



Arte y Fenomenología: una interpretación a partir de la hermenéutica filosófica de H.-G. Gadamer

Erika Whitney

erikawhitney@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Resumen

La crítica fenomenológica a la epistemología del siglo XIX permitió, según H.-G. Gadamer, la recuperación del sentido cognitivo del arte en la medida en que permitió pensar la experiencia artística sin la necesidad de escindirla, en tanto mera apariencia, de la realidad. En otros términos: tal 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” (Gadamer, 1977: 123).

El hallazgo de la fenomenología, y del cual se vale la hermenéutica filosófica para su reinterpretación de los problemas estéticos, radica en su peculiar análisis del concepto de experiencia. Por este motivo, me interesa ver aquí, aunque concisamente, de qué modo Gadamer se apropia del modelo fenomenológico tradicional de experiencia para pensar la verdad en relación con la experiencia artística y, de este modo, anticipar una ampliación del concepto de experiencia.

Palabras claves: experiencia / experiencia artística / comprender



1. El modelo fenomenológico de experiencia

Gadamer reflexiona, desde el inicio de *Verdad y Método* (1960), sobre la posibilidad de legitimar otros tipos de experiencias que no se ajustan al modelo estandarizado de experiencia que promueve la ciencia moderna. Por esta razón, toma como modelo de la experiencia hermenéutica la experiencia artística, experiencia que no se puede dominar ni controlar y tampoco se la hace para confirmar o predecir algo. La sospecha de Gadamer es que para dar cuenta de otras dimensiones de la realidad, es preciso, pues, ampliar la comprensión del término experiencia. Tal ampliación posibilitaría reconocer la pretensión de verdad del arte y el modo de ser de este. Para comprender mejor este asunto me remito ahora a uno de los tantos supuestos que posibilitó pensar esta revitalización de la experiencia, esto es, la fenomenología. Más precisamente quisiera referirme, aquí, a dos ideas centrales del pensamiento husserliano que, mediadas por M. Heidegger, habrían influenciado la hermenéutica gadameriana.

En primer lugar, para la fenomenología experiencia es un término que tiene muchos significados, pero, en sentido estricto, su significado es el de percepción (*Cfr.* Carrillo Canán, 2000: 92). En cuanto 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. Aquí radica la primacía de la percepción, en que da originariamente al objeto y que 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 verbal o predicativa. Ésta, por el contrario, es una forma derivada porque necesita de una demostración posterior (*Cfr.* Carrillo Canán, 2000: 92).

En segundo lugar, el concepto de verdad es un concepto correlativo al 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 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, la hermenéutica deriva de la experiencia originaria la experiencia predicativa. Gadamer considera que la experiencia de la obra de arte, tomemos por caso la literatura, puede



ser considerada una experiencia *sui generis*. Semejante propósito no está exento de oscuridad.

Como es sabido, la literatura no busca verificar nada. 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, queda entre paréntesis la pregunta por la 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 podría ser de la siguiente manera: (i) la conciencia predicativa, en tanto conciencia derivada de una experiencia fundamental, requiere confirmación (ii) no obstante, puede haber un caso, como el de la literatura, en el cual no sea necesario tal verificación (iii) sin embargo, tal conciencia habla de un tipo de verdad. Por lo tanto: o bien esta experiencia artística es autorreferencial y no habla, por tanto, de verdad o bien trata sobre una verdad pero requiere, de la misma manera que la experiencia científica, una confirmación. Ahora bien, ¿es justo plantear el problema en estos términos? ¿No supone este modo de aproximación una determinada noción de verdad?

2. Un caso: experiencia literaria

Para abordar este tema tomamos como referencia la descripción que Gadamer hace en *La actualidad de lo bello* (2012) de una escena de *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, en la cual una escalera adquiere un rol 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, según 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 en definitiva, 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 Gadamer está pensando el arte como “una especie de presencia” que se daría, en este caso, en la narración. Al respecto dice Carrillo Canán (2000):

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 en 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”. 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. Es preciso hacer una aclaración fundamental. 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*, traducen *Darstellung* como representación confundiendo la lectura con el término alemán *Vorstellung*. Mencionamos esto porque Gadamer contrapone a la teoría tradicional de la representación, es decir, la conciencia estética, la no-distinción estética. Esto significa que para Gadamer no hay diferencia entre la “presentación” y “lo presentado”, entre “copia” y “original”, entre “realidad” y “apariencia”. 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 de la experiencia artística conlleva, por un lado, que lo (re) presentado está presente en la obra y por otro, que esa presencia es verdadera (dice algo respecto del mundo, no hay aquí escisión sujeto-objeto).

3. La mediación heideggeriana.

Por lo tanto, lo que Gadamer introduce es un concepto de experiencia no verificable que permitiría ampliar el índice de experiencias posibles. En otros términos: extiende la noción de experiencia a partir de algunos tópicos fenomenológicos¹. Esta 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 derivan dos cuestiones, primero, que la experiencia hermenéutica: queda desligada de ver en el sentido estricto perceptivo, ello porque ya no implica necesariamente un referente exterior, sino que incorpora la autorreferencialidad mediante la narración y consiste así en postular un modo de presencia (“creer ver”) como correlato de experiencia, el cual no estaría escindido de una verdad. Y segundo, que la experiencia artística implica una doble presencia: la presencia de la obra (autonomía) y la presencia de una determinada comunidad. Veamos ahora este asunto.

Sería difícil comprender la experiencia artística sin esta presuposición fenomenológica (Cfr. Carrillo Canán, 2000, 102), sin embargo, como ya mencionamos, hay que tener en cuenta que la lectura que Gadamer tiene 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, y presenta, por lo tanto, cierta distancia respecto del modelo fenomenológico tradicional de la experiencia.

La hermenéutica ontológica de Heidegger introdujo modificaciones sustanciales en la manera de concebir la filosofía, pero ante todo, ha modificado la visión de mundo y del hombre. Frente al ideal de conocimiento objetivo y universal y de una verdad

¹ Sobre esto dice Carrillo Canán: “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” (Carrillo Canán, 2000: 93).



absoluta destaca la finitud e historicidad del ser humano. Según Heidegger, el modo básico del *Dasein* consiste en estar en el mundo relacionándose con él de un modo práctico (comprendiéndolo), sin una mediación intelectual. De esta manera, el filósofo del ser invierte los términos al sostener que el conocimiento es un fenómeno derivado de otro anterior y más fundamental: el comprender. Éste tiene el sentido de un entenderse con algo que indica menos un modo de conocer que una habilidad, en tanto se trata de un orientarse en el mundo (motivado por la preocupación).

Gadamer también pone en primer plano el carácter situacional de la comprensión y profundiza la postura de su maestro al hacer hincapié en el aspecto dialógico del comprender. 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 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. Dicho 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).

En esta instancia vale preguntar ¿cuál es, entonces, el sentido concreto que Gadamer confiere a la 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 a partir de las nociones que Gadamer recupera del humanismo. El *sensus communis*, por ejemplo, no es solamente



una capacidad de todos los hombres, sino que es el sentido que funda toda comunidad, ya que constituye el conjunto de juicios, baremos y certezas compartidas que permiten a todos los miembros de un grupo humano participar de la experiencia de la misma realidad². También el gusto es un sentido que se adquiere y determina a partir de la comunidad. Lo propio del gusto no es solamente reconocer, mediante el juicio, como bello tal o cual cosa, sino juzgar si eso que se considera bello es adecuado o no en relación a un todo, es decir, al conjunto de juicios de la comunidad³.

Lo que se presenta en la experiencia artística está condicionado por ciertas concepciones que guían la comprensión, la imaginación y el gusto. Ahora bien, esta determinación no es una determinación mecánica o empírica, sino que es una determinación histórica positiva en la medida que posibilita un punto de partida en la comprensión, pero no se reduce a ella. En otros términos:

Cuando 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).

Para terminar, cabe señalar que no se trataría de una determinación particular, es decir, de la experiencia y comprensión de *un* individuo sino de una época. En este sentido debe comprenderse que en la experiencia artística tanto la obra como el intérprete cuentan con un mundo y un horizonte de posibilidades. Experimentar este encuentro de comunidades sería la función del arte. De lo que se trata, pues, es de la presencia de la comunidad como un momento esencial de la experiencia artística.

² 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. Por eso 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).

³ Por eso Gadamer dice (1977): "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).



Bibliografía

- Carrillo Canán, A.** (2000): “Las oposiciones de Gadamer y la ‘experiencia estética’”, en Beuchot, M. Pereda, C. (comps) (2000): *Hermenéutica, estética e historia: memoria*, Cuarta Jornada de Hermenéutica, México, UNAM, p. 85-102
- Gadamer, H.G.** (1960): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, (1977).
- (1997): *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós (2012).
- Martínez, J.** (1987): “Experiencia y comprensión: un estudio a través del arte como lenguaje”, en (1987): *Anuario Filosófico* 21, p. 143-150.
- Segura Peraita, C.** (2007): *Heidegger y la metafísica. Análisis críticos*, Madrid.
- Walton, R.** (2015): *Intencionalidad y horizonticidad*, Cali, Editorial Aula.