

## **Arte, historia y lenguaje: La perspectiva ontológica de *Verdad y Método***

Andrés-Francisco Contreras<sup>1</sup>  
[andres.contreras@gmail.com](mailto:andres.contreras@gmail.com)

Contreras, Andrés-Francisco, “Arte, historia y lenguaje: La perspectiva ontológica de Verdad y Método”, en: *Arte, hermenéutica y cultura: homenaje a Javier Domínguez Hernández*, Daniel Jerónimo Tobón Giraldo (ed.), Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2015, pp. 82-92.

Nota: los números indicados entre corchetes corresponden a la paginación de la versión publicada.

[82] No es fácil comprender el sentido de la articulación interna de las tres grandes secciones en las que se divide *Verdad y Método* (1960), la obra maestra de Gadamer fundadora de la filosofía hermenéutica en el siglo XX. La primera sección de la obra, dedicada al tema del arte, busca mostrar el carácter cuestionable de la “conciencia estética” —que rige el modo tradicional de comprender la experiencia artística— para esclarecer desde allí la cuestión de la verdad. La segunda sección, que se remite a la discusión sobre la peculiaridad de las ciencias históricas del espíritu esbozada desde las primeras páginas de la obra, pretende sentar los fundamentos de una teoría de la experiencia hermenéutica que asuma radicalmente el carácter histórico de la vida humana en general. Finalmente, la tercera sección desarrolla el tema del lenguaje como elemento universal que conduce y determina la praxis humana en toda su extensión. Arte, historia y lenguaje, los temas centrales que corresponden a cada una de dichas secciones, pueden ser vistos como elementos independientes cuya conexión resulta quizás intrigante [83] a los ojos de muchos lectores. ¿Cuál es el hilo conductor que integra el juego del arte, el acontecer de la historia y el juego del lenguaje, elementos aparentemente ajenos entre sí?

En realidad, esta pregunta no concierne tanto a la arquitectura interna de una obra en particular, como a la conexión esencial en la que estos temas se encuentran. En estas pocas

---

<sup>1</sup> Doctor en filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y por la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV). Profesor de tiempo completo en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Autor de diversos artículos sobre hermenéutica y fenomenología. Miembro activo de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos (SIEH) y del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN).

páginas no es posible desarrollar toda la riqueza de dicha conexión y, sin embargo, podemos indicar el sentido y el lugar que ella ocupa dentro del conjunto de esta importante obra. Con este propósito destacaremos la perspectiva ontológica en la que se sitúan las reflexiones de Gadamer, para examinar enseguida una las tesis centrales del libro: la unidad de ser y representación que se da tanto en el ámbito del arte, como en la comprensión de los textos del pasado y, en general, en toda relación del ser humano con el mundo.

## 1. Una perspectiva ontológica

No es casual que en la antepenúltima página de *Verdad y Método*, con el ánimo de precisar el concepto hermenéutico de *verdad*, Gadamer recurra de nuevo a la idea de *juego*, que había desarrollado antes para referirse a la esencia de la obra de arte y al modo de realización de la experiencia estética (1996b, p. 582ss; 1999b, p. 491ss). En realidad, el “giro ontológico de la hermenéutica” que promete desarrollar la tercera sección de la obra había sido anticipado ya en el capítulo de la primera sección sobre el juego, en el que éste es entendido como “hilo conductor de la explicación ontológica” (respectivamente: 1996b, p. 459ss y 143ss; 1999b, p. 385ss y 107ss). Dicho análisis no solamente está destinado a brindar claridad respecto de la ontología de la obra de arte y a reivindicar el sentido cognitivo de toda experiencia estética, sino que tiene amplias repercusiones para la idea de ser y para la teoría de la verdad que busca desarrollar el libro en su conjunto. No en vano, el último capítulo de esta primera sección se propone ya extraer algunas “conclusiones estéticas y hermenéuticas”, que son confirmadas en la segunda sección de la obra, en la que se trata de llevar a cabo la “expansión de la cuestión de la verdad” —cuya pregunta ya ha sido recuperada para el ámbito del arte— “a la comprensión en las ciencias del espíritu” (respectivamente: 1996b, pp. 182ss, 223ss; 1999b, pp. 139ss, 175ss). Como lo aclara el propio Gadamer en su capítulo final sobre el arte:

[84] “Sin embargo la intención del análisis conceptual que sigue no es la de una aportación a la teoría del arte sino que es de naturaleza ontológica. La crítica de la estética tradicional que nos ha ocupado al principio no es para nosotros más que el acceso a un horizonte que abarque por igual al arte y a la historia” (1996b, p. 185; 1999b, p. 141s).

Igual que ocurre con los textos y documentos del pasado, toda obra de arte en general —y no solamente la obra de arte literaria o poética— *se comprende*. Más aún, ella se integra en la “continuidad hermenéutica que constituye nuestro ser”, transformando así nuestra manera de ver y de percibir las cosas (1996b, p. 137; 1999b, p. 101s). Esto implica asumir que en todo encuentro con el arte —pese al carácter siempre inagotable y frecuentemente inasible y casi incomunicable de esta experiencia— se accede a *un contenido determinado de sentido*, que afirma una “verdad” que pide ser *comprendida* y en la que se hace necesario *participar*. En este sentido, como dice Gadamer: “*La estética debe subsumirse a la hermenéutica*” (destacado por el autor; 1996b, p. 217; 1999b, p. 170). Pero, de hecho, esta disolución (*aufgehen*) de la estética *en la hermenéutica* supone, al mismo tiempo, una *transformación* de esta última. Por eso, pocas líneas después, Gadamer continúa diciendo: “Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte” (*loc. cit.*). Así pues, la propia teoría de la experiencia hermenéutica requiere de una *ampliación*, que la lleve más allá de la problemática clásica de la comprensión e interpretación de textos y que le permita acoger las peculiaridades ontológicas de la obra de arte y de su verdad. Pero no para yuxtaponer la experiencia del arte y la de la historia, sino para dar cuenta ontológicamente del *ámbito común* en el que ambas se encuentran.

Según parece, la base para el desarrollo de *Verdad y Método* es el curso que Gadamer impartió repetidamente en los años previos a la publicación de dicha obra bajo el título: “Arte e historia (Introducción a las ciencias del espíritu)” (Grondin, 2000, pp. 250, 276, 369). Desde el comienzo del libro, Gadamer alude a la estrecha cercanía entre experiencia estética e histórica, al destacar, por ejemplo, la “inducción *artístico*-instintiva” —lo subrayo— identificada por Helmholtz en su famoso discurso como modo efectivo de proceder de las ciencias del espíritu y al señalar que la verdad de la que se trata en el mundo espiritual-científico *converge* con experiencias de sentido como las del *arte*, la cultura o la filosofía [85] misma, que se resisten a ser interpretadas bajo los parámetros metodológicos de la ciencia moderna (1994b, p. 231; 1996a, p. 10; 1996b, pp. 23s, 33; 1999b, pp. 1s, 10s; 1999c, pp. 238,

438). Pero no solo esto, para Gadamer, el modo de ser de la *verdad* de toda experiencia hermenéutica en general se comprende mejor desde del arte, que desde los ideales científico-modernos de conocimiento. Se trata de una tesis sumamente fuerte, si se tiene en cuenta la

importancia que dichos ideales han tenido —y siguen teniendo— en las llamadas ciencias humanas y en la filosofía misma.

Ahora bien, ¿cuál es entonces el elemento común en el que viven el arte y la historia? Más aún, ¿cuál es el elemento que configura y determina tanto el “objeto” (*Gegenstand*) como la “realización” (*Vollzug*) de toda experiencia hermenéutica en general? Resulta relativamente sencillo reconocer en las dos primeras secciones de *Verdad y Método* (arte e historia) elementos comunes que llegan a ser retomados y desarrollados en la tercera sección (lenguaje), pero ahora con miras a un planteamiento hermenéutico *de carácter universal*. Para Gadamer, el lenguaje configura el ser-en-el-mundo del hombre, lo que hace de él el elemento que yace oculto en toda representación artística, en toda interpretación de la historia y, más aún, en toda experiencia hermenéutica en general.

## 2. La interpretación como modo de realización de la comprensión

En uno de sus intentos de autocrítica, Gadamer mismo reconoce que en su obra no queda suficientemente claro el modo como armonizan entre sí el “juego del arte” y el “juego del lenguaje” concebido por él como *diálogo* (1994a, p. 13; 1999c, p. 5). Gadamer se opone al subjetivismo moderno al recurrir al concepto de “juego” para dar cuenta de la estructura bajo la cual se realiza toda experiencia hermenéutica y al destacar en dicho concepto “el primado del juego frente a la conciencia del jugador” (1996b, p. 147; 1999b, p. 110). Pero no es éste el único punto común que se presenta entre “arte e historia” ni el único aspecto en el que el concepto de *juego* ofrece un auténtico rendimiento. Además de dar cuenta del carácter aconteciente de toda comprensión, del carácter extático del intérprete y del auto-olvido bajo el cual éste comprende aquello que le sale al encuentro, el juego involucra también la *presentación* (*Darstellung*) de un sentido puesta en [86] marcha por los intérpretes-jugadores y mostrada a los espectadores: “El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (1996b, pp. 160, también 151ss; 1999b, pp. 212, también 113ss). Para Gadamer, todo aquello que puede ser comprendido se da gracias la *re-presentación* histórica de un sentido, en la que se manifiesta cada vez el ser mismo de aquello de lo cual se trata. En efecto, en la *interpretación* teatral o musical, por ejemplo, lo *representado* es puesto nuevamente *en juego* y acontece como tal juego dirigiéndose a los espectadores en un sentido

determinado: “En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído” (1996b, p. 156s; 1999b, p. 118). Al ser jugada o representada, la obra gana una cierta autonomía respecto de los intérpretes y respecto del mundo en el que ella se interpreta. Esto es aquello a lo que Gadamer llama “transformación en una configuración” (1996b, p. 154; 1999b, p. 116).<sup>2</sup> La obra de arte se muestra como un todo autónomo de sentido, que tiene su patrón en sí mismo y que no se mide por ninguna cosa fuera de él; tiene el carácter de ἔργον y no solamente el de ἐνέργεια. El ser de las obras de arte reproductivas consiste, pues, en una *transformación* siempre nueva en un *sentido verdadero*. En relación con esto Gadamer dice: “El juego es una configuración en imagen, esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y entendido en su sentido” (1996b, p. 161; 1999b, p. 122).<sup>3</sup> Aquí se presenta aquello que Gadamer llama una “mediación total”, es decir, los medios de representación (por ejemplo, [87] el ser para sí del actor) no se hacen explícitos en lo representado y, sin embargo, lo que se dice solamente puede mostrarse y hacerse manifiesto gracias a ellos: “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” (1996b, p. 162; 1999b, p. 123).

En el caso de las artes no procesuales como la pintura o la escultura, que constituyen de por sí una manifestación en imagen (ἔργον),<sup>4</sup> tiene lugar igualmente —si bien de otra manera— la *representación* de un sentido (ἐνέργεια). Ésta no se da ya como resultado de la ejecución de los actores o de los instrumentistas, sino más bien del trabajo implícito del intérprete-espectador, quien al comprender la idealidad de sentido que se le trasmite relaciona la obra con su propio mundo, la pone “en movimiento”, la “ejecuta” en la ocasión concreta que allí se presenta y *la hace decir algo* de nuevo. Aquí podríamos hablar, ciertamente, de la realización de una “lectura” de la obra por parte del espectador; lo que tiene la ventaja de

---

<sup>2</sup> Los traductores de *Verdad y Método* han optado por hablar aquí de una “transformación en una construcción” (*Verwandlung ins Gebilde*). La traducción es correcta, sin embargo, en lugar de “construcción”, he optado por hablar de “configuración” o de “configuración en imagen” para hacer explícita la relación simultánea que guarda el sustantivo alemán *Gebilde* con la idea de *imagen* (*Bild*) y con el verbo *construir* (*bilden*). La palabra “figura”, que podría traducir también *Gebilde* y que está presente en el verbo “configurar” y en el sustantivo “configuración”, resulta mucho más cercana al ámbito del arte y a las ideas de imagen, representación y obra producida de las que aquí se quiere hacer eco.

<sup>3</sup> La traducción ha sido ligeramente modificada.

<sup>4</sup> Como es sabido, la palabra alemana *Bild* traduce tanto “imagen” como “cuadro”, “pintura” o “fotografía”.

realzar el carácter productivo y no meramente pasivo-receptivo —como se suele pensar— de toda comprensión: “En realidad la lectura es la forma efectiva de todo encuentro con el arte. No se da sólo en los textos, sino también en lo plástico y lo arquitectónico” (1994a, p. 24; 1999c, p. 17).

En un subcapítulo que sirve como transición de la primera a la segunda sección de su obra, Gadamer destaca la “posición límite” —entre obra de arte y texto— en la que se encuentra la *literatura* (1996b, p. 212ss; 1999b, p. 165ss). Esta frontera, sin embargo, se desdibuja completamente en este mismo lugar al reconocer que en ambos casos la representación se realiza en el mismo sentido; lo que se reafirma más adelante con estas palabras: “La interpretación de la música o de la poesía cuando se ejecutan en público no difiere esencialmente de la comprensión de un texto cuando se lo lee: comprender implica siempre interpretar” (1996b, p. 479; 1999b, p. 403).<sup>5</sup> Así como aquello que nos es dicho en la obra de arte accede a su *ser* en la medida en que *se lo representa*, el asunto del que trata el texto legado por la tradición surge y se comprende en la medida en que *se lo interpreta*. La interpretación de textos es también un proceso de *representación* [88] por el cual cosa misma se manifiesta en su ser y sentido. En relación con esto, vale la pena destacar que la palabra alemana *Auslegung*, que en castellano traducimos como *interpretación*, se encuentra en una obvia relación semántica en alemán con la palabra correspondiente de origen latino, *Interpretation*, la cual podemos referir tanto al ámbito de la comprensión de textos, como al ámbito de la representación artística (1996b, p. 479; 1999b, p. 403). En castellano y en francés se facilita entender esta relación, pues igual que decimos que *interpretamos* una pieza musical, decimos también que *interpretamos* el sentido de un texto.

Así pues, ya se trate de un poema, de una novela o de un texto científico, en la interpretación textual se da también un momento de *representación*, que se corresponde perfectamente con aquello que se ha destacado para toda obra de arte en general. Esta vez, el medio de interpretación transmitido es el habla extrañada de la *escritura* que llega al presente y que tiene que lograr hacerse *lenguaje* de nuevo, diciendo algo en un mundo enteramente diferente del original (1988a, p. 32; 1988c, pp. 83-93; 1996b, pp. 212s, 216, 469, 479; 1999a, pp. 47s, 279-285; 1999b, pp. 165, 169, 394, 403). Gadamer insiste constantemente en el hecho de que la comprensión del “enunciado” de la obra de arte o del enunciado del texto del pasado no se

---

<sup>5</sup> Ver también: Gadamer, 1988b, p. 100; 1999a, p. 289.

dirige primariamente a la subjetividad del autor, sino al contenido de sentido fijado en la literalidad de aquello que ha sido “dicho” y transmitido. En relación con esto manifiesta: “El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo” (1996b, p. 366; 1999b, p. 302). La lectura en voz alta no consiste en una mera reproducción de los signos escritos en sonidos audibles, sino más bien en “despertar y transformar un texto en una nueva inmediatez” (1996b, p. 479; 1999b, p. 403). Lo mismo se presenta en la lectura en silencio. Leer implica siempre *interpretar*, esto es, actualizar el contenido de sentido transmitido, transformando lo extraño en algo familiar y coetáneo. En este sentido: “La lectura comprensiva no es la repetición de algo pasado, sino la participación en un sentido presente” (1996b, p. 471; 1999b, p. 395). Ciertamente, en toda interpretación, ya se trate de una obra de arte o de un texto, se realiza una mediación implícita de lo ajeno y de lo propio, una *fusión* del horizonte del pasado con el horizonte del presente, en la que se manifiesta un sentido *que pretende ser verdad* y que reclama por sí mismo este reconocimiento de muchas maneras.

### 3. Unidad de ser y representación

[89] Es aquí donde el tipo de representación que se da, por ejemplo, en un espejo puede servir de modelo paradigmático (1996b, pp. 186ss, 557; 1999b, pp. 143ss, 469). El espejo hace visible aquello que se refleja en él, pero solo mientras está presente lo reflejado y desde el propio centro que constituye el observador. Se trata precisamente de una imagen y no de una copia de lo representado o de una reproducción; el castillo en el estanque no es otro castillo, sino uno y el mismo con su reflejo. La imagen se encuentra tan estrechamente vinculada a lo representado, que si éste no está presente, ella tampoco lo está: “No tiene un ser para sí, es como una «aparición» que no es ella misma y que sin embargo permite que aparezca espejada la imagen original misma” (1996b, p. 558; 1999b, p. 470). Para el observador, la intención no se dirige ni al original ni a su imagen, sino hacia la *unidad* que se da entre ellos, es decir, entre lo representado y su representación: “Lo que se muestra en el espejo es la imagen de lo representado, «su» imagen (no la del espejo)” (1996b, p. 188; 1999b, p. 144). Este es, precisamente, el aspecto que hace que el tipo de representación que se da en la imagen del espejo adquiera una función directriz en la filosofía Gadamer, a la hora de dar cuenta de la

“idealidad” de sentido presente tanto en la obra de arte, como en los textos legados por la tradición.

Así como el espejo presenta la imagen del propio objeto reflejado y no otra cosa, el lenguaje, por muy limitados que sean los recursos de los que dispone, nos presenta las cosas mismas: “El que habla se comporta especulativamente en cuanto que sus palabras no copian lo que es, sino que expresan y dan la palabra a una relación con el conjunto del ser” (1996b, p. 561; 1999b, p. 473). El lenguaje no debe ser entendido como un conjunto de signos que remiten a las cosas; tampoco pretende copiarlas ni mucho menos constituirse en símbolo que las substituya. El lenguaje consiste, más bien, en el darse mismo del asunto del cual se trata, en un todo de sentido que se muestra a través de las palabras y con ellas (1996b, p. 567; 1999b, p. 478). Así como en *Verdad y Método* Gadamer habla de la “valencia ontológica de la imagen”, en sus escritos posteriores no dudará en hablar de la “valencia ontológica de la palabra” (Gadamer, 1988a, p. 43; 1999a, p. 54). El lenguaje tiene algo de imagen, algo de especulativo; lo que se da en él [90] no es el mero reflejo de una realidad dada, sino el darse de esta misma en su *verdad*. En sus propias palabras:

“Acceder al lenguaje no quiere decir adquirir una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción.” (1996b, p. 568; 1999b, p. 479).

Pese a la necesaria historicidad y multiplicidad de representaciones diferentes de lo mismo, en ninguno de estos casos, la representación debe ser entendida como la creación de un “segundo sentido” que copiaría o reproduciría un original; pues el asunto que se comprende no constituye una “cosa en sí”, ajena a toda representación, que pudiera ser captada de manera directa y sin mediación alguna (1996b, pp. 477, 531, 568; 1999b, pp. 401s, 446s, 478s). Aunque también podríamos traducir la palabra alemana *Darstellung* como *presentación*, con el ánimo de destacar el hacerse presente de la cosa misma en cada oportunidad; la palabra *representación* tiene la ventaja de hacer más clara la relación de la comprensión textual con el arte y de hacer visible el proceso interpretativo que se oculta en toda *aprehensión inmediata* de las cosas. De acuerdo con el concepto jurídico-sacral de la *repraesentatio*, al que Gadamer alude constantemente, la persona representada *está presente a través de su representante* y, al mismo tiempo, dicho representante no actúa en nombre propio, sino en representación del



otro: “Repraesentare significa hacer que algo esté presente” (1996b, pp. 190 nota 110, también 189s, 198s, 202, 205; 1999b, pp. 146 nota 250, también: 145s, 153, 156, 159). La “presencia específica de la obra de arte”, también aquella de la “obra” que se juega continuamente en el discurso humano e incluso la presencia y constancia del propio *mundo* transmitido a través del lenguaje en las tradiciones heredadas constituyen, como dice Gadamer en relación con el arte, una “venida del ser a la representación” (*Zur-Darstellung-Kommen des Seins*) (1996b, p. 211; 1999b, p. 165). En relación con esto, Gadamer comenta:

“Evidentemente no es una determinación especial de la obra de arte la de tener su ser en su representación, ni es una peculiaridad del ser de la historia que se la comprenda en su significado. Representarse, ser comprendido, son cosas que no sólo van juntas en el sentido de que la una pasa a la otra, que la obra de arte es una con la historia de sus efectos, igual que lo transmitido históricamente es [91] uno con el presente de su ser comprendido: ser especulativo, distinguirse de sí mismo, representarse, ser lenguaje que enuncia un sentido, todo esto no lo son sólo el arte y la historia sino todo ente en cuanto que puede ser comprendido.” (1996b, p. 570; 1999b, p. 481).

Estas últimas frases recogen la tesis central de *Verdad y Método*, cuya exposición y aclaración requerirían sin duda de un trabajo independiente. Si bien Gadamer tiene un profundo interés por el modo de ser de la obra arte y de la experiencia estética, y si bien desarrolla su teoría de la comprensión en estrecho diálogo con la hermenéutica clásica y el debate sobre la peculiaridad de las ciencias históricas del espíritu, su propósito último es *de naturaleza ontológica*. La tesis de Gadamer sobre ser y lenguaje es el horizonte que une las diferentes secciones de *Verdad y Método*. Cuando se habla aquí de *lenguaje*, Gadamer no se está refiriendo solamente al conjunto de palabras y enunciados que empleamos para expresarnos y comunicarnos con otros en el ámbito de una determinada lengua, sino también al *lenguaje asumido* de manera sobreentendida, en la trama de conceptos heredados y transmitidos por tradición, en la cual hemos crecido y en la que siempre vivimos. En todo lo que hacemos, aunque no medie explícitamente palabra alguna, nos encontramos sostenidos por una trama de interpretaciones lingüístico-conceptuales del mundo. Desde ella comprendemos, interpretamos y expresamos todo aquello que nos sale al encuentro, sin que ella misma resulte explícita como tal. La lenguajicidad es el ámbito articulado de

significación conceptual en el que se configura nuestro ser-en-el-mundo, aún antes de toda designación lingüística.

## Bibliografía

Gadamer, H.-G. (1988a). Acerca de la verdad de la palabra (J. F. Zúñiga, Trans.) En *Arte y verdad de la palabra* (pp. 15-48). Barcelona: Paidós.

Gadamer, H.-G. (1988b). El texto «eminente» y su verdad (J. F. Zúñiga, Trans.) En *Arte y verdad de la palabra* (pp. 95-109). Barcelona: Paidós.

Gadamer, H.-G. (1988). Leer es como traducir (J. F. Zúñiga, Trans.) En *Arte y verdad de la palabra* (pp. 83-93). Barcelona: Paidós.

[92]

Gadamer, H.-G. (1994a). Entre fenomenología y dialéctica. Intento de una autocrítica (M. Olasagasti, Trans.) En *Verdad y Método II* (pp. 11-29). Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gadamer, H.-G. (1994b). Rétorica, hermenéutica y crítica de la ideología. Comentarios metacríticos a Verdad y Método I (M. Olasagasti, Trans.) En *Verdad y Método II* (pp. 225-241). Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gadamer, H.-G. (1996a). Prólogo a la segunda edición (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, Trans.) En *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (pp. 9-21). Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gadamer, H.-G. (1996b). *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, Trans.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gadamer, H.-G. (1999a). *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, H.-G. (1999b). *Hermeneutik: Wahrheit und Methode I. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, H.-G. (1999c). *Hermeneutik: Wahrheit und Methode II. Ergänzungen Register* (2 ed.). Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Grondin, J. (2000). *Hans-Georg Gadamer: Una biografía* (Á. Ackermann Pilarí, R. Bernet & E. Martín-Mora, Trans. 2 ed.). Barcelona: Herder.