

La trascendencia que emerge de la palabra poética: un juego entre sonido y sentido

*(The Transcendence that Emerges from the Poetic Word:
A Play between Sound and Meaning)*

Ariadna Melina González Martínez

University of Zaragoza - ES

Abstract

The present study aims to explore the mode of being of the poetic word by analyzing the type of transcendence that emerges from it, with the goal of uncovering a defining feature of the ontological constitution of language. To this end, we will briefly point to Heidegger's influence on the question of why language is more expressive in poetic works. The eminent work of art will be an opening of being, where language can be born, with poetic language preceding its everyday and commonly shared condition among mortals. Thus, we must distinguish the saying of the poetic word from that of the word spoken in everyday life, since, following Heidegger, the poem brings the world into Dasein through its authentic saying. This becomes possible through writing as a fundamental possibility of language, a theme developed by Gadamer. When what is written has the hermeneutic structure of a text, the word becomes truly expressive. We will see that in writing – as a characteristic feature of the poetic work of art – its truth can emerge as a unity or play between sound and meaning, a thesis we find in

Gadamer's thought.

Keywords: Hans-Georg Gadamer, linguisticality, sound, work of art, text

Resumen

El presente estudio se propone indagar en el modo de ser de la palabra poética analizando el tipo de trascendencia que emerge de ella, con la finalidad de poner al descubierto algún rasgo definitorio de la constitución ontológica del lenguaje. Para ello, habremos de apuntar brevemente a la influencia heideggeriana en la pregunta en torno a la razón por la que el lenguaje es más diciente en la obra poética. La obra de arte eminente será aperturadidad de ser, donde el lenguaje puede nacer, siendo el lenguaje poético anterior a su condición cotidiana y común a todos los mortales. Así, habremos de distinguir el decir de la palabra poética y aquel de la palabra pronunciada en la vida cotidiana, ya que, siguiendo a Heidegger, el poema hace ser-ahí al mundo que emerge en su auténtico decir. Ello será posible desde la escritura como posibilidad fundamental del lenguaje, la cual quedará tematizada por Gadamer. Cuando lo escrito tiene la estructura hermenéutica del texto, la palabra se vuelve verdaderamente diciente. Veremos que, en la escritura, como rasgo característico de la obra de arte poética, puede acontecer su verdad como unidad o juego entre sonido y sentido, tesis que identificamos en el pensamiento de Gadamer.

Palabras clave: Hans-Georg Gadamer, lingüisticidad, sonoridad, obra de arte, texto

1. Introducción

Si el pensamiento de Gadamer está motivado por la pregunta acerca de «hasta qué punto la comprensión del otro posee un significado fundamental» (Gadamer 1998c: 22), creemos que este fenómeno de

la alteridad encuentra en el análisis de la obra de arte una orientación concreta. Por ello, queremos plantear cuál es la verdad que emerge de la obra de arte, lo que implica considerar, como veremos, la movilidad histórica de la vida humana como receptora de la «significatividad propia» de la obra. A este respecto, preguntaremos por el modo de ser de lo percibido estéticamente, así como también por sus semejanzas y diferencias en relación con la percepción natural en nuestra cotidianidad. Así, indagaremos junto a nuestro autor sobre la verdad de la palabra en su sentido eminente y por los distintos modos de ser de la palabra poética y de la palabra pronunciada en la vida cotidiana. Por consiguiente, observamos en el desarrollo de esta idea gadameriana la influencia del pensamiento de Heidegger desde dos puntos fundamentales. Ambos señalarán la distinción y prioridad metodológica de la palabra poética como lugar de apertura del ser. Para mantener el lugar preeminente de la obra de arte como aquel en el que el ser humano puede conocer cómo es su mundo y tener experiencia de sí mismo, será fundamental también la tarea interpretativa de las humanidades, un tema que habremos de investigar en el futuro.

El primero de estos puntos tendrá que ver con la afirmación heideggeriana de que la palabra no brinda por sí misma su carácter esencial, ya que considera que el lenguaje es «el bien más peligroso» «porque es el que crea por vez primera la posibilidad de un peligro». Se trata de un «peligro permanente» que consiste en que «[a]l lenguaje le ha sido encomendada la tarea de manifestar y preservar a lo ente en cuanto tal en su actividad [*im Werk*]» (Heidegger 2005: 41). El lenguaje tiene la tarea de preservar lo permanente, la esencia de lo que es, pero por sí mismo es capaz de mostrar lo verdadero y lo falso y de confundir lo uno con otro, por lo que la obra de arte cumple así un papel primordial en el cumplimiento de esta distinción.

En segundo lugar, la esencia del lenguaje no se agota en ser un medio para la consecución de un fin, ni tampoco se identifica con un objeto, sino que es acontecimiento (*Ereignis*), «la realización de nuestro ahí, del “ahí” que somos» (Gadamer 1998c: 33); «es lo único y lo primero que le permite al ser humano situarse en medio de la apertura de lo ente» (ibíd.: 42). Es interesante que hagamos notar que si la esencia del lenguaje no se agota (*erschöpfen*) en ser un medio es que le pertenece lo que podríamos denominar un doble modo de ser que consiste en la posibilidad de funcionar como medio, pero también está constituido por una diferenciación que permite el acercamiento al fenómeno de la obra de arte. Este principio variable inherente al movimiento del lenguaje es una posibilidad de su actividad mimética¹. Por ello, será crucial la distinción entre el modo de ser de la palabra proferida en la vida cotidiana y aquel de la palabra poética, siendo Gadamer quien señale que la escrituralidad (*Schriftlichkeit*) es una posibilidad fundamental del lenguaje, que puede ser abordada desde la idealidad que alcanza lo lingüístico en la palabra poética.

En ambos casos, consideramos que la palabra actúa de mediación (*Vermittlung*). Sin embargo, el mundo no está verdaderamente ahí en la palabra hablada durante la vida cotidiana porque aquel sólo es percibido como esto o aquello. En este sentido, el lenguaje es considerado un bien o propiedad del ser humano, pues «dispone del lenguaje con el propósito de comunicar experiencias, determinaciones

¹ Por motivos de extensión, no podemos abordar el concepto de la *mímesis* en este estudio. Sin embargo, nos gustaría apuntar que el autor Jorge Benito Torres ha analizado el origen del concepto de la *mímesis* en la filosofía platónica y ha identificado los distintos matices que adopta en las obras de Platón. Resulta muy interesante que observe dos direcciones de sentido fundamentales en su empleo. Por un lado, está la *mímesis phantastiké*, que no otorga conocimiento al no satisfacer el ideal de verosimilitud de la obra; y, por otro lado, la *mímesis eikástika* que, al estar apoyada en imágenes, es «capaz de desvelar el reproducir mismo de lo real». (Benito Torres 2024: 3). Así, creemos que este planteamiento permanece en la filosofía de Gadamer al abordar la cuestión del ser del lenguaje y, a nuestro juicio, sostiene la idea que comentaremos posteriormente de que el fenómeno de la comprensión abre la posibilidad de ser un aparecer verdadero de algo en su falsedad.

y estados de ánimo. El lenguaje le sirve para entenderse (*Verständigung*)» (idem). Aquí Heidegger se refiere al entenderse como una función comunicativa alcanzada por el lenguaje en la medida en que actúa como transmisor de un mensaje. Por otro lado, Gadamer se referirá al entenderse como un proceso dialógico.

La palabra cotidiana ha ejecutado una separación entre las cosas y ha decidido marcar una dirección de sentido desde la que algo puede ser comprendido. Sin embargo, el mundo no alcanza a ser visto desde su esencialidad. Esa tarea le corresponde a la palabra poética en la medida en que en ella lo representado está-ahí auténticamente porque ha padecido² un acrecentamiento en su ser. Pero, además, no sólo el mundo es percibido en el ver estético desde su esencia, sino que la palabra llega a ser en el poema, lo que Gadamer denomina con el término *autorreferencialidad* (*Selbstbezüglichkeit*). Consideramos que la aportación gadameriana consiste en haber vislumbrado esta doble posibilidad del lenguaje como estructura fundamental de su modo de ser.

2. La obra de arte como proclamación de sentido o texto

Gadamer investiga el *fenómeno* de la obra de arte, poniendo de relieve cómo la conciencia estética parte de conceptos, puntos de vista y experiencias que distorsionan su verdadero acontecer. A este respecto, nuestro autor continúa la estela del procedimiento de la fenomenología hermenéutica de Heidegger, de tal manera que ha de dejar que el modo de plantear el problema hermenéutico quede dirigido por las cosas

² Heidegger emplea el término «das Leiden» para referirse a este padecer. Consideramos que en las explicaciones que ofrece no tiene el matiz negativo que puede escuchar el hablante de la lengua española. A nuestro juicio, está marcado con un sentido de receptividad que también adopta el pensamiento de Gadamer para hacer alusión a la conformación de la experiencia hermenéutica. En el caso de Heidegger, afirma que se trata de una pertenencia del poeta a «lo sagrado»; es aquello que permite el abrirse y donarse de lo sagrado como su inicio fundamental, siendo lo sagrado aquello hacia lo que está vuelto el poeta y cuya percepción funda el decir de la palabra poética. Véase Heidegger 2005.

mismas. La distinción estética (*ästhetische Unterscheidung*) caracteriza fundamentalmente el comportamiento de la conciencia estética, que introduce un distanciamiento en el fenómeno, de tal manera que refiere el conocimiento de la verdad de la obra a su origen, a la subjetividad de su autor o al contexto histórico desde el que fue creada. Así, la obra queda despojada de su condición de ser fuente de verdad en la medida en que no tiene en cuenta que lo que en ella sale a la luz es nuestro mundo, aquel en el que ya siempre habitamos. Aquellas distinciones que efectúa la conciencia son de «naturaleza secundaria» (Gadamer 2003: 162). Es más, el despojamiento de su origen es «condición para que comiencen a actuar» (Gadamer 1998c: 68).

Lo que subyace a la unidad de la verdad de la experiencia de la obra de arte es lo que nuestro autor denomina una no-distinción (*ästhetische Nichtunterscheidung*) entre ser y (re)presentarse (*Darstellung*), y que culminará en su célebre frase «el ser que puede ser comprendido es lenguaje» (Gadamer 2003: 567). ¿Por qué lo representado en la obra de arte gana en su representación su auténtico ser? Para Gadamer, el juego humano alcanza su perfección en el arte, un giro que denomina «transformación en una construcción» (*die Verwandlung ins Gebilde*). También se ha traducido como *conformación poética* (*die dichterische Gestaltung*), donde observamos la influencia en la experiencia del término *Bildung*, sobre el que tendremos que prestar más atención posteriormente. También se ha traducido como creación (*poiesis*) artística o representación (*Darstellungleistung*), lo que conducirá a que analicemos la condición de *ergon* (ser-logrado) de la obra de arte.

A nuestro juicio, la obra de arte se encuentra a medio camino entre la *physis* y la formación (*Bildung*), entre lo que vemos y lo que sabemos (ibid.: 133). La obra de arte es propiamente así una creación en la que participa el intelecto (*nous*) y por ello el *ver estético* sirve para mostrar

el ser de la percepción en su sentido más general. La particularidad del ver estético consiste en que nuestra visión no se refiere rápidamente a una generalidad, a lo conocido o a algún objetivo planeado de antemano, «sino que se detiene en esa visión como estética» (ibid.:131). En el ver estético queda subrayada la estructura significativa del como que caracteriza a toda percepción, pues «[n]uestra percepción no es nunca un simple reflejo de lo que se ofrece a los sentidos» (idem). Todo ver algo como algo supone que la percepción tiende a efectuar un proceso de abstracción reuniendo lo percibido en torno a lo que le resulta familiar, de tal suerte que siempre queda algo *co-percibido* o no dicho, que participa del sentido teleológico de la percepción. Aquella estructura significativa inherente al ver algo como algo implica que toda percepción está configurada ya siempre como «lectura articulada de lo que hay (...); pero, además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver “pone” lo que no está ahí.» (idem).³

Siguiendo la idea heideggeriana en *El origen de la obra de arte* de que en la obra pictórica surge el verdadero ser del color, Gadamer indaga de qué manera «en la obra poética surge la palabra verdadera» (Gadamer 1998a: 29) o cómo la palabra es propiamente tal en la poesía, ya que su tesis consiste en que «es en la obra poética la palabra más diciente que en cualquier otro caso» (idem). La palabra auténtica en cuanto palabra verdadera es aquella en que «acontece la verdad» (ibid.: 20) y esto quiere decir siguiendo a Gadamer que el ser de la palabra radica en su ser-diciente. Y la palabra propiamente diciente es *texto*. Así, nos preguntamos cómo la palabra está-ahí cuando es texto ya que ello mostrará su carácter diciente. A este ser diciente de la

³ Gadamer afirma que Heidegger ya había atisbado en la percepción esta comprensión hermenéutica del ver algo como algo, lo que señaló la interpretación como la estructura originaria del ser-en-el-mundo que define el ser de la existencia humana (*Dasein*). Véase Gadamer 2004: 328.

palabra lo denomina enunciado (*Aussage*) o proclamación (*Ansage*), pues su validez concierne únicamente a lo dicho, el contenido del texto, que es «la palabra potencial que dice algo» (ibid, 21).

Lo que hace visible el significado de la palabra poética es que su referencia de sentido queda ligada por su interpretación a la totalidad de lo mentado por el texto. El texto, tomado como un todo, es el enunciado, palabra que se sostiene, «y lo que caracteriza al texto es que sólo se presenta a la comprensión en el contexto de la interpretación y aparece a su luz como una realidad dada» (Gadamer 2004: 328). El texto aparece en su autonomía óntica porque hace de «punto de referencia frente a la cuestionabilidad, arbitrariedad o al menos pluralidad de posibilidades interpretativas que apuntan a él» (idem). Así, a nuestro juicio, el texto constituye la *concreción* histórica y temporal del sentido mismo ya que es fundamentalmente *respuesta* y «quiere tomar la palabra» (Gadamer 1998c: 35). Ha colocado al sentido desde un determinado punto de vista, permitiendo que aparezca en su condición de aspecto, pero también conformándose el sí mismo del texto como prejuicio (*Vorurteil*). En su acontecer de sentido por medio de la lectura, la pregunta para la que el texto es respuesta permite que la dialéctica del *logos* remita a su intérprete en su condición de ser-preguntado por el decir del texto, de tal suerte que la parcialidad de sus prejuicios puede ser cuestionada en el proceso de la comprensión.

«Cuando el lenguaje en tanto realización del estar ahí no “celebra” sino que “trabaja”, jamás expresa algo que haya sido expresado ya. Es siempre de nuevo palabra. [Sie ist stets auf neue Antwort]» (ibid.: 34). Gadamer emplea el verbo *aufstehen* que tiene la connotación de ponerse en pie o erigirse como nueva respuesta, de tal manera que la generalidad de la palabra apela a ser siempre respuesta y por tanto a introducirse en la novedad de la circularidad del habla.

A nuestro juicio, la novedad de la palabra poética, que instaura el sentido, el cual es reconocido como si fuera la primera vez, no es del mismo tipo que aquella que caracteriza a la palabra de la vida cotidiana. Creemos que la diferencia fundamental radica en que la palabra poética pone en suspenso la efectualidad moral del lenguaje, mientras que la palabra de uso cotidiano está integrada en la dialéctica de pregunta y respuesta en que se efectúa el sentido de la experiencia. Y, sin embargo, la paradoja que subraya la palabra poética es que ha de retornar a la vivacidad del habla para alcanzar su cumplimiento, pues en ella vive propiamente el lenguaje. Así, en ambas acontece el lenguaje común.

Afirmamos que la particularidad de la obra de arte es que se encuentra en una situación intermedia, que posee una identidad hermenéutica y que tiene la capacidad de habla en la medida en que su ser está atravesado por la dialéctica entre *ergon* y *energeia* (inagotabilidad lingüística). La obra de arte es *ergon* pues es «formación acabada», lo que «sigue siendo también un ideal necesario para las ciencias históricas del espíritu» (Gadamer 2003: 44). Cuando la obra de arte lingüística se erige como *ergon*, esto es, como un ser logrado y ejemplar, permite que algo sea reconocido en el cómo de su manifestación. El cómo determina y limita lo representado en la obra de arte clásica y se introduce como una imagen en el ámbito del conocimiento de la experiencia humana.

Así, la experiencia de la obra de arte permite distinguir entre lo que es bello y lo que es feo y a ello lo denomina Gadamer *sentido estético*. Lo propio de este sentido (y también del sentido histórico) es que no es meramente una dotación natural, sino que necesita ser formado, de ahí la labor interpretativa fundamental que realizan las ciencias del espíritu y desde la que pueden encontrar una justificación legítima de su forma de conocimiento y valor en la sociedad actual. Así, la obra de arte es ser-devenido, de tal o cual manera, porque ha logrado destacarse de *la corriente vivencial de la existencia humana*.

Nos referimos a esta idea desde el carácter de *ergon* de todo discurso eminent, pues la obra de arte en tanto conformación es lo que constituye la unidad de lo que se manifiesta como una totalidad de sentido (Gadamer 1998b: 176), ya que no apela a mostrar algo únicamente desde un determinado punto de vista; «en la palabra “más diciente” no surge tanto un singular elemento de sentido del mundo cuanto la presencia del todo suministrada por el lenguaje» (Gadamer 1998a: 44). Es justamente esta totalidad de sentido a la que apunta la obra de arte lo que configura su trascendencia y su autonomía, garantizando la inmersión del espectador bajo la forma temporal del *demorarse* en aquello que es dicho por la obra.

La peculiaridad que define el modo de ser de la obra de arte como texto es que «se presenta a sí misma como una totalidad de sentido. No es algo que sea en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser» (Gadamer 2003: 162). Así, la obra de arte alcanza su verdadero ser en la variedad de sus ejecuciones o interpretaciones que expresan lo que nosotros denominamos la movilidad histórica de la vida de la obra de arte, modulando su *significatividad propia*.

El texto es eminent cuando en virtud de su estar-escrito apunta a una totalidad de sentido y le pertenece la estructura temporal de la repetición. Esta estructura apunta a su necesidad de interpretación y por ello al *para quien* de todo proceso de comprensión. No es el estar referido a su ejecución de sentido por parte del intérprete lo que a nuestro juicio justifica la pluralidad de interpretaciones de una misma obra, sino que es desde la repetibilidad como estructura circular temporal que adquiere su autonomía óntica. La repetición se constituye como un movimiento que surge y crece⁴ afectando a la identidad de la

⁴ Creemos que la idea gadameriana del acrecentamiento del ser de lo dicho por mediación de la palabra poética encuentra resonancias en la idea que Heidegger aborda acerca de la naturaleza (*physis*) como crecimiento, interpretando el

obra y en el que queda absorto el intérprete. Así, el pensamiento de Gadamer no corre el riesgo de caer en una concepción subjetivista de la experiencia.

La intención (*intentio*) o *skopus* de la obra misma es mostrar lo representado en ella, el mundo, ocultándose a sí misma en su ser a través de ese movimiento de desvelamiento en que lo dicho por ella es lo que queda *así* destacado. A esta idea se refiere nuestro autor con el término de «mediación total», que «significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador» (ibíd.: 165). Aquí reside el carácter esencialmente lingüístico de la obra de arte. A ella le pertenece el modo de ser del lenguaje como representación y sirve de caso eminente donde se observa el carácter hermenéutico de la experiencia artística. En virtud de que en la obra queda autorrepresentado el lenguaje mismo, ella es lo abierto y siguiendo a Heidegger:

Lo abierto hace de mediador en todas las relaciones entre lo que es real. Lo real sólo consiste en esa mediación y, por eso, es algo mediado. [...] Y por eso la mediatez tiene que estar

pensamiento de los griegos. Así, el crecimiento «es un surgir y salir afuera, es un abrirse que, al eclosionar, al mismo tiempo retorna al surgimiento y, de este modo, se encierra en aquello que en cada ocasión le otorga la presencia a lo que se presenta» (Heidegger 2005: 63). Se trata de un movimiento que encuentra en sí mismo su propia justificación y que en su retornar sobre sí mismo se desborda, dejando que su ser se expanda más allá de sí mismo. Siguiendo a Heidegger, es el brillar de la luz desde el cual las cosas se muestran inteligibles. En el caso de Gadamer, hace referencia al lenguaje y al intelecto (*nous*) como lugar intermedio desde el que acontece el sentido de todo lo que es. Consideramos que en ambos casos apelan los autores a un tercer momento en la comprensión que reúne lo que de otra manera se encuentra disperso, pero de tal modo que muestra cada cosa en su ser propio en relación con su ser-otro. Gadamer se referirá así al carácter de *prohairesis* de la experiencia, apareciendo cada cosa ya siempre en su ser-*así-y-no-de-otro*-modo. Esta idea es especialmente relevante en la medida en que conduce a nuestro autor a la afirmación de que la realización interpretativa de la comprensión (prejuicio) «no es sino *la concreción del sentido mismo*» (Gadamer 2003: 477). Esta idea definirá también la función sígnica de la palabra de la vida cotidiana; mientras que la palabra poética apuntará a la posibilidad de todo lo que es en la medida en que pondrá de manifiesto la variabilidad intrínseca del lenguaje.

presente en todo. Sin embargo, lo abierto mismo, que le otorga a toda relación y correspondencia el espacio en el que pueden pertenecerse, no procede de ninguna mediación. Lo abierto mismo es lo inmediato. Nada que sea mediato, ya sea ser humano o dios, puede llegar a alcanzar jamás lo inmediato de modo inmediato. (Heidegger 2005: 68-69).

Esta cita nos resulta muy sugerente para abordar la paradoja que supone la experiencia de la obra de arte y el modo de ser del lenguaje como mediación de sentido. Siguiendo a Gadamer, en el lenguaje se autorrepresenta el mundo sin cuya mediación nunca devendría inteligible. Y, sin embargo, el mundo no es una realidad nominal, sino lo inmediato. Por ello, el verdadero ser del lenguaje se cumple en aquello que muestra; mientras que la mediación constituye un movimiento que precisa subrayar la participación del intelecto (*nous*) en su sentido. Escuchemos en este hilo argumentativo a Grondin: «El lenguaje, por así decirlo, desempeña la función de elemento originario de ese estado de yecto, en el cual nosotros somos “ahí” (*da*), es decir, estamos abiertos al mundo. El lenguaje es, por tanto, la primerísima apertura del ser, el “ser ahí” primordial» (Grondin 2003: 192).

Y es en la palabra proferida en la vida cotidiana donde su carácter lingüístico queda cancelado en virtud de su capacidad de mostración de lo nombrado porque en ella se cumple la función de semejanza que mantiene toda copia con su original. El significado de una palabra está mediado por el contexto de la vida desde el que es pronunciada, siendo su sentido determinado desde una «univocidad pragmática» (Gadamer 1998b: 99). La palabra cotidiana desaparece detrás de lo dicho, mientras que «[l]a palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada» (ibíd.: 74). Sin embargo, también es justamente en virtud de que en ella se ha quedado posicionado el mundo bajo un cómo determinado, que éste

no queda referenciado desde la necesidad de la verificación de su verdad o falsedad. «Parece como si el cómo del estar dicho que, sin duda, distingue el arte frente a lo que carece de arte, sólo se mostrara para suprimirse completamente a sí mismo» (Gadamer 1998a: 36-37). La posibilidad de que el mundo representado en la obra de arte quede destacado derivará en el siguiente apartado desde el modo de ser de la palabra como autorreferencialidad, ya que alcanza su autocumplimiento cuando no sólo lo dicho por ella, la totalidad de lo que es, está enteramente ahí presente, sino que será la sonoridad aquello que permita que el cómo de la obra de arte quede destacado y, por lo tanto, que la palabra sea considerada en cuanto que ella misma, ya que así el texto puede hablar desde sí mismo.

La palabra poética también está referida a su ocasionalidad, pero con pretensión de validez permanente; es decir, su sentido no se agota en las intenciones del autor ni desde la época en que fue dicha, sino que la ocasionalidad, en la que se efectúa el sentido de la palabra poética, determina de manera fundamental su ser como acontecimiento. La ocasionalidad de la palabra poética destaca su ser efectual y relativo al yo que comprende, expresando la variabilidad intrínseca de su sentido. En la medida en que está-ahí erguida en su ser afecta a la autocomprensión de sí misma; y, en virtud de que el valor cognitivo de su carácter mimético radica en el reconocimiento por parte de su intérprete del mundo que ahí acontece como propiamente suyo, remite al carácter hermenéutico de su identidad. Por ello, «[I]a ocasionalidad es lo contrario a la relación deíctica – debido a que la obra es inherentemente dependiente de su performatividad, está inevitablemente coloreada por su configuración» (Arthos 2013: 97). La palabra poética ha de ser interpretada ya que su ser se manifiesta como ambiguo, multívoco; mientras que la palabra pronunciada en la vida cotidiana apela a la inmediatez de la comprensión-interpretativa.

3. La autorreferencialidad de la palabra poética: el acontecimiento del *logos* como unidad entre sonido y sentido

Veíamos que, en el apartado anterior, la palabra poética tenía la particularidad de que en ella se representa un mundo de sentido en virtud del cual ella está-ahí también como palabra verdadera, lo que Gadamer denomina *la autorreferencialidad de la palabra poética*. Así, hay una «relación mímica original» (Gadamer 2003: 159) entre la representación y lo representado que permite que hayan llegado *ahí* de manera más auténtica, que la palabra sea *diciente* en el poema y que el mundo sea reconocido en su esencia. La obra desvela «posibilidades de ser» (ibíd.: 162) que constituyen las referencias vitales de la vida práctica en el modo de la *virtualidad lingüística*, sin tener efectualidad moral, liberándose la existencia de aquello que la define como propia en su tener que habérselas con las cosas. A este respecto, Heidegger afirma que la poesía es *inefectiva*, «[n]o tiene nada en común con actuar, actividad que se implica inmediatamente en la realidad efectiva y la transforma» (Heidegger 2005: 39).

A nuestro juicio, la experiencia artística le permite al poeta distanciarse de su tener-que-ser, subrayando la forma de ser fundamental de la existencia como poder-ser. Así, el poeta se encuentra en una situación privilegiada porque hace de mediador entre, siguiendo a Heidegger, el mundo de los dioses y el del pueblo (lo que expresa el carácter social del lenguaje). A este respecto, hemos de preguntarnos por el modo de ser de aquello que queda ahí manifestado en la obra de arte. ¿Cuál es el modo de ser de la existencia que emerge de la obra de arte? Por un lado, comparte con la *physis* que expresa «el estado ontológico de lo que crece desde sí mismo» (Gadamer 1998a: 18) y «no conoce objetivos que le sean exteriores» (Gadamer 2003: 40), esta última característica es común también con la *formación (Bildung)*. Además, la obra misma no es un fin, no implica simplemente alcanzar algo dado, sino que todo lo que incorpora se

integra, se guarda o se conserva en ella. Al igual que en la formación «uno se apropiá por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma» (Idem).

Entonces, ¿por qué la obra sólo accede a su manifestación desde su representación (*Aufführung*) donde emerge su sentido? En cada representación, la obra entra en la existencia (*Da-sein*), lo que describe la inmediatez de la comprensión, está-ahí *como si* fuera la primera vez (el juego del arte). A pesar de encontrarnos con la familiaridad de nuestro mundo ahí representado (pues el sentido cognitivo de la *mímesis* como reconocimiento señala que es nuestro mundo moral fáctico el que ahí acontece, pero sin la carga de efectualidad moral que posee en la *praxis* vital), al detenernos en el sentido que ahí acontece, se desvelan múltiples posibilidades que permiten que veamos lo expresado por la obra como nunca lo habíamos visto. Pero, al mismo tiempo, la obra de arte apunta más allá de sí misma y de la inmediatez de lo que está ahí interpelando, interrogando e invitando a que el intérprete se adentre en la circularidad o dialéctica especulativa del habla. Este ir más allá de sí misma describe el *telos* del que forma parte y es expresión de la esencia de la formación (*Bildung*).

En el apartado anterior, veíamos que aquel ser-formado de la obra de arte es lo que define su sí-mismo. Ella es algo que, en su condición de acabada, le pertenece un *telos* característico de toda vivencia, cuya estructura de ser está necesariamente dirigida hacia su cumplimiento en el ser-otro. Recordemos que la esencia de la formación consistía, siguiendo la interpretación que Gadamer hace de la filosofía de Hegel, en el retorno a sí mismo desde el ser-otro. Se trata de un movimiento reflexivo de la conciencia sobre sí misma llamado autoconciencia, cuando incorpora y se apropiá de aquello hacia lo que ella misma está dirigida. A nuestro juicio, si la reflexividad se describe como un movimiento autorreferencial no describe una propiedad individual, sino que define todo aquello que no sólo tiene en sí mismo el principio vital

del automovimiento (*physis*), sino que tiene como posibilidad mostrar algo otro desde sí mismo, destacándose así el carácter especulativo del *logos*. Escuchemos a Gadamer: «Lo que se actualiza a sí mismo, y que tiene la estructura de la reflexividad, constituye la apoteosis del ser en presente» (Gadamer 1998c: 14). La identidad de la obra de arte se actualiza al mismo tiempo que aquello que queda en ella representado, de tal manera que su ser-formado desde su ser-otro conduce a la creación de nuevas referencias de sentido. Así, «[I]a palabra “surge” en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que con frecuencia está oculta en lo usual» (Gadamer 1998a: 43).

En el caso de la palabra de la vida cotidiana, el sonido actúa como medio para mostrar lo dicho por la palabra, de tal manera que no llega a destacar en su ser-sensible. En la palabra oral, el oyente es arrastrado por la fuerza persuasiva de lo dicho, sin que se abra la distancia reflexiva consigo mismo que permite hacer un juicio crítico sobre su sentido. La sonoridad es un transmisor a partir del cual se presenta el sentido en la palabra oral y su ser no destaca en su función; mientras que en la palabra poética aparece también como medio de auto-presentación del sentido del texto y reclamará a su intérprete que se haga consciente de sus modulaciones en la voz. A nuestro juicio, la palabra poética «está-erguida-para-sí» (Gadamer 1998b: 176) porque el poema está conformado como una unidad de sonido y sentido, donde reside su autonomía óntica e insustituibilidad. Por ello, la palabra poética «es lo que representa» (ibíd.: 174). Es justamente esta unidad íntima entre sonido y sentido en que se manifiesta el poema lo que dificulta, entre otros aspectos como los dobles usos del lenguaje (su dimensión pragmática), la labor interpretativa de la traducción.

En el poema el lenguaje nace propiamente, pues las palabras son escuchadas como si fuera la primera vez, cuya colocación y orden en el poema introduce su juego con las otras palabras. En virtud de los recursos estilísticos del poema, como la entonación, la dicción, el ritmo

y el reforzamiento de su significado desde la semejanza sonora entre unas palabras y otras, se ponen también en juego las referencias de sentido. Así, «cada palabra es, ella misma, ya elemento de un orden nuevo y, por tanto, es ese orden mismo y en total. Allí donde resuena una palabra está invocado el conjunto de un lenguaje y todo lo que puede decir» (Gadamer 1998a: 44). La palabra alcanza su autocumplimiento en el decir del poema porque ha logrado que emerja el «mantenimiento de la cercanía o proximidad» (idem), cuando «la unidad efectual de sentido y sonido [die Wirkungseinheit von Sinn und Klang], que se sostiene como un todo, está ya inserta en cada palabra» (ibíd.: 80).

Justamente este estar inserto de lo particular en esta totalidad es lo que permite que se autocancele a sí misma como mediadora de sentido en el acontecer de la comprensión por medio de su lectura. Gadamer, siguiendo a Hölderlin, llama sonido (*Ton*) a aquello «en lo que se representa la fundada coherencia del lenguaje poético. Es lo que se mantiene firme en el conjunto de la construcción lingüística y, sobre todo, lo que muestra su continuo poder de determinación en los casos de distorsión por una disonancia resultante» (ibíd.: 40). El sonido es aquello que permite que la obra sea identificada como una unidad de sentido, como conformación (*Gebilde*), pues la sonoridad pone de manifiesto la relación de sentido intrínseca al juego entre las palabras que componen el orden del poema. La sonoridad que se escucha desde el poema está formada por la intervención de todas las palabras y permite que se destaque frente a cualquier otro discurso.

Por lo tanto, nuestro autor afirma que «la palabra poética es la palabra absolutamente nueva, la palabra nunca dicha. Es como un nuevo nacimiento del lenguaje» (Gadamer 1998c: 34). Al igual que el mundo aparece en su posibilidad de ser comprendido en la obra de arte, el ser de la palabra ha de ser investigado previamente desde su carácter poético. La antepredicatividad de la unidad entre *logos* y

mando queda señalada en la experiencia de la obra de arte. A este respecto, Young señala lo que podemos llamar la función interpretativa del arte. Refiriéndose al ejemplo de Heidegger del campesino, afirma lo siguiente: «El campesino conoce implícitamente el mundo desde que sabe qué son los zapatos. Sin embargo, no sabe que lo sabe. Se precisa el ojo “original” del artista para “tematizar”, hacer explícitamente visible, aquello de lo que somos, en “la corriente de la vida cotidiana”, inconscientes» (Young 2001: 33). Desde nuestro punto de vista no sólo se trata, como continúa afirmando Young, de tematizar el mundo que ya está siempre ahí, sino que, en su apertura de sentido, la obra crea al mismo tiempo nuevas referencias de sentido.

Y así, lo que acontece propiamente en la experiencia de la obra de arte es lo que denominamos *la palabra interpretante* o, siguiendo a Gadamer, la palabra potencial que dice algo. «Lo que se fija por escrito queda absuelto de la contingencia de su origen y de su autor, y libre positivamente para nuevas referencias» (Gadamer 2003: 475). Así, lo lingüístico ha alcanzado su «identidad lingüística “ideal” [ideale sprachliche Identität]» (Gadamer 1998a: 38) en la obra de arte gracias al carácter escrito de lo dicho. No hace alusión únicamente a la coherencia lingüística que posee casi todo lo escrito, sino a la posibilidad de la obra de arte poética de abrir una esfera de sentido cuya interpretación remite a la identidad de la obra misma.

Escuchemos a Lammi acerca de este concepto: «[c]ualquier forma de escritura es separable del acto de habla. En el análisis de Gadamer esta característica de separación es, de hecho, obtenible en principio desde cualquier acto comunicativo en el que el contenido sea distingible del acto. Él denomina a esta separación “idealidad” (*Idealität*)» (Lammi 2008: 77). Se trata de una separación del decir y de lo dicho que, como hemos visto, es de naturaleza secundaria, pues el fenómeno se da como una no-distinción. El sentido de lo dicho puede ser transmitido más allá del momento en el que fue proclamado, pues

en virtud de su estar escrito, lo dicho ha quedado plasmado en su totalidad de sentido como texto y apunta a su permanencia en el tiempo. La forma en que se ejecuta esta permanencia es desde el proceso de la lectura como espacio abierto dialógico que permite revitalizar el sentido fijado por escrito, es decir, devolverlo a la circularidad del habla.

Esta fijación del sentido por la escritura no quiere decir que su significado quede establecido de manera permanente, sino que ha alcanzado ese tipo de generalidad que Gadamer denomina idealidad. Así, «lo que hace que una idea requiera interpretación no es el que esté escrita, sino su carácter lingüístico, esto es, la generalidad del sentido que tiene como consecuencia que se la pueda consignar por escrito» (Gadamer 2003: 615). La palabra poética se presenta, al estar referida a la totalidad del ser, en su contemporaneidad (*Gleichzeitigkeit*), señalándose la aplicación (*Anwendung*) como momento estructural de la comprensión (*Verstehen*) e interpretación (*Auslegung*). El estar-escrito del sentido, por mediación de la palabra poético-hermenéutica, guarda una relación fundamental con el lenguaje, lo que inicia en el pensamiento de Gadamer una aproximación a una *ontología de la palabra*.

Además, la conciencia formada puede superar los puntos de vista privados porque no está limitada a una determinada esfera, sino que está dirigida por la interpretación de lo que acontece en la obra de arte hacia todas las direcciones. Reconoce en ellos puntos de vista generales que se le presentan como posibles puntos de vista de otros, pues en el discurso poético tiene lugar una «neutralización de cualquier posición de ser» (ibíd.: 42). Pero se trata de un estar-ya-siempre-remitido-a la vida práctica o a la unidad del yo consigo mismo. Ello también sucede con el modo de ser del juego, cuya actividad inaugura un momento de *oasis* (como diría Eugen Fink) en medio del quehacer de la vida cotidiana, siendo al mismo tiempo y de manera fundamental

una posibilidad de esta.

4. Conclusión

Hemos visto que en el modo de ser de la obra de arte como representación (*Aufführung*) de un mundo de sentido se revela la estructura fundamental del lenguaje como *medium*, poniendo de manifiesto sus dos formas eminentes. Por un lado, está el uso cotidiano del lenguaje donde la palabra ejerce la función de copia cancelándose a sí misma para mostrar el mundo, lo dicho por ella. El *telos* de la palabra cotidiana implica que ella no está ahí por sí misma, sino que queda referida a la *praxis* de la experiencia vital o de la ciencia «y en la que se acreditan o fracasan las opiniones que se han manifestado. (...) Es sólo el contexto de la vida el que – habladas o escritas – las hace cumplirse plenamente» (Gadamer 1998b: 174).

La palabra pronunciada en la vida cotidiana se autocancela a sí misma para mostrar lo dicho en y por ella, ocultándose como transmisora o mediadora lingüística. Observamos en esta estructura el modo inmediato de darse algo en la experiencia, de tal manera que está siempre mediado por la lingüisticidad. Así, su función comunicativa se realiza como autocumplimiento, el cual consiste en ocultarse como mediación (lo que Gadamer denomina mediación total). La naturaleza lingüística de la realización de sentido de la experiencia se cancela a sí misma en su ejecución (*Vollzug*).

Por otro lado, el lenguaje tiene la posibilidad de erguirse sobre sí mismo, de no sólo referirse al mundo que nombra, sino de acceder él mismo a la existencia. Ello es posible en la palabra poética, que está ahí, erguida por sí misma, cuyo *telos* consiste en su autorreferencialidad. A esta idea se refiere también Gadamer como el carácter de acontecimiento de la palabra. La palabra poética está erguida para sí misma, pero su sentido únicamente se introduce en la vitalidad significativa del lenguaje cuando apunta hacia su interlocutor

y recupera la inmediatez del habla en su lectura. Se trata del carácter temporal de lo que acontece una sola vez y de manera discontinua. La palabra poética se ha elevado hacia su «autopresencia», que constituye el «ser del “ahí”» (Gadamer 1998 a: 37). La particularidad de la presencia que se abre desde la palabra poética es que está referida a un presente propio o instante que se extiende únicamente mientras dura la ejecución de sentido del poema en la lectura, siendo ello posible en virtud de la relación entre la escritura y el lenguaje.

El arte del lenguaje que se concreta bajo la forma de la escritura en el caso del poema eminentemente permite que lo dicho esté-ahí enteramente y que al mismo tiempo la palabra esté-ahí sostenida, siendo verdaderamente palabra. En esto consiste el ser-diciente de la palabra poética y lo que le otorga cierta primacía porque ella está situada en la posición intermedia del lenguaje que expresa su naturaleza como mediador de sentido. La palabra poética revela la doble posibilidad del *logos* como mediador de nuestra experiencia del mundo, pues su intención es mostrar lo dicho, pero también la naturaleza lingüística de su acontecer de sentido.

En estas dos formas eminentes en que el lenguaje se manifiesta como *medium* observamos un movimiento de retracción, de retorno a sí mismo del lenguaje desde su ser-otro que implica *apropiación*, hacer familiar lo extraño, siendo ello expresión de la historicidad del *logos*. Hemos de comentar que la distinción entre ellas, en que se presenta lo dicho por la mediación de la palabra, se basa como decíamos en la idea gadameriana de que el ser-verdadero del *logos* consiste en su estructura de ser como des-ocultadora (*a-letheia*), esto es, le pertenece la «dialéctica de descubrimiento y sustramiento» (Gadamer 1998b: 181). La falsedad forma parte de la naturaleza dialéctica que define el dinamismo propio del *logos*. Pero no se trata de una falsedad en sentido lógico, porque no hay una regla exterior a lo dicho con la que medirlo y a la que el discurso pudiera corresponder, sino que

aquello que ha sido formado, el ser en tanto que devenido, cuyo sentido ha sido mediado lingüísticamente, reclama una unidad de sentido que implica la posibilidad de mostrarse en su ser como aquello que no es.

El ente surge como lo que es y en este emerger resulta una posibilidad que pueda ocultarse en su ser. Gadamer expone el ejemplo de la moneda de oro que no es realmente de oro, pero cuya intención consiste en aparecer en su falsedad como verdadero. Sabemos que es oro falso, pero el ente aparece en su ser como verdadero para nosotros. Creemos que así Gadamer señala el acontecer entre saber y ser, de tal manera que en la inmediatez de la comprensión se manifiesta como pre-comprensión no tematizada como tal. A raíz de ello, Gadamer se pregunta: «¿Qué puede ser lo que aquí oculta, esconde o disimula, de manera que la no-ocultación pueda ser atribuida a los entes y no a nuestro hacer? ¿Cómo debe “ser” el ser, si el ente es de tal modo que puede ser falso?» (Gadamer 1998a: 18). Creemos que el ente por excelencia que se muestra verdaderamente como falso es la obra de arte.

En la pregunta que guía a Gadamer y que nosotros hemos retomado en nuestra investigación acerca de la verdad de la palabra, nuestro autor afirma que la palabra «tiene una existencia fiable y duradera. A fin de cuentas, es siempre la palabra la que se “sostiene”, ya sea que uno esté en el uso de la palabra, ya sea que salga fiador como alguien que ha dicho algo o como alguien que le ha tomado la palabra a otro» (ibíd.: 16) En el uso correcto o incorrecto de las palabras no está en juego la verdad de la palabra, sino que ello describe la capacidad del *logos* de ser verdadero o falso en virtud de ser «el portador de la verdad, y consecuentemente también de su contrario» (Gadamer 2003: 495). A nuestro juicio, esta posibilidad esencial de encubrimiento del lenguaje se debe a la capacidad especulativa y mimética del *logos*.

Nuestro autor afirma que la palabra es siempre verdadera en virtud de su capacidad de significar. Sin embargo, lo que denomina la «función veritativa del habla» (Gadamer 2003: 494) implica que el *logos* «coloca al ser siempre en una determinada perspectiva» (idem). Por otro lado, Gadamer también observa la capacidad secundaria del *logos* de convertirse en «proposición real», cuyo contenido estará sujeto a modificación, debido esencialmente a lo que denomina la imperfección de la vida humana. Así, dice que en la experiencia hermenéutica «no se refutan palabras, sino el alma del otro» (idem). Consideramos que sobre esta base especulativa del *logos* es posible la actividad mimética de la representación. Así, la experiencia de la obra de arte como fuente de verdad encuentra su fundamento en el modo de ser del lenguaje como centro creador y mediador de sentido.

Aquella *multivocidad diciente* propia del juego de la obra de arte sólo puede surgir en virtud del detenimiento que se ha producido en la mirada que se demora en el acontecer de sentido de la obra. Si la esencia de la formación (*Bildung*) que define el ser del intelecto implica ir más allá de lo inmediato y ascender a la generalidad, la obra de arte tiene como intención replegarse sobre sí misma, ocultarse a sí misma como *ergon*, no llegar a destacarse, para que el mundo nombrado por la palabra poética aparezca.

Ello pone el foco de la reflexión filosófica en el fenómeno de la *recusación* que, siguiendo a Gadamer, define a la obra de arte eminente. Se trata de un movimiento negativo que caracteriza su desocultamiento y en el que se basa su ser como autorreferencialidad. A nuestro juicio, desde las explicaciones de nuestro autor, el concepto de fenómeno queda matizado como aquello que se muestra en su ser verdadero, pero siendo una posibilidad de sí mismo el mostrarse en su ser falso, lo que permite abordar el tipo de verdad que acontece en la palabra poética. En su falsedad, la palabra poética pretende ser poema. Ahí reside la peculiaridad de su ser, su ligereza y autonomía óntica. Se

muestra a la percepción bajo su pretensión de sentido, cuya veracidad consiste en querer ser percibida verdaderamente como algo falso. A nuestro juicio, el término falsedad o veracidad remite a la voluntad de la obra de arte de mostrarse como juego, esto es, que sus normas, su acción y su contenido significativo sólo poseen validez en el transcurrir de su ejecución, sin por ello reclamar para sí un estatuto de verdad en relación con un estado de cosas.

Pero la obra tampoco engaña sobre que lo que ahí acontece es falso, esto es, verdadero únicamente durante la representación, sin la efectividad que el lenguaje posee en el mundo cotidiano. Ello quiere decir fundamentalmente que su sentido no se introduce en la determinación de la corriente vivencial de la existencia humana, pues no tiene la intención de afectar o modificar su *praxis* vital al mantener en suspenso su referencia a ella. Así, la obra poética abre una multiplicidad de posibilidades orientadas por el juego entre la imaginación y la racionalidad. De esta manera, a nuestro parecer, Gadamer se aproxima a la descripción de la *acción poiética* del arte.

Bibliografía

- Arthos, J. (2013). *Gadamer's Poetics: A Critique of Modern Aesthetics*. London: Bloomsbury.
- Benito Torres, J. (2024). La noción de *mímesis* en la filosofía platónica: imagen y terapia entre el arte y la ética. *Isegoría*, 70: 1347.
- DaVia C., Lynch G. (2024). *The event of meaning in Gadamer's Hermeneutics*. New York: Routledge.
- Freydberg, B. (2004). On Hölderlin's "Andenken": Heidegger, Gadamer and Heinrich – A decision? *Research in Phenomenology*, 34: 181–197.
- Gadamer, H.-G. (1990). *Gesammelte Werke I, Hermeneutik I, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

- Gadamer, H.-G. (1993). *Gesammelte Werke II, Hermeneutik II, Wahrheit und Methode: Ergänzungen*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-G. (1993b). *Gesammelte Werke VIII, Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-G. (1993c). *Gesammelte Werke IX, Ästhetik und Poetik II, Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-G. (1995). *Gesammelte Werke X, Hermeneutik im Rückblick I*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-G. (1998a). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (1998b). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (1998c). *El giro hermenéutico*. Madrid: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (1999). *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder.
- Gadamer, H.-G. (2003). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2004a). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2004b). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. Barcelona: Oficina de Arte y Ediciones.
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza.
- Lammi, W. (2008). *Gadamer and the question of the divine*. London: Continuum.
- Schibler, I. (2001). Art as Festival in Heidegger and Gadamer. *International Journal of Philosophical Studies*, 9(2): 151–175.
- Young, J. (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

