objetivista-estructural que ordene y organice el material en el código pertinente, bajo una lógica inmanente de establecimiento de reglas y leyes por diferencias y oposiciones independientes del observador, para obtener luego y a partir de aquí, un tercer tiempo de reapertura polisémica, simbólica e histórica, que le devuelvan al observador imparcial del arte su condición de intérprete y participe en un círculo hermenéutico dado, de modo tal que estructuralismo y hermenéutica se crucen en una intersección común no ingenua, en la que el primero se vincule, desde la estructura general de la obra, con un completamiento de la misma a partir de elementos extrínsecos y*

*trascendentes a ella y la hermenéutica se encamine desde una inteligencia interpretativa ingenua a una madura, al haber podido incorporar la objetividad como parte intrínseca de su camino.*

Estos puntos de convergencia mostrados para las tradiciones estructuralistas y hermenéuticas nos permiten concluir, a modo de síntesis final, que el diálogo de ambas corrientes ha transitado un camino cuya meta fue eliminar las limitaciones de cada una de las corrientes cuando son tomadas aisladamente y a su vez, aportar al estudio del arte y de la estética una conjunción de miradas, que, en definitiva, eliminen las limitaciones de sus respectivos proyectos cuando son tomados aisladamente y hagan justicia con los significativos aportes que las dos concepciones le han dado y le siguen dando al arte, y que he intentado esbozar en el presente trabajo.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Aristóteles, *Poética*, [Trad. Ángel Capelletti] Caracas, Monte Ávila, 1998.
- Derrida, “La doble sesión”, en *La diseminación*, [Trad. José Martín Arancibia],  
Madrid, Espiral, 1997
- Eco, U., *Interpretación y Sobreinterpretación*, Cambridge, University Press ([1992] - 1995).
- Eco, U., *Tratado de Semiótica General*. [Trad. C. Manzano]. Barcelona. Lumen. (1976)
- Eco, U., *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (1979)
- Eco, U., *Los Límites de la interpretación* [Trad. H. Lozano]. Barcelona. Lumen. (1990).
- Eco, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen 1968/1989
- Eco, U., *Obra abierta*, Bs.As, Seix Barral 1962/1983
- Gadamer, H.G., *Verdad y método*. Edic Salamanca, España, 2005
- Gadamer, H.G., *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, 2005

- Heidegger, M., *Ser y tiempo*, [Trad. Jorge E. Riviera C.] Universitaria, Chile, 1997
- Husserl, E., *Meditaciones Cartesianas*, FCE, Bs.As. 2005
- Kant, E., *Crítica de la facultad de juzgar* [Trad. Pablo Oyarzán), Caracas, Monte Ávila, 1991
- Platón, *República* [Trad. Conrado Eggers Lan] Madrid, Gredos 1992
- Ricoeur, P., *Caminos del reconocimiento*, Trotta, Madrid 2005.
- Ricoeur, P., *Tiempo y narración*, 3t., Siglo XXI, 2005
- Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Bs. As. 2000
- Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México-Madrid, Siglo XXI, 1995
- Saussure, F., *Curso De Lingüística General* - Planeta-Agostini, Bs As, Argentina, (1993)
- von Wright, G.H., *Explicación y comprensión*, Alianza, Madrid, España, 1997
-