

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA

Chantal Maillard y Luis E. de Santiago Guervós, eds.
Suplemento 4 (1999) de *Contrastes* [ISSN: 1136-9922]

S U M A R I O

Presentación	7-19
ESTÉTICA	
El resplandor del surrealismo y las utopías estéticas del siglo XX <i>Lluis Álvarez</i>	23-35
Sobre la belleza del urinario <i>Miguel Cereceda</i>	37-42
La emoción del trayecto en el espacio escultórico contemporáneo. El nuevo espectador como creador <i>Tânia Costa</i>	43-52
El columpio de los dioses: hacia una estética comparada del juego <i>Rosa Fernández Gómez</i>	53-69
La filosofía del arte de Arthur C. Danto <i>José García Leal</i>	71-98
Artesanía cósmica <i>Joaquín Ivars</i>	99-112
Walter benjamin: Mito y escritura <i>Francisco Jarauta</i>	113-119
La razón estética: Una propuesta para el próximo milenio <i>Chantal Maillard</i>	121-133
Interpret/acción <i>Carmen Pardo Salgado</i>	135-148
Entre Bacon y Deleuze. La lógica de la sensación <i>Luis Puelles Romero</i>	149-162
Spectres de l'esthétique <i>Rudy Steinmetz</i>	163-177
HERMENÉUTICA	
Hacia una hermenéutica analógico-icónica <i>Mauricio Beuchot</i>	181-192
Esperanzas de Libertad: Ética y Política en la hermenéutica de Gadamer y Rorty <i>Agustín Domingo Moratalla</i>	193-212
Las prácticas retóricas y hermenéuticas de sí <i>Ángel Gabilondo</i>	213-228
Hermenéutica y Deconstrucción: divergencias y coincidencias ¿Un problema de lenguaje? <i>Luis E. de Santiago Guervós</i>	229-248

Humanismo fantástico. La conjunción hermenéutica de ética y estética en la obra de Fray Luis de León	249-271
<i>Graciano González R. Arnaiz</i>	
Hermenéutica del mito de la pena. Una lectura ricoeuriana de Hegel y Kierkegaard	273-283
<i>Rafael Larrañeta</i>	
Hermenéutica posexistencial	285-293
<i>Andrés Ortiz-Osés</i>	
Gadamer y la legitimación de los prejuicios en la filosofía hermenéutica	295-309
<i>Marco Parmeggiani</i>	

Presentación

Nietzsche decía de Dioniso que era el padre de la Tragedia, y describía la explosión del principio de individuación en el delirio extático del vino. ¿Habría de decirse de Hermes, el dios del comercio, que era padre de la Comedia, al describir la circulación de todas las cosas, la comunicación inter-individual en la fiesta del tabaco compartido?

(M. Serres)

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA

¿QUÉ TIENE QUE VER LA ESTÉTICA CON LA HERMENÉUTICA O, si se prefiere, la hermenéutica con la estética en la cultura occidental de este fin de siglo?

Si hay, entre los dioses griegos, un símbolo apropiado para la posmodernidad, ése ha de ser Hermes. Ladrón desde su nacimiento, embustero sin malicia, artista de las transacciones, dios de las encrucijadas, capaz de arrancarle a Zeus una sonrisa benevolente ante la constatación de la astucia y la desenvoltura con que resuelve las situaciones enojosas, Hermes es sobre todo la representación de la capacidad de operar en lo múltiple. Hijo de Zeus y de una ninfa, híbrido él mismo de visibilidad e invisibilidad, se ganó la inmortalidad pactando con los dioses. Hermes es el símbolo de nuestro tiempo porque representa la mediación productiva guiada por el conocimiento de las reglas de la analogía. Hijo de la transgresión de los límites, de la infracción que abre brechas en las fronteras entre los reinos, Hermes inventa el juego de valores que permite el trueque: la *equivalencia*.

Hermes es un técnico (*technités*) de las significaciones. Elabora, pues, con los elementos primordiales de la mentira. Apenas nacido, le roba a Apolo la mitad de su rebaño; cuando es acusado, miente, a pesar de las

unívoca de los ámbitos de lo visible y lo invisible. Hermes, el heraldo de lo invisible, ha de dar cuenta de ello significándolo. Muestra lo que no aparece, muestra en lo visible, en el reino terrestre de la multiplicidad, la unidad indivisa de las fuerzas de otro reino. Hermes miente a medias, porque lo visible está preñado de invisibilidad, por lo que si significar es, indefectiblemente, mentir, es mintiendo que se nos dice la verdad.

Viajar por los caminos del mundo, en la red de las significaciones, es sin duda peligroso. Resulta fácil extraviarse, perder el rumbo y perderse a sí mismo dejándose apresar en la red, perdiendo el ser en la expresión. Perderse es olvidar que estamos mintiendo. La protección de Hermes es, pues, ambivalente: a la vez que protege contra la verdad también protege contra la mentira. Ése es el cometido del dios mediador: sus medias verdades pueden ser creídas o descreídas; en ambos casos, el viajero se pierde si se detiene. El cometido de Hermes es proteger al que viaja, no al que se detiene en uno de los cruces, en uno de los puntos, creyendo haber llegado al final del trayecto. Pues no hay final para el que existe, ya que la existencia misma es trayecto.

Es, pues, trazando trayectoria –con el propio cuerpo, como la lombriz, o con el rastro del vuelo, como el pájaro– que el mundo se abre, se da a ver. Acción, comunic-acción, por tanto, acción ‘mediacional’ que construye. No otra cosa es el arte y, en este sentido, toda hermenéutica es arte, construcción de mapas superpuestos, infinitos, por los que transitar en común.

«La expresión universal de Goethe “todo es símbolo” –y ello quiere decir *cada cosa señala a otra*– viene a contener la formalización más abarcante del pensamiento hermenéutico», decía Gadamer en su artículo «Estética y Hermenéutica», y aclaraba: «Este ‘todo’ no se enuncia sobre un ente cualquiera que es, sino sobre cómo ese ente sale al encuentro de la comprensión del hombre». Esto suponía, para Gadamer, (a) que no hay nada que se le pueda presentar a la comprensión de un ser humano que no adquiera, en el momento de su presentación, algún significado, y (b) que lo significado no se agota en ninguna de sus significaciones, las cuales vienen dadas por el *cómo*, el modo de presentarse lo que se presenta para/en su significación.

Pero algo más puede ser deducido de esto, y es que nada que se presenta de algún modo es realmente ‘algo’. Que ‘todo es símbolo’ quiere decir que nada hay, para la comprensión, que no sea símbolo, lo cual pone de manifiesto la extrema fragilidad de nuestros ‘conocimientos’.

Quienes hablan de símbolo en vez de hablar, por ejemplo, de significación sin referente (una manera de decir la tautología del símbolo), dan cuenta, no obstante, de una concepción que se debate aún con aque-

lla larga tradición ‘desocultista’ que se ha sustentado sobre la idea de una significación previa. Por mucho que una hermeneútica desveladora quiera integrar en su sistema la idea de una construcción significativa que anule la teoría de la correspondencia y los supuestos veritativos, le cuesta desligarse de la idea de transmisión o traducción, y ésta lleva implícita, inevitablemente, el halo de lo anterior significativo.

La huella de la teoría de la correspondencia y de la verdad metafísica que aún impregna a muchas propuestas hermenéuticas podría ser, tal vez, superada si dejásemos de utilizar el arte como apoyo ejemplar para la explicación del método hermenéutico (Gadamer) para, invirtiendo las premisas, entender la hermenéutica (interpretación constructiva) como arte y al arte como hermenéutica (construcción interpretativa ahí donde la ‘interpretación’ es significación comunic-activa). Fundación de significado, coherencia interna y funcionalidad podrían ser las bases unitarias para ello. La estética, aquí, habría de entenderse como la disciplina que atiende a la construcción en lo perceptible (arte).

Así, desde la dimensión interpretativa a la dimensión constructiva se produce un giro hermenéutico en el que el arte o, mejor dicho, el ‘hacer’ del arte, en su sentido original, desempeña el papel principal. Hay un trecho, en efecto, en suponer que al ‘dar’ sentido estamos mediando entre una realidad de por sí significativa (aunque oculta) y entender que dicha realidad sólo obtendría significado a través de esa mediación, esto es, que a partir de una realidad no significativa, construimos mundo. La postura ingenua de la hermenéutica desocultista no es nueva. Puede decirse, como se dijo del estructuralismo, que en este sentido la historia del pensamiento ha sido hermenéutica desde sus inicios. Lo que no puede decirse, al menos en Occidente, es que haya sido consciente de su labor constructiva. Esto le pertenece a la posmodernidad.

Esta nueva conciencia hermenéutica entiende que dicha labor no se limita a una construcción narrativa, como se ha venido poniendo de manifiesto hace tiempo en el contexto de la crítica del pensamiento filosófico de estas últimas décadas; también se trata de una construcción topológica. Hermes espacializa. Traza los caminos y sus puntos de encuentro, sus encrucijadas, *dibuja* mapas; y el arte del dibujo –como todo arte– se hace en presente, un presente que abre la historia –pasado y futuro– en el punto ciego (Derrida) donde la acción tiene lugar. Hermes dibuja *marcando* territorio: huellas, señales efímeras en lo visible siempre en fuga (Deleuze). Sus mapas no son paisajes abstractos sino interacciones territoriales.

En tal contexto, la obra ‘de arte’, que sólo aparece como tal en la modernidad de la cultura de Occidente, viene a ser un símbolo de la

actividad hermenéutica y así puede ser tratada. Por encima de toda referencialidad figurativa, el referente último de la obra 'de arte' es el arte mismo y su significación esencial: significar, mostrar, decir-de, mentir, mentir necesariamente.

Los artículos reunidos en este volumen presentan las diversas perspectivas del hacer hermenéutico. Por un lado, se han reunido trabajos que ponen de manifiesto cuestiones que atañen a la trayectoria de la propia hermenéutica filosófica y la aplicación de este método a otros campos tales como pueden ser la ética, la política o, incluso, la propia existencia como arte de vivir y como creación personal. Por otra parte, en el ámbito propiamente estético, se ofrecen trabajos que cuestionan la interpretación del ámbito artístico y/o la fundamentación de la obra de arte como tal, y también la propuesta hermenéutica de algunos artistas que recae directamente sobre la realidad-mundo a modo de testimonio.

LA ESTÉTICA COMO HERMENÉUTICA

La obra, toda obra, indudablemente, no sólo dice de sí misma, sino que dice también de su época y hace historia; más concretamente: en el decir en el que la obra se 'significa', está implícito el decir de una trayectoria compartida de la cual la obra es resultado. Lluís Álvarez pone esto de manifiesto en su artículo, guiándonos a través de las utopías estéticas de la Europa del siglo XX, esas utopías que ayudaron a configurar –ninguna manifestación cultural es independiente de otras– la nueva sensibilidad de nuestra cultura de mayorías. Muchas claves de esa sociedad que brota a principios de siglo pueden ser desveladas si hurgamos en las intenciones y falsas intenciones de las vanguardias estético-teóricas. Lluís Álvarez nos conduce a través de esa no tan clara relación del surrealismo con la burguesía, un movimiento, el surrealista, que fue un punto de referencia para la formación de las generaciones siguientes al encarnar el compromiso de libertad individual a la vez que la emancipación social.

Uno de los conceptos que las vanguardias pretendieron eliminar del campo del arte ha sido el de belleza. La obra de Marcel Duchamp, todo un paradigma, sigue provocando no pocas discusiones y una de ellas toca explícitamente el tema de la belleza de los objetos cotidianos, es decir, aquellos objetos que no han sido 'fabricados' con la intención de hacer una obra de arte. En *Sobre la belleza del urinario*, Miguel Cereceda entra en discusión con Juan Antonio Ramírez, quien parece reivindicar la idea de belleza para los *ready-made* de Marcel Duchamp, a pesar de la insistencia del mismo en considerar que estos objetos no habían de

inducir a sentimiento estético alguno salvo el de una 'indiferencia estética'. M. Cereceda viene a decirnos que la cuestión de la belleza no es relevante para la interpretación de este tipo de 'obras', aunque el espectador pudiera exigirla. Esta misma exigencia podría haber sido contemplada por Duchamp en la dialéctica de la obra sin perjuicio de la misma. Una 'belleza de indiferencia' vendría a formar parte, digamos, entonces, del propio juego.

Pero la indiferencia, cuando no es sabiduría, adormece la conciencia convirtiendo en pasto el territorio de la existencia. De esta indiferencia es de lo que el arte pretende despertar al 'transeúnte', a un tiempo pasajero y conductor de su propia vida. Convertir al paseante –el que va 'de paso'– en viajero ha sido el empeño de algunos artistas que han utilizado la ciudad como materia prima, alterando los trayectos que el trazado callejero dispone. En ciertas calles, esquinas o plazas, de repente, el obstáculo. Se introduce una perturbación en el trayecto cotidiano y, aun en el caso de que el transeúnte no repare en ello, ha de asumir los obstáculos, los asume a su paso y, en el intervalo, allí donde habita el movimiento, la obra se configura. Se configura en los espacios, mediante la apropiación de los mismos por el caminante –guiado, acaso sin saberlo, por el artista– al andar. El 'cuerpo' de la obra, aquí, no es la escultura, no es la 'pieza', sino el cuerpo mismo del espectador-transeúnte. Ésta es la aportación que hace Tânia Costa en *La emoción del trayecto en el espacio escultórico contemporáneo. El nuevo espectador como creador*, siguiéndole los pasos –o señales– a Richard Serra y a Ernest Pignon-Ernest.

Pero ¿en qué consiste la 'obra de arte'? ¿Qué nos dice el arte contemporáneo (el de estas últimas décadas) del arte en general? Uno de los autores más polémicos actualmente en el ámbito de la filosofía del arte es sin duda Arthur Danto. Su obra ha abierto el campo de la estética anglosajona y ha despertado la crítica de la estética europea. Su influencia, nos dice José García Leal en el artículo que le dedica, no se debe tanto a las respuestas que propone como a las nuevas preguntas que introduce, planteando cuestiones que ya resultan ineludibles. Una de ellas, la ya abierta por Duchamp, como veíamos antes, es la de los indiscernibles perceptuales, una cuestión que Danto encuentra expuesta filosóficamente en los *Brillo Box* de Andy Warhol, momento –la exposición de esta obra– en el que Danto sitúa el inicio del 'arte poshistórico'. José García Leal procede, en estas páginas, a un estudio riguroso de los textos de Danto, los expone y los somete a crítica, señalando sus contradicciones y sopesando, respetuosamente, la fragilidad de sus planteamientos. Si la cuestión de la esencia del arte puede o debe aún plantearse, queda abierta en este ensayo.

La vertiente europea de la estética, concretamente aquella que ha sido cimentada con la ontología estética de Gadamer, halla un eco inesperado y sorprendente en una estética lejana, la de la India, que merece darse a conocer en Occidente. La imagen del columpio divino, popular en la iconografía religiosa india, apunta a una ontología del juego que le permite a Rosa Fernández Gómez, en *El columpio de los dioses*, efectuar un estudio de estética comparada partiendo de la noción de juego expuesta por Gadamer en *Verdad y Método*. La cuestión central del artículo: la posibilidad de concebir el mundo estéticamente y la propia vida como obra de arte, se articula en el ámbito de la metafísica del Shivaísmo de Cachemira. La noción a partir de la cual se articula este sistema: una Conciencia-Energía que en sí mismo no es otra cosa que una absoluta libertad lúdica, propicia la concepción del mundo como representación dramática. La conciencia del espectador se revela, en esta escuela india, como el eje de una fusión entre realidad y representación, entre vida y arte.

El juego, curiosamente, no es sino la antesala del poder. Y el poder, como decía L. Castro Nogueira (*La risa del espacio*), se articula siempre y se expresa de un modo espacial. El poder o la seguridad necesita del cerco. Cada época se define por su cerco: sus estrategias de cierre. Es el ritornelo de Gilles Deleuze, la canción que se repite en tres momentos, siempre, la creación del cerco (el niño que canturrea para sentirse a salvo), la tarea que se cumple en el cerco (la casa y sus trabajos 'de interior') y la salida del cerco, la proyección en/sobre el afuera. El ritornelo es territorial, dice Deleuze, y el territorio es la territorialización de los medios y los ritmos. El ritmo: repetición. El cerco, como el canto o el corro, es discontinuo. Y esto es, probablemente, lo que le añade la noción de ritornelo de Deleuze a la del vaivén o movimiento continuo que sustenta la idea de juego como una de las bases antropológicas del arte en Gadamer. El cerco es discontinuo. No es extraño que Joaquín Ivars hallara en la obra de Deleuze, más que un consistente apoyo, sorprendentemente, la plasmación teórica de su propia obra. Ivars lleva muchos años territorializando su mundo y el nuestro con sus segmentos. Sus segmentos son signos y a la vez materia. Como Hermes, traza trayectos, recintos, territorios, hace visibles las vías de escape y pacta con la materia sus huecos, sus cobijos y sus fugas. Las *madrigueras del espíritu* son otros tantos territorios que se ofrecen para ser franqueados, líneas mentirosas, mediaciones intempestivas, espacios cercados que se adueñan del espacio para conjurar al caos.

El paseante es aquel personaje que se sale del cerco. Sus pasos indagan, curiosean, unen, alegorizan. Y Benjamin es un paseante, un personaje, nos dice Francisco Jarauta, marcado por la extraterritorialidad.

Benjamin narra y espacializa a un tiempo, por eso su genealogía de lo moderno es un mapa hecho de indicios, azares, mediaciones ocultas, extravíos. Francisco Jarauta señala hábilmente esta correspondencia entre la experiencia vital del investigador del drama barroco, su manera de andar por la vida y la de analizar las formas culturales. El problema analizado en *Walter Benjamin: mito y escritura* es el de la crítica. No se trata de reconstruir una historia procurando poseer su verdad, nos dice Jarauta, sino de mostrar los procedimientos que rigen la construcción de la experiencia. «Pensar el mito que habitamos», nos dice Jarauta, «describir sus estrategias narrativas, la lógica de sus formas de representación es el objeto de la crítica». No podemos no pensar, al hilo de este texto, que la historia se parece a la línea del cerco, línea imaginaria constituida por segmentos que son sus indicios o que, simplemente, inducen a trazarla con la mente. La experiencia son, al fin y al cabo, los fragmentos o segmentos, esos rastros alargados que dejan los pasos sobre una superficie blanda.

En *La razón estética: una propuesta para el próximo milenio*, el acento se pone en la construcción de las formas culturales que cristalizan en estos rastros y los valores que conlleva necesariamente. El problema de la posmodernidad no estriba tanto en la tópica suposición (errónea, por lo demás) de una crisis de los valores o su pérdida, como en hallar y determinar el modo de racionalidad que la época actual necesita, pues a cada época le corresponde un modo de mirar, de recibir y de hacer. Hoy, el uso de la razón que se requiere ya no es aquel que asienta las creencias (porque procede con la disyunción verdad/error), sino el uso 'poiético', la función productiva del *logos* cuyo papel no consiste en asentar la creencia en un mundo ya dispuesto, sino en hacernos conscientes de nuestro poder de construir mundos. Esa disposición, que tiene su punto de partida en la sensibilidad, podría denominarse —ésta es una de las propuestas de este artículo— 'razón estética'. Frente a las instancias teóricas cuyo dogmatismo pone en peligro la configuración de una sociedad viva, ésta se propone como instrumento para la apertura de los nuevos canales de comunicación.

La búsqueda de una síntesis entre lo que se ha denominado 'facultades' está presente, igualmente, en el texto de Carmen Pardo, un texto escrito 'desde dentro', pensamiento vivo que se abre de modo directo, como un solo de violonchelo de Bach. ¿Qué es interpretar? ¿Cómo se interpreta una partitura? ¿Qué distancia es la que se establece entre el pensamiento y la técnica? ¿Se establece en realidad? ¿Qué suerte de desconocimiento o de olvido de sí le permite al intérprete 'actuar', hacer del gesto una acción interpretativa? De Platón a Hegel, de Hegel a Boulez,

Carmen Pardo nos guía a través de una experiencia que interpreta el interpretar al tiempo que se escribe, descubriendo progresivamente el lugar que el cuerpo ocupa en la tarea. Unir el gesto a la estructura mental es la función del intérprete. Pero ¿qué es el gesto? «El gesto aparece cuando el cuerpo del intérprete es órgano articulado por la musicalidad», una articulación que sólo se da cuando la inteligencia entra en contacto con el olvido de sí.

Si la inteligencia del intérprete es otra, también es otra la lógica con que la sensibilidad traza sus mapas. *Entre Deleuze y Bacon. La lógica de la sensación* es un recorrido por la rizomática hermenéusis que Gilles Deleuze articula en torno al mundo pictórico de Francis Bacon. Luis Puelles indaga aquí en algunas de las constantes casi obsesivas y por supuesto vitales del filósofo francés: el abandono de la representación en la liquidación/eliminación del rostro, la intensidad –fuerza o *energeia*– en vez de la identidad, la acción más que el acto, la cabeza, no el rostro. Liberar la figura, pintar la sensación, capturar el grito, deshacer el rostro son algunos de los trayectos por los cuales Luis Puelles procura recuperar, como quien dibujara un mapa del tesoro con las indicaciones de un crucigrama, aquel otro mapa con el que G. Deleuze se pasea por el territorio baconiano, dando razón de otra manera de hacer mundo, narrando no el personaje, sino el fantasma, no lo que permanece, sino lo que se esfuma.

El problema de lo visible y lo invisible o, mejor dicho, del contagio de invisibilidad del que lo visible es síntoma, es el tema de *Espectros de la estética*. Los textos de Jacques Derrida sobre el arte aportan ciertas claves para la lectura de la obra general de este filósofo, y éstas son las que Rudy Steinmetz procura desvelar. En esos textos, Derrida trató de poner de manifiesto la ceguera constitutiva del dibujo; el acto de dibujar es ciego, la punta del lápiz oculta el inicio del trazo, de manera que lo visible está habitado por lo invisible. Se trata de la espectralidad de lo espectacular. La trama de lo visible-invisible ha de decirse por medio de una retórica del trazo. Los cimientos para un estudio comparado de la ontología estética derridiana y de la fenomenología de Merleau-Ponty están puestos. Comparación sin confusión, sin embargo: lo visible y lo invisible remiten, en Merleau-Ponty, a una unidad primera, anterior, prelingüística. Nada hay parecido, nos dice R. Steinmetz, en Derrida, no hay silencio que prefigure significado alguno, no hay patria, ni unidad original, tan sólo el suplemento de la palabra, el decir que se superpone a lo visible, una especularidad sin fin, abismática.

La proliferación de signos desontologizados, ese juego de espejos infinito, esta extraterritorialidad convertida en territorio, ¿no es acaso la

condición posmoderna? ¿No es la hermenéutica el escenario de una comedia eternamente representada?

LA HERMENÉUTICA COMO ESTÉTICA

Dentro de las corrientes hermenéuticas contemporáneas, que surgieron como reflexiones complementarias a la paradigmática hermenéutica filosófica de H.-G. Gadamer, la propuesta de Mauricio Beuchot de una *hermenéutica analógica* viene a enriquecer desde una perspectiva original el dominio hermenéutico de nuestro pensamiento actual. Dentro de este contexto, su alternativa de una *hermenéutica analógico-icónica* nos presenta un nuevo modelo de hermenéutica, basado en la analogía y el signo icónico (Ch. S. Peirce), cuyo principal interés radica en poder situarse y mediar entre el univocismo y el equivocismo de la filosofía actual: es decir, por una parte se trata de abrir el campo hermético del univocismo hacia nuevas interpretaciones distintas, y por otra parte se trata de poner límites a la excesiva apertura hacia el infinito del equivocismo, estableciendo una jerarquía y orden en las interpretaciones, de tal manera que haya unas que se acerquen más a la verdad del texto y otras que se alejen de ella. Con ello se rescata un paradigma de interpretación centrado en la iconicidad y la analogía que permite una cierta relatividad y perspectiva, pero no un relativismo sin freno.

En el contexto del panorama de la hermenéutica actual, y casi al mismo tiempo que se va extendiendo su influencia, se desarrollaba paralelamente en Francia bajo el nombre de *deconstrucción* una corriente filosófica inspirada en J. Derrida, cuyo objetivo primordial, además del texto, era la deconstrucción del logocentrismo, fundamento de la metafísica. En el trabajo *Hermenéutica y Deconstrucción* se nos recuerda uno de los momentos más interesantes de la historia de la hermenéutica en el marco del pensamiento actual. No en vano, una de las grandes obsesiones de la hermenéutica gadameriana fue la posibilidad de un encuentro entre el deconstruccionismo y la propia hermenéutica. Es cierto que ambas corrientes poseen muchas cosas en común, ya que una y otra tienen que ver con cuestiones referentes a la textualidad, sin embargo las connotaciones metafísicas y ontológicas en las que se fundamenta la hermenéutica de Gadamer constituyen un obstáculo para un acercamiento. A pesar de todo, y aunque los planteamientos iniciales parezcan tan dispares, uno y otro se encuentran atrapados en las redes del lenguaje.

Una de las dimensiones de la hermenéutica es su proyección práctica y existencial. Gadamer nos recuerda una y otra vez que la comprensión es sobre todo aplicación. Por eso recurrió al modelo aristotélico de

la *phronesis* para fundamentar el modo de ser de la hermenéutica. En este contexto se mueven algunos de los trabajos que se incluyen en este número. El estudio *Esperanzas de Libertad: Ética y política en la hermenéutica de Gadamer y Rorty*, de Agustín Domingo Moratalla, sobre las relaciones Gadamer-Rorty, actualiza dicha proyección práctica respecto a la ética y a la política. El acercamiento de R. Rorty a la hermenéutica de Gadamer no sólo supone un enriquecimiento de su propuesta socio-política de esperanza liberal, sino un desafío ético para el propio pragmatismo político liberal y postmoderno, porque le exige una reconstrucción narrativa permanente de las creencias con las que se justifica. Para esta reconstrucción narrativa las posibilidades de la hermenéutica, en cuanto posibilidades de expresión, comunicación y crítica, son también posibilidades de reinterpretación, transformación y reforma de las instituciones liberales. La proyección hermenéutica –lo mismo que el pragmatismo– hacia posiciones menos epistemológicas y más ético-políticas abren un camino de gran interés para la hermenéutica.

Que la hermenéutica filosófica tal y como la elabora Gadamer, tras las huellas de Heidegger, tiene un componente existencial muy fuerte, es algo que se deduce de la misma definición que nos da Heidegger sobre la categoría existencial del ‘comprender’ como ‘un modo de ser en el mundo’. En este sentido la hermenéutica se puede entender como una *estrategia* para conducir la propia vida y la de otros. Esta función se atribuye también a la retórica. Una y otra no son simplemente disciplinas o ‘técnicas’ del obrar humano, sino sobre todo ‘formas concretas de vida’ que, en realidad, responden a una determinada ‘poética de la existencia como recreación’. Así se plantea el problema hermenéutico Angel Gabilondo en su trabajo, *Las prácticas retóricas y hermenéuticas de sí*. La retórica y la hermenéutica de sí comporta, ciertamente, un verdadero arte de existir, la producción de modos de existencia, de espacios de interacción. Ambas atienden a unas modalidades de existencia y, en concreto, a un modo de vida; una y otra convocan a experimentarse, a ensayarse, crear ámbitos nuevos para vivir mejor. En definitiva, la retórica-hermenéutica de sí se resuelve en una ‘poética de sí’.

Considerar la comprensión como estructura fundamental del ser humano significa, sobre todo, la posibilidad de hacerse a sí mismo dentro de un mundo en el que cada uno se haya inmerso en virtud de su manera de ser como relación. La obra de Fray Luis expresa paradigmáticamente el modo y la forma de situarse frente a la realidad, que avala el recurso a una forma de comprenderse a sí mismo. Esta es un referente privilegiado, en el que se muestra la condición hermenéutica de la existencia, que a su vez se abre a la literatura como tarea creativa. Graciano González

en su artículo, *Humanismo fantástico. La conjunción hermenéutica de ética y estética en la obra de Fray Luis de León*, trata de demostrar cómo la hermenéutica se abre también a la estética a través de la reivindicación moral de un mundo en el que los hombres puedan llevar a cabo una vida con sentido. En esa conjunción hermenéutica de ética y estética tiene sentido reivindicar lo que el autor llama un *humanismo fantástico*, entendido como posibilidad de un mundo 'inventado', en el que todos puedan decirse y narrarse. El modelo hermenéutico de la obra literaria de Fray Luis es un fructífero espacio antropológico, no sólo para cotejar las imbricaciones entre literatura y hermenéutica, sino, sobre todo, para diseñar formas de ser y modos de situarse diferentes a la realidad, como mediación necesaria para comprenderse a sí mismo y a los demás.

Además de la proyección existencial de la hermenéutica, tal y como se presenta en el grupo de trabajos citados, se incluye como modelo de práctica hermenéutica el ejercicio interpretativo de Paul Ricoeur sobre las claves mitológicas y racionales de la práctica universal del castigo. *Hermenéutica del mito de la pena. Una lectura ricoeuriana de Hegel y Kierkegaard*, es el título que Rafael Larrañeta ha dado a su investigación hermenéutica. Partiendo de la universalidad del mito de la pena, se pueden considerar dos versiones del mismo: la mitológica, que revalida la imposición de la muerte por la culpa de uno; la racional, Hegel, que arguye que el castigo es la superación de la violencia ejercida contra la voluntad. Ricoeur plantea el problema de si en la deconstrucción del mito se agota la desmitologización de la pena; él cree que no. La llamada de Ricoeur a una recuperación de la i-lógica del mito de la pena no resuelve el grave problema suscitado. Otra salida del mito es Kierkegaard.

Tomando como punto de partida la hermenéutica, y el contexto de las filosofías de Vattimo y Severino, Andrés Ortiz-Osés plantea el problema existencial del amor intelectual como un caso de (re)mediación hermenéutica. Como solución a los extremismos racionales que plantea la tradición, se propone una filosofía de la implicación que evite el panteísmo de la identidad y el dualismo de lo diferente. La alternativa es un paradigma existencial, relacional, que podría simbolizarse en la amistad como amor intelectual, en la intelección amorosa que se fundamenta en una comprensión cuasi hermenéutica. De esta forma la filosofía se transforma en una 'filiasofía', o cultura como cultivo del alma, es decir en una hermenéutica intercultural, puesto que la amistad funda amistades. Por eso, para el autor, la amistad, la *filía*, se rige en un paradigma de la re-mediación hermenéutica de la existencia.

Dentro de las cuestiones epistemológicas que se planteaba la hermenéutica fue sin duda el problema relativo a la justificación de los pre-

juicios el que dio lugar a un acervo de críticas. Uno de los fundamentos esenciales de la hermenéutica filosófica, a partir de la elaboración heideggeriana, es que toda comprensión se basa en una comprensión previa, es decir, toda comprensión se despliega sobre el fondo de una pre-comprensión esencial de aquello que se quiere comprender. Gadamer desarrolló esta idea como teoría de los pre-juicios, de los juicios previos. De su legitimación depende en parte la solución a los muchos problemas que se le plantea a la hermenéutica. Marco Parmeggiani en su artículo, *Gadamer y la legitimación de los prejuicios en la filosofía hermenéutica*, trata de dar respuesta a este problema. Tomando como hilo conductor el problema de la verdad hermenéutica, pone de relieve cómo el componente dialógico de la hermenéutica tiene una función esencial, pues sólo en el diálogo puede experimentarse la autorrepresentación de la cosa misma. En este sentido, es el sujeto el que 'padece' (experimenta) la verdad, pero hay algo esencial: el sujeto debe tomar conciencia de sus prejuicios y de que su conciencia está siempre, de una u otra forma, determinada históricamente. Este reconocimiento, para Gadamer, es lo que hace posible cuestionar los propios prejuicios y, al mismo tiempo, la capacidad para poder legitimarlos.