

**Arte y verdad: una investigación sobre
el alcance y sentido de la verdad
“extra-metódica” en la hermenéutica
de H.-G. Gadamer.**

Trabajo Final de Licenciatura.

Erika Whitney.

**Universidad Nacional de Córdoba.
Facultad de Filosofía y Humanidades.
Escuela de Filosofía.**

**Arte y verdad: una investigación sobre
el alcance y sentido de la verdad
“extra-metódica” en la hermenéutica
de H.-G. Gadamer.**

Director:

Dr. Sergio A. Sánchez.

Córdoba, 2016.

Agradecimientos.

A mis padres.

Y a la Universidad Pública.

Contenido.

Introducción.....	5
I. Diagnóstico de la insuficiencia y reductividad de la verdad “metódica” en el ámbito de las ciencias del espíritu.	9
1. La universalización del problema hermenéutico.	9
2. La necesidad de pensar otro acceso a la verdad.....	12
2.1. La primacía del método.	15
2.2. Verosimilitud vs. verdad.	19
3. La conciencia estética.	23
3.1. La subjetivización de la estética.	25
3.2. La autonomía del arte.	29
II. La superación de la conciencia estética y la revitalización de la pregunta por la verdad en el arte.....	34
1. El antecedente heideggeriano.	34
2. La crítica de la conciencia estética.....	42
3. La resignificación del concepto de experiencia.	49
3.1. La historicidad de la experiencia como condición de posibilidad de verdad.	49
3.2. La influencia de la fenomenología en la experiencia artística.	53
III. La verdad de la obra de arte.....	60
1. El modo de ser de la obra de arte.	60
2. La lingüisticidad de la obra de arte.	67
2.1. La Muerte de Iván Ilich.	68
2.2. ¿En qué sentido el arte puede interpelar a la existencia humana?.....	73
3. El arte como modelo de verdad.	77
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	86

Introducción.

En el siglo XIX, en la coyuntura entre romanticismo, idealismo e historicismo gana importancia la reflexión hermenéutica, la cual, configurada y mediatizada por el *giro ontológico* de M. Heidegger, desborda la dimensión de interpretación de textos hacia una comprensión radical de la historicidad humana. Desde este horizonte, la comprensión se convirtió en un problema filosófico del mismo rango que los problemas que planteaban hasta entonces la ciencia y la historia.

La presente propuesta de investigación se concentra en la fuente principal de la hermenéutica contemporánea, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (1960) de H.-G. Gadamer, en procura de dilucidar uno de los tópicos que se desprenden de esta problematización de la comprensión: el arte como fenómeno hermenéutico.

El interés de justificar la experiencia de verdad perteneciente a las ciencias del espíritu lleva a Gadamer a una profundización del fenómeno del comprender. Las teorías de la interpretación, que entienden la comprensión como procedimiento, permanecen demasiado ligadas a la cuestión metodológica y, por ello, sucumben ante la concepción científica de la verdad que reduce la experiencia del mundo a un modelo cognoscitivo. Por esto, Gadamer va a poner en tela de juicio la ampliación universal del método como si fuera la *única* vía de acceso a la verdad. Ahora bien, con esto no se propone cuestionar el método de las ciencias naturales, sino más bien señalar cuáles son sus límites, puesto que su “intención de monopolio” encubre otras experiencias de verdad. Como es sabido, uno de los puntos de partida de su reflexión es la crítica de la filosofía de W. Dilthey, la cual es sintomática de las dificultades que tienen ciertos modos de entender la hermenéutica a partir de determinados parámetros epistemológicos.

Una superación de tales planteos hermenéuticos permitiría, según nuestro autor, revisar, por un lado, cuáles son las condiciones sobre la que se asienta toda comprensión y, por otro, poner de relieve el carácter finito de toda experiencia humana del mundo.

La revitalización del problema hermenéutico en toda su dimensión experiencial (heredada de Heidegger), sumada a la preocupación por la fundamentación de las

ciencias del espíritu (heredada de Dilthey), se traducen en el proyecto gadameriano en la pretensión de legitimar un tipo de conocimiento y de verdad acorde a aquellas experiencias que superan el ámbito del conocimiento científico. Ante la concepción de la verdad, que reconoce en las ciencias naturales la forma paradigmática del conocimiento, se trata para Gadamer en primer lugar, de tomar nota de áreas relevantes de la experiencia del mundo y la vida, que caen en los alcances de las llamadas “ciencias del espíritu” y que quedan excluidas de los cánones de conocimiento y verdad consagrados; y en segundo lugar, definir sentidos legítimos en que cabe hablar tanto de verdad como de conocimiento en estas ciencias (del espíritu) pero desde otra perspectiva, a saber, desde el arte y la literatura. Por ello, nos concentramos aquí en la experiencia de la obra de arte y nos proponemos un análisis descriptivo de ella para comprender en qué sentido la experiencia artística puede ser una experiencia de verdad.

A la luz de esta temática, este trabajo se propone abordar específicamente la primera parte de *Verdad y Método*, en la cual Gadamer explicita la cuestión de la verdad desde la experiencia de la obra de arte. Nuestra hipótesis es que las investigaciones hermenéuticas ponen al descubierto, a partir de una reformulación de la problemática estética, que hay más cosas que se experimentan como reales que aquellas que la ciencia reconoce. Esta problemática puede resultar interesante si se tiene en cuenta que es en el ámbito filosófico donde cabe preguntarse ¿qué es verdad? y ¿qué conocimiento? Por esto intentaremos plasmar el debate filosófico que Gadamer inicia en su obra principal al cuestionar, por un lado, los límites de la verdad de la ciencia y reclamar, por otro, una comprensión más amplia de ella para que sea factible legitimar otras formas de experiencias de verdad como son la experiencia filosófica, la experiencia artística, la experiencia religiosa, etc.

Este trabajo se propone, en primer lugar, investigar las razones filosóficas, históricas y críticas que orientan el diagnóstico de la insuficiencia y reductividad de la “verdad metódica” en el ámbito de la discusión filosófico-epistemológica de las ciencias del espíritu. En segundo lugar, analizar la consecuente necesidad de precisar una concepción alternativa y complementaria de verdad con el fin de tematizar las áreas de la vida y la cultura excluidas del ámbito de la verdad de la ciencia. Por último, comprender los presupuestos epistemológicos y ontológicos que dan lugar a una noción de verdad en

Verdad y método vinculada al ámbito del arte y la literatura. En concordancia con el tema de investigación y los objetivos planteados el presente proyecto prevé, primero, un enfoque general histórico que permita atender a la discusión en torno a las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu que sirve de contexto detonante de las reflexiones gadamerianas en su obra principal, y segundo, una reconstrucción sistemática de las premisas y argumentos presentes a propósito de nuestra temática en el *corpus* gadameriano. Si bien el tema de estudio propuesto deberá ser seguido en el conjunto de la producción del filósofo, nuestra mayor atención se centrará en la lectura de *Verdad y Método I* (1960).

Nuestra tarea inicial será determinar cuáles son las premisas básicas que articulan la crítica en la primera parte de *Verdad y Método*. Cumplida esta tarea, nos aplicaremos a identificar los conceptos y las argumentaciones que sustentan el diagnóstico gadameriano que define la necesidad de pensar un modo alternativo de verdad y conocimiento, tal que haga lugar y de cuenta del segmento de la experiencia del mundo y la vida excluido por la verdad en sentido metódico. A continuación nos detendremos en la crítica que Gadamer esboza a las nociones kantianas de gusto y de genio y a la concepción estética que se funda en la vivencia (*Erlebnis*). La conciencia estética, al ser una abstracción *subjetiva* pasa por alto lo verdaderamente importante, esto es, la *experiencia* de la obra de arte. Para lograr una adecuada comprensión hermenéutica del modo de ser del arte nos remitiremos a algunas ideas heideggerianas que habrían configurado las reflexiones estéticas de Gadamer.

Una vez que esto ha quedado claro, nos aplicaremos al análisis y estudio de los contextos específicos del *corpus* seleccionado en los que se presenta una revitalización de la noción de experiencia, para mostrar luego cómo esto permitiría recuperar el sentido cognitivo del arte. Posteriormente nos detendremos en un análisis del concepto de “juego” para esclarecer la ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico. El juego en tanto experiencia vital no consiste en una actividad o contemplación subjetiva sino en una experiencia que modifica la vida del que la vive. Llegados a este punto, la explicitación de la lectura de *La muerte de Iván Ilich* (1886), de L. Tolstoi, debería dejar en claro en qué sentido una experiencia artística sería una experiencia de verdad.

Trataremos de mostrar por qué una lectura atenta de ella posibilitaría en el intérprete una transformación relevante en el plano ontológico de su existencia.

Finalmente, se tratará de definir la naturaleza e importancia de esta forma de verdad a partir de estudiarla en conexión con las premisas filosófico-ontológico-lingüísticas que la sustentan, lo cual, entendemos, debe permitir comprender los alcances y proyección de tal noción de verdad en el ámbito del arte en particular y de las humanidades en general.

Desde este marco teórico, trataremos de profundizar en la interpretación que la hermenéutica filosófica hace de las nociones “arte”, “experiencia” y “verdad” a fin de vislumbrar si el *giro hermenéutico* permite otorgar legitimidad al conocimiento y a la pretensión de verdad que opera en el arte, la cual no puede describirse a partir de las categorías surgidas de la reflexión epistemológica de las llamadas ciencias de la naturaleza.

I. Diagnóstico de la insuficiencia y reductividad de la verdad “metódica” en el ámbito de las ciencias del espíritu.

1. La universalización del problema hermenéutico.

El creciente dominio de las nociones de verdad y de conocimiento en el ámbito de las ciencias, refleja el furor científico de objetivar una realidad que deja de lado las experiencias de mundo que no pueden verificarse. La necesidad de legitimar una verdad más allá del método científico se debe al reclamo de aquellas esferas de la realidad que son excluidas del ámbito del conocimiento y demandan una mejor comprensión de sí. Desde este horizonte, tiene que entenderse la reflexión gadameriana que se esboza en *Verdad y Método* (1960), la cual sostiene que el fenómeno de la comprensión trata de la verdad y que la tarea de la hermenéutica filosófica consiste en legitimar tal pretensión de verdad ya que la experiencia que se hace al comprender no queda correctamente aprehendida por el conocimiento adquirido a través del método científico.

Desde sus orígenes el fenómeno de la comprensión supera los límites del método, es decir, no es sólo un problema de la metodología de las ciencias del espíritu, sino que las hermenéuticas jurídica y teológica, por ejemplo, tenían más que ver con un comportamiento práctico que con el proceder de la ciencia (*Cfr.* Gadamer, 1977: 23). La antigua hermenéutica concebía el interpretar como exégesis. Por eso, su tarea estaba confinada a rescatar y renovar el sentido originario que se había vuelto extraño e inasequible en el texto. El supuesto de esta hermenéutica era que pre-existía un sentido que podía ser descubierto. Pero el esfuerzo no sólo estaba en lograr una comprensión más recta sino también en poner de relieve lo ejemplar para la vida práctica, ya sea mediante el anuncio de un mensaje divino, la interpretación de un oráculo, o de una ley.

Con el impulso de la reforma protestante, dice Gadamer, “surgió a la vez una nueva conciencia metodológica que aspiraba a ser objetiva, ligada al objeto, pero sobre todo exenta del arbitrio subjetivo” (Gadamer: 1986: 97). La creación de una ciencia de la hermenéutica, desarrollada por el teólogo F. Schleiermacher, se proponía reunir bajo un mismo procedimiento una serie de operaciones para asegurar la comprensión a partir de reglas. Con ella, dejó de primar la unidad hermenéutica frente al objeto, como era el

caso de las interpretaciones hermenéuticas tradicionales de la Biblia, para tener importancia la unidad de *un* procedimiento que permitiera evitar el malentendido en cualquier ámbito (Cfr. Ricouer, 2001: 73). La tarea de la hermenéutica, cuando se presentaba alguna dificultad comunicativa, consistía en reinterpretar la motivación del autor interpretado para esclarecer el asunto. De este modo, la hermenéutica se consolidó como una tarea reconstructiva y psicológica, síntoma que más tarde se exteriorizaría en la insuficiente autocomprensión de las ciencias del espíritu.

La hermenéutica filosófica de Gadamer, a diferencia de las teorías de la interpretación de pensadores como F. Schleiermacher o W. Dilthey, quien sostuvo que el fin último de la hermenéutica era elaborar un método exclusivo para fundamentar las ciencias humanas, no se agota en tal reflexión, sino que aspira a hacer comprensible la universalidad del problema del comprender. Su hermenéutica está en continuidad con el *giro ontológico* realizado por M. Heidegger, el cual reivindicó la pertenencia del comprender a toda experiencia humana del mundo. Lejos de ser un modo de conocimiento más, constituye el peculiar modo de ser del *Dasein*¹. Desde esta perspectiva, Gadamer “inicia el movimiento de retorno desde la ontología a los problemas epistemológicos” (Ricouer, 2001: 91) en lo que atañe a la comprensión. Es decir, el filósofo de Marburgo advierte que la interpretación se resiste a concebirse a partir del ideal de objetividad impuesto por la ciencia moderna, según el cual la verdad sería absolutamente independiente del intérprete. En palabras del autor:

El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico (Gadamer, 1977: 23).

La hermenéutica filosófica hace pie en la resistencia que ofrecen las ciencias del espíritu, y las experiencias que caen bajo su alcance, ante la pretensión de universalizar

¹ Gadamer ha dejado en claro la importancia y trascendencia del pensamiento heideggeriano tanto para la filosofía como para su propio proyecto hermenéutico. Por eso dice: “La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En ese sentido es como hemos empleado aquí el concepto de “hermenéutica”. Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de la experiencia del mundo. El que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva e un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de la cosa” (Gadamer, 1977: 12).

un modo (científico) de acceder a la realidad y de hablar de verdad. Según Gadamer, la verdad de las ciencias humanas depende más del acontecimiento que del método. Por ello, intentará diseñar una hermenéutica que defienda tal pretensión de verdad y demuestre que en aquel ámbito la pertenencia a la tradición y la existencia de prejuicios no son un mero obstáculo a superar, para acceder a la objetividad del conocimiento garantizado por el método, sino que tienen un carácter productivo que posibilita la comprensión de sentido perseguida por las humanidades en el conjunto de la vida humana (*Cfr.* Garagalza, 2006: 183).

Las experiencias por las que Gadamer se interesa -artística, filosófica, religiosa, política- son el reverso de las experiencias científicas. La resistencia de aquellas a ser reducidas a un mismo esquema científico-epistemológico, es decir, a la disposición rigurosa y metódica que saca al objeto del momento histórico para adaptarlo al método, le permite reflexionar sobre una nueva noción de experiencia. La experiencia científica no agota el campo de lo experimentable. Que algunas experiencias no puedan ser controladas no significa que en ellas no se experimente algo y se pueda hablar acerca de eso que se experimenta. Por el contrario, son formas de experiencias que acontecen en el mundo de la vida, en el cual se inscribe cualquier saber particular que supera el ámbito de lo comprobable:

[...] las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte sobrepasan la experiencia metódica con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica (Gadamer, 1977: 24).

La pretensión de Gadamer es justificar filosóficamente la existencia de una verdad que estaría dada por la comprensión del sentido o significado de aquellas experiencias que rehúsan ser apresadas por el método científico con el fin de reivindicar una manera de comprender la realidad que trascienda los parámetros de corte cartesiano. En este sentido, su proyecto no sólo pretende señalar cuáles son las limitaciones del modelo científico, sino ampliar las nociones de experiencia, conocimiento y verdad.

Sin embargo, se plantea un problema cuando el lector advierte que no hay en la obra de Gadamer una exposición detallada de la noción de verdad. Es decir, por un lado, reclama y exige una verdad que pertenece al ámbito de las humanidades pero, por otro,

no da una definición de la verdad que tratarían aquellas. Una de las razones de este modo de proceder, y que trataremos de profundizar aquí, tiene que ver con lo que dice C. López Sáenz:

Se ha criticado que un libro como el de H.G. Gadamer que lleva el título de *Verdad y Método* hable tan poco de la verdad. Esto se debe a que el autor prefiere las demostraciones *ad hoc* a las elaboraciones sistemáticas, a su convicción de que una filosofía hermenéutica no puede construir una teoría de la verdad en abstracto. Por eso, Gadamer se limita a describir el acontecer (*Geschehen, Ereignis*) de la verdad en la vida cotidiana, en el arte, en las ciencias humanas. Una teoría de la verdad, en cambio, supondría un distanciamiento de estas experiencias concretas de la verdad y una consolidación del metodologismo, que es precisamente lo que la hermenéutica quiere socavar. (López Sáenz, 2002: 2)

En este trabajo cobra sentido la importancia que Gadamer atribuye a la experiencia del arte. En la búsqueda de otro modelo de saber, distinto al de la ciencia metódica, el filósofo de Marburgo, toma como modelo la experiencia de la obra de arte. La obra de arte no proporciona sólo un gozo estético, sino que es ante todo un encuentro con la verdad (Cfr. Grondin, 2008: 74). Pero para comprender la verdad que opera en el arte, será preciso que primero nos detengamos a mirar cómo y por qué las ciencias del espíritu llegaron a concebirse a partir del ideal metódico.

2. La necesidad de pensar otro acceso a la verdad.

En su inicio filosófico, Heidegger destacó la necesidad de recuperar el ámbito a-teorético (práctico) en el que vivimos y tematizar su carácter *fáctico* en la medida en que nuestro acceso al mundo no es inmediato y neutral sino mediado por el lenguaje (por el comprender y la interpretación). Tal inicio significó una profunda irrupción frente al pensamiento tradicional que, determinado por una metafísica, concebía el mundo como “estar ahí”², es decir, como el conjunto de entes presentes. La metafísica al decir lo que el ente es en cuanto tal señala un marco de referencia en el que se inserta todo posible ente (Cfr. Xolocotzi, 2007: 170-6). Esto significa que la metafísica sirve de fundamento a una época porque mediante una determinada interpretación del ente y una determinada

² El “estar ahí” -ante los ojos- señala un carácter del ente que la filosofía desde sus inicios privilegió como simple presencia.

concepción de verdad domina todos los fenómenos que caracterizan a una época³ y le confiere a ésta su forma esencial (Cfr. Heidegger, 1996: 63).

La historia de la metafísica se caracteriza, según Heidegger, por el olvido del ser⁴. Sin embargo, el dominio racional sobre todo ente llega a su apogeo en la modernidad⁵ porque el hombre se constituye en aquel ente (sujeto) en el cual se fundamenta el modo de ser de todo ente (objeto). Esto significa que lo que es (lo real), es aquello que puede ser representado en el representar como “claro y distinto”. Sobre esto dice S. Peraita:

Desde Descartes todos los comportamientos del ser humano, incluidos los no cognoscitivos, son *cogitaciones*, re-presentaciones. Y es que lo único relevante en este momento es que exista un sujeto ante el cual sea todo llevado, porque así, y sólo así es como todo se torna presente⁶ (Segura Peraita, 2007: 236).

La primacía y absolutización de la metafísica moderna terminó por ocultar el ser al “desmundanizar” al ente. Es decir, al separar el ente de su propio manifestarse, de su modo fenoménico del aparecer, esta metafísica convirtió al ente en simple presencia, instaurando *un* modo de ser del “estar-ahí” y encubriendo al mismo tiempo otras posibilidades. También el modo de ser del hombre se malinterpretó al ponerse de relieve el sujeto como sujeto epistémico, según el cual es el hombre el que otorga sentido a las cosas. El privilegio de este acceso al ente y la creencia de que el sujeto es lo primero que le es dado al sujeto cognoscente, posibilitaron que la concepción tradicional del conocimiento viera la relación teórica con el mundo como la relación por excelencia.

³ El recorrido de la historia del ser muestra que a cada modo de comprender la esencia del ser le corresponde una forma propia de verdad, “con Aristóteles, según la interpretación de Heidegger, la concepción de ser como *aletheia* encuentra su correlato en la verdad como *aletheia* (desocultamiento, desvelamiento); en la escolástica la llamada distinción real está asociada, de manera definitiva a la verdad como *adaequatio* y, cuando la esencia la esencia del ser pase a ser vista como realidad efectiva (*Wirklichkeit*), la verdad se transformará en certeza” (Segura Peraita, 2007: 240).

⁴ Heidegger aclara que esta historia no debe ser tomada en el sentido historiográfico sino que su propósito es más genealógico en tanto pretende trazar a grandes rasgos lo que se podría denominar “la historia del ser como metafísica”.

⁵ En el caso de la Edad Moderna, los fenómenos esenciales que la determinan se pueden clasificar en cinco. Primero, la ciencia. Segundo, la técnica mecanizada, que no debe entenderse como una mera aplicación de la ciencia natural matemática en la práctica sino como transformación autónoma de la práctica. Tercero, el proceso que introduce al arte en el ámbito de la estética, es decir, que “la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia” (Cfr. Heidegger, 1996: 63-4). Este es el fenómeno que en este trabajo nos interesa particularmente. Cuarto, el obrar humano se entiende y realiza como cultura. Y quinto, la desdivinización del mundo. Hecha esta caracterización, Heidegger se pregunta en *La época de la Imagen del mundo* (1938) cuál es entonces la concepción moderna de ente que se oculta detrás de estos fenómenos.

⁶ El racionalismo de Descartes abre las puertas a la filosofía trascendental, es decir, anticipa la objetividad kantiana. Para Heidegger *Las Meditaciones* son el comienzo de la metafísica moderna que culminará con Hegel.

Lo que autores como Heidegger y Gadamer⁷ critican es que la representación, metódicamente estabilizada y sancionada como la que “más exactamente” nos presenta al mundo y la vida (en términos asibles cognoscitivamente), no se revela como suficiente. Es decir, no es satisfactoria porque excluye aspectos de nuestra compleja experiencia del mundo, privándonos de comprenderlo de tal modo que nuestra inclusión plena en él tenga sentido. Dicho en otros términos:

La crítica de Heidegger al primado clásico de la teoría en la metafísica occidental tiene su comienzo en el denominado *Natorp Bericht* y se extiende hasta el final de su carrera, aunque con modificaciones notables en la manera de realizarla. [...] Heidegger entiende que la intelección y su primado son un producto típico de la metafísica, que es representacionista por su propia constitución y que desde Platón entiende la verdad como *adaequatio*. También su discípulo Gadamer critica en *Verdad y método* el intelectualismo occidental, en particular en su versión moderna, aquella que reduce el conocimiento al modelo de ciencia cartesiana y la verdad al método (Segura Peraita, 2014: 230).

En *Ser y Tiempo* (1927) Heidegger se pregunta si sabemos lo que queremos decir cuando utilizamos la palabra ente. ¿Sabemos qué queremos decir cuando afirmamos de algo que es? Ante lo cual sostiene: “De ningún modo. Entonces, es necesario plantear de nuevo *la pregunta por el sentido del ser*” (Heidegger, 1997: 23). Todo el contenido de esta obra está encaminado hacia la comprensión de dicha pregunta, pregunta que al darse por supuesta ha caído en el olvido. Pero hay algo más, esta reivindicación del problema del ser se lleva a cabo en relación al concepto de tiempo. La tesis de Heidegger es que cualquier explicación del ser ha de hacerse desde el horizonte del tiempo, es decir, el ser siempre está determinado temporalmente. Ahora bien, esta pregunta por el ser, no sería ya una pregunta metafísica, sino que pondría al descubierto sus cimientos⁸, pero no para establecer otros más sólidos sino para reponerse de la metafísica y mostrar que no se puede asumir sin más una correspondencia entre nuestro pensamiento y el mundo como es “en sí”. Por el contrario, en la medida que la existencia del *Dasein* no está dada de una vez por todas sino que consiste en estar referida a posibilidades (proyecto) sobrepasa

⁷ Gadamer señaló que la superación del punto de vista teórico-cognoscitivo se la debe a su maestro, M. Heidegger. Superación que es posible a partir de la renovación de la filosofía como tal y que Heidegger llevó a cabo mediante la fenomenología (Cfr. Xolocotzi, 2007: 17).

⁸ Vattimo dice: “la insuficiencia de este aparato conceptual metafísico, que es sustancialmente el mismo desde Parménides hasta Hegel y Nietzsche, consiste en el hecho de concebir el ser como *Vorhandenheit*, como simple presencia. Es esta concepción del ser lo que hace imposible pensar adecuadamente el fenómeno de la vida y de la historia” (Vattimo, 2006: 22).

el ámbito de la realidad simplemente presente y su tematización teórica. En tanto el ser del hombre está caracterizado por hallarse frente a un entramado de posibilidades, pero entre las cuales no todas necesariamente se realizan, Heidegger se propone, a partir de su análisis de la *facticidad*, no aislar una de estas posibilidades en desmedro de otras (Cfr. Vattimo, 2006: 25). Es decir, el replanteamiento del problema del ser sólo es posible mediante un análisis más acabado del fenómeno de la existencia que tenga en cuenta la *facticidad* del *Dasein* y no privilegie sólo el aspecto cognoscitivo.

Esta crítica de la tradición metafísica, que ha reducido toda relación con el mundo a relación teórico-cognoscitiva, es lo que Gadamer va a proseguir del pensamiento de su maestro porque el propósito de su reflexión es rehabilitar en su dignidad gnoseológica la experiencia de la obra de arte como un modo de conocimiento y de acceso a lo real no sólo legítimo sino también primario (Cfr. Garagalza, 2006: 182). Por ello, el filósofo de Marburgo pone al descubierto las disputas metodológicas que intentaron determinar el estatuto de las ciencias del espíritu a partir del método y muestra que la especificidad de aquellas se capta mejor desde la tradición humanista prekantiana. Las experiencias de verdad que interesan a Gadamer, aquellas que no se pliegan al ideal metódico de la ciencia, dejan entrever que la verdad no es sólo una cuestión de método y que el afán por él conduce no sólo a desfigurar dichas experiencias, sino incluso a desterrarlas del ámbito del conocimiento (Cfr. Grondin, 2003: 44). En la medida en que el dominio de la ciencia moderna ha llegado a ser tan evidente y amenaza con eclipsar otras posibilidades, tener presente cuáles son sus límites no resulta una tarea menor. Por este motivo nos detenemos ahora a considerar por qué las nociones de método y verosimilitud (como opuesta a la noción de verdad) se revelan como insuficientes para comprender el modo de proceder de las ciencias humanas y las experiencias de verdad que caen bajo su alcance.

2.1. La primacía del método.

Desde el siglo XIX, el problema que persigue a las ciencias del espíritu tiene que ver con su autorreflexión lógica en tanto que “ciencias”. Esta reflexión pretende que las ciencias del espíritu continúen el camino ya entreabierto por las ciencias naturales y que adopten el mismo modelo epistemológico. Un indicio de este conflicto aparece ya en la

denominación “ciencias del espíritu”, teniendo primacía la noción de “ciencias” por sobre la noción idealista de “espíritu” (Cfr. Gadamer, 1977: 31). Para demostrar cómo se gestó esta autorreflexión lógica, que entiende el comprender como procedimiento, Gadamer reflexiona sobre algunos de los precedentes históricos más relevantes y determinantes.

En primer lugar menciona la obra de J. Stuart Mill, *Sistema de lógica deductiva e inductiva* (1843), ya que de la traducción al alemán de la expresión “Moral sciences” deriva la expresión “ciencias del espíritu” (*Geisteswissenschaften*) y porque en su apéndice se esbozan las posibilidades de aplicar la lógica inductiva, propia de las ciencias de la naturaleza, a las ciencias morales. Según Gadamer, Mill no buscó dilucidar cuál podría ser la propia lógica de las ciencias del espíritu, sino que, por el contrario, pretendió extender el método inductivo de las ciencias empíricas al campo de aquellas con el fin de demostrar su validez universal. De este modo, se entendió toda aplicación del método independientemente del origen de los fenómenos, es decir, a pesar de la peculiaridad de los diversos objetos el método era siempre el mismo. Ahora bien, la consecuencia de esta (similar) aplicación se manifestaba en los diferentes resultados obtenidos en uno y otro ámbito. Mientras que en el ámbito de las ciencias naturales el conocimiento se caracterizaba por su rigurosidad y la capacidad para establecer regularidades, analogías y patrones sobre los distintos fenómenos, los datos de las ciencias morales aparecían más fragmentarios y sus predicciones menos seguras, motivo suficiente para tildarlas como “ciencias inexactas”.

Pero no fue Mill el único que buscó definir la peculiaridad de las ciencias del espíritu a partir de las ciencias naturales. Si bien Hermann Helmholtz defendió el superior significado humano de las ciencias del espíritu por sobre las ciencias naturales remarcó la desventaja que aquellas llevan en el terreno de la lógica. Helmholtz distinguió dos tipos de inducción, la lógica y la artístico-instintiva⁹, y si bien ambas ciencias se servirían de la lógica inductiva, el modo de proceder de las ciencias del espíritu permanecía vinculado a ciertas condiciones psicológicas especiales (inconsciente). Gadamer sostiene que, por más que Helmholtz haya reconocido que la intención de las ciencias humanas es comprender el fenómeno en su concreción histórica y única, es

⁹ Según Gadamer esta distinción no es estrictamente lógica, sino psicológica (Cfr. Gadamer, 1977: 33).

decir, cómo es tal hombre, tal pueblo, etc., se sigue caracterizando a las ciencias del espíritu por contraposición a las ciencias naturales y se las define de modo privativo. Cabe destacar que Gadamer reconoce que en pleno auge de la mecánica, y aunque lo hiciera por contraposición al único modelo válido, debió ser una novedad hallar lo propio de estas ciencias en las capacidades artísticas-instintivas del hombre.

Incluso Dilthey¹⁰, a quien debemos el mayor esfuerzo de reflexión de la hermenéutica en el siglo XIX, quedó atrapado en un cientificismo. Su objetivo de completar la crítica kantiana a través de una “crítica de la razón histórica”, para fundamentar la autonomía metódica de una ciencia empírica del espíritu, deja entrever el implícito positivismo que anima semejante empresa (Cfr. Ferraris, 2000: 156). Sin duda el planteamiento epistemológico tiene aquí un comienzo distinto, pues él mismo tematiza la distinción entre ciencias naturales y ciencias del espíritu. Distinción que se funda, por un lado, en la diferencia entre los objetos de tales ciencias, mientras unas se ocupan de los fenómenos externos al hombre las otras se dedican al estudio *del* hombre, en estas últimas el que se pregunta por la historia es el mismo que forma parte de ella¹¹; y por otro, por la actitud que adoptan estas ciencias ante su objeto de estudio, según Dilthey, el objeto debe determinar el método con el cual es posible acceder a él. Sin embargo subsiste en el pensamiento diltheyano una fractura entre la dimensión vitalista y el positivismo que se refleja en su pretensión de fundamentar epistemológicamente las ciencias humanas.

Después de Dilthey, la controversia acerca de cómo justificar la legalidad y la autonomía de las ciencias del espíritu se agudizó con la disputa entre historicismo y neokantismo. Ante los avances de las ciencias naturales, por un lado, se trataba de demostrar que el problema hermenéutico es anterior a la constitución de estas ciencias

¹⁰ Hans-Ulrich Lessing cuestiona la lectura que Gadamer hace de la hermenéutica de Dilthey: “Al anclar Gadamer la comprensión en las estructuras humanas fundamentales, su elaboración crítica de la hermenéutica tradicional, orientada metodológicamente, su crítica del concepto de ciencia y objetividad del historicismo, tenía forzosamente que convertir en objeto de atención a alguien como Wilhelm Dilthey...” (Lessing, 2000: 224) Véase: Epílogo de *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*.

¹¹ En este sentido, Damiani sostiene en *Humanismo civil y hermenéutica filosófica. Gadamer lector de Vico*, que para Gadamer, Dilthey, habría superado la perspectiva epistemológica del neokantismo gracias al principio *verum ipsum factum* de Vico, ya que este principio remite a la homogeneidad entre sujeto y objeto.

como tales y, por otro, al radicalizarse el rigor metodológico, se trataba de reducir la distinción entre ciencias del espíritu y ciencias naturales a una cuestión de métodos.

De este modo, Gadamer muestra en la primera parte de *Verdad y Método* cómo se buscó imprimir un modelo científico a un tipo de ciencias que no se correspondía ni con el método ni con los objetivos de aquel modelo. La peculiaridad del conocimiento histórico no se comprende si se consideran sus fenómenos como casos aislados que podrían confirmar cierta regularidad en el mundo y sobre la cual se podría erigir un tipo de conocimiento seguro. Dicho en otros términos:

[...] el verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de las leyes. La explicación socio-histórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales (Gadamer, 1977: 33).

Ante esta situación, Gadamer se pregunta: ¿cuál es la importancia del método en el ámbito de las humanidades?, ¿no será que otras condiciones pueden ser más significativas para estas ciencias que la lógica inductiva? Y dice:

En la medida que las ciencias del espíritu motivan esta pregunta y se resisten con ella a su inclusión en el concepto de ciencia de la edad moderna, ellas son y siguen siendo un problema filosófico. Las respuestas de Helmholtz y de su siglo no pueden bastar. Siguen a Kant en cuanto que orientan en concepto de la ciencia y del conocimiento según el modelo de las ciencias naturales y buscan la particularidad específica de las ciencias del espíritu en el momento artístico (sentimiento artístico, inducción artística) (Gadamer, 1977: 36).

El problema parece resultado de una confusión, ya que se pretende definir la peculiaridad de las ciencias del espíritu al mismo tiempo que se les exige la misma rigurosidad que es posible alcanzar en las ciencias naturales. Estas pretensiones, que van por caminos diferentes, pusieron ante una situación paradójica a las ciencias del espíritu al obstaculizar su adecuada comprensión.

Lo que la filosofía de Gadamer viene a recordar es que la absolutización del ideal metódico de la ciencia conduce a dejar de lado otros ámbitos de la vida que no se ajustan a los parámetros establecidos por la investigación científica¹². Ahora bien, la

¹² Gadamer dice en el Epílogo de *Verdad y Método* (1960): “En un época en la que la ciencia está penetrando cada vez con más fuerza en la praxis social, la misma ciencia no podrá a su vez ejercer adecuadamente su función social más que

problematización que el filósofo de Marburgo hace del método no es un “alegato contra el método”¹³ (Grondin, 2003: 41). Es decir, no discute la importancia del método sino que reconoce que su empleo es fundamental para el avance de las ciencias. Lo que censura es la fascinación que ejerce sobre aquellas corrientes científicas que sostienen que el único acceso a la verdad es el que está garantizado por el método científico. Como veremos a continuación, la experiencia de la obra de arte pone en cuestión esta actitud científicista en el ámbito de la estética y de las humanidades.

2.2. Verosimilitud vs. verdad.

Gadamer sostiene que al desvincularse las ciencias del espíritu del humanismo perdieron el elemento que les hubiese permitido su adecuada auto-comprensión. En palabras del autor:

Lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor desde la tradición del concepto de formación que desde la idea de método de la ciencia moderna. En este punto nos vemos remitidos a la *tradición humanista*, que adquiere un nuevo significado en su calidad de resistencia ante las pretensiones de la ciencia moderna (Gadamer, 1977: 47).

La intención de nuestro filósofo es recordar el modelo humanístico del saber para comprender el tipo de verdad y de conocimiento del que tratan las ciencias humanas. Por

si no se oculta a sí misma sus propios límites y el carácter condicionado del espacio de su libertad. La filosofía no puede menos de poner esto muy en claro a una época que cree en la ciencia hasta grados de superstición. Es esto lo que hace que la tensión entre verdad y método sea de una insoslayable actualidad” (Gadamer, 1977: 642).

¹³ Cabe mencionar que si bien no fue intención de Gadamer en un principio llamar *Verdad y Método* a su obra principal, aquel título no deja de indicar la ambigüedad a la que se vieron expuestas las humanidades. Sobre esto Moratalla (2000) dice: “Los compañeros de Gadamer lo esperaban como una hermenéutica filosófica; sin embargo, por la extrañeza del editor ante aquella oscura palabra “hermenéutica”, buscó, no sin dificultades, un título que tuviese mayor impacto filosófico. Fue así como surgió un título que mantuviese la “diferencia ontológica”, un título que mantuviese la tensión filosófica y la energía histórica de los conceptos que la obra quería sacar a la luz. Continuando la hermenéutica iniciada por Heidegger en *Ser y Tiempo* y por Bultmann en *Creer y Comprender*, había pensado que un título adecuado podía ser el de *Comprender y Acontecer*. Sin embargo, y puesto que en la base de su estudio se encontraba «la insuficiencia del moderno concepto de método» (467/555), al final prevaleció la tensión -nunca excluyente- que marcaba ‘Verdad’ y ‘Método’” (21). Autores posteriores, como Paul Ricoeur, han puesto en cuestión el título de aquella obra: “Ya el propio título de la obra confronta el concepto heideggeriano de verdad con el concepto diltheyano de método. La cuestión es entonces saber hasta qué punto la obra merece llamarse Verdad Y Método, y si no debiera mejor titularse: Verdad O Método.” (Ricoeur, año: 91) En todo caso, lo que nos interesa que quede claro es que Gadamer intenta promover una hermenéutica menos centrada en el método y por eso trata de ir más allá del método sin negar la relevancia del método (Cfr. Gadamer, 1977: 641-2).

este motivo recupera las nociones de *formación (Bildung)*, *sensus communis*, *capacidad de juicio y gusto* en tanto son nociones que tienen un sesgo ligado a prácticas compartidas y socialmente reconocidas. Sobre esto P. Karczmarzyk dice:

El sentido común, el juicio, el gusto y el tacto sólo podían ser identificados en el interior de una comunidad, en base a prácticas compartidas y sólo podían ser identificadas por referencia a los portadores, es decir a las personas de las que se dice que tienen sentido común o juicio o gusto estético (Karczmarzyk, 2007: 128).

Lo que interesa a Gadamer de esta tradición es el carácter de *Bildung* que ésta asume, es decir, el complejo proceso de formación no sólo intelectual, sino, y sobre todo, vital a partir del cual se accede al conocimiento de la realidad humana (Cfr. Garagalza, 2006: 182).

El entusiasmo con que los humanistas defendieron el camino de la sabiduría hizo resurgir, frente a las pretensiones de exclusividad de la ciencia natural del siglo XVII, una nueva estima por el ideal de sabiduría humana. Gadamer accede a esta tradición principalmente a través de G. Vico¹⁴ y se interesa por su crítica de la ciencia moderna, y más precisamente, de las pretensiones científicas de Descartes. Sobre esto dice: “A la ciencia crítica de la edad moderna Vico no le discute sus ventajas, sino que le señala sus límites. La sabiduría de los antiguos, el cultivo de la *prudentia* y la *eloquentia*, debería seguir manteniéndose frente a esta nueva ciencia y su metodología matemática” (Gadamer, 1977: 50). Esta oposición entre Vico y Descartes no tardaría, según Gadamer, en traducirse en un antagonismo irreconciliable entre *ciencias del espíritu* y *ciencias de la naturaleza*.

La pretensión de Vico era fundar una ciencia nueva cuyo fundamento se encontraba en las “viejas verdaderas”, es decir, la retórica antigua y la noción de *sensus communis*. Aquí nos interesa, específicamente, el concepto de *sensus communis*¹⁵ que Vico utiliza,

¹⁴ Se critica la interpretación parcial que Gadamer hace de la noción de *sensus communis*. Al respecto dice Damiani (2003): “Gadamer se interesa por la significación que Vico le había atribuido en su temprana oración inaugural *De ratione* y deja a un lado la consideración “científica” de esta noción elaborada por el filósofo napolitano en su última obra *Principi di scienza nuova*. Esta obra se vuelve objeto del análisis crítico de Gadamer cuando considera el desarrollo del problema epistemológico de la historia como un antecedente de su propuesta de fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu” (39).

¹⁵ El sentido común había caído en una depreciación tras su dudosa acumulación de verdades aparentes que no se habían fundamentado en una en una percepción clara y distinta (Cfr. Grondin, 2003: 51).

el cual conserva todavía, tal como aparece en los romanos, el valor y sentido de sus tradiciones. El sentido común significa no sólo una capacidad general sino también el conjunto de juicios sobre los que se funda una sociedad. Este sentido tiene una importancia decisiva para la vida del hombre porque, a diferencia de la generalidad abstracta de la razón, la generalidad concreta representa a la comunidad y orienta su voluntad. La formación de este sentido común, que se adquiere y realiza a través de la comunidad, se nutre de lo verosímil. Si bien no es un saber por causas se trata de un saber que permite hallar aquello que resulta evidente (verosímil) en situaciones concretas (Cfr. Gadamer, 1977: 50-2). Este saber, que no puede deducirse, porque respecto de las acciones humanas no es posible alcanzar un conocimiento de principio, consiste en la capacidad de aplicar aquella sabiduría adquirida mediante la praxis a determinadas circunstancias de la vida. En este sentido el *sensus communis* posibilita la comunicación y es la base de los acuerdos necesarios para la vida social. Sobre esto puede ser interesante lo que dice A. Damiani:

El debilitamiento de las certezas que componen el sentido común podría conducir a una suerte de disolución social consistente en el encierro de cada individuo en la esfera de sus intereses privados y pasiones egoístas. Por ello Vico cree que el descuido del *sensus communis* constituye uno de los más graves inconvenientes del moderno método de estudios. La formación del jurista, del político y del orador resulta imprescindible para el funcionamiento de la comunidad política y éstos sólo pueden cumplir su tarea desarrollando una especial sensibilidad hacia los juicios acrílicos y verosímiles compartidos por todos o la mayoría de los miembros de la comunidad a la que pertenecen. El sentido común cumple para Vico una función política fundamental porque mientras el sabio gobierna directamente las pasiones de su propio cuerpo, el cuerpo político requiere de la mediación del discurso persuasivo que dirige los ánimos de la mayoría hacia el bien común y ello sólo es posible sobre la base de un conjunto de creencias compartidas presupuestas como válidas (Damiani, 2003: 35).

De este modo, las ciencias humanas conservaban un modo especial de conocimiento, que no era ni demasiado instrumental ni demasiado epistemológico, sino que guardaba una estrecha relación con la formación de un sentido general que permitía cultivar una sabiduría de la vida.

Gadamer destaca de Vico que, frente a la logificación del concepto de sentido común, conserva la plenitud de contenido de éste que provenía desde la tradición. A su entender fue este momento de verdad espiritual del humanismo lo que la autorreflexión lógica de

las ciencias del espíritu del siglo XIX dejó de lado. Por este motivo resulta tan importante volver a fundamentar los estudios filológicos-históricos y la forma de trabajar de las ciencias del espíritu en el concepto de *sensus communis*, puesto que su “objeto de estudio” está determinado por la existencia moral e histórica y porque lo decisivo en estas ciencias son las circunstancias (Cfr. Gadamer, 1977: 53).

Sin embargo, advierte en esta defensa de lo verosímil un reconocimiento indirecto de la nueva noción de verdad de la ciencia moderna. Y sostiene que en esta contraposición late la vieja oposición aristotélica entre saber técnico y saber práctico. Una oposición que a los ojos de Gadamer no puede ser reducida sin más a la disputa verdad vs. verosimilitud. Esta última sólo refleja que el tipo de saber práctico se sustrae al concepto racional de saber. Por eso, en este punto Gadamer toma distancia de Vico ya que no cree que deba considerarse la verosimilitud como un mero ideal resignado, porque la oposición aristotélica quiere decir algo más que la oposición entre un saber por principios generales y el saber de lo concreto. En ella hay un motivo positivo (Cfr. Gadamer, 1977: 51), que aparece también en la teoría estoica romana del *sensus communis* y que tiene que ver con un comportamiento ético¹⁶.

En este sentido, el filósofo de Marburgo considera que la postura de Vico no fue radical¹⁷ ya que dejó en manos de las ciencias el derecho de hablar “con verdad”, sentando así un precedente sobre el cual se inscribirían los estudios históricos posteriores. Gadamer no termina de aceptar esta idea de verosimilitud porque, en definitiva, los parámetros a partir de los cuales se define siguen siendo los de la ciencia moderna. La noción de verosimilitud queda determinada por contraposición a la noción

¹⁶ Este comportamiento ético se comprende a partir de la siguiente cita: “Acoger y dominar éticamente una situación concreta requiere subsumir lo dado bajo lo general, esto es, bajo el objetivo que se persigue: que se produzca lo correcto. Presupone una orientación de la voluntad, y esto quiere decir un ser ético. En este sentido la *phronesis* es en Aristóteles una “virtud dianoética” Aristóteles ve en ella no una simple habilidad (*dynamis*), sino una manera de estar determinado el ser ético que no es posible sin el conjunto de las “virtudes éticas”, como a la inversa tampoco éstas pueden ser sin aquella. Y aunque en su ejercicio esta virtud tiene como efecto el que se distinga lo conveniente de lo inconveniente, ella no es simplemente una astucia práctica ni una capacidad general de adaptarse. Su distinción entre lo conveniente y lo inconveniente implica siempre una distinción de lo que está bien y lo que está mal, y presupone con ella una actitud ética que a su vez mantiene y continua” (Gadamer, 1977: 51-52).

¹⁷ Sobre esto dice Damiani (2003): Gadamer [...] Por un lado, recurre a la noción de *sensus communis* tal como aparece formulada en *De ratione* para impugnar al ideal metódico de la ciencia moderna como la única vía de acceso a la verdad. Por otro lado, Gadamer rechaza la teoría del conocimiento que el propio Vico edifica sobre el principio *verum ipsum factu*, en su obra madura. Este principio implicaría para Gadamer una suerte de traición al patrimonio humanístico encarnado en el *De ratione viquiano* (41).

de verdad (y, por ende, con cierto descrédito si tenemos en cuenta la inferioridad metodológica de las ciencias humanas frente a las naturales). Sobre esto V. Escalante dice: “la noción de verosimilitud, tan querida y apreciada por las modernas críticas y teorías literarias, y que no paso de ser una “graciosa concesión” de la ideología cientificista a las ciencias del espíritu, ha sido finiquitada y enterrada por el trabajo de Gadamer (Escalante Jarero, 2002: 47)¹⁸. Según mi parecer, en este punto Gadamer prefiere disputar el derecho de exclusividad que han adquirido las ciencias naturales sobre la noción de verdad y reivindicar así una noción más amplia que dé cuenta de otras experiencias de verdad.

3. La conciencia estética.

La filosofía trascendental de Kant¹⁹, al desacreditar todo conocimiento teórico que no fuese el de la ciencia natural, obligó a la autorreflexión de las ciencias del espíritu a apoyarse en la teoría del método (*Cfr.* Gadamer 1977: 74). Esto repercutió negativamente en la tradición humanista que perdió legitimidad al desvincularse las ciencias del espíritu de su dimensión política y moral. Sobre esto Gadamer dice:

Esto reviste una importancia que conviene no subestimar. Pues lo que se vio desplazado de este modo es justamente el elemento en el que vivían los estudios filológicos-históricos y del que únicamente hubieran podido ganar su plena autocomprensión cuando quisieran fundamentarse metodológicamente bajo el nombre de “ciencia del espíritu” junto a las ciencias naturales. Ahora, en virtud del planteamiento trascendental de Kant, quedó cerrado el camino que hubiera permitido reconocer a la tradición, de cuyo cultivo y estudio se ocupaban estas ciencias en su pretensión específica de verdad (Gadamer, 1977:73).

¹⁸ No estoy segura de que Gadamer haya “finiquitado y enterrado” la noción del verosimilitud porque por momentos parece contentarse con esta noción porque le permite describir “lo probable y posible en las humanidades” (*Cfr.* López Sáenz, 2002: 10).

¹⁹ Según Grondin la filosofía de Kant originalmente no tenía que ver con la tradición humanista. Y agrega: “La pregunta de Kant tiene, en principio, un sentido favorable hacia la metafísica. Quiere ayudarla a que llegue ser finalmente una ciencia rigurosa [...] Pero Kant emplea en todo ello un tono duro y orgulloso, que hace que sus intenciones positivas queden algo en el trasfondo: desde el tribunal de su crítica, parece condenada toda posibilidad de apelación. Kant despierta, además, la impresión de que asienta como fundamento la concepción newtoniana de la ciencia cuando indaga acerca de la posibilidad de la metafísica como ciencia” (Grondin, 2003: 53).

Para demostrar la insuficiencia de esta extraña autointerpretación de las ciencias del espíritu y desarrollar posibilidades más adecuadas, nuestro autor, se abre camino a través de los problemas estéticos.

Un análisis de la justificación trascendental del *gusto*, la cual representa una ruptura con el sentido que antiguamente conservaba esta noción, permite a Gadamer ver cómo la estética, siguiendo las pretensiones científicas de la época, se fundó como ámbito autónomo frente al ámbito del conocimiento teórico y práctico. Tal fundamentación tenía que repercutir en la autoconciencia de las ciencias del espíritu que se vieron atrapadas en un dilema: “¿método o estética?”. Como aclara Grondin:

Las ciencias humanas se encuentran entonces ante la problemática alternativa: ¿método o estética? Aunque supieron resistir en la mayoría de los casos al paradigma metódico, porque resultaba profundamente ajeno a la esencia de su modelo de conocimiento, sin embargo, las ciencias humanas no siempre fueron capaces de desligarse del modelo estético que el paradigma de los métodos les impuso a la fuerza como un elemento extraño (Grondin, 2003: 55).

De esta forma, las ciencias del espíritu se desentendieron de su propia pretensión de verdad, ya que se fundamentasen en uno u otro ámbito (ciencia o estética), lo hacían bajo un mismo patrón metodológico y una única pretensión verdad.

Las reflexiones gadamerianas parten de esta problemática y buscan (mediante una revitalización de la noción de experiencia) restituir el *sentido cognitivo* del cual se vio privada la experiencia de la obra de arte desde la modernidad. En otros términos: “la hermenéutica partirá del arte para desenmascarar el esteticismo y, desde la destrucción del mismo, para lograr un concepto más adecuado de la verdad, que ayude a iluminar mejor el modo de conocimiento de las ciencias humanas” (Grondin, 2003: 57). Por ello, trataremos ahora de ver cuáles han sido las consecuencias de esta metafísica moderna, que ya Heidegger había criticado (en Descartes, en los postkantianos y el idealismo alemán), en el ámbito de la estética y por qué es preciso superar tales planteamientos.

3.1. La subjetivización de la estética.

La estética²⁰ como disciplina filosófica autónoma se estableció “a partir de la pregunta de si el juicio estético puede tener una legitimación *a priori* que lo eleve por encima de la causalidad empírica de las diferencias del gusto” (Gadamer, 1998: 63). Ante la imposibilidad de encontrar objetividad en la diversidad empírica del gusto humano o en un ideal de gusto (que disuelve aquella diversidad), Kant se propuso en la *Crítica del Juicio* (1790) fundamentar la pretensión de validez universal del gusto en el sujeto. El problema es que esta justificación, al reducir el concepto de gusto a principio subjetivo, le quitó todo *significado cognitivo*. El énfasis puesto en el ámbito trascendental dejó de lado la determinación de contenido del gusto a partir del sentimiento moral comunitario. Dice Gadamer:

Frente a los intentos de salvaguardar un relativo valor cognoscitivo en la *cognitio sensitiva*, como un grado previo a la *cognitio rationalis*, la fundamentación kantiana del juicio de gusto *a priori* renunció por completo, como es sabido, a que haya algún conocimiento del objeto cuando se dice de él que es bello. Antes bien, un enunciado semejante atañe sólo a la relación del objeto con nuestras facultades cognoscitivas en general (Gadamer, 1958: 63).

Esto se debe a que, según Kant, en el juicio estético no se conoce nada del objeto que se juzga, sólo se afirma la correspondencia *a priori* de un sentimiento de placer en el sujeto. Lo bello a diferencia de la ciencia no se aprende, se contempla. Por esto, Kant entiende el gusto como resultado del libre juego de las facultades del conocimiento (sensibilidad-entendimiento). Esta nueva interpretación reduce el carácter comunitario de aquel al eliminar todas las condiciones subjetivas particulares. Tal abstracción prescinde el contenido de la representación (materia) para prestar exclusiva atención a

²⁰ El término estética fue utilizado por primera vez por A. Baumgarten en su trabajo *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) y posteriormente como título de su obra *Aesthetica* (1950). Si bien sobre el tema de lo bello y el arte se ha reflexionado desde la antigüedad siempre se lo ha hecho de manera dispersa y en relación con otros temas. La novedad del pensamiento de Baumgarten es que aporta la idea de una disciplina de estudio de lo bello y el arte. “El término estético fue creado por Baumgarten a partir de la distinción tradicional entre los *noeta*, hechos del entendimiento, y los *aisthetas*, hechos de la sensibilidad. [...] Baumgarten utiliza esta distinción desde una perspectiva leibniziana, él ve en los *aistheta* verdaderos conocimientos, pero “sensitivos”, en los que se incluirían las imágenes de arte por su carácter concreto y sensible; y una “ciencia filosófica” sobre ellos es posible desde el momento en que la filosofía reflexiona sobre el arte. Baumgarten forja, pues, una nueva palabra para designar una nueva disciplina, el estudio filosófico y científico del arte y lo bello” (Souriau, 2010: 535).

las características formales de la misma²¹. De este modo, la perspectiva kantiana desvincula las nociones de gusto y *sensus communis*.

Así entendido, el concepto de gusto deviene en “una abstracción metodológica que se cruza con la distinción entre naturaleza y arte” (Gadamer, 1977: 78). Esto debe entenderse en la medida en que Kant destaca la importancia de la belleza natural con el objetivo metodológico de confirmar que tal belleza no proviene de un enjuiciamiento de la perfección del objeto. Para Kant, “la belleza natural resulta superior a la belleza artística por dos motivos: por un lado muestra la pureza de los juicios de gusto y por otro es adecuada para sugerir una orientación de la naturaleza hacia nosotros” (Karczmarzyk, 2007: 146). Y lo bello en el arte sigue el mismo sendero porque el genio²² imita la naturaleza. Por lo tanto, lo bello en la naturaleza y en el arte tiene ahora un mismo principio que se encuentra en la subjetividad, a saber: el gusto trascendentalmente fundamentado.

Esta fundamentación delata la primacía de un modelo epistemológico que se pregunta acerca de la validez objetiva del gusto por contraposición a la validez objetiva del conocimiento. Kant, al proclamar la objetividad de lo bello, abre las puertas de la estética al subjetivismo (Cfr. Argullol, 2012: 18) bajo el supuesto dogmático de que el conocimiento teórico sólo es posible en las ciencias naturales. No obstante, su postura conserva todavía el privilegio del gusto por sobre el genio, ya que éste tiene una tarea de complementación de la capacidad juicio estético (Cfr. Gadamer, 1977: 89).

Con esta subjetivación de la estética comienza la tergiversación de las ciencias del espíritu y el olvido de la cultura humanista que se vio favorecida esencialmente por la tradición alemana y, principalmente, por el neokantismo.

En el siglo XVIII el *sensus communis* estaba estrechamente vinculado con el concepto de la capacidad de juzgar: el sentido común determinaba la capacidad de juzgar y viceversa. Bajo esta perspectiva la capacidad de juzgar se imponía como una exigencia al hombre y se la consideraba una virtud espiritual fundamental. El

²¹ Nos desconocemos que para Kant el Juicio es una facultad material y no meramente formal en la medida que contiene los principios de placer y dolor. Sin embargo, este problema nos excede en este punto de la investigación y sólo nos ceñimos a la interpretación gadameriana de la estética kantiana.

²² El genio no recibe de fuera reglas para la creación de su arte, sino que él se las inventa. En este sentido se puede decir que el genio “es él mismo naturaleza creadora” (Morente, 1996: 232).

humanismo vio en estas capacidades un “sentido universal”, el cual no sólo estaba vinculado a un saber práctico sino que describía “un ideal de humanidad auténtica” (Cfr. Gadamer, 1977: 66). Sin embargo, pronto se advirtió que esta capacidad de juzgar no podía enseñarse porque no hay un principio que diga cómo debe aplicarse, es decir, no hay un principio que demuestre cómo subsumir algo individual bajo una regla general, sino que debe ejercerse una y otra vez (Cfr. Gadamer, 1977: 61-2). La filosofía ilustrada alemana vio en esta imposibilidad de enseñanza un aspecto negativo y no la consideró entre las capacidades superiores sino que la rebajó a una capacidad inferior de conocimiento. Esto hizo que se apartara la capacidad de juzgar del sentido originario de *sensus communis* (de la tradición romana) y se siguiera el curso de la interpretación de la tradición escolástica, la cual sostiene que lo que se conoce a través de la capacidad de juicio es lo individual-sensible²³ (Cfr. Gadamer, 1977: 62).

Con la crítica de Kant se dio un paso más en este desprendimiento (entre humanismo y ciencias del espíritu) ya que el sano entendimiento fue considerado algo “común” y se lo redujo también a una instancia previa del desarrollo e ilustración del entendimiento. De este modo, el sentido comunitario quedó subordinado al ámbito de lo sensible y la capacidad de juicio al juicio estético del gusto. Esta reducción puede no sorprendernos demasiado, pero, si se tiene en cuenta la historia del concepto gusto se puede advertir que en sus orígenes tenía una connotación más moral que estética. El gusto cumplía una función social que estaba en relación con una línea de la filosofía moral que provenía desde la antigüedad. Gadamer señala en *Verdad y Método* que B. Gracián consideraba que el ideal de formación del hombre culto descansaba sobre el gusto, ya que éste constituía el primer estadio de discernimiento sensible. Tal pensamiento tenía como horizonte una sociedad cultivada que se reconocía y legitimaba en la comunidad de sus

²³ Este giro estético del concepto tiene que ver con lo que más tarde Kant denominará “capacidad de juicio reflexiva”. Dice Gadamer (1977) al respecto: “[...] lo decisivo no es aquí la aplicación de una generalidad sino la congruencia interna. Es evidente que en este punto nos encontramos ya ante lo que más tarde Kant denominará “capacidad de juicio reflexiva”, y que él entenderá como enjuiciamiento según el punto de vista de la finalidad tanto real como formal. No está dado ningún concepto: lo individual es juzgado “inmanentemente”. A esto Kant le llamará enjuiciamiento estético, e igual que Baumgarten había denominado al *judicium sensitivum ‘gustus’*” (62-63). La distinción es entre juicio determinante, en el cual se subsume lo individual bajo lo general y juicio reflexivo, el cual reconoce en lo individual el general bajo el que debe subsumirse.

juicios, en la superación de los intereses privados y en la pretensión de juzgar correctamente (Cfr. Gadamer, 1977: 67).

Esta antigua concepción del gusto guardaba referencia a cierto *modo de conocer*, aunque era un conocimiento que no podía ser independiente de situaciones concretas. El discernimiento que el gusto proporcionaba estaba relacionado con su carácter decisivo, es decir, con la pretensión del gusto en ser buen gusto. La fuerza normativa de éste consiste en que

[...] puede oponerse a las inclinaciones privadas del individuo como instancia arbitral en nombre de una generalidad que él representa y a la que él refiere. Es muy posible que alguien tenga preferencia por algo que sin embargo su propio gusto rechaza (Gadamer, 1977: 68).

Gadamer toma como ejemplo el caso de la moda porque “En ella el momento de generalización social que contiene el concepto de gusto se convierte en una realidad determinante” (Gadamer, 1977: 69). Y establece una diferencia entre moda, que consiste en una determinación empírica del gusto, y buen gusto, que consiste en mantener en acción el propio juicio ante la tiranía de la moda. La primacía del buen gusto se debe a que refiere las exigencias de la moda a un todo que conserva el propio punto de vista, pero que a la vez que permite que uno pueda distanciarse de sí mismo para adquirir una perspectiva general. Ahora bien, esta “adopción de una perspectiva general no consiste en abstraerse de toda inclinación, sino en adoptar frente a la situación una inclinación que exhiba que se tiene en cuenta el punto de vista de los otros (Karczmarzyk, 2007: 81). En este sentido el gusto era considerado más que una cuestión individual un fenómeno social (Cfr. Gadamer, 1977: 69).

Tanto el gusto como la capacidad de juzgar se concibieron en sus orígenes como modos de juzgar lo individual por referencia a un todo, motivo por el cual no se podían demostrar ni imitar, sino sólo formar. Sin embargo, la subjetivización de la estética²⁴, al

²⁴ La idea es que la autonomía de la estética tiene su precedente en Kant a partir de la distinción entre belleza libre y belleza adherente. Si bien Gadamer considera que esta distinción, que en la *Critica del Juicio* aparece como secundaria, es un “síntoma fatal”, no cree haya sido intención de Kant fundar un ámbito autónomo del arte. Grondin (2003) dice: “Parece que el conocimiento y el saber fiable se dieran en las ciencias experimentales metódicas, cuyos fundamentos había asegurado Kant con su crítica. Claro que Kant, de hecho, se interesó relativamente poco por los “métodos” de las ciencias experimentales. Pero la condena de la metafísica “dogmática” y la referencia a Newton bastaron para hacer de Kant un positivista partidario de las estrictas ciencias naturales” (54).

dejar de lado la determinación del gusto como decisión moral, lo redujo a juicio sobre lo bello y preparó el camino para cimentar el abismo infranqueable entre el arte (contemplación) y la realidad (conocimiento). Las consecuencias que se desprenden de esta subjetivización fundaron no sólo la autonomía de la conciencia estética, sino también la autonomía de la conciencia histórica y orientó a la hermenéutica, que hizo pie en el concepto de genio, hacia una hermenéutica de la reconstrucción (Cfr. Gadamer, 1977: 74).

3.2. La autonomía del arte.

La estética posterior dio a entender algo diferente de lo propuesto por Kant. Según Gadamer, la fundamentación *a priori* del gusto obtuvo un nuevo significado al tergiversarse el horizonte de la preocupación kantiana.

La superación del gusto empírico en Kant suponía la idea de una *perfección del gusto*, la cual tenía que darse en el ámbito del arte ya que en la naturaleza es difícil juzgar qué es lo más perfecto. No obstante, esta idea de una perfección en el arte perdió credibilidad cuando se advirtió que el concepto de gusto no permitía dar cuenta de su propio aspecto cambiante. El gusto, tal como Kant lo entendía, no asumía el relativismo al que éste concepto estaba expuesto. Esto significó un problema para la estética romántica que, para determinar la perfección en el arte, tuvo que establecer un criterio supra-histórico que permitiera dar cuenta de las mudables preferencias del gusto a través de la historia. Esta búsqueda de un criterio posibilitó que se defiendan la idea de *un* gusto como parámetro, válido universalmente. De este modo, pasó a primer plano el concepto de genio, que adquirió mayor predominio al permitir contemplar la creación bella a través del tiempo y juzgar esa perfección en la historia.

Sin embargo, esta preocupación pronto dejó de tener resonancia y una reacción contra el idealismo especulativo planteó “la vuelta a Kant” (Cfr. Gadamer, 1977: 94). El problema de esta vuelta a Kant fue que posibilitó una radicalización del subjetivismo estético, ya que el neokantismo (Gadamer menciona a Fichte y Schelling) siguió privilegiando los conceptos idealistas de arte y de genio, mientras que las ideas centrales del filósofo de Königsberg, el problema de la belleza natural y concepto de gusto, permanecieron en segundo plano.

La primacía del concepto de genio por sobre el concepto de gusto fue favorecida por la noción de vivencia (*Erlebnis*)²⁵ y por la oposición entre los conceptos de símbolo y de alegoría. En primer lugar, “la apoteosis del concepto de vivencia” (Grondin, 2003: 62) posibilitó que la obra de arte fuese considerada “expresión” de una vivencia y dio por sentado que la experiencia estética consistía en la posterior reproducción de esa vivencia. En segundo lugar, la oposición lógica²⁶ entre el concepto de símbolo y de alegoría favoreció la interpretación simbólica, según la cual, lo que caracteriza a la obra de arte (creada por el genio) es que su significado se manifiesta en ella por sí misma. Es decir, la obra de arte no se refiere a otra cosa más que a sí misma. Mientras que la depreciación de la alegoría²⁷ fue resultado del deseo de liberar al arte del racionalismo y de destacar el concepto de genio. Estas transformaciones estéticas consagraron la autonomía del arte, la cual trajo aparejada ciertas consecuencias que pueden enumerarse de la siguiente manera.

Primero, se profundizó el abismo entre arte y realidad al quedar el concepto de arte determinado por la oposición entre realidad y apariencia. Por ende, ya no fue posible una

²⁵ La noción de vivencia -cuyos precedentes de sentido tienen que ver con una crítica a la ilustración- puede referirse tanto a lo vivido por el sujeto como al contenido de eso que se ha vivido. Ambas acepciones son correctas, pero tienen matices diferentes. El interés epistemológico de Dilthey y Husserl en esta noción se debe a que consideraron la vivencia como la base (dato último al que podemos acceder) a partir de la cual erigir todo el conocimiento objetivo. En cambio, los críticos de la psicología sustancialista, Natorp, Bergson, Simmel y las filosofías de la vida, según Gadamer, pensaron de un modo más amplio esta noción al poner de relieve su referencia interna a la vida. Tiene que ver, en última instancia, con esta ambivalencia propia del concepto de vivencia el que se asocie la estructura de la vivencia al modo de ser de lo estético en general (*Cfr.* Gadamer, 1977: 107).

²⁶ Gadamer reprocha a los filólogos el no haberse percatado que esta oposición es resultado de las interpretaciones filosóficas de los últimos tiempos. Si bien nada tenía que ver en un principio, las tendencias del significado lingüístico del XVIII contrapusieron el concepto de símbolo (coincidencia de lo sensible y lo insensible) con el de alegoría (referencia significativa de lo sensible a lo insensible). Estas interpretaciones, bajo la lupa del concepto de genio y la subjetivación de la estética, tenían que convertirse en una oposición de valores. Pero esta oposición conceptual entre símbolo y alegoría pierde sentido cuando se reconoce su relación con la estética del genio. Gadamer asegura que la razón teórica que llevó a la estética del siglo XIX a fundamentarse en la libre actividad simbolizadora del ánimo no es tan inocente como parece y hay en ella una pervivencia de una tradición mítico-alegórica (*Cfr.* Gadamer, 1977: 119-120).

²⁷ Lo que hace interesante a la alegoría, según Gadamer, es que no es una experiencia estética sino una experiencia de la realidad. La alegoría reposa sobre tradiciones muy firmes y posee un significado determinado que no se opone a la comprensión racional en conceptos. Tanto el concepto como la alegoría están vinculados en la dogmática con la racionalización de lo mítico. En el momento que el arte se apartó de todo vínculo con lo dogmático, a la alegoría se la miró con desconfianza. Esto se ve claramente en la teoría del arte de Goethe, cuya valoración positiva de lo simbólico en detrimento de lo alegórico convierte, en el siglo XIX, a la vivencia en concepto dominante y baremo de todo arte (*Cfr.* Gadamer, 1977: 118).

relación de complementación y enriquecimiento de la realidad desde el arte. El arte se convirtió, desde esta perspectiva, en un punto de vista propio y el comportarse estéticamente en un momento de la conciencia culta. De este modo, el arte quedó condenado a la mera apariencia (fantasía, mundo de ensueños), favoreciendo el predominio de la ciencia natural como la única ciencia capaz de decir algo verdadero acerca del mundo.

Segundo, el concepto de genio llegó a ser considerado un concepto de valor universal que posibilitó, al mismo tiempo, una filosofía del arte y que la estética se convierta en una exigencia moral. Es decir, el neokantismo invirtió la idea de una educación *a través del arte* por una formación *para el arte* (Cfr. Gadamer, 1977: 121-2). La preparación que suponía el arte para la verdadera moral y política fue sustituida por la formación de un “estado estético”, es decir, de un estado ideal que, escindido de la realidad, garantiza a la sociedad el disfrute y deleite del arte.

Tercero, la formación de la conciencia estética se contrapuso a la formación del gusto cultivada por el humanismo. A diferencia de la antigua determinación social del gusto de la formación estética se caracterizó por no dejar valer ningún baremo de contenido y por disolver toda unidad de pertenencia entre una obra de arte y su mundo. La conciencia estética salta los límites de todo gusto determinante y determinado, y representa un grado cero de determinación. Esto refleja para Gadamer el momento dogmático que encubre esta estética (Cfr. Gadamer, 1977: 120), puesto que resulta evidente que tal propósito es ilusorio.

Cuarto, la conciencia estética terminó de relegar los momentos no estéticos que determinan la obra, como por ejemplo, el contexto original, los objetivos, la función, el significado del contenido, para descubrir y comprender lo que “en sí” constituye la obra de arte. Este modo de proceder Gadamer lo llamó “distinción estética” (Cfr. Gadamer, 1977: 125) porque distingue la intención estética de todo lo extra-estético de la obra. Comprender la calidad estética de una obra significa comprender cuál es su “intención estética” y para lograrlo no hay más que remitir a la vivencia de su creador. Lejos de parecerse al discernimiento que opera en el gusto determinado (sensible), esta distinción se vuelve racional en la medida que reposa sobre un rendimiento abstractivo. Por lo tanto, para la estética postkantiana la identidad artística reposa en el conjunto de

cualidades estéticas (formales) y todo lo demás (materialidad) carece de valor artístico. De esta forma, el arte deviene objeto de la vivencia y la comprensión de él reposa en la reproducción de determinada vivencia estética.

Por último, la conciencia estética pretendió reunir en ella todo lo que consideraba con valor artístico (*Cfr.* Gadamer, 1977: 126). Es decir, esta conciencia se determinó a sí misma como histórica en la medida en que trae a su presente todo aquello que acepta como válido por su calidad estética al mismo tiempo que lo convierte en vivencia. Si bien las antiguas obras arquitectónicas y la conservación de lo antiguo proporcionan al presente algo del pasado, no hay en esta formación de la conciencia estética una integración de los tiempos²⁸. Porque la simultaneidad que esta estética plantea encuentra su fundamento en la relatividad del gusto, relatividad de la cual ella es consiente y a partir de la cual se otorga a sí misma una existencia exterior y superior desde la cual juzga las obras del pasado. De este modo la conciencia estética se erige como el único modo válido de comprender el arte.

El problema de la conciencia estética es que la “exigencia abstractiva” se contrapone a la experiencia del arte. La obra de arte pierde su lugar en el mundo al no estar determinada más que por una inspiración genial²⁹. La fundamentación de la estética en la vivencia del artista, la cual es susceptible de ser revivida, destruye no sólo la unidad de la obra (al disgregarla en múltiples vivencias) sino también la identidad del sujeto (tanto del artista como del intérprete). De este modo, el arte queda condenando a la irracionalidad. Como sostiene Grondin, a partir de entonces se erigen lugares especiales para el arte y “cuanto más prospera el arte en esos lugares, tanto más cuidadosamente se deslinda éste del resto del mundo urbano real” (Grondin, 2003: 65). Con la radicalización de la postura kantiana la conciencia estética sella, pues, el certificado de

²⁸ El verdadero proceso de formación estética, la elevación hacia la generalidad, aparece en esta conciencia disgregado de sí mismo. En esta formación hay una escisión en lo inmediato que no se integra en lo general ya que queda sujeto a la reproducción de una vivencia. Sin embargo, para Gadamer, una interpretación opuesta, como la de Paul Valéry, comete los mismos errores. Porque con el fin de oponerse a la producción inconsciente del genio transfiere al intérprete todos los poderes que antes poseía aquel. La obra queda a merced del receptor para que este interprete como mejor le parezca, no hay un baremo de adecuación y, por lo tanto, la obra termina por perder también aquí su pretensión de verdad.

²⁹ Véase Gadamer, H.G. (1967). “Arte e imitación” en *Estética y hermenéutica* (1996). Allí Gadamer hace un análisis de los presupuestos de la conciencia estética.

nacimiento autónomo del arte, lo que significa que la obra de arte debe entenderse a sí misma de manera puramente subjetiva.

Si se quiere hacer justicia a la verdad del arte será indispensable superar estos planteamientos. Lo que no significa negarlos ni olvidarlos. Por el contrario, Gadamer³⁰ sostiene que la filosofía debe dar cuenta de las transformaciones que han experimentado las meditaciones respecto de lo bello y el arte. Pero, incluso, antes que eso el arte ya se plantea como un problema: ¿qué significa el concepto arte?, ¿es posible reconocer el concepto de arte tal como ha sido entendido por la historia? Lo que estas preguntas vienen a cuestionar, en definitiva, es la pretensión teórica de reducir lo bello, el gusto a una perspectiva o visión del arte tal como lo hizo la conciencia estética. En palabras del autor:

Cuando se empieza a mirar más allá de los límites del arte vivencial y se dejan valer también otros baremos, se vuelven a abrir espacios amplios dentro del arte occidental, un arte que ha estado dominado desde la antigüedad hasta el barroco por patrones de valor distintos del de lo “vivido”; con esto se abre también la perspectiva a mundos enteros de arte extraño (Gadamer 1977:108).

Por ello, Gadamer propone una vuelta a la experiencia artística para plantear *desde ella* la pregunta por la verdad del arte. Dicho en otros términos: si el arte permite un acceso a la verdad, diferente de la verdad propuesta por la metodología científica, sólo podremos acceder a ella una vez que se haya reconocido la experiencia artística en cuanto tal, es decir, en cuanto experiencia. Sobre esta idea volveremos en el próximo capítulo.

³⁰ Gadamer (2002) dice: “Y, si yo me atrevo a hablar teóricamente de estas cosas, lo hago apoyándome en grandes modelos. Y entre ellos destaca sobre todo Immanuel Kant (1724-1804), quien, con su *Crítica de la fuerza de juzgar*, se convirtió en el fundador de la estética clásica en Alemania” (181).

II. La superación de la conciencia estética y la revitalización de la pregunta por la verdad en el arte.

1. El antecedente heideggeriano.

La preocupación del hombre por lo bello y el arte es tan antigua como la filosofía. No obstante, la estética como disciplina surge recién en el siglo XVIII, de la mano de A. Baumgarten, y tenía como propósito inicial sistematizar las meditaciones sobre lo bello y reivindicar la validez y autonomía del conocimiento sensible frente al conocimiento teórico. Pero fueron las investigaciones de I. Kant, llevadas a cabo en su tercera “Crítica”, las que ejercieron mayor influencia en el terreno estético al confirmar la importancia de los problemas relativos a la belleza (Cfr. Sadzik, 1971: 9). Cuando la estética quiso convertirse en una ciencia positiva, las intenciones fundamentales de Kant se tergiversaron allanando el camino a un subjetivismo extremo. Hasta bien entrado el siglo XX esta subjetivación en la estética estuvo representada, principalmente, por el neokantismo.

Contra esta corriente se alza la arremetida heideggeriana que pretende reivindicar la verdad de la obra de arte. La estética de Heidegger está en continuidad con su proyecto filosófico, el cual critica cierta metafísica de la presencia, y está vinculada a su teoría de la verdad en tanto aborda “la obra de arte como un modo de dejar aparecer el ser y traerlo al desocultamiento” (Domínguez, 1991: 188). Nos detenemos ahora en algunas ideas centrales de esta estética ya que representa, en primer lugar, un ejercicio de deshabitación estética y segundo, una preparación ontológico-hermenéutica del sentido y la verdad de arte que nos permitirá comprender posteriormente el horizonte desde el cual Gadamer está pensando.

El pensamiento heideggeriano significó una verdadera liberación de la obra de arte con respecto a los criterios estéticos. Como es sabido, Heidegger sostiene que una adecuada comprensión del ente es aquella que “deja ser a lo ente” (Cfr. Heidegger, 2001: 159). Este dejar ser al ente es un comportamiento que pertenece al *Dasein* y en el cual radica la verdadera libertad que permite otorgar legalidad a los diversos fenómenos (entes) que se le manifiestan en tanto que son. A la luz de este supuesto, el arte deviene, para Heidegger, en una de las tantas formas de comprensión del ser puesto que en él se

devela una comprensión del ente. Tal planteo no podía dejar de confrontar con el pensamiento estético cuya principal característica consistía en juzgar la obra desde un punto de vista subjetivo. Sin duda la propuesta heideggeriana fue interpretada como una provocación, y lo sigue siendo para algunos, sin embargo, “no es ninguna extravagancia si se piensa en épocas del gran arte antiguo y medieval cuya función fundamental respondió a los intereses supremos de la comunidad sin necesitar para ello de la reflexión estética, la ilustración y la crítica en cuestiones de arte” (Domínguez, 1991: 189). Para Heidegger el arte es *un* modo de dejar ser al ser y, por ello, acontecer de la verdad.

La comprensión moderna del arte como objeto para la vivencia está vinculada a la interpretación que por esa época se erigió del ente. Fue la pretensión de dominio de la ciencia moderna con respecto a la objetividad y la verdad la que obligó al arte a comprenderse desde estos mismos criterios científicos. Sin embargo, según Heidegger, esta comprensión del ente como “simple presencia” se funda en una malinterpretación ontológica del ente. Heidegger advierte que al convertirse la filosofía trascendental en teoría del conocimiento, la entidad del ente se redujo a ser pensada exclusivamente como presencia cósmica. Y sobre este modo de concebir el ente se fundó y determinó toda teoría posible del conocimiento, incluso aquel conocimiento que se definiera por contraste, *i.e.*, el conocimiento de lo sensible. Si bien la presencia cósmica es una determinación empírica del ente, resulta que no es la única. Por el contrario, el ente puede ser dado en la experiencia de diversas maneras. Motivo suficiente para comprender que aquella presencia (cósmica) no puede ser ni la determinación por excelencia de la realidad ni la que determina nuestro primer contacto con el mundo³¹. Una adecuada comprensión del modo de ser del ente no debe dejarse guiar por conceptos empíricos porque éstos son insuficientes para captar su verdadero ser.

Según Heidegger, la determinación fundamental de todo ente es la presencia. Pero, ¿en qué sentido Heidegger entiende la presencia? En este contexto, presentar no significa más que permitir encontrar lo presente en una presencia. Es decir, lo que se

³¹ Esta forma de acceso al mundo, que capta sus objetos libre de todo tipo de mediación comprensivo-interpretativa, responde a la forma paradigmática del conocimiento. Al contrario, los procesos de apropiación comprensiva que Heidegger describe aparecen siempre ya mediados y poseen, a la vez, un carácter esencialmente proyectivo que impide nivelarlos al estatuto de lo que sería una constatación de meras “cosas” (*Cfr.* Vigo, 2011: 168).

logra en el presentar es la presencia de lo presente. Esta trivialidad de que lo que *es*, es presente, es fundamental porque el problema de Heidegger no tiene tanto que ver con la presencia en cuanto tal, sino con ciertos modos de presencia. Como dice A. Carrillo Canán: “Si la metafísica está asociada al concepto o idea de la presencia, entonces el problema de Heidegger –del temprano tanto como del tardío- no es la metafísica, sino sólo la metafísica de cierto tipo de presencia” (Carrillo Canán, 1999: 86). Por lo tanto, lo que Heidegger critica tanto en *Ser y Tiempo* (1927) como en sus escritos posteriores es la universalización de la presencia entendida como presencia cósmica pero nunca la presencia sin más, ya que de lo contrario su reclamo sería absurdo (Cfr. Carrillo Canán, 1999: 77-86). La disputa del filósofo del ser con la teoría moderna del conocimiento es que pretende absolutizar *un* modo de presencia³², *i.e.*, el ente como simple presencia, o dicho en otros términos, como representación objetiva, y olvida que el ente debe ser comprendido desde el horizonte de la temporalidad de la existencia humana.

Con su análisis existencial, Heidegger, inaugura una nueva perspectiva, a través de la cual se devela la primacía del *Dasein* respecto de los demás entes que no poseen existencia sino únicamente presencia (Cfr. Moreno Claros, 2002: 152). A diferencia de los entes, el *Dasein* se encuentra en un mundo rodeado de referencias, entre útiles y cuya disposición, el cuidado (*Sorge*), tiñe la posibilidad de su comprensión. Este modo de ser del “ser-ahí”, que Heidegger denomina “estar arrojado”, tiene que ver, por un lado, con el estar abierto al mundo y por otro, con un tono especialmente afectivo. La disposicionalidad del *Dasein* no es un fenómeno que “acompañe” a la comprensión, sino que ella misma es una especie de pre-comprensión. Este modo originario de encontrarse el hombre en el mundo, más originario que la comprensión misma, es el que posibilita toda comprensión y habilita diferentes modos de aparecer de los entes (fenómenos). En

³² El inadecuado esquema sujeto-objeto es el supuesto del cual parte cualquier ciencia. Esto hace que de entrada se establezca una relación objetivante con su objeto (fenómeno) y se lo caracterice sólo según los rasgos de éste que encajen en esquemas universales preestablecidos. La primacía y absolutización de la mirada objetivante de la teoría limita el qué del fenómeno a sus trazos, es decir, somete el objeto a un método para posteriormente amoldarlo a propiedades más generales. Esta reducción de contenido, a la cual se ve sometido cualquier objeto, oculta que la aproximación teórica a la cosa brota de un modo de entender la existencia y que es sólo una de las posibilidades del cumplimiento de la misma.

este sentido, el arte es comprendido como una posibilidad del *Dasein* y, en la medida en que la obra presenta un mundo, como un modo de presentar el ente³³.

En 1935 Heidegger anunció que dictaría una conferencia sobre el origen de la obra de arte. Ante tal novedad el público fue sorprendido, ya que había criticado como factura pendiente de *Ser y Tiempo* (1927) la reflexión sobre el arte³⁴. Pero lo que más asombro causó fue la terminología (desconocida por la tradición filosófica) con la que Heidegger se expresó y refirió a la estética. Es que el filósofo del ser no desconocía que la superación de la metafísica tradicional y la torsión hacia un nuevo pensamiento debían ir acompañados de la superación de la concepción estética (Cfr. Molinuevo, 1998: 11).

El origen de la obra de arte dictada en 1935 en Friburgo fue la primera de una serie de conferencias. Varios años después, en 1950, apareció publicada en la colección de textos que Heidegger denominó *Caminos del bosque (o Sendas Perdidas)*. Este texto es particularmente importante por varias razones, por el diálogo con pensadores esenciales, por el salto a los orígenes, por el lugar que ocupa el arte en el pensamiento del filósofo alemán y porque plantea su relación con la política. Como es sabido no es un texto sencillo, por lo que se lo suele reseñar como un escrito oscuro y mítico. Allí Heidegger plantea un recorrido conceptual-fenomenológico, que parte de un análisis concreto de la obra de arte para luego plantear la pregunta por la esencia de la obra de arte y su relación con el preguntar fundamental de la filosofía (Cfr. Soneira, 2007: 27). Al mismo tiempo que deja entrever, como también lo hará luego Gadamer, que el arte es un camino fértil para el pensar filosófico.

En este texto el filósofo de Messkirch afirma que la esencia de la obra de arte se define a partir de la tensión que se establece entre los conceptos *mundo* y *tierra*. La noción de mundo es una noción fundamental en la hermenéutica filosófica de Heidegger y puede ser entendida como referencia total del proyecto del *Dasein*, es decir, como el

³³ Por supuesto que esta presencia artística tiene la peculiaridad de que se encuentra determinada por la mirada del artista, la cual presenta nuevas posibilidades de la existencia, es decir, en una pintura, por ejemplo, puede suceder que se nos muestre un objeto que en la cotidianeidad nos resulta indiferente, sin embargo, en el cuadro aparece teñido de otro significado y se nos muestra tal cual es. En este sentido la experiencia de la obra de arte es un experimentar la presencia de lo presente en cuanto tal.

³⁴ Gadamer también fue sorprendido. En *Los Caminos de Heidegger* dice: “fue una sorpresa cuando Heidegger trató del origen de la obra de arte en algunas conferencias en 1936. [...] Las conferencias sobre el origen de la obra de arte fueron, en efecto, una sensación filosófica. [...] La verdadera sensación que significaba este nuevo intento de pensar de Heidegger fue la sorprendente y nueva concepción que asomaba sobre este tema” (Gadamer, 2003: 98).

horizonte que precede todas sus proyecciones (Cfr. Gadamer, 2003: 98). Aquí Heidegger hace alusión a mundos y por ellos entiende las aperturas concretas de una época determinada, es decir, el conjunto de ideas, creencias, valores y costumbres en que convive un conjunto de individuos. Si bien utiliza la noción plural “mundos” para introducir el aspecto cambiante de los mismos y para remarcar la caracterización del arte como fundador de concepciones históricas, se mantiene la idea de mundo como totalidad de referencias y significados (Cfr. Soneira, 2007: 35) en línea con lo que sostenía en *Ser y Tiempo* (§14 al §24). Mientras que tierra, concepto que Heidegger transfiere de la poesía de Hölderlin (Cfr. Gadamer, 2003: 99), tiene dos acepciones válidas, por un lado, hace referencia al encerrar y cerrar en contraposición al abrir del mundo y por otro, señala la materialidad de la obra de arte. El desafío de Heidegger estaba en darle legitimidad a este concepto que provenía de la literatura, en el ámbito filosófico. Estas son algunas de las cuestiones principales que se ponen en juego en este texto, pero que por razones de espacio no nos detendremos aquí en ellas. No desconocemos que al hacer este recorte quedan fuera de nuestro estudio muchos aspectos de la estética heideggeriana que enriquecerían esta investigación.

Lo que aquí nos interesa saber es: ¿qué tiene que ver la tensión mundo-tierra con la esencia de la obra de arte? Para comprender esta pregunta hay que tener presente, una vez más, que Heidegger está discutiendo el modelo ontológico neokantiano que describe el modo de ser del arte como una cosa (objeto para la vivencia) y que sólo más allá de su ser cosa significaría algo más. Por eso, al volver a plantear la pregunta por el ser cosa de la obra, Heidegger, toma como punto de partida de su reflexión estética la comprensión habitual que se tenía de aquella. Tras una larga indagación³⁵, sobre la cual no nos detendremos ahora, llega a la conclusión de que aun habiendo algo cósmico en la obra ésta no puede ser reducida a mera cosa. La resistencia de este autor a admitir la

³⁵ Es decir, Heidegger se propone ver cómo ha sido entendida históricamente la cosa. Este análisis lo lleva a sostener se pueden resumir tres interpretaciones de la cosa. La cosa es: (i) soporte de propiedades, (ii) unidad de una pluralidad de impresiones, (iii) materia informada. Estas interpretaciones al imbricarse a lo largo de la historia habrían cerrado el camino para pensar en carácter de cosa debido a su aparente incuestionabilidad. Ninguna de estas tres interpretaciones tradicionales de la “cosidad” de la cosa capta esa “cosidad” en su esencia (Cfr. Sadzik, 1971:96). Por este motivo Heidegger se propone hacer una inversión y comprender la obra de arte desde su realidad interior, es decir, a partir de lo que en ella se pone de manifiesto.

caracterización de la obra de arte como cosa se debe a que lo que en filosofía se entiende por cosa (y en el sentido común ha llegado a ser trivial) no permite experimentar realmente lo que las cosas son. Al respecto J. Sadzik (1971) señala lo siguiente:

[...] en filosofía se llama asimismo “cosa” a lo que no se manifiesta a nuestros ojos como el cántaro o el gavilán, lo que Kant denomina *das Ding an sich*, por ejemplo, la totalidad del mundo. Dios mismo, en lenguaje filosófico, es también cosa (*Ens*). En este sentido, la obra de arte es una cosa, en la medida que es un ente.

Pero noción tan general de la “cosa” no puede servirnos de mucho para establecer los límites, el ente de la cosa y la obra (19-20).

En la medida en que la estética fue influenciada por esta interpretación de la cosa, se fue cediendo el paso a “la decadencia del gran arte’, esto es, del arte como revelación de la verdad” (Ibarlucía, 2014: 231). Por ello, para volver a plantear la pregunta por la verdad del arte es necesario, primero, emanciparse de cierta comprensión metafísica del ente.

Para Heidegger, la presencia que se da en la obra de arte se define por el cumplimiento de la verdad (Cfr. Sadzik, 1971: 127). La verdad del arte, y por ende, su “valor” en cuanto obra de arte, radica en el carácter de descubrimiento de la tensión mundo-tierra. “El ser obra de la obra consiste en la disputa de combate entre el mundo y la tierra. [...] el mundo y la tierra en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento” (Heidegger, 2012: 35). Pero, ¿en qué sentido la pugna entre mundo y tierra retiene la verdad de la obra en la obra misma? En primer lugar, hay que tener en cuenta que la obra de arte presenta el mundo: “la obra de arte auténtica presenta, es decir, abre el mundo: nos introduce en la grandeza, la dignidad, la santidad del mundo de un creador” (Sadzik, 1971: 108)³⁶. En este sentido, la presentación de la obra tiene un carácter de consagración ya que en ella se manifiesta una nueva realidad. Y en la medida en que esta presentación lo hace valiéndose de materiales, es decir, toda obra está hecha de piedra, madera, colores, etc., tiene el poder de mostrar esta materia (tierra). Heidegger establece una diferencia fundamental entre este modo de revelar la materia de la obra respecto de la puesta al servicio de la materia en el instrumento. Sobre esto dice Sadzik (1971):

El *Herstellen*, en el sentido de revelar, mostrar, manifestar, sólo se verifica en la obra de arte. La diferencia esencial consiste en que, en la obra de arte, la materia,

³⁶ El mundo que se muestra es siempre el mundo de una época. Todo gran artista da testimonio de su tiempo (Cfr. Sadzik, 1971: 108).

aunque sea utilizada nunca se usa al servicio de la utilidad de la obra. Pues la propia obra no es “útil”, no “sirve para” nada. Como se ha observado con todo acierto, la obra de arte tiene el carácter de un juego. En la obra artística, la materia es revelada, descubierta en cuanto materia (112).

Por esto, la obra de arte al mismo tiempo que presenta un mundo revela la tierra.

En segundo lugar, “El mundo por ser esencialmente apertura, claridad, constituye lo opuesto de lo cerrado, de lo oscuro” (Sadzik, 1971: 122). Si bien la obra como apertura permanece siempre abierta a nuevas interpretaciones, esta tensión entre abierto y cerrado, impide que el desocultamiento que acontece en la obra sea total. Aquí la noción de tierra hace apreciar que la obra no es una determinación del sujeto sino que en la medida en que la obra se retrotrae, queda siempre un resto indeterminado (el cual posibilita que se dé una nueva apertura). La dimensión “terrestre” es la dimensión de cuanto en la obra resiste a la constitución-apropiación del sujeto porque “La Tierra, que es un fondo oscuro, se esfuerza, en cierto modo, en atraer al mundo a la sombra de su retiro” (Sadzik, 1971: 122). Mundo y tierra señalan, pues, un cerrar (tierra) y abrir (mundo) y en la unidad de estos dos elementos esencialmente opuestos radica la efectividad de la obra de arte. Esto significa que:

[...] es la obra de arte la que abre sentidos y significados, es decir, abre mundos, pero, al hacerlo, lo que emerge de la obra es precisamente su ser tierra, esto es, el mundo que surge en la obra queda de alguna manera fijado como una determinada interpretación de un mundo, pero, con ello, la obra gana la emergencia de una comprensión del mundo y esto implica, a su vez, una apertura (Kamaji, 2003: 70).

Por último, es importante señalar que la obra de arte sólo perdura a condición de que nos abstengamos de analizar científicamente su materialidad. Es decir, si se somete a un examen científico la obra de arte no enseña nada porque no aparece lo que en ella se muestra. Cuando “empezamos a estudiar la naturaleza de las ondas sonoras, la Novena Sinfonía de Beethoven deja de ser; cuando intentamos comprender lo que son las ondas luminosas, el Cristo de Rembrandt se esfuma; y tan pronto como queremos analizar la composición química del mármol, el Moisés de Miguel Ángel desaparece” (Sadzik, 1971: 118-9). Por este motivo Heidegger sostiene que únicamente la obra de arte tiene el poder de mostrarnos los misterios y secretos de la tierra:

La Tierra no se abre sino allí donde se respetan sus secretos y sus misterios; no se revela sino allí donde se le garantiza, al mismo tiempo, un margen de oscuridad. Únicamente la obra de arte tiene el privilegio de sacar a la luz ciertos misterios de la Tierra, de revelar algunos de sus secretos, pero a condición de respetar el misterio (Sadzik, 1971:119).

Esta es la peculiaridad de la obra de arte: que puede mostrarnos algo que de otro modo sería inaccesible para el *Dasein*.

Por lo tanto, de estas reflexiones heideggerianas se sigue que la obra de arte no remite como signo a un significado ni depende de una vivencia, sino que la obra de arte se presenta a sí misma. Ella insta un nuevo orden en la medida que funda un mundo, *i.e.*, un nuevo sistema de significados (Cfr. Bertorello, 2006: 80), en el cual el espectador es instado a demorarse. Para tener una mejor comprensión del modo de ser de la obra de arte Heidegger decide no atenerse a una teoría filosófica sino que se remite a la experiencia que se hace de la obra. Por eso, lo que ella *es* puede ser comprendido a partir de la célebre descripción³⁷ del cuadro *Un par de zapatos* de Van Gogh. Heidegger ve en este cuadro todo el mundo de la vida de la campesina. Lo que resalta en la obra y lo que ésta representa no son unos zapatos comunes³⁸, sino la verdadera esencia del útil que son³⁹. Al mismo tiempo que la obra desoculta (*alétheia*) el ser del ente, es decir, al mostrar los zapatos como lo que son, pone en obra la verdad. En este sentido, el arte revela la verdad del ente (Cfr. Gadamer, 2003: 102). Dicho en palabras del autor: “el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. El arte es el ponerse en operación la verdad” (Heidegger, 2012: 60). Lo que define a la esencia del arte no sólo es la disposición-a-actuar de la

³⁷ Es interesante señalar que el hecho de que esta descripción “sobrepase los límites estrictamente pictóricos” tiene que ver con que “Heidegger pertenece a los planteamientos poéticos contemporáneos” (Cfr. Bertorello, 2006: 79).

³⁸ Heidegger (2012) dice: “mientras sólo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es en verdad el ser-utilitario del utensilio” (23).

³⁹ “En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora” (Heidegger, 2012: 23-4).

verdad sino que lo propio de ella es que es independiente tanto de la subjetividad del creador como del espectador. Este modo de ser de la verdad del arte se aclarará más adelante cuando veamos la noción de juego en Gadamer.

Por lo tanto, desde esta perspectiva, la obra de arte es concebida como una resistencia frente a la absolutización de verdad de la ciencia entendida como adecuación. La verdad que acontece en el arte aparece desligada de las ataduras de la voluntad científica, puesto que no es ni la pura presencia del objeto ni la completa representación (Cfr. Soneira, 2007: 23). Por el contrario, la verdad del arte es una de las mejores posibilidades de realizarse la verdad porque en ella el ente aparece en cuanto tal. Esta es la idea principal de esta estética: que la obra de arte revela, de una manera particular, la verdad del ente. Por este motivo, se ha interpretado que *El origen de la obra de arte* es una reflexión y un escrito que no se restringe, solamente, a dar una descripción adecuada de la esencia de la obra de arte, sino que expone agudamente los planteamientos más radicales sobre el ser y la verdad en general. Gadamer sostiene que la referencia de Heidegger al arte atestigua que éste es un modo en el que se puede interpretar el acontecer del ser. Por eso, según su parecer, este texto tendría que ver menos con una teoría estética y más con comprender el ser como acontecer de la verdad. Por este camino seguirá su propia tarea, la cual buscará ampliar los posibles caminos que de esta enigmática obra se desprenden.

2. La crítica de la conciencia estética.

La determinación ontológica de la obra de arte como vivencia estética encuentra su fundamento en la primacía del modelo cognoscitivo de la ciencia natural, que desacredita todas aquellas posibilidades que no se ajustan a su metodología (Cfr. Gadamer, 1977: 124). La crítica que Gadamer realiza de la conciencia estética está en continuidad con la crítica que Heidegger hace de la estética de Kant y Hegel y con su concepción de la verdad como desocultamiento. En este sentido, las investigaciones hermenéuticas “llevan una revisión del prejuicio nominalista kantiano: *hay más cosas que se experimentan como reales que las que la ciencia está dispuesta a reconocer*” (Karczmarczyk, 2007: 153).

Como ya vimos, la reducción que el problema del arte sufrió con la estética moderna, se puede resumir en los siguientes ítems: 1. La relación de complementación, que

anteriormente había determinado la relación entre arte y realidad, incluso de perfeccionamiento, ya que mediante el arte se mejoraba aquello que en la naturaleza aparecía como defectuoso, aparece ahora en términos de oposición. 2. El arte como apariencia bella se opone a la realidad y se entiende desde esta oposición. 3. Roto el marco que sustentaba una relación armónica, el arte se convierte en un punto de vista propio y funda una “pretensión de dominio propio y autónoma” (Gadamer, 1977: 122). 4. El arte se constituye como ámbito autónomo, en el cual rigen sus propias leyes y donde los límites de la realidad son transgredidos. Ahora “lo bello y el arte sólo confieren a la realidad un brillo efímero y deformante” (Gadamer, 1977: 123). 5. El arte queda marginado del conocimiento de la realidad y se ve forzado a reclamar una verdad que le ha sido escatimada.

Para alcanzar una adecuada comprensión de la experiencia artística y lograr que el arte recupere su dimensión cognitiva Gadamer propone ampliar el alcance de las nociones de experiencia, conocimiento y verdad.

Una de las principales dificultades teóricas que Gadamer advierte en esta conciencia estética es que pasa por alto la experiencia en cuanto tal. Es decir, en la medida en que las teorías del arte sostienen que se puede acceder al arte mediante lo “puramente estético” reposan sobre un “rendimiento abstractivo”. Este abstrae todas las condiciones de acceso que permitirían hacer una experiencia artística, puesto que la “distinción estética” deja de lado todo lo accidental a la obra, esto es, el contexto, el origen, el artista, etc., para garantizar una visión límpida de la intención estética. Pero, ¿es posible percibir puramente aquello que constituye lo estético de toda obra de arte? Según Gadamer tras esta idea se oculta cierto dogmatismo epistemológico que se funda en la noción de percepción entendida como reflejo de lo que se ofrece ante los ojos (Cfr. Gadamer, 1977: 131). Por el contrario, él sostiene que el ver es una lectura articulada de lo que hay, es decir, ver significa *interpretar*. Por eso dice que muchas veces la visión oculta lo que está presente y otras veces, guiada por la anticipación, pone lo que no está ahí (Cfr. Gadamer, 1977: 131).

La crítica de la “percepción pura” ya había sido desmantelada por Heidegger mediante la primacía de la actitud práctica por sobre la actitud teórica. El modo de percibir estéticamente, consecuencia del neokantismo, supone una abstracción que

reduce artificialmente los fenómenos artísticos. En palabras del autor: “La vivencia estética es indiferente respecto a que su objeto sea real o no, respecto a que la escena sea el escenario o la vida. La conciencia estética posee una soberanía sin restricciones sobre todo” (Gadamer, 1977: 130). Por el contrario, Gadamer sostiene (con todo el bagaje fenomenológico) que la percepción acoge siempre significación: “mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo una acepción de este algo como...” (Gadamer, 1977: 132). El modo de ser de lo percibido “estéticamente” no está dado de una vez por todas sino que se trata de una presentación dotada de significado y, en cuanto no está presente como algo abstracto ni objetivo, forma parte del proceso de lectura que hace su intérprete. Al respecto Karczmarczyk P. (2007) dice:

Gadamer concede que una de las características distintivas del ver estético, de la percepción estética consiste en ser una visión demorada. Pero señala que no por ello la visión estética deja de establecer referencias, la percepción no es un simple reflejo de estímulos, sino que todo percibir tiene la forma de “ver como” (155).

Por lo tanto, la percepción que se da en la obra de arte, en tanto percepción significativa, no puede dejar de tomar nota de lo que percibe.

La crítica a la visión filosófica y estética del neokantismo tenía dos importantes predecesores: Friedrich Nietzsche, por un lado, y Søren Kierkegaard, por otro (Cfr. Gadamer, 2003: 95). Este último señaló lo insostenible que resulta la posición de la conciencia estética al descubrir la autoaniquilación que subyace en la inmediatez estética: “[...] su crítica de la conciencia estética revela las contradicciones internas de la existencia estética y obliga así a ésta a ir más allá de sí misma” (Gadamer, 1977:137). El filósofo danés advirtió que la abstracción del esteticismo alcanza su consumación cuando disuelve la unidad del objeto en una pluralidad de vivencias estéticas. Esto es, que comprende la experiencia estética como la discontinuidad de diversas vivencias. De este modo, Kierkegaard mostró la contradicción y la falta absoluta de sentido de la conciencia estética, ya que no sólo la obra pierde su lugar y el mundo al que pertenece, sino que la exigencia romántica de la creación por inspiración libre escinde también al artista de su propia creación. En definitiva, la crítica a esta concepción del arte es que plantea una discontinuidad entre la existencia y el arte.

Algunos autores consideran que la idea de recuperar esta vinculación, entre arte y existencia, Gadamer la retoma de Kierkegaard ya que ambos autores tratan de ver la experiencia artística como una experiencia de sentido, en la cual la obra no queda en el autor o en el espectador sino en su unidad (Cfr. García Pavón, 2002). Este modo de comprender la obra de arte plantea a la existencia una tarea: restablecer la continuidad histórica que sustenta la existencia humana⁴⁰ y, de este modo, “justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad” (Gadamer, 1977:140)⁴¹.

Al referirse a Kierkegaard Gadamer señala, por lo menos, dos cuestiones interesantes. En primer lugar, que la obra de arte no es un objeto de “actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia” (Gadamer, 1977: 138) sino que en la medida que en la obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no se presenta como algo extraño, sino que depende de cómo lo actualizamos en el presente. Sobre esto es interesante el papel que desempeña el concepto de simultaneidad, el cual Gadamer recupera también de Kierkegaard.

No se trata aquí de la simultaneidad de la conciencia estética, pues ésta se refiere al ‘ser al mismo tiempo’ [...] En nuestro sentido ‘simultaneidad’ quiere decir aquí, en cambio, que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación, una plena presencia (Gadamer, 1977: 173).

Es decir que se trata de mediar lo que no es al mismo tiempo y para ello hay que atenerse al asunto del que trata la obra. En este sentido, el momento estético y el momento histórico están unidos en la experiencia de la obra de arte. Segundo, que en el encuentro con la obra se realiza una autocomprensión. Esto quiere decir que el arte como fenómeno hermenéutico no se reduce al goce estético sino que es también aprendizaje. “También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distintivo, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro” (Gadamer, 1977: 138). Por esto, ante a la inmediatez de la

⁴⁰ Sobre esto Gadamer dice: “Si se intentase proceder a una determinación óptica de la existencia estética construyéndola al margen de la continuidad hermenéutica de la existencia humana, creo que se malinterpretaría la verdad de la crítica de Kierkegaard” (Gadamer, 1977: 137).

⁴¹ Este modo de comprender la experiencia artística convierte a la obra de arte en testimonio histórico. Por supuesto que semejante comprensión no está exenta de las limitaciones que enfrenta toda comprensión histórica, es decir, en la medida que la experiencia del arte es una mediación (entre el pasado y el presente), situarse fuera del tiempo para juzgarla es imposible. Por eso Gadamer dice que incluso eso que se cierra a la comprensión es experimentado como limitador y forma parte de la continuidad de la auto-comprensión que el hombre tiene de sí (Cfr. Gadamer, 1977: 138).

vivencia estética hay que reafirmar (mediante la continuidad de nuestro estar ahí) una experiencia artística que responda a la realidad histórica del hombre (Cfr. Gadamer, 1977: 139).

Estas razones nos permiten señalar a su vez que la comprensión de la obra de arte no se funda en la comprensión entendida como reconstrucción (la reproducción de la producción original). Como sabemos, la apertura de la comprensión está ligada a las expectativas de sentido que nacen de la propia circunstancia. Si bien esto queda más claro en la exposición que Gadamer hace en el capítulo nueve *La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico de Verdad y Método* (1960), lo traemos a colación porque nos permite ver que la relación *sujeto-objeto*, que sustenta todo el andamiaje teórico de la conciencia estética, es aquí reinterpretada en clave fenomenológica.

Cuando Gadamer sostiene que el intérprete pertenece a la tradición, está poniendo de relieve la mutua pertenencia entre intérprete e *interpretandum*. Aclaremos esta idea con un ejemplo. En la lectura de una obra literaria, en una primera aproximación, se ponen en juego ciertas expectativas de sentido⁴² que guían la comprensión y están en relación con la situación del intérprete. En una segunda instancia, al estar aquellas sujetas a revisión, la comprensión interpretativa se convierte en una elaboración de sentido, lo cual permite confirmar o rechazar aquella primera aproximación. Esta explicitación de sentido al consumir, por decirlo de alguna manera, el círculo que se había iniciado con las primeras anticipaciones arriesgadas, permite alcanzar un conocimiento. En la circularidad de la comprensión aparece no sólo la condición histórica de quien interpreta sino también de aquello que se interpreta.

La anticipación de sentido que produce la lectura de un texto, y lo mismo puede decirse respecto de la lectura de una pintura, de una representación teatral o de una escultura, debe ser confirmada en la lectura misma. Es decir, el intérprete debe hacer una apropiación selectiva de sus opiniones previas en función del encuentro con el asunto de la obra. La elaboración de esos pre-conceptos garantizaría la objetividad de la comprensión y permitiría alcanzar un acuerdo (modelo de verdad gadameriano) entre la

⁴² Sin duda, esto tiene que ver con la reivindicación del prejuicio (condenado por la Ilustración) como un elemento epistémico.

obra y su intérprete. Ahora bien, este acuerdo no es un acuerdo sin más, sino que está permanentemente sujeto a revisión. Gadamer (2001) dice:

También el texto, y especialmente aquel texto que es una “obra”, es decir, una obra de arte del lenguaje que desligado de su “creador” se encuentra ante nosotros, equivale a alguien que responde de forma incansable a un esfuerzo nunca completo de comprensión interpretativa, y equivale a alguien que pregunta y se encuentra siempre permanentemente carente de respuestas. Esto es lo que he intentado mostrar en trabajos dedicados a la estética y la poética. El giro hermenéutico se extiende así a la totalidad de la ciencia moderna, dominada, por el ideal de la metodología (35).

Este esfuerzo nunca completo, tanto de quien pregunta como de quien responde, tiene que ver con lo más propio de la comprensión: que escapa a una determinación total y que es inagotable. “Lo peculiar de la obra de arte es, precisamente, que nunca se comprende del todo. Es decir, cuando nos acercamos a ella en actitud interrogadora, nunca obtenemos una respuesta definitiva que nos permita decir “yo lo sé” (Gadamer, 1992: 15). Por ello, no es posible lograr una comprensión última, sino que a lo sumo una comprensión puede ser más completa que otra, es decir, cuando puede dar más cuenta, con mayor complejidad y profundidad, de un segmento de la realidad.

Pero Gadamer encuentra un obstáculo más delicado cuando advierte que quien intenta comprender está expuesto a confundirse por las opiniones previas. “Toda interpretación correcta debe guardarse de la arbitrariedad de las ocurrencias y de la limitación de los hábitos mentales inadvertidos, y se fijará ‘en las cosas mismas’” (Gadamer, 1992: 65). Esta dificultad se ilustra claramente en la comprensión de las obras clásicas ya que entre obra e intérprete opera una distancia temporal. Las obras de arte son arrancadas casi siempre de su contexto, es decir, las raíces que la sostenían y la atmósfera en que surgieron generalmente son destruidas. Como sostiene Sadzik (1971): “La edición crítica más perfecta de la Antígona, de Sófocles, ha dejado de ser la misma obra de arte que era para los griegos de la antigüedad, cuando se representaba en el anfiteatro de Atenas” (99). Y otro tanto cabe decir de otras obras reconocidas. No obstante, desde esta perspectiva, esta distancia no tiene que ser salvada sino que debe ser vista como una posibilidad positiva. Que la obra sea arrancada de su contexto no quiere decir que la obra de arte deja de ser lo que es. Sí puede suceder que se revele con mayor resistencia, pero penetrar en los misterios de la obra de arte es precisamente una de las tareas hermenéutica. De todos modos, aquí conviene tener en cuenta que las

interpretaciones que se gestan de determinada obra terminan por fundirse con la obra misma y ya no resulta tan sencillo distinguir entre “obra en sí” e interpretación, incluso más “se forma una tradición con la que tiene que confrontarse cualquier intento nuevo” (Gadamer, 1977: 164).

Por ende, si se quiere restablecer el sentido cognitivo del arte, la estética tiene que renunciar a la pureza de lo estético, tiene que superar el subjetivismo en el que se encuentra atrapada para tener contacto con la realidad, referirse ella y mostrar cómo el arte puede posibilitar otra comprensión del mundo. Pero, ¿tiene algún porvenir el arte tras semejante desintegración? Para Gadamer sí. De hecho: “[...] no sólo pretende establecer un nexo que revitalice la fisura moderna sino que, asumiéndolo desde el pensamiento filosófico, quiere indagarlo en cuanto a conocimiento” (Argullol, 2012: 14). Esto explica el largo rodeo histórico y etimológico que nuestro autor hace para exponer que, en definitiva, la perplejidad ontológica de la estética del S. XIX se remite a Kant en última instancia (Cfr. Gadamer, 1977: 123).

Desde este horizonte, tiene que comprenderse la insistencia gadameriana de renovar la pregunta por la verdad del arte. Sin embargo, y como al propio Gadamer no se le pasó por alto, es difícil hacer que se reconozca una forma especial de conocimiento y de verdad en la experiencia del arte si se sigue evaluando la verdad del conocimiento desde las ciencias de la naturaleza. Por eso se pregunta:

¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? (Gadamer, 1977: 139).

En la medida en que la exigencia abstractiva de la estética reduce toda experiencia, Gadamer, propone “tomar el concepto de experiencia de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia” (Gadamer, 1977:139). Esto quiere decir que se puede comprender la obra de arte como un “fenómeno hermenéutico” siempre y cuando se amplíe la comprensión habitual de la noción experiencia.

De este modo, la pregunta por la verdad del arte abre una nueva dimensión ya que replantea la cuestión de la verdad no sólo en el arte sino, en la medida que esta forma

parte de un universo mayor, también a la totalidad de las ciencias del espíritu. Por lo tanto, la experiencia artística es el punto de partida para la recuperación de toda una variedad de dimensiones de la racionalidad que habían sido privadas de sus propias pretensiones de verdad al no ajustarse al paradigma epistemológico provisto por la ciencia de la naturaleza.

3. La resignificación del concepto de experiencia.

Para que la pregunta por la verdad del arte pueda ser planteada es necesario, como venimos anticipamos, una ampliación de la noción experiencia. Ahora bien, esta ampliación no tiene su fundamento en una crítica sin más a la noción tradicional de experiencia. Gadamer pretende una comprensión más adecuada de la estructura de la experiencia para que la experiencia artística, como así también otras, puedan ser percibidas como tales. En palabras del autor: se trata de “renovar la pregunta por la verdad del arte, pregunta en favor de la cual habla la experiencia estética. Se trata, pues, de ver la experiencia del arte de manera que pueda ser comprendida como experiencia” (Gadamer, 1977: 141). Para profundizar en este tema nos detenemos ahora a analizar dos cuestiones: primero, por qué la comprensión que se gestó del término experiencia es acotada y no da cuenta de la esencia de la experiencia y segundo, en qué sentido la crítica de la fenomenología a la epistemología del s. XIX permitió restablecer el sentido cognitivo de la experiencia de la obra arte.

3.1. La historicidad de la experiencia como condición de posibilidad de verdad.

Gadamer advierte en *Verdad y Método* que el significado del término experiencia es “uno de los menos ilustrados y aclarados” (Gadamer, 1977: 421) en filosofía. El tratamiento que esta noción recibe en su obra principal es central porque a partir de su análisis empieza a esbozarse el carácter ontológico de la hermenéutica (Cfr. Rodríguez-Grandjean, 2002)⁴³. Según el filósofo de Marburgo, la comprensión habitual que se

⁴³ Es importante tener en cuenta lo siguiente: que “la experiencia explica la estructura de la pregunta y la primacía hermenéutica de la pregunta formula una tesis sustantiva sobre el lenguaje, a saber, que el lenguaje tiene su existencia en el diálogo. Este marco permite situar el sentido de principio según el que lenguaje es experiencia de mundo, para posteriormente desarrollar esta tesis” (Rodríguez-Grandjean, 2002).

consolidó de esta noción se encuentra influenciada por dos interpretaciones. Conviene ahora traerlas a colación para ver por qué resultan insuficientes para pensar la experiencia artística como una experiencia de verdad.

Una de estas interpretaciones es la que entiende la experiencia como experimento⁴⁴. Esto significa que la experiencia es entendida como aquello que puede ser dominado y controlado a través de la organización metodológica, tal como ocurre en las ciencias naturales. Gadamer (1977) dice: “El objetivo de la ciencia es objetivar la experiencia hasta que quede libre de cualquier momento histórico” (421). Las ciencias del espíritu, al imitar este modo de proceder científico, habrían descuidado también la historicidad de las experiencias que constituían su campo de estudio posibilitando así que se redujeran a un mismo esquema epistemológico, a saber, el experimento. Es importante señalar que Gadamer sostiene que la ciencia natural no ha hecho más que continuar lo que la experiencia misma posibilita, *i.e.*, su reproducibilidad (*Cfr.* Gadamer, 1977: 421). Por lo cual, salta a la vista que los reproches al autor, de sostener una posición llanamente anti-científica, son injustos (*Cfr.* Gama, 2002: 51).

La otra es la que entiende la experiencia como resultado. Los planteos que comprenden la experiencia sólo por los resultados no proporcionan una adecuada comprensión de la experiencia porque omiten su verdadera esencia, que tiene que ver con el modo en que la experiencia se adquiere. La primacía del resultado fue una de las instancias que descuidó la dimensión histórica al anular el proceso real de la experiencia. Gadamer menciona a Bacon y dice: “Su método de la inducción intenta superar la forma azarosa e irregular bajo la que se produce la experiencia cotidiana, y por supuesto ir más allá del empleo dialéctico de esta” (Gadamer, 1977: 423). Esta comprensión teleológica de la experiencia, con vistas al conocimiento científico, tampoco quita según Gadamer que se haya comprendido un momento verdadero de la experiencia, *i.e.*, que es válida siempre que no sea refutada por una nueva experiencia. Una vez más, queda en claro que la crítica gadameriana no se refiere a la noción de experiencia que emplea la ciencia.

⁴⁴ Para más información véase: Ortiz-Osés A. y Lanceros, P. (Edits.). (1997). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Deusto. (2006). Pp. 126-129.

A Gadamer le apremia demostrar que lo que caracteriza a estas dos interpretaciones es el descuido de la historicidad de la experiencia⁴⁵. Este olvido de la historicidad habría posibilitado la reducción de toda experiencia a experiencia científica, es decir, al erigirse un modelo de experiencia se habrían dejado de lado muchas otras experiencias por no ajustarse al parámetro impuesto. Precisamente esta reducción es lo que le interesa poner en tela de juicio. Por ello, considera que, en lugar de seguir sosteniendo esta concepción, conviene preguntar

[...] a la experiencia del arte qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella no sepa lo que es y aunque no pueda decir lo que sabe [...] En la experiencia del arte vemos en acción una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera (Gadamer, 1977: 142).

Por este motivo, Gadamer propone un nuevo punto de partida para pensar la noción de experiencia. Para revitalizar esta noción el filósofo de Marburgo se vale, principalmente, del pensamiento de dos filósofos. En primer lugar, recupera algunas ideas de Aristóteles⁴⁶. Para Aristóteles la experiencia ocupa una posición intermedia entre las percepciones individuales y la generalidad del concepto⁴⁷. En la experiencia se da una universalidad que permite hablar de conocimiento, pero esta universalidad no es la del concepto porque al estar la experiencia supeditada a la contingencia del devenir (Cfr. Gama, 2002: 54) su universalidad no puede reducirse a la universalidad del concepto. Por lo tanto, esta determinación intermedia de la experiencia (capaz de retener numerosas percepciones aisladas) le permite hablar de una universalidad concreta que se

⁴⁵ Una de las principales causas del olvido de esta dimensión histórica (constitutiva de la experiencia) tiene que ver, entre otras cosas, con el desprecio al que se vio expuesto el concepto de prejuicio a partir de la Ilustración. Según nuestro autor, esto tiene que ver con el típico proceder del “espíritu del racionalismo”, que sigue el principio de duda cartesiana del descrédito de todos los prejuicios y la pretensión del conocimiento científico de excluirlos completamente. En la medida que los prejuicios están en relación con una determinada situación y horizonte, su puesta en suspenso ponía en suspenso también la historicidad (el punto de partida) de quien comprende.

⁴⁶ Véase: el artículo de Dora E. García “La contribución silenciosa de Aristóteles a la Hermenéutica” publicado en actas de la tercera jornada de hermenéutica *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias* (2001).

⁴⁷ Si bien no hay una teoría del conocimiento elaborada en Aristóteles para más información véase: *Metafísica, Tratados de lógica, Ética Nicomaquea*. Sobre este tema también puede servir al lector el artículo “Hermenéutica y razón práctica: elementos para una discusión en filosofía de la ciencia” de Pablo Flores del Rosario publicado en actas de la tercera jornada de hermenéutica *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias* (2001). Y el artículo de Adrián Bertorello “El estatuto epistemológico de la racionalidad hermenéutica” publicado en *Ensayos sobre la verdad* (2000).

distingue de la ciencia. Como bien señala J. Grondin, esta posición intermedia no tiene que verse como una deficiencia, sino más bien como lo más propio de la experiencia, a saber, “que consiste en ser un saber que uno no cesa nunca de adquirir” (Grondin, 2003: 184). Esta característica de la experiencia es lo que Gadamer considera como estructura de toda experiencia y denomina *apertura*.

En segundo lugar, menciona a Hegel. Con éste, la experiencia gana su momento esencial de historicidad (*Cfr.* Gama, 2002: 52). La historicidad de la experiencia tiene que ver con que al hacer una experiencia se la posee. El movimiento de la experiencia es dialéctico, *i. e.*, a medida que se va haciendo se va apropiando de un saber cada vez más rico y, al mismo tiempo, aspira hacia una generalidad mayor. Esto significa que mediante decepciones, es decir, mediante aquellas anticipaciones de sentido que no se confirman⁴⁸, el intérprete va adquiriendo experiencia. Este carácter negativo es en realidad productivo porque presenta una instancia de autoconocimiento. Esta instancia consiste en que toda experiencia nueva muestra un mejor conocimiento, tanto del objeto como del sujeto, respecto al conocimiento anterior. Cabe destacar que esto no debe entenderse como un proceso que permite llegar a un conocimiento definitivo. A diferencia de Hegel, Gadamer considera que la experiencia no tiene consumación en un saber concluyente, sino en la apertura hacia nuevas experiencias. Esto se esclarece cuando consideramos que alguien es experimentado porque se ha formado a través de experiencias, aunque no por eso estemos dispuesto a afirmar que ya se ha realizado.

Por lo tanto, la experiencia posee un momento cognoscitivo, íntimamente vinculado al proceso histórico que la constituye, en el cual el hombre se hace consciente de su propia historicidad y finitud. Al desvincular la experiencia de aquella dimensión histórica se ocultó este conocimiento inmediato que hubiese permitido legitimar una verdad vinculada a otras dimensiones de la existencia humana. Gadamer tratará de volver a establecer este vínculo partiendo de la experiencia de la obra de arte y teniendo como derrotero la filosofía de Kierkegaard. “La verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud. En ella encuentran su límite el poder

⁴⁸ El fracaso al que nos vemos expuestos cuando la experiencia de las cosas no es como pensábamos presenta una instancia de autoconocimiento, *i. e.*, lo que se aprende en cada decepción es la percepción de los propios límites. Ahora bien, esto no significa que mediante el daño se llega a conocer más adecuadamente las cosas sino que el aprendizaje está en saber de la inseguridad de todo plan (*Cfr.* Gadamer, 1977: 433).

hacer y la autoconciencia de una razón planificadora” (Gadamer, 1977: 433). De este modo, la refundación y relegitimación del carácter dialéctico e histórico de la experiencia permite una mejor comprensión de su esencia y, por ende, una ampliación, que permitiría dar cuenta de la pretensión de verdad de otros tipos de experiencias, como es el caso de la experiencia filosófica, la experiencia religiosa, política, artística, etc.

3.2. La influencia de la fenomenología en la experiencia artística.

Fue la crítica fenomenológica a la epistemología del siglo XIX la que habilitó, según Gadamer, la recuperación del sentido cognitivo del arte porque permitió pensar la experiencia artística como no escindida de la realidad (*Cfr.* Gadamer, 1977: 123). En otros términos:

En el fondo la liberación respecto a los conceptos que más estaban obstaculizando una comprensión adecuada del ser estético se la debemos a la crítica fenomenológica contra la psicología y la epistemología del siglo XIX. Esta crítica logró mostrar lo erróneos que son todos los intentos de pensar el modo de lo estético partiendo de la experiencia de la realidad, y de concebirlo como una modificación de ésta. Conceptos como “imitación”, “apariencia”, “desrealización”, “ilusión”, “encanto”, “ensueño”, están presuponiendo la referencia a una ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio la vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta (Gadamer, 1977: 123).

El hallazgo de la fenomenología, del que se valdría la hermenéutica filosófica para su reinterpretación de los problemas estéticos, consiste en la distinción entre génesis y esencia de la obra (*Cfr.* Rubert de Ventós, 2006: 35), la cual impediría comprender el modo de ser del arte como resultado de una inspiración genial y todo lo que de ello se deriva como ya vimos. Para comprender mejor este asunto nos referiremos brevemente a dos ideas centrales del pensamiento husserliano que, mediadas por M. Heidegger, habrían influenciado la hermenéutica gadameriana.

En primer lugar, para la fenomenología el término experiencia tiene muchos significados, pero, en sentido estricto, su significado es el de percepción (*Cfr.* Carrillo Canán, 2000: 92). En tanto que la percepción “es una presentación (*Gegenwärtigung*) que da al objeto en el presente como algo que está ahí en la presencia” (Walton, 2015: 155) percibir algo significa hacer la experiencia de eso que está dado en “carne y hueso”

y más precisamente significa verlo. En esto radica precisamente la primacía de la percepción, en que da originariamente al objeto. Y la inmediatez con que éste es dado en la experiencia hace que no se requiera de una demostración, ya que lo experimentado está percibido (visto). Por esto, la experiencia puede ser considerada la forma básica de la conciencia en la que se fundamentan otras formas de conciencia, como por ejemplo, la conciencia predicativa. Ésta, por el contrario, es una forma de conciencia derivada porque necesita de una demostración posterior (Cfr. Carrillo Canán, 2000: 92).

En segundo lugar, el concepto de verdad es un concepto correlativo del concepto de experiencia. ¿En qué sentido? En el sentido de que la certeza que acompaña la presencia de lo visto, en un primer momento, determina la percepción. En el caso de alguien que está alucinando, mientras no lo sabe, realmente cree estar viendo aquello que se le presenta. Tal certeza respecto de la presencia de lo visto otorga autonomía de existencia y convierte -a lo visto- en posible referente de descripción.

A partir de este modelo de la experiencia (aquí meramente mencionado), la hermenéutica pretende extender la interpretación que la fenomenología hace de la experiencia originaria, intuitiva e inmediata a la experiencia predicativa derivada. Gadamer quiere que la experiencia de la obra literaria, la cual no sería para la fenomenología una experiencia en sentido estricto, sea considerada experiencia *sui generis*. Dicho en otros términos:

Se trata del esbozo de corte fenomenológico, eso sí, en términos de una fenomenología muy modificada respecto de la husserliana, de elevar lo que en términos neutrales podríamos llamar vivencia [...] estética, al rango fundacional que en la fenomenología tiene la experiencia en tanto correlato de una presencia (Carrillo Canán, 2000: 100).

Pero semejante propósito no está exento de problemas.

Como es sabido, en el caso de la literatura no se busca verificar nada. Es decir, quien lee no está pendiente de confirmar la lectura en el mundo (de hecho se puede pensar que es el mundo el que ya anticipa una posible lectura), sino que, en la lectura se instaura un nuevo orden en el cual el espectador es invitado a participar y donde la palabra refiere a sí misma. Esto significa que la palabra no necesita de una verificación externa sino que es autorreferencial. De este modo, se anula toda pregunta por una verificación. Sin embargo, esta idea parece entrar en contradicción con otra afirmación de Gadamer que

sostiene que a toda experiencia artística le corresponde una verdad propia (*Cfr.* Carrillo Canán, 2000: 90). Si tuviésemos que plantear este problema en otros términos podríamos reformularlo de la siguiente manera: (i) la conciencia predicativa, en tanto conciencia derivada, requiere confirmación (ii) no obstante, puede haber un caso, como el de la literatura, en el cual tal verificación resulte innecesaria (iii) sin embargo, tal conciencia habla de un tipo de verdad. Por lo tanto: esta experiencia artística es o autorreferencial y no habla de verdad o habla de verdad y, al igual que la experiencia científica, requiere de una confirmación. Ahora bien: ¿es justo plantear el problema en estos términos? ¿No supone este modo de aproximación una determinada noción de verdad?

Para abordar este tema tomamos como referencia la descripción que Gadamer hace en *La actualidad de lo bello* (1997) de una escena de *Los hermanos Karamazov* (1880) de Dostoyevski, en la cual cierta escalera adquiere un papel importante. Allí Gadamer (2012) dice:

Sé cómo empieza, que luego se vuelve oscura y que tuerce a la izquierda. Para mí resulta palpablemente claro y, sin embargo, sé que nadie ve la escalera igual que yo. Y, por su parte, todo el que se haya dejado afectar por este magistral arte narrativo, “verá” perfectamente la escalera y estará convencido de verla tal como es (75).

Esto significa que para Gadamer el lector *sabe* cómo se ve exactamente esa escalera. Sin embargo, resulta un tanto difícil entender cómo podría haber conocimiento en la lectura de una obra literaria si imaginar una escalera no significa verla.

Para entender en qué sentido se puede hablar de verdad en el arte, hay que tener en cuenta que nuestro autor está pensando el arte como “una especie de presencia”, que se daría, en este caso, en la narración. Sobre ello Carrillo Canán (2000) dice:

Gadamer insiste en el “ver”; pero lo realmente decisivo [...] es que el “ver”, de acuerdo con las reglas de la fenomenología elemental, es correlativo a una “presencia”. Y ciertamente ya no se trata de “ver” la escalera, es decir, de su presencia, sino, mucho más en general, ahora se trata de “ver” el “suceso”, es decir, de la “presencia del suceso “narrado” (92).

En la medida que estrictamente no hay ni ver ni nada visto presente Gadamer tiene que hablar con cierta cautela y por eso se trataría de un “modo especial de presencia” (Cfr. Carrillo Canán, 2000: 94).

La presencia es, por lo tanto, el punto clave que permite ver la continuidad con el modelo fenomenológico y lo que posibilita la ampliación del concepto de experiencia. La narración tiene el logro de hacer participar al lector en esa especie de presencia y por eso aquél puede *ver* o *saber cómo se ve* lo narrado delante de él. Es interesante mencionar que Gadamer no habla de descripción sino de narración. Esto puede deberse entre otras cosas a que lo narrado, a diferencia de la descripción, no es autónomo frente a la narración (Cfr. Carrillo Canán, 2000: 95). Ahora bien, el modelo hermenéutico de la experiencia no consiste en no tener referente sino más bien en que pone de manifiesto “la dependencia del posible referente respecto del lenguaje [...] mediante la narración” (Carrillo Canán, 2000: 96).

Aunque se hable aquí de una presencia inverificable no por ello debería considerarse que se trata de menos presencia o sostener que no se trata de una presencia verdadera. Puede servir tener en cuenta que uno de los conceptos que manifiesta lo que quiere decir verdad en el caso de la experiencia artística es el de autopresentación (*Sebstdarstellung*). El término presentación (*Darstellung*) en Gadamer significa verdad. Sin embargo, en la traducción española de *Verdad y Método* (1960) traducen *Darstellung* como representación confundiendo la lectura con el término alemán *Vorstellung*. Esto es importante porque Gadamer a diferencia de la conciencia estética afirma la no-distinción estética, la cual indica que no hay diferencia entre la “presentación” y “lo presentado”, entre “copia” y “original”, entre “realidad” y “apariciencia”. En palabras del autor:

El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser [...] por ejemplo a la representación en el teatro, ésta es menos aún una copia frente a la cual la imagen original del drama pudiera mantener su ser-para-sí (Gadamer, 1977: 186).

De este modo, la no-diferenciación significa que lo (re)presentado en la experiencia artística está presente en ella y, en tanto de esa presencia no se puede dudar, es verdadero. Esta idea se terminará de esclarecer en el próximo capítulo cuando nos concentremos en el modo de ser de la obra de arte.

Por lo tanto, lo que Gadamer introduce es un concepto de experiencia no verificable que permitiría ampliar el índice de experiencias posibles. Esto es posible porque extiende el alcance de la noción de experiencia a partir de una tergiversación de algunos tópicos fenomenológicos⁴⁹. La insistencia gadameriana en el “ver” implica que realmente quiere preservar lo importante del modelo fenomenológico tradicional de experiencia, esto es, la presencia de lo percibido. De esta reinterpretación se deriva que la experiencia artística queda desligada del ver en el sentido estricto perceptivo, ello porque ya no implica necesariamente un referente exterior, sino que incorpora la autorreferencialidad y se basa en postular un modo de presencia (“creer ver”) como correlato de experiencia, el cual no estaría escindido de una verdad.

Algunos autores, como A. Carrillo Canán, consideran que sería difícil comprender la experiencia de la obra de arte sin esta presuposición fenomenológica de la experiencia. Sin embargo, como ya mencionamos, hay que tener en cuenta que la lectura que Gadamer hace de la fenomenología está mediada por el pensamiento heideggeriano, el cual se ha caracterizado por ser un intento de descentralización del sujeto y por presentar una versión historizada de la filosofía trascendental, lo que supone una distancia respecto del modelo fenomenológico tradicional.

Como es sabido, la hermenéutica ontológica de Heidegger ha introducido modificaciones sustanciales en la manera de concebir la filosofía, pero ante todo, ha modificado la visión del mundo y del hombre. Frente al ideal de conocimiento objetivo y universal y de una verdad absoluta destaca la finitud e historicidad del ser humano. De este modo, invierte los términos al sostener que el conocimiento es un fenómeno derivado de otro anterior y más fundamental: la comprensión. Ésta tiene el sentido de un “entenderse con algo”, que indica menos un modo de conocer que una habilidad, y, en tanto se trata de un orientarse en el mundo (motivado por la preocupación), se sitúa dentro de perspectivas previamente dadas que guían toda expectativa de sentido⁵⁰.

⁴⁹ Sobre esto dice Carrillo Canán (2000): “a pesar de la divergencia con el modelo fenomenológico tradicional-el husserliano-, Gadamer utiliza un momento de tal modelo tradicional para reformular el concepto de experiencia abarcando ahora la conciencia verbal propia del mito y de la obra literaria o poética” (93).

⁵⁰ Sin embargo, este comprender previo, que se da en el mundo de la vida, permanece siempre inexpresado. Y en la medida que está determinado por la situación del *estar yecto*, según Heidegger, el comprender corre peligro de dejarse conducir por conceptos de una tradición no cuestionada. Por ello, frente al carácter a-crítico de este comportarse la

Gadamer también pone en primer plano este carácter situacional de la comprensión y profundiza la postura de su maestro al hacer hincapié en el aspecto dialógico del comprender, según el cual comprender es entenderse con otros y ponerse de acuerdo.

El proyecto hermenéutico de Gadamer consiste en contribuir a un mejor conocimiento del papel del prejuicio y de la estructura de la pertenencia del intérprete a su tradición. En la tradición y en los prejuicios opera cierta guía precursora de la comprensión y de la experiencia. Pero tal guía no tiene validez universal porque siempre se trata de *una* lengua, *una* tradición, *un* gusto, etc. Esto se debe al carácter del lenguaje, el cual si bien es inherente a toda experiencia, se realiza en la pertenencia del yo singular a una comunidad lingüística determinada. Esto significa que aquí la determinación de la subjetividad a partir de un ego de carácter formal, universal y atemporal es sustituida por una determinación histórica (Cfr. Carrillo Canán, 2003: 143). De este modo, se podría sostener que la hermenéutica ofrece una visión más lograda del conocimiento y del mundo en la medida en que tiene en cuenta el carácter temporal de la existencia humana y en tanto no rechaza la teoría sino que sostiene que el conocimiento científico es una forma derivada en la que el *Dasein* puede acceder a la realidad. En otros términos:

Con Heidegger y Gadamer, la finitud, la muerte, el tiempo y la historia pasan a un primer plano y no precisamente como condicionantes negativos que haya que superar, sino como caracteres irrenunciables y constituyentes de nuestro ser-en y comprender el mundo. Estas notas adquieren, por tanto, una dimensión positiva (Segura Peraita, 2014: 230-1).

Nos preguntamos entonces ¿cuál es el sentido concreto que Gadamer confiere a esa especie de presencia como correlato de la experiencia artística? El carácter de esta presencia es muy particular porque se trata del mundo como presencia, y mundo refiere aquí a la identificación de una comunidad o pueblo (Cfr. Carrillo Canán, 2000: 101). De este modo la obra no sólo hace visible las cosas y les da a los hombres una visión de sí mismos sino que lo que *es* en la obra no es experimentable más que como presencia de una comunidad. Esta idea se clarifica si tenemos en cuenta el significado de las nociones que Gadamer quiere rehabilitar del humanismo como, por ejemplo, las nociones de *sensus communis* y *gusto*, las cuales realzan la importancia del conjunto de juicios,

hermenéutica se revela como extremadamente crítica. Y en este sentido su tarea consiste en desarrollar las posibilidades del comprender (Cfr. Bentolina, 2011: 14).

baremos y certezas compartidas que permiten a todos los miembros de una comunidad participar de la experiencia de una misma realidad⁵¹. En el caso del gusto no se trata solamente de reconocer, mediante el juicio, como bello tal o cual cosa, sino de juzgar si eso que se considera bello es adecuado o no en relación a un todo, es decir, al conjunto de juicios de la comunidad⁵².

Por lo tanto, lo que se presenta en la experiencia artística está condicionado por estas concepciones (sentido común, gusto) que guían la comprensión. Ahora bien, esta determinación no es una determinación mecánica o empírica, sino que es una determinación positiva en la medida en que posibilita un punto de partida en la comprensión, aunque no se reduce a él. En otros términos:

Quando el texto interpela al intérprete, la respuesta de éste se ve condicionada por la perspectiva que le proporciona su horizonte. Pero no está obligado a limitarse a la inmediatez de lo dado, porque lo que se ofrece no lo determina. [...] Esto mismo afecta a la obra de arte, en virtud del horizonte que le es propio. Así pues, en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo (Cfr. VM, 138). Es en lo otro donde aprendemos a conocernos a nosotros mismos y a superar el carácter puntual de la vivencia puramente estética (Martínez, 1987: 145).

Y tampoco se trataría de una determinación particular, es decir, de la experiencia y comprensión de *un* individuo sino de una época. En este sentido, la presencia de la comunidad constituye un momento esencial de la experiencia artística⁵³.

⁵¹ El sentido común lo es de lo concreto (contingente) porque es un sentido adquirido por vivir en determinada comunidad. Y es histórico en tanto preserva las tradiciones como principio de acción. Gadamer (1977) dice que: “Lo que orienta la voluntad humana no es la generalidad abstracta de la razón sino la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto” (50).

⁵² Por eso Gadamer (1977) dice: “El gusto no es, pues, un sentido comunitario en el sentido de que dependa de una generalidad empírica, de la evidencia constante de los juicios de los demás. No dice que cualquier otra persona vaya a coincidir con nuestro juicio, sino únicamente que no deberá estar en desacuerdo con él (como ya establece Kant)” (70).

⁵³ No sólo la obra cuenta con un mundo y un horizonte de posibilidades, sino también el intérprete, por lo que, lograr un acuerdo sobre el asunto supone actualizar una de esas posibilidades y, por lo tanto, una fusión de horizontes.

III. La verdad de la obra de arte.

1. El modo de ser de la obra de arte.

Uno de los conceptos gadamerianos centrales respecto de la relación entre verdad y arte es el de *juego*. Este término de índole fenomenológica no se encuentra en la tradición fenomenológica anterior ni en Heidegger, sino que es un concepto que Gadamer recupera de la tradición estética, pero desde otro horizonte. Esto puede deberse a la lectura que el filósofo de Marburgo tiene de Huizinga⁵⁴, de quien tomó ciertas ideas para otorgarle un nuevo sentido. Como dice R. Argullol (2012) el juego fundado antropológicamente le permite a Gadamer “sostener una tendencia innata del hombre al arte” (20). Pero aquí consideramos que también permite algo más, esto es, la sustitución de la relación *sujeto-objeto*, que caracterizaba a la conciencia estética, por la interacción y movimiento entre ambas dimensiones (Cfr. López Sáenz, 2002: 10). Consideramos que profundizar en esta noción puede ser un buen punto de partida para comprender la ontología de la obra de arte que Gadamer expone en *Verdad y Método*.

Antes de continuar con nuestra exposición es preciso decir que el juego ha sido considerado comúnmente como un fenómeno marginal de la existencia humana ya que no se relaciona con las cuestiones más serias e importantes de la vida. El juego no sólo es una actividad más entre otras, sino que es la actividad más ociosa e inútil, y en este sentido una enemiga del trabajo. Así se ha caracterizado el juego, cuando no como una cuestión infantil. Sin embargo, autores como E. Fink y como nuestro propio Gadamer, ambos lectores del *Homo Ludens*, se resisten a ver el comportamiento lúdico como un fenómeno sin importancia y aislado del mundo de la seriedad. Al contrario, sostienen que el juego es un fenómeno esencial de la existencia humana. Para Fink el juego es un modo vital de la existencia del hombre y no un modo degradado frente a otras formas de existencia. Al respecto Ríos Espinosa (2008) dice:

⁵⁴ Huizinga (2007) dice en el prólogo de *Homo Ludens* “Hace tiempo que ha ido cuajando en mí la convicción de que la cultura humana brota del juego -como juego- y en él se desarrolla. [...] Porque no se trata, para mí, del lugar que al juego le corresponda entre las demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego” (7- 8). Por cuestiones de espacio no nos detenemos aquí en una exposición detallada de las ideas de este autor y de la influencia que ejerció en Gadamer, sin embargo, consideramos que para una comprensión más acabada del tema es fundamental realizar esta tarea.

Fink le está dando al fenómeno de juego una interpretación existencial, como un fenómeno esencial de la existencia tan relevante como el trabajar, amar, oponerse, morir, en fin. Lo interesante en todo caso es que todos estos fenómenos son enigmáticos en tanto muestran un gran verdad, a saber, que el hombre es a la vez abierto y oculto, no es toda naturaleza ni es toda libertad, siempre es una tensa relación consigo mismo (26).

Por su parte, Gadamer, recupera el fenómeno del juego para criticar el subjetivismo estético y superar así la idea de que la liberación que se da en el juego del arte posibilitaría una fuga a un mundo de fantasía, de ensueño y utopía. Tanto para Fink como para Gadamer: “el juego posee un carácter de alteridad, en donde se abre la posibilidad de “ser para otro”, que también podría tener implicaciones éticas interesantes en tanto implica un nuevo modo de relación con la comunidad” (Ríos Espinosa, 2008: 24). Lo que en definitiva nos interesa destacar es que estos autores advirtieron las potencialidades del juego como un tipo de conocimiento. Es decir, si bien en la participación del juego se está lejos de una conciencia reflexiva, esto no quiere decir que en él no se dé cierta comprensión y, por lo tanto, cierto conocimiento, aunque diferente del científico.

Como anticipábamos, Gadamer se desentiende de la noción de juego de la tradición estética (de Kant y Schiller) por encontrar en ella una significación subjetiva. Por el contrario, nuestro autor se vale de este concepto, primero, para contraponerse a la categoría de sujeto y decir que la subjetividad desempeña un papel secundario en la representación del arte. Esta consideración no es menor ya que tal desplazamiento posibilita una resignificación del vínculo entre la obra y el espectador. Y, segundo, para indicar que el juego tiene la autonomía de re-presentarse a sí mismo cada vez que se juega.

En el juego no hay relación *sujeto-objeto*, como sí la hay en la actividad del conocimiento, porque el jugador no se comporta en el juego como frente a un objeto que quiere conocer o representar, sino que el jugador está ya siempre *dentro* del juego. Por lo tanto, el concepto de juego le permite a Gadamer distanciarse de cualquier interpretación que defina la experiencia del arte como el comportamiento de un sujeto (*Cfr.* Ríos Espinosa, 2008: 28). Este dentro del juego debe entenderse a partir de los movimientos

que se desarrollan en un juego, los cuales no son arbitrarios, sino que poseen una ordenación a la que el jugador está sujeto. Mientras el juego dura se produce una suspensión de la existencia activa y preocupada de los jugadores puesto que queda subordinada a las reglas propias del juego mismo. Por esto, la pasividad del dejarse jugar (que caracteriza a los jugadores) está en relación con la incertidumbre de lo que vendrá, mientras el juego retiene la libertad de decidir por esto o por lo otro. Si bien los jugadores hacen posible su manifestación, el verdadero sujeto del juego es el juego mismo. Este modo de entender el juego lleva a Gadamer a considerar que su esencia consiste en la independencia con que se presenta a sí mismo ante la conciencia de los jugadores (*Cfr.* Gadamer, 1977: 148-9).

Estas dos características del juego, como sujeto y como presentación, dice S. Orueta, sustentan la aplicación gadameriana del juego al arte. Por un lado, porque el rol que antes ocupaba el jugador, en el traspaso al fenómeno artístico, lo ocupa el espectador y en la medida en que los jugadores no son los sujetos de juego, tampoco lo son los espectadores. Si bien el arte es común al espectador y al artista, en ninguno de ellos se agota. Al contrario, la autonomía de la obra de arte es la que se impone. Por este motivo no se trata de acomodar la obra a mi subjetividad sino que mi subjetividad se deje interpelar ante la imposición de la obra (*Cfr.* Orueta, 2013: 86-8).

Y por otro lado, porque la presentación es la característica fundamental del arte para Gadamer. Como vimos, (re)presentar en este contexto significa ‘presentar algo’. Ahora bien, salta a la vista una diferencia, mientras que el juego no acostumbra a (re)presentarse para nadie, es decir, solo se limita a auto-presentarse, en el arte hay (re)presentación *de* algo *para* alguien. Este aspecto del arte apunta siempre más allá de sí mismo, se dirige a los espectadores.

Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su ‘intención’, no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad (Gadamer, 1977: 153).

El papel de los actores es que el juego no se agote en su participación sino en la (re)presentación *para* los espectadores. Por eso Gadamer considera que el espectador

tiene una primacía metodológica, porque el juego es para él. En cuanto a lo que accede a la (re)presentación artística, es preciso saber que no se restringe necesariamente a un objeto en particular sino que el conjunto de posibilidades y lo abierto del mundo operan en la obra de arte. Lo que se presenta en la obra, la variedad de interpretaciones que ella admite, no depende de una subjetividad sino de la obra misma. Lo que en ella se presenta son posibilidades de ser propias de la obra (Cfr. Gadamer, 1977: 162). Y lo esencial de esta (re)presentación es que puede presentar, en toda su significación, la realidad de la experiencia humana.

Para comprender el sentido del concepto de (re)presentación hay que evitar priorizar aquello *que* se presenta por sobre *cómo* se lo presenta. Es decir, la obra de arte no puede separarse de las condiciones por la que se muestra. En ella lo presentado se convierte en sí mismo cuando no se cuestiona la acepción que subyace a determinada interpretación o representación. Tal actitud no sólo desvirtúa la verdadera experiencia sino que supone la distinción estética de la “obra en sí” y su interpretación. Gadamer (1977) dice:

Lo que hemos llamado una construcción lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido. No es que sea algo en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser (162).

A diferencia de la conciencia estética, lo que aquí constituye al arte es la mediación total⁵⁵ o, lo que es lo mismo, la no-distinción estética (identificación entre representación y representado). En otros términos, en la medida en que el modo de ser del arte es la presentación no podemos diferenciar ontológicamente una obra artística de su representación⁵⁶, por ejemplo, no podemos diferenciar la poesía de su recitado, o la

⁵⁵ Según Grondin esta mediación total exige un gran esfuerzo interpretativo. Y sostiene que se podría pensar en cierta resonancia de la concepción del Bultmann de la proclamación del mensaje cristiano. En palabras de Grondin: “El fundamento del mensaje cristiano, según Bultmann, no es tanto la historia de Jesús que, como tal, es inasequible para nosotros, sino más bien la proclamación o promesa de los apóstoles mismos. Esta proclamación o este *kérygma* constituye el primero y único dato del mensaje cristiano. Pero esta proclamación misma era ya una interpretación” (Grondin, 2001: 75).

⁵⁶ Gadamer sostiene que cuando hay diversas interpretaciones de una misma obra no resulta imposible distinguir cada una de ellas respecto de las demás. No obstante, lo que resulta sí problemático es que se considere que estas variaciones, que la obra posibilita, son libres y caprichosas y de este modo se olvide el carácter vinculante que conviene al arte, esto es, la capacidad que tiene para dirigirse a cada uno de manera propia e inmediata, que impediría que el proceder artístico descansara en la imitación de un modelo (Cfr. Gadamer, 1977: 163-4).

obra teatral de su puesta en escena⁵⁷ (Cfr. Grondin, 1999: 72). Esta distinción se cancela cuando estamos en condiciones de comprender el sentido del juego del cual participamos. Es decir, cuando una obra de arte ha logrado captar completamente nuestra atención y ha permitido que nos involucremos con el asunto que trata nos olvidamos si estamos ante una interpretación o el original y en ese instante “el gozo que produce la representación [...] es el gozo del conocimiento” (Gadamer, 1977: 156).

En este proceso de presentación *de algo para* alguien sucede, según Gadamer, una *transformación en construcción*. Esta transformación se debe a que, por un lado, algo se convierte en otra cosa. Y, por otro, aquello que se transforma lo hace hacia su verdadero ser. En la obra de arte se produce una transformación cuando los jugadores ya no son sino lo que ellos representan y cuando los que participan, es decir, los espectadores, se transforman también. Esto no quiere decir que lo que allí ocurre es un desplazamiento hacia un mundo distinto. Al contrario, esta transformación en construcción posibilita un nuevo sistema de reglas que no admite comparación con la realidad porque la oposición realidad-apariencia ha quedado atrás. Por ello, la pregunta sobre si es real o no lo que ocurre en una obra de arte se convierte, desde esta perspectiva, en una pregunta mal planteada. El arte está en una dimensión superior desde la cual puede decirnos algo acerca de lo que es, puede decir algo acerca de la verdad porque en la (re)presentación de una obra de arte emerge lo que antes permanecía oculto (esta idea está íntimamente vinculada con lo que expusimos en el capítulo anterior al hablar de la tensión mundo-tierra en Heidegger).

⁵⁷ Debido a que la intención de Gadamer no era escribir una teoría del arte sus reflexiones exceden a los problemas estéticos. Si bien en *Verdad y Método I* hay una primacía de las artes reproductivas, Gadamer considera que también hay re-presentación en las artes no reproductivas. El teatro y la música son los ejemplos más elocuentes de esta representación puesto que tienen que interpretarse en el escenario y su ser es únicamente en esa mediación. Por supuesto que teóricamente es posible distinguir la obra original de una interpretación, pero, como ya anticipamos en el capítulo anterior, lo que constituye al arte es la no distinción estética. El cuadro tiene también una función representadora, ya sea que se trate de la representación de alguien -un retrato- o de una pintura de objetos, porque pone ante nosotros lo presentado en un incremento de su ser. Para entender esto, pensemos, por ejemplo, en algún objeto que cotidianamente pase desapercibido o que se limite a cumplir determinada función, al aparecer representado en el cuadro, se lo percibe de otro modo. También en el arte de lo decorativo y en la literatura hay re-presentación. En el primero, porque no se lo concibe como ornamento sino como aquello que permite realzar lo decorado y en la segunda, en su actualización, es decir, en el acto de leer, lo leído, accede a re-presentación (Cfr. Gadamer, 1977: 182-212).

Una característica fundamental de esta transformación es la temporalidad que la constituye, la cual está vinculada a la celebración. A diferencia de la temporalidad a la que estamos acostumbrados en nuestra cotidianeidad, es decir, a la sucesión de “ahoras”, en el arte la celebración no tiene fin. Como señala Gadamer, no resulta sencillo clarificar la temporalidad de la obra de arte a partir de la temporalidad de la fiesta. Sin embargo, puede servir tener en cuenta que en la fiesta no hay aislamiento sino que todo está congregado (Cfr. Gadamer, 2012: 99). En ella se fundan pasado y presente en la medida que algo del pasado se actualiza en el presente y se presenta una determinada comunidad. En palabras del autor:

Sólo hay fiesta en cuanto que se celebra. Con esto no está dicho en modo alguno que tenga un carácter subjetivo y que su ser sólo se dé en la subjetividad del que la festeja. Por el contrario se celebra la fiesta porque está ahí. Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene su ser simplemente en el punto de intersección de las experiencias de los espectadores (Gadamer, 1977: 169).

Esto nos permite comprender que la obra no se determina a partir de la experiencia de sus espectadores. Por el contrario, es el espectador el que es interpelado por su participación en la obra. En esta participación el arte puede “abrirnos los ojos” para ver las cosas como son.

Todo este rodeo que Gadamer hace para describir el modo de ser de la experiencia artística tiene un propósito: salvar al arte del dominio de la conciencia y restaurar su *sentido cognitivo*. En otras palabras: “la experiencia del arte que intentábamos retener frente a la nivelación de la conciencia estética consistía, precisamente en esto, en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto...” (Gadamer, 1977: 145) Ante el giro subjetivo de la estética, Gadamer recupera la concepción antigua del arte, según la cual a todo arte le subyace el concepto de *imitación*. Sin embargo, este concepto sirve siempre y cuando mantenga presente el significado propio de la imitación⁵⁸. Éste tiene que ver con que, por un lado, al imitar algo se trata de (re)presentar de manera que sólo haya lo (re)presentado. Es decir, si pensamos en una

⁵⁸ Gadamer ejemplifica argumentando que cuando un niño juega a imitar lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose a sí mismo en acción. La ilusión de la imitación no consiste en imitar ocultando o aparentando algo para que se descubra, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo se muestre aquello que se representa (Cfr. Gadamer, 1977: 158).

presentación escénica, lo propio y personal (subjetividad) del actor queda en segundo plano cuando en ella emerge lo presentado. Y por otro, que esta idea de imitación está íntimamente vinculada a la noción de reconocimiento, la cual sostiene que sólo en su *reconocer* accede lo ya conocido a su verdadero ser. En palabras del autor:

La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que haya llegado al ahí de la manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de esencia [...] la representación de la esencia es tan poco mera imitación que es necesariamente mostrativa (Gadamer, 1977:159)⁵⁹.

Este reconocimiento posee el carácter de un auténtico conocimiento. Y sólo se alcanza cuando no se establece la distinción estética.

Cuando esto es así, el reconocimiento que tiene lugar en la experiencia artística vuelve más profundo el conocimiento de uno mismo y del mundo. Según Gadamer (1977):

Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo (158).

Pero no debemos entender aquí reconocimiento como un volver a conocer algo que ya se conocía, sino que “la alegría del reconocimiento” (Gadamer, 1977: 158-9) está en que se conoce algo *más* de lo ya conocido. Lo que se nos comunica a través del juego del arte tiene el carácter de una anamnesis, es decir, de un volver a ver el mundo pero como si lo conociéramos por primera vez. De este modo, el reconocimiento que es posible en la experiencia del arte es una forma de conocimiento y de verdad. El arte trata de verdad en la medida que se hace cargo de ese elemento singular, del que también se ocupan las ciencias del espíritu y que escapa a cualquier intento de ser apresado por el método científico, esto es: el carácter temporal de la experiencia humana.

La entrega al juego del arte no se debe a una efímera curiosidad⁶⁰ por la cual nos vemos arrastrados, sino porque en él se nos manifiesta la verdad del mundo en el que

⁵⁹ Sobre esto C. López Sáenz (2002) dice: “Como Hegel, Gadamer piensa que el arte representa la manifestación sensible de la idea, pero, frente a él cree que la verdad del arte no está subordinada a otra superior, sino que es arquetípica con respecto a las restantes verdades” (9).

⁶⁰ En este sentido, la pretensión de verdad que opera en la obra está ligada a la pretensión de permanencia. Gadamer recoge este concepto de Kierkegaard para quien una pretensión es algo que se mantiene. En el contexto hermenéutico

vivimos y en el que nos reconocemos a nosotros mismos⁶¹. La verdad de la obra de arte “tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (Gadamer, 1977: 145). En un pasaje de *Verdad y Método II* (1986) Gadamer expresa (1992): “La intimidad con que nos afecta una obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el “ese eres tú” que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: “¡Haz de cambiar tu vida!” (62) Este estremecimiento que invade al espectador al percibir su propia finitud⁶², se puede comprender mejor en el siguiente apartado.

2. La lingüística de la obra de arte.

Habiendo ganado una comprensión del modo de ser de la obra de arte, tomamos ahora un caso de la literatura para analizar en primer lugar, qué tipo de experiencia de verdad se experimentaría en ella, y, en segundo lugar, para esclarecer de qué modo la obra de arte puede interpelar a su intérprete. En la medida en que el ser de la obra de arte no se reduce a un mero objeto de placer estético, sino que ella puede decirnos algo a cada uno, es posible hacer hablar a la obra si al leerla no nos conformamos con una simple lectura sino que nos involucramos en ella y la recreamos. En palabras del autor:

De este modo, la lectura me parece, de hecho, un prototipo de la exigencia que se le hace a cualquier contemplación de obras de arte, precisamente también a las artes plásticas. Se trata de leer con todas las anticipaciones y vueltas hacia atrás, con esta articulación creciente, con esas sedimentaciones que mutuamente se enriquecen, de tal modo que, al final de ese ejercicio de la lectura, la conformación, aún con toda

esta idea significa que el juego de la obra de arte no se agota en la mera curiosidad, sino que para que la obra se presente es preciso atenerse al asunto de ella misma (Cfr. Gadamer, 1977: 172-3).

⁶¹ Por eso no es casual que Gadamer considere, en *Verdad y Método*, a la tragedia como el ejemplo más logrado, aunque después, en sus obras menores posteriores, adquiera mayor importancia la literatura. De todos modos, en toda forma artística se da el encuentro consigo mismo, sólo que la tragedia representaría este encuentro de una manera más dramática ya que ante el poder trágico del destino el espectador se reconoce a sí mismo en su propia finitud (Cfr. Gadamer, 1977: 178).

⁶² Esto es más complejo y Gadamer lo trabaja como vimos cuando aborda la noción de experiencia para mostrar que el conocimiento que se adquiere en toda experiencia hermenéutica, y por tanto, en la experiencia artística tiene que ver con el autoconocimiento o en todo caso con la experiencia de la propia historicidad.

su articulada abundancia, se vuelve a fundir en la unidad plena de una declaración (Gadamer, 1998: 262).

Por lo tanto, la hipótesis de Gadamer es que, si bien cada intérprete puede hacer una lectura diferente de una “misma” obra, la experiencia artística constituye una experiencia fundamental porque la verdad que en ella acontece pone al hombre ante sí mismo.

2.1. La Muerte de Iván Ilich.

La muerte de Iván Ilich (1886) es una de las piezas literarias más significativas de la literatura universal porque devela con una prosa impecable y extraordinaria penetración psicológica las penurias y límites de la condición humana. Es una obra paradigmática sobre la muerte como situación límite. Presenta la historia de un hombre, Iván Ilich, que encarna un estilo de vida “común y corriente” (con cierto prestigio y comodidades) que vive de acuerdo a las normas tal como hace la mayoría hasta que un día, un accidente doméstico, trae aparejado el inicio de una enfermedad desconocida que pondrá fin a su vida. El encuentro con la muerte desata un sinfín de estados y reflexiones que le permiten a Iván Ilich percatarse de lo insignificante que ha llegado a ser su vida y todo aquello cuanto le rodea. Esta obra narra la historia de un hombre que experimenta su propia muerte.

Sobre la muerte hay que decir que es un tema que ha despertado un gran interés a lo largo de toda la historia y por ello podemos encontrar más de una respuesta. En este caso, *La muerte de Iván Ilich* aborda esta temática de una manera peculiar al plantear la pregunta por el sentido de la vida. Hay que decir también que la muerte es uno de los problemas que divide las aguas entre los filósofos, es decir, hay quienes rehúsan considerarla como problema filosófico y hay quienes la consideran un fenómeno significativo en tanto invita a repensar las cuestiones más importantes de la vida. Especialmente para Heidegger este tema adquiere una relevancia original. Una de las reflexiones más populares de *Ser y Tiempo* (1927) es la dedicada al análisis de la muerte (Cfr. Moreno Claros, 2002: 203). En la medida en que el *Dasein* se sabe mortal, la muerte es su horizonte vital. Sobre esto dice Moreno Claros (2002): “La razón de pensar

la muerte es simple: con esta se acaba todo, ella cierra la existencia, [...]; con ello, el estar aquí aparece con otra característica: la finitud” (203). A Heidegger le interesa la muerte en sentido ontológico, es decir, como posibilidad de toda imposibilidad (Cfr. Heidegger, 1997: 271), en tanto cree que un análisis de este fenómeno puede permitir una mejor comprensión de la existencia.

Las ideas de L. Tolstoi han desempeñado un papel importante en el desarrollo heideggeriano del *ser para la muerte* (Cfr. Rabe, 2003: 113). Contra la costumbre que se tiene de huir ante el pensamiento de la muerte, la posibilidad de ser uno mismo, *i.e.*, saberse finito, genera una angustia potente e insoslayable. Tolstoi fue contundente al dejar esto en claro: la muerte es un problema que no sólo tiene un sentido existencial sino también ético, a saber, el significado último de la vida y la muerte y la pregunta por la forma de vida moralmente correcta. Moreno Claros (2002) dice: “Pero algo más escribió el gran escritor ruso en su genial relato: ni más ni menos que toda la teoría heideggeriana acerca del «estar frente a la muerte»” (210).

Heidegger toma como punto de partida de sus reflexiones la *facticidad* del *Dasein*. Sin embargo, esta *facticidad*, considerada más a fondo se revela inadecuada porque es un modo de encontrarse en el mundo -todavía- inauténtico. En la situación propia del *Se*, en que se evita una confrontación consciente directa con la condición de ser mortal, el *Dasein* se engaña a sí mismo (Cfr. Moreno Claros, 2002: 210). Inmerso en el automatismo de la vida cotidiana impide el surgimiento de la angustia que lo lleva a pensar su propia muerte como una apertura de posibilidades. Cuando el *Dasein* enfrenta la certeza de la muerte es cuando se encuentra con su “sí mismo más genuino”, es decir, cuando se halla a solas consigo y con su propia muerte⁶³ (Cfr. Moreno Claros, 2002: 208). Mediante esta reflexión Heidegger llega a la noción de autenticidad. La muerte como posibilidad de un final no constituye sólo un dejar de vivir, sino que implica también un compromiso con la vida, con una vida auténtica que permita al *Dasein* ser fiel a sí mismo. Por eso, al *Man*, a las habladorías, a la inautenticidad, Heidegger opone el concepto de autenticidad de la existencia.

⁶³ Ante la angustia de este enfrentamiento el *Dasein* se adelanta a la posibilidad de toda imposibilidad y asume sus propias posibilidades (Cfr. Vattimo, 2006: 48-50). Anticiparse a la muerte no quiere decir renunciar a las posibilidades sino tomarlas en cuanto ellas verdaderamente son, es decir, como puras posibilidades.

Las situaciones fundamentales de la vida (experiencias que no se pueden controlar, revertir, ni mucho menos evadir) son una advertencia de que hay algo que nos concierne directamente a nosotros y que cuestiona el sentido de nuestra vida. Ante semejantes situaciones, surgen ciertas preguntas que nos enfrentan con la vulnerabilidad de nuestra existencia. Gadamer (2001) se pregunta: “¿Qué significa en realidad la pequeñez y la brevedad de nuestra vida dentro de la totalidad del mundo?” (89) Frente a la posibilidad de la muerte la existencia humana se revela en su propio carácter temporal, *i.e.*, con un principio y un fin. Esta finitud sitúa, irremediablemente, al *Dasein* frente al problema del sentido de su existencia. Si bien muchas cosas pueden suceder en la vida del hombre nada posee tanta certeza como el acontecer de la muerte: “Lo único que hay de cierto en esta vida, afirma Heidegger, es que la muerte aguarda” (Moreno Claros, 2002: 207). En este sentido, la muerte es la posibilidad más propia del *Dasein*, no sólo porque es una experiencia intransferible, sino porque afecta la esencia de su existencia, es decir, su estar abierto a posibilidades. Pero no sólo ante la muerte, sino también cuando se la piensa o se anticipa a ella, al *Dasein* le queda la posibilidad de propiciarse una vida auténtica. En otras palabras, siempre está la posibilidad de reaccionar, de despertarse a sí mismo y modificar el modo habitual de estar arrojado (*Cfr.* Moreno Claros, 2002: 213).

Esta confrontación que el *Dasein* experimenta puede darse también en la obra de arte. Por eso tomamos aquí como ejemplo *La muerte Iván Ilich*, en la cual se da una doble confrontación, es decir, al mismo tiempo que la muerte confronta a Iván con su vida, también el intérprete es interpelado. Teniendo presente esta idea: que la muerte nos confronta con nuestra propia existencia finita y que el arte puede ser un modo en que la muerte se nos presente como inherente a nuestra condición humana, trataremos de ir detallando por qué esta obra interpela al lector respecto de su propia realidad.

Uno de los aspectos que aparece como relevante es que *la muerte física es la muerte de los otros*. Si algo reluce en el texto de Tolstoi es que la muerte nunca es la propia muerte. Es indiscutible que “todos moriremos algún día”, sin embargo, la muerte resulta obvia, siempre y cuando, se presente como entidad abstracta y lejana. Dicho en otras palabras:

El dramatismo existencial con el que Iván Ilich vive la proximidad de su muerte tiene un contrapunto, que sólo acentúa ese dramatismo, cuando Tolstoi expone la trivialidad con la que se enfrenta la muerte de los demás. Si bien Heidegger

mencionaba que la muerte de otro puede ser ocasión para reflexionar sobre el carácter temporal del ser humano [...] el que se muere es otro (Guerrero Martínez, 2008).

En el caso de Iván Ilich, su mujer, su hija, el novio de la hija, los médicos, todos tratan de desentenderse de la muerte de Iván. Se comportan como si nada pasara y le reprochan su estado de ánimo como si fuese culpable de estar muriendo. Por más que quieran, parece que, no pueden disimular que Iván se ha vuelto un estorbo para ellos.

No era posible engañarse: algo nuevo, temible e importante, lo más importante de toda su vida, se producía en su ser. Y sólo él lo sabía; todos a su alrededor lo ignoraban o querían ignorarlo, pensando que todo en el mundo continuaba como antes, y tal actitud era el mayor tormento de Iván Ilich (Tolstoi, 1945: 58).

Y más adelante, el escritor continúa:

Sólo Guerasim no le mentía; por todo su comportamiento se veía que sólo él comprendía de qué se trataba y no consideraba necesario ocultarlo [...] Una vez llegó a decirle directamente, cuando Iván Ilich quiso mandarlo a dormir: Todos vamos a morir. Entonces, ¿por qué no he de molestarle un poco por usted? (Tolstoi, 1945: 79).

Otro de los aspectos es que *la muerte es aquello que no se quiere ver*. Por eso Iván Ilich se esfuerza por no pensar en su enfermedad. Dice Tolstoi (1945):

Trató de volver hacia las ideas que lo absorbían antes de la enfermedad, evitándole preocupaciones sobre la vida y la muerte. Pero, ¡cosa extraña!, todo aquello que antes le ocultaba y le alejaba esos pensamientos, ya no podía ejercer sobre él la misma influencia. Últimamente Iván Ilich hacía esos esfuerzos por retornar a los pensamientos y anhelos anteriores que le ocultaban la idea de la muerte. Se decía a sí mismo: “Me ocuparé del trabajo, pues en él está mi verdadera vida (71).

Sin embargo, el drama del sentido de la vida ante la cercanía de la muerte se hace patente y se refleja en los pensamientos del protagonista: “Pienso en la curación del intestino y estoy frente a la muerte. Pero ¿será posible que sea la muerte?” (Tolstoi, 1945: 67). Ante esta situación, la insistencia del “por qué” (por qué esta enfermedad, por qué el dolor, por qué a mí, etc.) y la ausencia de respuesta parecen indicar que en realidad aún no se ha comprendido la radicalidad de esta experiencia, sino que se la sigue negando. Iván Ilich,

[...] por más que pensaba no pudo encontrar respuesta alguna. Y cuando acudía a su mente la idea de que sufría las consecuencias de no haber vivido como era debido, el enfermo recordaba enseguida que su vida había sido ejemplar, y rechazaba ese extraño pensamiento (Tolstoi, 1945: 96).

En otro pasaje aparece esta misma idea un poco más clara:

“No es posible oponer resistencia”, se decía a sí mismo, “pero quisiera por lo menos comprender por qué”. Ni eso siquiera. “Si pudiera explicarme esos sufrimientos como castigo de una vida desordenada. Peor no puedo encontrar nada de eso”, añadía, recordando que no había hecho nada ilícito, que había marchado siempre de acuerdo con las reglas de la sociedad y respetado las leyes establecidas. “No es posible suponer eso”, se decía sonriendo con dulzura, como si alguien pudiera ver su sonrisa y ser engañado por ella. “No hay explicación... Estoy condenado a sufrimientos y a la muerte... Pero, ¿Por qué? (Tolstoi, 1945: 100)

Se podría pensar que hay algo de paradójico en esta conciencia óptica de la muerte: que mientras más se quiere apartar la vista de *ella* (así es como Tolstoi se refiere a la muerte), más intempestivamente se la piensa.

Revisaba los papeles, trabajaba, pero el pensamiento de que tenía un asunto importante y personal, al cual se dedicaría al terminar, no lo abandonaba. Cuando finalizó su trabajo recordó que el asunto personal que lo preocupaba era el pensamiento de su apéndice (Tolstoi, 1945: 64).

Iván Ilich quería volver a controlar todo, tal como estaba acostumbrado a hacerlo en su casa, en su trabajo, en su vida privada, con sus amigos. Por esto, intentaba acomodar con el pensamiento ese órgano deficiente que perturbaba ahora toda su existencia. Pero esta situación no es algo que se pueda dominar sino que se trata, en última instancia, de aceptar. Hacer como si no estuviese, apartar la vista de ella, no hace más que potenciar la fuerza con la que ella, sin embargo, aparece.

Por último, la característica fundamental de la muerte es que *confronta al hombre consigo mismo*. La muerte devela que no se vive en un eterno presente, sino que la vida, por el contrario, consiste en una sucesión de instantes, es decir, tiene un comienzo y una final (Cfr. Moreno Claros, 2002: 204). Semejante conciencia debería servir para aprender a vivir teniendo presente lo que piensa Iván Ilich: “No se trataba ya ni del apéndice ni del riñón, sino de la vida y la muerte. Sí la vida estaba ahí, en todo su ser y ahora se le iba y no podía retenerla. Sí. ¿Para qué engañarse?” (Tolstoi, 1945: 66). Esta

nueva conciencia (de que la vida se termina o de saberse finito) aproxima a Iván a lo único real y cierto: su propia muerte.

Tanto para el escritor ruso como para el filósofo alemán, la importancia de la muerte radica en que hace que uno rectifique ciertas costumbres y modos de pensar que han sido adquiridos, pero nunca puestos en cuestión. Se trata de poner en tela de juicio, a partir de una experiencia de la muerte, ciertas normas que han sido impuestas desde fuera, por la familia, las instituciones, la sociedad, etc. y que hacen que la vida transcurra sin demasiadas preguntas. Tolstoi narra la vida a partir de la muerte. Lo cual supone no sólo invertir el orden cronológico en el que solemos ver los dos fenómenos sino descubrir una íntima relación entre ellos. Iván Ilich ha comprendido, tras una larga y penosa lucha contra lo que se avecina, que la muerte puede significar un llamamiento para que el hombre llegue a su verdadero ser. Y Heidegger en *Ser y Tiempo* hace lo mismo: ilumina la vida del hombre en el mundo a la luz de la muerte (Cfr. Rabe, 2003: 114). También aquí la muerte tiene el sentido de llevar al hombre ante sí mismo cuando éste se ha perdido en los hábitos del *se*. Y esto es lo que se refleja hacia el final de la novela y hacia el final de la vida de Iván Ilich, quien termina por comprender que vivió sin ser él mismo. Frente a sí mismo, sin máscaras y sin las ataduras del pasado, pensó:

¿Y la muerte? ¿Dónde está la muerte?” Buscó su miedo anterior y no lo encontró. ¿Dónde está la muerte? No sentía ningún miedo porque no existía la muerte. En lugar de ella vio la luz. “Es así”... -dijo de pronto en voz alta-. ¡Qué alegría! Para él todo eso pasó en un momento y el significado de ese momento ya no cambió (Tolstoi, 1945: 108).

De esta manera, el relato de la muerte de Iván Ilich deja entrever que el protagonista comprendió el significado de su vida los últimos instantes antes de morir.

2.2. ¿En qué sentido el arte puede interpelar a la existencia humana?

Puede suceder que el lector no sólo participe de la narración de *La muerte de Iván Ilich*, es decir, que experimente aquello que la obra literaria presenta, esto es, la muerte de Iván Ilich, sino que, como resultado de una lectura atenta, aquel reconozca la verdad de lo que experimenta. Tal experiencia ocasionaría que el intérprete no se muestre indiferente ante esa verdad (“todos moriremos algún día”) sino que asuma esa realidad

que es inminente para sí. Este es el logro de la experiencia artística: hacer que uno adquiriera un nuevo horizonte y comprenda su propia circunstancia desde otro punto de vista posibilitando una modificación en su propia vida. Esta modificación no es meramente de hábitos y costumbres, sino de la más profunda perspectiva en que es relevante y urgente la interrogación sobre el sentido de la existencia y sobre todas las preguntas radicales que más conciernen al hombre.

En la medida en que el modo de ser de la obra de arte constituye un acceso alternativo, pero, sobre todo, complementario al ser, la obra de arte encarna una nueva manera de comprender lo que en ella se presenta. De este modo, la experiencia artística supone una experiencia de la novedad porque permite apartar la mirada de la cotidianidad, es decir, de cómo generalmente se cree que las cosas son, e invita a adquirir un nuevo lugar desde el cual pensar la realidad de la existencia humana. En este caso vemos que se trata de la muerte. El acceso a esta nueva realidad está mediado por el carácter lingüístico de la misma experiencia artística, que permite a toda obra comunicar algo. En esta idea está contenida la consecuencia hermenéutica de gran alcance, según Gadamer (1977): “ya que *todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer*” (141). Sin embargo, el lenguaje (artístico) tiene cierta peculiaridad porque:

[...] no se reserva, pero es reserva: dice todo lo que puede, pero no lo puede todo. Ni siquiera puede decirlo. En ello reside precisamente su permanente hablar. Se reconoce como un estar en algo con alguien, esto es, hacerse cargo de una mutua implicación e imbricación (Gabilondo, 1998: 25).

El lenguaje de la obra de arte no debe entenderse como un mero referir. Al contrario, la autonomía de la obra de arte consiste en la pretensión de decir algo y de decir algo con verdad⁶⁴. Ésta no se agota ni en la subjetividad del intérprete ni en la objetividad de la obra, sino que radica en su *comunicabilidad* (Cfr. Gabilondo, 1998: 18). Por eso, el asunto del que ella trata no se agota en reproducir lo que pensó su autor, porque la obra no es resultado de una creación subjetiva, sino que es resultado de diálogo entre la obra

⁶⁴ En los trabajos posteriores a *Verdad y Método* (1960) y, sobre todo, a partir de la edición de la *Gesammelte Werke*, Gadamer clarifica los aspectos centrales de los planteamientos estéticos contenidos en su obra principal. Tal es así que en *Palabra e Imagen* (1992) (“Tan verdadero, tan siendo”), expone que la obra de arte afecta intrínsecamente, *i.e.*, que reclama e interpela al espectador, porque “la obra de arte es una declaración” (Gadamer, 1998: 295). Este modo de ser de la obra permite comprender que en la experiencia artística en general se da una auténtica experiencia que no deja inalterado al que la hace porque la obra de arte no es una mera declaración sino una *declaración de verdad*.

y su intérprete⁶⁵. En este sentido el arte puede interpelar a sus espectadores, porque en cierto modo es un hablar y la verdad que en él se manifiesta se dirige directamente a la sensibilidad del ser humano y supera la generalidad del concepto.

Tal experiencia es posible porque la obra de arte copertenece, en lo que dice, a quien se dirige. Para entablar un diálogo con la obra primero debemos preguntarle, cada uno y cada vez que se lee, sobre qué trata. Porque “hacerse cargo de lo que la obra dice y hacerlo comprensible a sí y a los otros pasa efectivamente por una experiencia, no sólo aquella *de que* ‘la obra de arte nos dice algo’ sino aquella *en la que* ‘la obra de arte le dice algo a cada uno’” (Gabilondo, 1998: 23). Si al leer la obra de Tolstoi se hace esta experiencia y se acepta la invitación de involucrarse y demorarse en ella, a tal punto de replantearse uno su propia vida, el asunto del que trata la obra no sólo ha traspasado sus propios límites, sino que ha interpelado e interrogado a la existencia humana. Por supuesto que para que esto suceda es necesario que el intérprete y la obra se hallen en una situación de apertura, para que puedan dejarse decir algo por el otro (Cfr. Martínez 1987:145). Sólo así será posible el reconocimiento, que se realiza en el lenguaje y el cual no está exento del asombro y turbación. Como dice Gabilondo (1998):

Efectivamente se trata de una manifestación de lo que permanece oculto, manifestación que vislumbra y advierte acciones, acción que manifiesta acción y que lo hace con pretensión de verdad. Tal hacer ver, mostrar, poner de manifiesto, preserva el griego *déloûn*, en el que uno, a pesar de enfrentarse con algo extraño, se siente alcanzado, tocado por ello y convocado a acogerlo... (26)

Por último, si bien la obra es testimonio del mundo del que surge ella puede actualizarse en cada nueva interpretación y presentar una determinada trama de lo que

⁶⁵ Ahora bien, este modo de comprender la verdad que se da en el arte plantea un problema: no establece ningún criterio para discriminar entre aquellas obras que facilitan o permiten una mejor comprensión del horizonte de posibilidades de aquellas que no lo hacen. Es decir, ¿cómo juzgar si se tiene en cuenta que la obra le habla a cada uno?, ¿se puede pensar en una verdad para todos? ¿Se puede hablar de la verdad del arte? (Cfr. López Sáenz, 2002: 11). ¿No conduce más bien esta postura a un relativismo? Incluso más. Si tenemos presente que Gadamer asocia la noción de juego también al diálogo, ¿no se puede, por lo tanto, pensar lo mismo respecto de la verdad como acuerdo (modelo de verdad)? Lo que intentamos decir es que tampoco en este ámbito parece haber un criterio que determine qué acuerdo permite una mejor comprensión de aquellos que no lo hacen. Y por eso se podría pensar que todo acuerdo es tan verdadero como cualquiera, lo cual se asemeja bastante a asumir que todo vale. Este es el blanco de ataque de las críticas que hacen hincapié en la falta de criterio de la hermenéutica a la hora de distinguir aquello que es verdadero de aquello que no lo es. Sin embargo, el juego y el diálogo son los prototipos a partir de los cuales se explicita la verdad hermenéutica y en los cuales la búsqueda de un criterio, que permita alcanzar la verdad absoluta aparece como un resabio de la metafísica tradicional.

hay. Según Gadamer, este es un legítimo reconocimiento al modo de proceder artístico como condición de posibilidad de toda interpretación. El espectador puede interpretar una determinada obra porque la interpretación forma parte del hacer artístico. De este modo, la obra de arte es resultado de determinadas lecturas (*Cfr.* Gabilondo, 1998: 29-30). Gadamer dice (1992):

La recepción de una obra literaria a través del oído interior que escucha en la lectura es un movimiento circular en el que las respuestas se tornan preguntas y provocan nuevas respuestas. Esto hace que perdure una obra de arte, sea cual fuere su género. La duración es una nota característica en la experiencia del arte. Una obra de arte nunca se agota. Nunca queda vacía. Precisamente definimos la ausencia del arte, la imitación, el efectismo, etc. diciendo que lo encontramos “vacío”. Ninguna obra de arte nos habla por siempre del mismo modo. La consecuencia es que nuestra respuesta debe ser cada vez distinta. Otras sensibilidades, otras atenciones, otras aperturas hacen aflorar la figura única, propia, unitaria e idéntica, la unidad de la expresión artística, en una pluralidad inagotable de respuestas (Gadamer, 1992:15).

Como la comprensión, la verdad del arte es un acontecimiento que no requiere de una constatación científica y por eso en la experiencia que se hace de ella cualquiera puede reconocer que las cosas son así. Esta idea puede quedar más clara si tenemos en cuenta el caso de la tragedia. Lo propio de la tragedia es el carácter excesivo de las consecuencias trágicas, ante las cuales el espectador no se comporta con la distancia que caracteriza a la conciencia estética, sino que se ve involucrado en ella y no precisamente por una decisión arbitraria. La inmediatez con que el espectador es afectado se debe al estremecimiento ante la posibilidad de ahondar en un conocimiento que le pertenece. Por eso, el encuentro con lo trágico no se reduce a un mero “verificarse” como lo que uno ya es, sino que en el acontecer de tal experiencia uno puede modificarse a sí mismo. Como sostiene Gadamer (1977): “frente al poder del destino el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio ser finito” (178). De este modo, lo que se entiende por trágico sólo se puede aceptar. Por esta razón, en *Verdad y Método* el análisis de la tragedia tiene cierta primacía. No obstante, lo que puede afirmarse de lo trágico vale también para un ámbito artístico más abarcante.

3. El arte como modelo de verdad.

Para la hermenéutica la verdad del arte se sitúa más allá del esquema *sujeto-objeto* impuesto por la modernidad. Como ya señalamos, fue la crítica fenomenológica a la epistemología decimonónica la que permitió restablecer el *sentido cognitivo* del arte, en la medida en que resignificó la relación entre la experiencia artística y la realidad. Se consideró desde entonces que el arte aporta un conocimiento esencial porque interroga a los espectadores de una manera particular y porque proporciona un reconocimiento del mundo al “[abrirnos] los ojos para lo que es” (Grondin, 2003: 77). La verdad de la obra de arte abre nos saca del nexo pragmático de la vida al instaurar nuevas perspectivas desde las cuales se puede comprender la realidad humana (Cfr. Gadamer, 2002: 197).

La hermenéutica filosófica, a diferencia de la conciencia estética, sostiene que la experiencia artística es un cierto lenguaje porque establece un diálogo con sus intérpretes (Cfr. Martínez, 1987: 143). Este “hablar” de la experiencia significa que ella dice algo, pero no como un documento le dice algo al historiador, sino que la obra de arte le dice algo a cada uno. El carácter vinculante de la obra de arte, *i.e.*, la obra vincula a cada intérprete de un modo propio e inmediato, es lo que la hermenéutica gadameriana hace valer frente a la conciencia estética y su neutralización del problema de la verdad. Sobre esto C. López Sáenz (2002) afirma que:

El arte manifiesta una verdad que no se encuentra en ninguna parte y nos ofrece una experiencia del sentido cuya inmediatez supera el conocimiento metódico de la ciencia. [...] La verdad del arte no es derivada, no es copia, sino proyecto por el que algo nuevo acontece; es *Ereignis*, revelación de sentido que no resulta de un impulso subjetivo, sino que simplemente tiene lugar y su experiencia será verdadera si modifica de alguna manera al sujeto (10).

Como vimos al principio, el interés de Gadamer por la verdad no se reduce únicamente a la experiencia artística sino que se interesa por la verdad en el marco del comprender.

Si queremos saber qué es la verdad en las ciencias del espíritu, tendremos que dirigir nuestra pregunta filosófica al conjunto del proceder de estas ciencias [...] A la preparación de esta pregunta, tendrá que poder servir en particular la pregunta por la verdad del arte, ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del *modo de ser de la obra de arte* (Gadamer 1977: 142).

La centralidad de la experiencia artística se debe a que ella exige otro modo de pensar la verdad, lo que permite no sólo hacer justicia a la totalidad de la experiencia humana, sino iniciar el camino para repensar la verdad en el ámbito de las humanidades. Por eso Gadamer dice:

El punto de partida de mi teoría hermenéutica fue precisamente que la obra de arte es un reto a nuestra comprensión porque escapa siempre a todas las interpretaciones y opone una resistencia nunca superable a ser traducida a la identidad de un concepto. [...] De este modo el modelo del arte ejerce la función orientadora que posee la primera parte de *Verdad y método* para el conjunto de mi proyecto de una hermenéutica filosófica. Esto queda claro si se ha de respetar la “verdad” del “arte” en la infinita variedad de sus “expresiones” (Gadamer, 1986: 15).

En la medida en que la vinculación entre verdad, historicidad y finitud humana tiene como modelo la verdad del arte (Cfr. López Sáenz, 2002: 9) las ciencias del espíritu deben dejarse influenciar por ella. Aun cuando el arte no aporte un conocimiento concluyente y completo de la verdad (Cfr. Gadamer, 1977: 142). Ahora bien, como es sabido, Gadamer hereda la concepción heideggeriana⁶⁶ de la verdad y asume con ello el carácter derivado del conocimiento científico. Por lo que, también aquí se deja entrever cierta primacía (por sobre la verdad teórica) de la verdad que acontece en el arte puesto que lo que en la obra se presenta lo hace en “su verdadero ser” (Cfr. Gadamer, 1977: 162).

Si bien es cierto que en *Verdad y Método* no hay una elaboración sistemática de la verdad, consideramos importante señalar lo que este filósofo tiene para decir sobre ella. En primer lugar, porque algunas perspectivas filosóficas, fascinadas por un determinado modelo de científicidad, piensan la verdad sin problematizar el papel del lenguaje. El problema de la verdad es un problema hermenéutico porque el lenguaje no es transparente, sino que detrás de cada palabra se ocultan diversos supuestos (Cfr. Lanceros, 2006: 546). Y en esta instancia, ni el método ni el concepto pueden dar cuenta

⁶⁶ En Heidegger, la verdad puede ser entendida, digamos, en dos instancias: primero, como comportamiento del *Dasein* (verdad ontológica) y segundo, como la posibilidad de la verdad de los entes (verdad óptica). La verdad óptica tiene que transformarse a la luz de la verdad ontológica porque la fundamentación no se da acá como algo que se pone a la base sino que esta fundamentación se consume en el círculo del comprender (Cfr. Gutiérrez, 2001). Sólo si es posible desocultar fenómenos en el cómo de su venir a la presencia, quedará permitido un acceso derivado a ellos. La presuposición de la verdad garantiza todo el proceso. La verdad es, por lo tanto, anterior a la ciencia y la ciencia uno de sus modos. Esta anterioridad de la verdad es de carácter existencial, es decir, un modo de ser del *Dasein*. Por este motivo es que para Heidegger no puede haber verdad donde no hay existencia (Cfr. Gutiérrez, 2001).

de estos presupuestos que hacen posible su manifestación. En segundo lugar, porque esta es precisamente la tarea que Gadamer confiere a la hermenéutica, *i.e.*, develar ese ámbito que se retrotrae cada vez que se pretende circunscribirlo. En este sentido, creemos que el propósito de nuestro autor no es descubrir una nueva verdad sino profundizar en ella.

Esta reivindicación hermenéutica de la verdad conlleva un aspecto crítico porque impide que se la comprenda sólo desde la perspectiva científica. La ampliación de la noción de verdad “a la totalidad de la esfera de las posibles formas de la experiencia de sentido trae consigo necesariamente una paralela extensión de racionalidad, que queda liberada de su identificación a secas con la racionalidad teórico-científico” (Vigo, 2011:193) La pregunta por el alcance y sentido de la verdad habilita una reformulación de la idea de racionalidad, que busca liberarse de la sujeción al paradigma predominante de la modernidad, es decir, del paradigma cartesiano que se orienta a partir de la idea fundacionalista del conocimiento. De esta forma, se piensa una racionalidad hermenéutica que, a diferencia de la racionalidad científica, hace pie en la experiencia real y se contenta con llegar mediante un intercambio fecundo (no-metódico) a dilucidar el asunto de “las cosas mismas”.

El supuesto de una razón absoluta, sobre la cual se fundamenta todo conocimiento, es el gran engaño del cientificismo. El historicismo, por ejemplo, al negar los presupuestos de toda comprensión niega no sólo aquellos presupuestos que son arbitrarios sino también aquellos que son verdaderos. De este modo, olvida que la verdad está íntimamente relacionada con la finitud de la comprensión. A. Moratalla, en la introducción al texto que reúne las conferencias que Gadamer dio en Lovaina en 1957, titulado *El problema de la conciencia histórica*, dice:

Ante la enfermedad historicista que asépticamente disocia al intérprete de su historia, la hermenéutica los piensa conjuntamente puesto que, al constituirse como pensar rememorante, como dialéctica del preguntar, busca esclarecer las posibilidades y los límites tanto de la realidad personal como de los acontecimientos humanos en su singularidad histórica (Moratalla: 1996: 14).

Sin duda el concepto de verdad conserva un vínculo con el manifestarse de la realidad y establece con ella una relación de adecuación, pero la verdad no se agota en esta relación. La crítica que aquí resuena es la crítica a la pretensión de desarraigar al sujeto

de la historia y de reducir toda la riqueza y la complejidad de la vida humana a una abstracción pura y atemporal. En este sentido, Gadamer ha puesto como centro de atención en sus textos los problemas específicos que presenta la historicidad en tanto dimensión propia de la existencia humana y del conocimiento.

Por su parte, la racionalidad hermenéutica piensa la verdad como “la articulación lingüística de la praxis histórica humana” (Bertorello, 2000: 20) y la razón como real e histórica⁶⁷. Al asumir el papel epistémico de los prejuicios pone de manifiesto la historicidad de toda comprensión. Cuando se comprende un fenómeno desde cierta distancia histórica se está bajo los efectos de lo que Gadamer llamó *historia efectual*. Este término, que Gadamer recupera de la filología, hace alusión a la historia de la recepción de una obra y su función no es plantear un estudio paralelo de cómo ha sido recibida tal o cual obra, sino develar que la historia actúa siempre en la comprensión (Cfr. Rodríguez-Granjean, 2002: 15). Esto significa que la conciencia de la *historia efectual* es conciencia de *situación* hermenéutica (la cual representa tanto las posibilidades como las limitaciones del comprender) y que sólo es posible comprender desde un *horizonte*. Este horizonte no es algo a lo que el intérprete se enfrente como un objeto, sino que desde siempre se está *en él* (lo que significa estar vinculado a una determinada situación y determinados prejuicios). En palabras del autor:

El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado, del que vive toda vida humana y que está ahí bajo la forma de la tradición, se encuentra en un perpetuo movimiento. (Gadamer, 1977: 375)

Reconocer que la *historia efectual* opera en toda comprensión es reconocer que ésta determina por adelantado lo que va a presentarse como cuestionable. Por ello, el reconocimiento que acontece en el interior de una tradición extraña y familiar a la vez, se realiza a través de la dialéctica pregunta-respuesta (Cfr. Gama, 2002: 61). Esto se entiende si se tiene en cuenta que (i) no se hace experiencia sin la actividad del preguntar (Cfr. Gadamer, 1977: 439), (ii) que en el lenguaje perviven los restos de una tradición y (iii) que el lenguaje es “un efecto de las relaciones pragmáticas que tienen los

⁶⁷ Estas ideas se materializan en la célebre frase de Gadamer (1977) que reza: “En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella” (344).

individuos en su trato cotidiano con las cosas y con otros individuos” (Catoggio, 2012: 105). Por lo que, el lenguaje no sólo es el medio donde se articula toda comprensión, sino también donde se expresa la pertenencia a un horizonte, a una comunidad, a un conjunto de juicios, etc.

Ahora bien, esto no debe comprenderse como una cerrazón en el sentido de que sólo sería posible comprender aquello que pertenece a un mismo horizonte⁶⁸. En este punto, la *fusión de horizontes* viene a evitar la inconmensurabilidad en la comprensión. Y la tarea crítica de la distancia temporal⁶⁹ a garantizar cierta objetividad. Lo más claro para comprender esta distancia puede ser el caso de quien quiere interpretar una obra del pasado, pero también se la puede pensar en otras situaciones, como la que se establece en una conversación entre intérprete e intérprete. En ningún caso, se trata de salvar el tiempo (distancia) que se abre entre aquello que se comprende y quien comprende. Se trata más bien de reconocer en ella, a la par de su sentido negativo, *i.e.*, la capacidad que tiene la tradición para encubrir sentidos, una posibilidad positiva y productiva del comprender. De este modo, la distancia temporal permite distinguir los prejuicios que favorecen la comprensión de los que la obstaculizan y provocan malentendidos (*Cfr.* Gadamer, 1977: 369), aportando así cierta objetividad hermenéutica.

Una conciencia que tenga en cuenta estos aspectos del comprender sería una conciencia capaz de replantear la cuestión de la verdad en el ámbito de las humanidades. Esta verdad presenta ciertas características, que si bien no han sido aquí abordadas, sí podemos mencionar y tener en cuenta para futuras investigaciones. En primer lugar, tiene que ver con el desocultar las condiciones que posibilitan la comprensión, las cuales están íntimamente vinculadas al rol epistémico de los prejuicios. Segundo, con advertir

⁶⁸ Algunos críticos de Gadamer consideran que la determinación de la conciencia hermenéutica, que conduce hacia la apertura del otro y hacia nuevas experiencias, significa más bien el carácter ambiguo de la experiencia hermenéutica. Al hacer hincapié en la finitud lo que ocurre, más que una apertura, es una cerrazón que imposibilita reconocer cuáles son los prejuicios que nos condicionan y por tanto limita el diálogo. Ante esta crítica consideramos que la propuesta de Gadamer es una hermenéutica de la finitud pero en un sentido trascendental, ya que describe las circunstancias en que se da toda comprensión. Por eso, la tarea de la hermenéutica no consiste en el desarrollo de un procedimiento de la comprensión sino en iluminar las condiciones bajo las cuales se comprende.

⁶⁹ J. Grondin sostiene que esta es una de las cuestiones que no han sido planteadas de un modo preciso en *Verdad y Método*. Aunque Gadamer modificara en sus escritos posteriores que sólo la distancia en el tiempo puede resolver la cuestión crítica de la hermenéutica no es un tema que haya sido resuelto. En primer lugar, porque no da cuenta de cómo diferenciar entre prejuicios legítimos e ilegítimos en obras contemporáneas y en segundo, porque pasa por alto el carácter encubridor de la historia (*Cfr.* Grondin, 2003: 144).

que las condiciones que posibilitan la comprensión son las mismas que posibilitan la verdad, como vimos no se trata aquí de la comprensión como procedimiento, sino como acontecer que posibilita nuestra participación en la verdad. Por último, con reconocer que la comprensión, en tanto es el modo de ser básico en que el hombre se encuentra en el mundo, constituye el modo fundamental de acceder a la verdad.

Que la verdad sea accesible de múltiples modos, no sólo en el sentido de que diferentes ciencias tratan sobre diferentes verdades, sino también en la medida en que cada uno de nosotros comprende diferente, no significa que haya sucumbido a un debilitamiento (relativismo) ni es razón suficiente para renunciar a ella. Por el contrario, la resignificación hermenéutica de la verdad está vinculada al deseo de Gadamer de lograr una comprensión más adecuada de aquellas experiencias que superan el ámbito de control de la metodología científica. La ampliación de esta noción pone en tela de juicio la absolutización de *una* experiencia de verdad en detrimento de otras, al mismo tiempo que busca develar el alcance de la verdad en relación a toda la experiencia humana posible. Un ejemplo de ello es el recorrido que aquí hemos hecho al esclarecer cómo Gadamer legitima la experiencia de la obra de arte como experiencia de verdad.

Conclusiones.

La preocupación por aquella dimensión de la realidad que no queda correctamente aprendida si se la evalúa desde los criterios establecidos por la ciencia motivó a Gadamer a plantearse la cuestión de la verdad en el ámbito de las humanidades. Como vimos en la primera parte de *Verdad y Método*, una reformulación de los problemas estéticos permite a Gadamer advertir que la correcta comprensión de estos fenómenos (que se corresponden con las ciencias humanas) tiene que ver menos con una cuestión metódica que con un modo de saber que pervive desde la tradición humanista. Sus investigaciones hermenéuticas sostienen que en la pretensión de verdad que opera en las ciencias del espíritu la pertenencia a la tradición y la existencia de prejuicios no son un mero obstáculo a superar, sino que tienen un carácter productivo que posibilita la comprensión de sentido perseguida por estas ciencias en el conjunto de la vida humana. Y lo mismo se puede afirmar para el caso que aquí nos ha ocupado, la experiencia de la obra de arte.

En esta investigación, comenzamos por exponer el diagnóstico gadameriano que define la necesidad de pensar un modo alternativo de verdad y conocimiento para poder dar cuenta del segmento de la experiencia del mundo y la vida excluido por la verdad en sentido metódico. En este sentido expusimos la crítica que Gadamer esboza a las teorías de la interpretación que entienden la comprensión como procedimiento en tanto encubren ciertos dogmatismos que no permiten una adecuada comprensión de las humanidades. Posteriormente, presentamos su crítica de la conciencia estética que, en consonancia con el anti-kantismo de Heidegger, reprocha que ésta escinda al arte de la realidad ocultando su sentido cognitivo. La necesidad de superar esta concepción lo llevó a discutir las tesis kantianas de gusto y de genio y también la concepción de la estética basada en la vivencia (*Erlebnis*).

Luego advertimos que las experiencias por las que Gadamer se interesa son el reverso de las experiencias científicas. La resistencia de aquellas a ser reducidas a un mismo esquema epistemológico, es decir, a la disposición rigurosa y metódica que saca al objeto del momento histórico para adaptarlo al método, le permite reflexionar sobre una nueva noción de experiencia puesto que la experiencia científica no agota el campo de lo

experimentable, es decir, que las experiencias que caen bajo el alcance de las humanidades no puedan ser controladas no significa que en ellas no se experimente algo y se pueda hablar acerca de eso que se experimenta. La experiencia artística, por ejemplo, es una forma de experiencia que acontece en el mundo de la vida y en la cual se inscribe un saber particular que supera el ámbito de lo comprobable.

Sostuvimos, a su vez, que los principios fenomenológicos (presentes, principalmente, en la hermenéutica fenomenológica de Heidegger) posibilitaron restablecer el sentido cognitivo del arte al resignificar la relación entre experiencia artística y realidad. Desde este horizonte, fue entonces posible ver el arte como un modo de conocimiento. La inmediatez de este conocimiento permitiría no sólo adquirir un mejor conocimiento de sí mismo, puesto que en el juego del arte el espectador es confrontado con su propia existencia, sino una mejor comprensión del mundo y de las relaciones humanas. En este sentido el arte tendría una tarea primordial: preparar al hombre para una vida auténtica.

Posteriormente, nos detuvimos en el análisis del concepto de juego. Una resignificación (de índole fenomenológica) de este concepto, habilitó a Gadamer para sustituir la relación *sujeto-objeto*, que caracterizaba a la conciencia estética, por la interacción y movimiento entre ambas dimensiones en la experiencia artística. Profundizar en esta noción fue requisito necesario para comprender la ontología de la obra de arte que el filósofo de Marburgo expone en *Verdad y Método*. Habiendo ganado, de este modo, una mejor comprensión del modo de ser de la obra de arte, nos concentramos en un caso de la literatura para tratar de entender, en primer lugar, qué verdad se experimentaría en ella; y en segundo lugar, para tratar de esclarecer en qué sentido una obra de arte puede interpelar a su intérprete.

En síntesis, todo este rodeo no ha sido más que un intento por comprender la pretensión de verdad que opera en la obra de arte, la cual no se agota ni en la subjetividad del intérprete ni en la objetividad de la obra, sino que radica en su comunicabilidad (en su capacidad para dirigirse a cada intérprete de manera particular). La experiencia de la obra de arte es, por lo tanto, una experiencia de verdad porque su modo de ser no consiste en ser mera percepción de los sentidos o contemplación de las formas, sino -en cuanto nos detenemos en la obra y advertimos un mundo a través de ella- acontecer de una verdad. Gadamer, que hereda la concepción heideggeriana de la

verdad y asume el carácter derivado del conocimiento científico, le asigna a la experiencia artística una clara prioridad para acceder a la verdad, convirtiéndola así en paradigma de las ciencias del espíritu. La obra de arte en la medida que exige pensar de otro modo la noción de verdad permite hacer justicia a la totalidad de la experiencia humana.

Tal reivindicación de la verdad conlleva un aspecto crítico al impedir que se comprenda la verdad desde una perspectiva (científica) exclusivamente. La ampliación de esta noción a la totalidad de las posibles formas de experiencia de sentido permite pensar una paralela extensión de la racionalidad, que debe superar la racionalidad teórico-científico. Así como la ampliación del concepto de experiencia permitió transformar el problema de la verdad del arte en particular y el problema epistemológico de las ciencias del espíritu en general, esta revitalización de la verdad posibilita una reformulación de la idea de racionalidad que, a diferencia de la racionalidad científica, parte de la experiencia real. Tales ideas suponen un correctivo al paradigma moderno de conocimiento en la medida en que deja entrever que a la verdad no se accede únicamente por medio del método científico.

Por lo tanto, la vuelta a la *experiencia* del arte no sólo habría permitido a Gadamer señalar los límites de la verdad en sentido metódico, sino que también habría posibilitado un nuevo punto de partida para pensar la verdad de aquellos fenómenos que están más allá del ámbito científico. Para cerrar, no cabe duda de que excede a esta investigación el estudio exhaustivo de la verdad en el marco del comprender. Aquí simplemente nos hemos limitado a considerar la verdad del arte y a comprender por qué la experiencia artística resulta una experiencia fundamental de la existencia humana.

Bibliografía.

1. Obras:

- Gadamer, H-G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H-G. (1986). *Wahrheit und Methode II. Ergänzungen. Register*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Traducciones al español:

Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica (trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito). Salamanca: Sígueme. (1977). (VM).

Verdad y método II (trad. De Manuel Olasagasti). Salamanca: Sígueme. (1992). (VMII).

2. Fuentes:

- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo*. Chile: Editorial Universitaria (1997).
- Heidegger, M. (1930). “De la esencia de la verdad”. En: Heidegger, M. *Hitos*. Madrid: Alianza. Pp. 151-172. (2001).
- Heidegger, M. (1935-6), “El origen de la obra de arte”. En: Heidegger, M. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza. Pp. 11-62. (2012).
- Heidegger, M. (1938). “La época de la imagen del mundo”. En: Heidegger, M. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza. Pp. 63-90. (2012).

3. Bibliografía específica:

- Argullol, R. (2012). “El arte después de la muerte del arte”. En: Gadamer, H.-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. Pp-9-23.
- Bentolina, H. R. (2011). “La estructura hermenéutica de la experiencia en Gadamer”. En: *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*. Vol. XI. N° 22. Colombia: Universidad El Bosque. Pp. 9-21

- Bertorello, A. (2006) “La polémica en torno a la estética ontológica de Heidegger: Shapiro, Shaeffer y Derrida”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol. XI. España: Universidad de Málaga. Pp. 65-82.
- Carillo Canán, A. (1999). “Verdad en la obra de arte y sentido en Gadamer”, *A Parte Rei*, N° 6. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/gadamer.html>.
- Carrillo Canán, A. (1999). *Interpretación y verdad. Acerca de la ontología general de Heidegger*. México: Analogía Filosófica.
- Carrillo Canán, A. (2000). “Las oposiciones de Gadamer y la ‘experiencia estética’”. En: *Hermenéutica, estética e historia: memoria. Cuarta Jornada de Hermenéutica*. Coord. Beuchot, M. Pereda, C. México: UNAM. Pp. 85-102
- Carrillo Canán, A. (2003). “Gadamer: el concepto de ‘suceso’”. En: *Interpretación, diálogo y creatividad: Quintas Jornada de Hermenéutica*. Coord. Velasco Gómez, A. y Beuchot, M. México: UNAM. Pp. 137-151.
- Catoggio, L. (2012). “La regla hermenéutica como sistema de significación y producción de texto”. En: *Estudios Filosóficos*. Universidad de Antioquia. Pp. 105-121. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n45/n45a06>.
- Damiani, M. A. (2003). “Humanismo civil y hermenéutica filosófica. Gadamer Lector de Vico”. *Cuadernos sobre Vico*. España. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/vico/vol.15-16/art%202.pdf>
- Domínguez, J. (1991). “La teoría estética en Heidegger”. En: *Areté*. Vol. III. N° 2. Pp. 184-205. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/5058>
- Escalante Jarero, V. R. (2002). “La verdad de la obra de arte”. En: *Temas*. Vol. 6. N°16. Pp. 46-7. Recuperado de: <http://www.utm.mx/temas/temas-docs/nfnotas316.pdf>
- Gabilondo, A. (1998). “Introducción: Leer arte.” En: Gadamer, H.-G. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos. Pp. 11- 46.
- Gadamer, H.-G. (1975). “Kant y el giro hermenéutico”. En: Gadamer, H.G. *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder. (2002).
- Gadamer, H.-G. (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

- Gadamer, H.-G. (1997). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. (2012)
- Gama, L. E. (2002). “Una tensa cercanía: Hegel, Gadamer y el concepto de experiencia”. En: *Ideas y Valores*. N° 120. Pp. 41-78. Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/14538>
- Gama, L. E. (2011). “Las indicaciones formales y la filosofía como pregunta” En Lara F. *Entre fenomenología y hermenéutica*. Franco Volpi in Memoriam. Madrid: Plaza y Valdez Editores. Pp. 43-70.
- Garagalza, L. (1997). “Hermenéutica filosófica”. En: Ortiz-Osés A. y Lanceros, P. (Edits.). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto. Pp. 180-186. (2006).
- García Pavón, R. (2002). “La imagen o ser como presencia en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.” En: *Razón y Palabra*. N° 26 Mayo-Abril. Disponible en: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/rgacria.html
- Grondin, J. (2011). “El paso de la hermenéutica de Heidegger a la de Gadamer”. En: Lara, F. *Entre fenomenología y hermenéutica*. Franco Volpi in Memoriam. Madrid: Plaza y Valdéz Editores. Pp. 139-164.
- Guerrero Martínez, L. (2008). “La experiencia literaria de la muerte. En torno a *La muerte de Iván Ilich* de León Tolstoi”. En: *La Colmena*. Revista de Filosofía. N° 60. México. Pp. 26-33. Recuperado de: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2060/Aguijon/LGM.html>
- Gutiérrez, C. B. (2001). *El concepto de verdad en Heidegger. Confrontación de la crítica de Tugendhat*. Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/19321>
- Ibarlucía, R. (2014). “La autonomía de la obra de arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner”. En: *Revista Latinoamericana de Filosofía*. Vol. XL. N°2. Pp. 219-239.
- Kamaji, G.R. (2003). “Heidegger desde Gadamer: Una lectura de *El origen de la obra de arte*”. En: *Signos filosóficos*. N° 10. Pp. 55-72. Recuperado de: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signosfilosoficos/include/getdoc.php?id=290&article=279&mode=pdf>.

- Lanceros, P. (1997). “Verdad”. En: Ortiz-Osés A. y Lanceros, P. (Edits.). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Deusto. Pp. 545-546. (2006).
- López Sáenz, M. C. (2002). “Reflexiones sobre la verdad de la filosofía hermenéutica de H.G. Gadamer.” En: *A Parte Rei*. Nº 22. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/verlopez.pdf>
- Lorca, O. (2005). “Arte, juego y fiesta en Gadamer”. En: *A Parte Rei*. Nº 41. Recuperado desde: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca41.pdf>.
- Martínez, J. (1986). “Objetividad y verdad en la hermenéutica de H. G. Gadamer”. En: *Anales de filosofía*. Vol. IV. Pp. 157-164.
- Martínez, J. (1987). “Experiencia y comprensión: un estudio a través del arte como lenguaje”. En: *Anuario Filosófico* 21. Pp. 143-150.
- Moratalla, A. (1996). “Historia y Filosofía en H.-G. Gadamer”. En: *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos. Pp. 6-37.
- Orueta, S. D. (2013). “Gadamer: el arte entendido a través del juego”. En: *SCIENTIA HELMANTICA. Revista Internacional de Filosofía*. Nº 2. Pp. 80-98. Recuperado de: http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.02/05.Sebastian_Orueta.Gadamer,El_arte_entendido_a_traves_del_juego.pdf.
- Rabe, A. M. (2003). “‘Muerte’ y ‘morir’ en León Tolstoi y Martín Heidegger”. En: García-Baró, M. y Pinilla, R. (coords.). *Pensar la vida*. Madrid: Universidad P. Comillas. Pp. 99-131.
- Recas Bayón, J. (1992). “El concepto gadameriano de verdad”. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/issue/view/ASEM929212>
- Ricoeur, P. (2001). “La tarea de la hermenéutica desde Schleiermacher y desde Dilthey”. En: Ricoeur, P. *Del texto a la acción. Ensayo de hermenéutica II*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pp. 71-94.
- Ríos Espinosa, M. C. (2008). “El juego del arte como liberación” En: *Konvergencias Literatura, Filosofía y Culturas en Diálogo*. Vol. III. Nº2. Pp. 22-37. Recuperado de: <http://www.konvergencias.net/riosespinosa90.pdf>
- Rodríguez-Grandjean, P. (2002). “Experiencia, tradición, historicidad en Gadamer”. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/pagadamer.pdf>

- Rubert de Ventós, X. (1997). “Arte”. En: Ortiz-Osés A. y Lanceros, P. (Edits.). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto. (2006).
- Segura Peraita, C. (2014). “Gadamer: la comprensión es anterior. Una alternativa al sujeto- objetualismo”. En: *THÉMATA. Revista de Filosofía*. Nº 50. Pp. 229-24. Recuperado de: http://institucional.us.es/revistas/themata/50/Art_11.pdf
- Soneira, I. (2007). “Heidegger y la obra de arte como lenguaje de la filosofía”. En: *Boletín de Estética*. Recuperado de: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fg3HfyCu7mQJ:www.boletin.deestetica.com.ar/trabajos-monograficos/Soneira_Heidegger_La_obra_de_arte.doc+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ar
- Ulrich-Lessing, H. (2000). “Epílogo. Dilthey y la hermenéutica”. En: Dilthey, W. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Istmo. Pp. 223- 238.
- Vigo, A. (2011). “Caridad, sospecha y verdad. La idea de la racionalidad en la hermenéutica filosófica contemporánea”. En: Lara, F. *Entre Fenomenología y Hermenéutica*. Chile: Plaza y Valdéz Editores. Pp. 165-202.

4. Bibliografía general:

- Ferraris M. (2000). *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.
- Gadamer H.-G. (1993). *El estado oculto de la salud*. Barcelona: Gedisa. (2001).
- Gadamer, H.-G. (2000). *Acotaciones Hermenéuticas*. (2002). Madrid: Trotta.
- Grondin, J. (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder
- Huizinga, J. (1938). *Homo Ludens*. España: Alianza. (2007)
- Karczmarczyk, P. (2007) *Gadamer: Aplicación y Comprensión*. La Plata: en línea. Recuperado de: <http://wwmemoria.fache.unlp.edu.ar/libros/pm/17.pdf>.
- Lara, F. (2011). *Entre fenomenología y hermenéutica*. Franco Volpi in Memoriam. Madrid: Plaza y Valdéz Editores.

- Lorca, O. (2007). *La obra de arte. Una aproximación a la primera parte de Wahrheit und Methode*. Trabajo de post-grado. Universidad de Chile.
- Molinuevo, J. L. (1998). *El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Madrid: Tecnos.
- Moreno Claros, F. (2002). *Martin Heidegger. El filósofo del ser*. España: Edaf.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México: F.C.E.
- Sadzik, J. (1963). *La estética de Heidegger*. Barcelona: Luis Miracles S.A. (1981)
- Segura Peraita, C. (2007). *Heidegger y la metafísica. Análisis críticos*. Madrid.
- Souriau, E. (1990). *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal. (2010).
- Tolstoi, L. (1886). *La muerte de Iván Ilich*. Buenos Aires: Emecé (1945).
- Vattimo, G. (1971). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa. (2006)
- Walton, R. (2015). *Intencionalidad y horizonticidad*. Cali: Editorial Aula.
- Xolocotzi Yáñez, A. (2007). *Subjetividad radical y comprensión afectiva El rompimiento de la representación en Rickert, Dilthey, Husserl y Heidegger*. México: Plaza y Valdéz Editores.