

CAPÍTULO 1

La verdad del arte y su estatuto epistémico

Paola Sabrina Belen

Si bien la obra de arte no coincide con la realidad cotidiana, esto no implica que se trate de una mera ilusión. El mundo del arte contiene verdad, expresa Gadamer en *Verdad y método* (1991)⁹. Sin embargo, de él no pueden extraerse verdades enunciativas, ya que no solo remite a lo dicho sino además al silencio en el que la verdad artística se resguarda. Procura mostrar que hay una verdad que se revela en el proceso de la experiencia, emergiendo en el encuentro dialógico con la tradición.

Gadamer rechaza además la idea de la verdad como correspondencia, en lo referido a aquella que se alcanza en la comprensión hermenéutica. Bernstein (2018, p. 237) sugiere que Gadamer apela a un concepto de verdad que equivale a cuanto la comunidad de intérpretes, que se abre a lo que la tradición “nos dice”, puede validar con argumentos. Para Gadamer así toda verdad acontece en la comprensión, constituida desde la lingüística e historicidad de modo dialógico, por lo cual ella no es un resultado de la subjetividad, sino que irrumpe en la comprensión.

En *La actualidad de lo bello* (2005) el filósofo utiliza el concepto de símbolo para establecer el vínculo entre la obra de arte, la verdad y el ser. En tal sentido, plantea dos acepciones de dicha noción. La primera se refiere a la *tessera hospitalis*, una tablilla que es partida en dos y cada parte es entregada a un huésped, permitiendo que sus descendientes puedan reconocerse al juntar ambas partes. La segunda acepción, presente en *El Banquete* de Platón, corresponde a la historia de Aristófanes sobre Eros, la cual trata del ser humano como fragmento que, para ser completo, busca su otra mitad.

Gadamer toma así la palabra símbolo como promesa de completud al concebir la obra de arte como un “fragmento de ser”, ya que:

⁹ Respecto del concepto de verdad, Bernstein (2018, pp. 233-234) señala que, aunque el mismo es básico para el proyecto gadameriano, sin embargo, se trata de una de las nociones más esquivas de su obra: “Podría parecer curioso (si bien no creo que sea accidental) que en una obra titulada *Verdad y método* el tema de la verdad nunca pase a ser del todo temático y se exponga sólo con brevedad hacia el final mismo del libro. (La verdad no aparece siquiera en el índice).” Además, Bernstein, enfatiza que, por lo general, se refiere a la “pretensión de verdad” que nos hace la tradición y la validación de tal pretensión por parte de nuestra propia argumentación.

en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia (Gadamer, 2005, p. 86).

Mediante el arte se experimenta “la totalidad del mundo” porque el arte no es la expresión de la subjetividad del artista, sino más bien de la tradición que es representada en la obra, y a la que el artista y el espectador pertenecen en virtud del *continuum* histórico entre lo que ha sido y es. Así, la tradición constituye el horizonte irrebasable, aunque móvil y abierto, de toda comprensión. Según Gadamer, entonces, el mundo sólo es en tanto comprendido desde una tradición –con sentido, referido como algo–, y lo que se experimenta en el arte es la totalidad del mundo comprendido, lo que se vincula con la posición ontológica del ser humano y su finitud.

Volviendo a *Verdad y método*, allí Gadamer desarrolla algunas ideas en torno a la posición ontológica del ser humano, la que es concebida desde la comprensión del ser en tanto lenguaje. “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”, afirma Gadamer (1991, p. 567). Y el ente que puede comprender el ser es el ser humano que es también lenguaje. La obra, “fragmento de ser”, es lenguaje, susceptible de ser comprendida porque somos comprensión del ser. Asimismo, en tanto somos entes finitos e históricos, toda comprensión de una obra, también lo será, dando lugar así a que la comprensión sea siempre otra, distinta.

Finitud es un concepto fundamental en el que se sustenta la hermenéutica de Gadamer. Por esta razón nos detendremos en el pensamiento de Heidegger, del que en gran medida es tomado. En *Ser y Tiempo*, Heidegger desarrolla la analítica existencial del *dasein* o ser-ahí y con ella su finitud. En cuanto al existencial del “comprender” Heidegger afirma que el comprender es el poder-ser del ser-ahí y el poder-ser es el sentido de la existencia. El ser-ahí es ser-posible, esto es, es posibilidad porque siempre podría ser de otro modo. El ser ahí comprende su mundo porque comprende el ser y en tanto lo comprende abre las posibilidades en que puede ser. Porque es poder-ser el ser-ahí es “aún no”, ya que fácticamente aún no es ciertas posibilidades. Esto es la finitud y el inacabamiento del ser-ahí, que nunca es algo acabado, sino que va siendo.

El que el ser-ahí esté abierto a posibilidades se debe a su finitud, temporalidad e historicidad. Esto es, la esencia de la temporalidad es que es finita y Heidegger lo explica con el ser-para-la-muerte. Al respecto, Rivara expresa:

Asumir el *ser para la muerte* se identifica de este modo con el reconocimiento de que ninguna de las posibilidades concretas que se nos presentan en la vida es definitiva o absoluta [...] En este sentido, la muerte como fenómeno de la vida es extraordinariamente decisiva para la constitución del *ser-ahí* como totalidad auténtica. Al asumir el *ser para la muerte*, éste no está ya del todo fragmentado en las diferentes posibilidades vistas rígidamente, sino que las asume como propias en un proceso siempre abierto por ser justamente siempre un proceso para la muerte. (Rivara, 2003, p. 108)

El ser-ahí es finitud, contingencia, paradoja constante e indisoluble, fragilidad, debilidad, contradicción, ambigüedad, limitación. Y porque es finito es también y sobre todo histórico, es su historia. Éste es el sentido de finitud e historicidad que Gadamer recupera para el desarrollo de su hermenéutica (González Valerio, 2005, p. 130).

Así pues, Gadamer radicaliza la finitud de nuestro conocimiento según la concepción heideggeriana, a través del concepto de pertenencia recíproca de hombre y mundo, en el acontecer histórico y en el lenguaje, entendidos como realidades que en su movimiento envuelven a sujeto y objeto. La verdad no es algo que hace el sujeto, sino que ella acontece en la historia y en el lenguaje. La verdad planteada en el marco de la historicidad del comprender lleva a Gadamer a recuperar la pregunta por la verdad del arte.

Finitud e historicidad significan inacabamiento. Por ello el arte es símbolo, fragmento que se revela como inagotable en una comprensión. La expectativa de sentido de la obra es indeterminada porque siempre puede ser leída de otra manera. Esto quiere decir, que la obra no se agota en una sola definición, no hay concepto que pueda abarcarla y decirla toda. El juego del arte es símbolo, fragmento siempre abierto. En este punto Gadamer se aproxima a Kant (1992), quien sostiene que la experiencia de lo bello es sin concepto, y nuevamente a Heidegger en “El origen de la obra de arte” (1996). Lo simbólico “descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación” (Gadamer, 2005, p. 87), lo cual remite a la propuesta heideggeriana de pensar la obra de arte como *alétheia*, como verdad.

Para Heidegger (1996, p. 29), la obra de arte revela el ser, en ella acontece la verdad como desocultamiento (*Unverborgenheit*): “Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *alétheia*”. Si el ente se puede desocultar y entrar en lo que es en la presencia es porque el ser permite tal surgimiento, en el ser se abre un claro. *Alétheia* quiere decir para Heidegger, desocultamiento en sentido ontológico, como modo de ser. La obra es mostración de lo que el ente es, en ella “El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer” (Heidegger, 1996, p. 29).

Heidegger define la esencia del arte como el acontecer (*Geschehen*) de la verdad, y de ese modo se enfrenta a las teorías que lo caracterizan en relación a la belleza o como copia o adecuación con la realidad. La relación de la obra con la realidad es más esencial en tanto ella permite la aparición del ente. Esto quiere decir, además que la verdad tiene más que ver con el ser que con el conocer. En tal sentido, González Valerio afirma que Heidegger anuncia la tríada ser-arte-verdad, la que abrirá el camino en el que Gadamer sustenta sus propias posiciones estéticas y su recuperación de la verdad del arte (González Valerio, 2005, p. 135).

Otra de las tesis defendidas por Heidegger refiere a la desaparición del artista en la obra frente a su glorificación genial desde Kant al romanticismo: “el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger, 1996, p. 33). Esta idea se vincula con la crítica heideggeriana a la categoría de sujeto, la que Gadamer también hará suya.

Lo que acontece en la obra entonces es la verdad como desocultamiento de sentidos, no la subjetividad del artista.

La obra de arte se revela desde una tradición (*Überlieferung*), mezcla del pasado histórico con el presente que la hace hablar y la escucha. Nuevamente aquí puede reconocerse la incidencia de Heidegger en la tesis gadameriana respecto de la actualidad de la obra de arte como simultaneidad de pasado y presente.

Afirma Heidegger (1996, p. 34):

El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura (*Eröffnung*) y sólo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento (*Geschehnis*) de la verdad

Esto es, la obra funda una apertura que es un mundo en el que un pueblo histórico es y en el que puede re-encontrarse. Heidegger lo ejemplifica con un templo griego, fundación de un espacio que articula la vida, en el que un pueblo traza su destino: “La amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino” (Heidegger, 1996, p. 34).

La obra es una comprensión del mundo, palabra que nombra e ilumina, apertura y desocultamiento de sentidos. Pero si la obra es mundo, también es tierra y el desocultamiento persiste simultáneamente con el estado de oculto: “La tierra es aquello en donde el surgimiento (*Aufgehen*) vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge (*Bergende*)” (Heidegger, 1996, p. 35).

En virtud del combate entre mundo y tierra la obra de arte es inagotable e inabarcable por el concepto, puesto que es manifestación de sentidos (mundo) y reserva de otros (tierra). Abrir es un rasgo esencial de la obra en su erigirse. Por eso, según Heidegger, ser-obra significa levantar (*aufstellen*) un mundo:

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes (*vorhandenen*) contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo (*Welt weltet*) y tiene más ser que todo lo aprehensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto (*Gegenstand*) que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo (*Ungegenständliche*) a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo (*da weltet die Welt*) (Heidegger, 1996, p. 37)

Vemos así que el mundo no es un objeto de representación (*Vorstellung*) y de conocimiento fijo, preestablecido y dado, no es *res extensa* frente a una *res cogitans*, sino que es el lugar donde transcurre nuestra existencia, el ser-ahí es ya siempre ser-en-el-mundo, y en tanto vamos siendo, vamos transformando el mundo, el cual no “es” sino que es “siendo”.

En ese mundo acontece la función ontológica de la obra de arte pensada como condición de posibilidad de transformación del mundo en el que somos y en el que las cosas están, porque sobre él la obra funda y abre un mundo otro, no como realidad escindida sino en la medida en que es transformado. En tal sentido, la obra no es pensada desde categorías estéticas sino desde un marco ontológico ya que el ser acaece en la obra de arte en el modo del desocultamiento y el ocultamiento, el conflicto entre mundo y tierra.

Entonces no existimos solo en el mundo, lo abierto, sino también en la tierra, lo cerrado:

la tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer. La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada (Heidegger, 1996, p. 39).

Como dijimos antes, la metáfora de la tierra permite a Heidegger pensar la obra desde su inagotalidad, multivocidad y apertura a diferentes interpretaciones. Frente al sentido que se desoculta, sucede siempre la posibilidad de ser comprendida e interpretada de un modo distinto. El mundo que la obra funda –en tanto determinada comprensión del ser - “mundeá”, puesto que la tierra hace posible que el ser pueda ser comprendido de otro modo en cada caso.

El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí, y sin embargo, nunca están separados. El mundo, se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. [...] Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que recoge y refugia, la tierra tiende a englobar el mundo y a introducirlo en su seno. Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es su combate. (Heidegger, 1996, p. 41).

Y en este combate la verdad, como desocultamiento, acontece. Asimismo, Heidegger afirma que la obra de arte es lenguaje en un sentido ontológico, ya que ambos son desocultamiento del ser. El ser acaece en la obra de arte, esto es, se oculta y desoculta en el lenguaje. Se establece así la relación entre el ser, la obra de arte, la verdad y el lenguaje.

La cuestión de la verdad se vincula entonces de modo directo con el acaecer del ser como lenguaje. El ser acaece, se desoculta, es verdadero en el lenguaje. Es él el que trae los entes a la presencia. Y este aparecer es posible en virtud de la apertura originaria, esto es, el claro como evento ontológico fundamental en el que puede aparecer todo aparecer.

En tal sentido, Heidegger concibe el lenguaje nuevamente desde un nivel ontológico, el ser-ahí es apertura al ser en tanto es lenguaje y allí reside la esencia poética del ser humano: “la existencia es «poética» en su fundamento” (Heidegger, 2006, p. 117). Al respecto González Valerio (2005, p. 146) señala que esto significa que “es en su fondo lenguaje, puesto que para Heidegger todo arte es poesía y toda poesía es lenguaje”.

El lenguaje es poesía no en el sentido de poema, sino como *poiesis*, posibilidad creadora de aparición del ser en la palabra. En el lenguaje como poesía el ser adviene, la verdad acaece como *alétheia*: “La poesía es la instauración del ser con la palabra” (Heidegger, 2006, p. 115.) y la palabra, el nombrar poético, del ser-ahí es apertura de un mundo que trae las cosas a la presencia.

Solo donde hay ser-ahí hay lenguaje, por ello según afirma Lafont (1993) el lenguaje no es una realidad extramundana ni trascendental. Precisamente de esta concepción ontológica del lenguaje y de su lazo con el ser, la verdad y el arte, partirá Gadamer para realizar su ontología de la obra de arte.

Para Gadamer, la verdad implica también el evento fundamental de *alétheia*, desocultamiento, ya que como vimos lo simbólico en la obra descansa en un juego de mostración y ocultación. La obra revela al tiempo que oculta, y este ocultar para el filósofo conlleva que ella no es signo ni alegoría, sino que, en tanto símbolo, lo representado está en ella misma: “lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa (*repräsentiert*) el significado. [...] lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto.” (Gadamer, 2005, p. 90)¹⁰

Sin embargo, esto no implica que la obra carezca de vinculación con el mundo, ya que mimesis para Gadamer significa que la obra dice el mundo, pero lo hace de un modo que sólo está ahí. Por ello no es copia del ser, sino que lo acrecienta: “la obra de arte significa un crecimiento del ser” (Gadamer, 2005, p. 91).

Al ser es inherente entonces la ocultación y la mostración, y cada actualización oculta sentidos al tiempo que devela otros:

¹⁰ Respecto de esta cita, González Valerio (2005, p. 148) señala que, si bien se traduce el original en alemán “*überhaupt*” por “absoluto”, “debe entenderse como un adverbio que “enfatisa el que lo representado sólo puede estar ahí”. En cuanto al término *Repräsentation* Gadamer (1991, p.190, nota 10) precisa que quiere decir “hacer que algo esté presente”.

el punto débil o el error de una estética idealista está en no ver que precisamente el encuentro con lo particular y con la manifestación de lo verdadero sólo tiene lugar en la particularización, en la cual se produce ese carácter distintivo que el arte tiene para nosotros, y que hace que no pueda superarse nunca. Tal era el sentido del símbolo y de lo simbólico: que en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite. Sólo de esta forma, que se resiste a una comprensión pura por medio de conceptos, sale el arte al encuentro –es un impacto que la grandeza del arte nos produce–; porque siempre se nos expone de improviso, sin defensa, a la potencia de una obra convincente. De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado (Gadamer, 2005, pp. 94-95).

Así, es posible pensar el juego del arte como símbolo, como crecimiento de y en el ser. Y asimismo, esto conlleva pensar la relación entre la comprensión del ser y la categoría de lo bello. En *Verdad y método* Gadamer recupera el concepto en la acepción que tenía para los griegos como *kalón*. Al respecto señala que lo bello es aquello “cuyo valor es evidente por sí mismo” (Gadamer, 1991, p 571) siendo un fin en sí mismo y no un medio, lo que lo distingue de lo útil. Gadamer regresa a Platón¹¹ porque le interesa que lo bello, según el Fedro (250c-252b) es aquello capaz de relacionar el mundo sensible con el mundo inteligible, ya que en el primero la belleza se manifiesta: “En la esencia de lo bello está el que se manifieste” (Gadamer, 1991, p. 574). Como el ser, aparece por sí mismo: “La presencia pertenece al ser de lo bello” (Gadamer, 1991, p. 575). Es entonces en la medida en que aparece, esto es, el desocultamiento forma parte de lo bello:

Esta es la patencia (*alétheia*) de la que habló Platón en *Filebo* y que forma parte de lo bello. La belleza no es sólo simetría sino que es también la apariencia que reposa sobre ella. Forma parte del género «aparecer». Pero aparecer significa mostrarse a algo y llegar por sí mismo a la apariencia en aquello que recibe su luz. La belleza tiene el modo de ser de la *luz*. (Gadamer, 1991, p. 576).

En ella las cosas se hacen inteligibles y manifiestan, es así *alétheia*, verdad. Y esta luz es la del lenguaje, la palabra que es representación. De esta manera, el desarrollo de la ontología de la obra de arte enlaza con el ser y con el lenguaje: el modo de ser de la obra de arte es el modo de ser del ser, esto es, representación que es desocultamiento y ocultamiento, *alétheia*. En tal sentido dice Gadamer (1991: 584): “Que no haya cosa alguna allí donde falta la palabra”.

¹¹ Como señala González Valerio (2005, p. 152, nota 211), la recuperación que Gadamer hace de Platón no implica la asunción de la metafísica trascendentalista que distingue entre ambos mundos.

Se anuncia así una tríada insoluble en la ontología estética de Gadamer: arte, ser y verdad, “una tríada que encuentra su lazo de unión en el lenguaje, puesto que cada uno de los elementos es esencialmente lenguaje”. (González Valerio, 2005, p. 156)

En lo que sigue nos detendremos en la palabra poética, la palabra que es lenguaje y comprensión del ser, verdad en su sentido originario.

La obra de arte como declaración

En Gadamer, mimesis significa que la obra dice el mundo y en su hermenéutica el mundo es lenguaje. No es ningún en sí, ni es reductible a la suma de objetos, sino que “lo que el mundo es no es nada distinto de las acepciones en las que se ofrece” (Gadamer, 1991, p. 536). Es las construcciones de sentido que históricamente hemos dado de él:

El lenguaje no afirma a su vez una existencia autónoma frente al mundo que habla a través de él. No sólo el mundo es mundo en cuanto accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se re-presenta el mundo (Gadamer, 1991, p. 531).

Como afirma Lafont (1993, pp. 87 y ss.) para Gadamer no habría una especie de lenguaje trascendental, sino diferentes acepciones con contenidos y formas igualmente distintos.

El lenguaje es, entonces, el medio de toda interpretación y comprensión¹², desde el lenguaje que somos¹³ tenemos experiencia del mundo como lenguaje. Él representa algo que es, asimismo, lenguaje, por ello la comprensión se realiza desde el lenguaje y hacia el lenguaje. Se trata de un movimiento del lenguaje sobre sí mismo:

Lo que puede comprenderse es lenguaje. Esto quiere decir: es tal que se presenta por sí mismo a la comprensión. [...] Acceder al lenguaje no quiere decir acceder una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción. (Gadamer, 1991, p. 568).

¹² “El lenguaje es el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. La forma de realización de la comprensión es la interpretación.” (Gadamer, 1991, p. 467).

¹³ La afirmación gadameriana de que somos lenguaje enfatiza la búsqueda de Gadamer por superar las filosofías del sujeto: “Quien piensa el ‘lenguaje’ se sitúa siempre ya en un más allá de la subjetividad” (Gadamer, 1998, p. 25).

Según Grondin (2003, p. 219) la expresión “verdad de la palabra” fue la que permitió a Gadamer describir la fuerza reveladora del lenguaje.¹⁴ En “Acerca de la verdad de la palabra” Gadamer (2002, p. 17) discute precisamente esta cuestión y busca establecer el estatus de ser de la palabra poética. “Ser palabra quiere decir ser dicente” (Gadamer, 2002, pp. 17-18). Ella, gracias a su decir, revela el mundo, hace aparecer algo que desde ese momento es. No se trata de un instrumento para nombrar lo real ni se mide con lo exterior puesto que “en cuanto existencia propia, establece y realiza una pretensión en sí misma.” (Gadamer, 2002, p. 14). Rebase así el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio rei et intellectus* al tiempo que funda lo real.

La palabra es determinada a partir del ser, y entre el juego del arte y el del lenguaje, la palabra poética aparece como la más auténtica: “es en la obra poética la palabra más dicente que en cualquier otro caso” (Gadamer, 2002, p. 25).

A la palabra poética, “propiamente dicente”, que muestra el ente, que permite nuestra apertura del ser y funda un mundo e “instaura el sentido” (Gadamer, 2002, p. 36), la llama “texto” (Gadamer, 2002, p. 18).¹⁵

Ella revela el mundo, haciéndolo presente y accesible. En ella cristaliza el “ahí” del mundo:

El universal «ahí» del ser en la palabra es el milagro del lenguaje, y la más alta posibilidad del decir consiste en retener su transcurso y su huida y en fijar la cercanía del ser. Es la cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética. Se cumple en sí misma, porque es el «mantenimiento de la proximidad», y se queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función signica... (Gadamer, 2002, p. 38).

¹⁴ Grondin (2003, p.88) señala que en *Verdad y método* Gadamer estudia la cuestión de la obra artística literaria o poética de manera más bien modesta. Por ello, es necesario tener en cuenta los complementos de la estética posterior en los volúmenes octavo y noveno de sus obras completas y un texto como “Texto e interpretación” presente en el volumen segundo.

Respecto de la expresión “verdad del arte” resume: “En la obra *Verdad y método* se arriesgó ya a utilizar esta fórmula, pero lo hizo de manera sumamente vacilante, poniendo la expresión entre comillas, como si se asustara un poco de lo audaz de su formulación. Pero son siempre tales fórmulas las que mejor reflejan lo que el pensamiento busca. En la quinta edición alemana de 1986, la fórmula fue enriquecida con una nota a pie de página, en la que Gadamer señala un estudio, entonces todavía inédito, que lleva de título *Die Wahrheit des Wortes* («La verdad de la palabra»). Ese estudio se publicó por primera vez en 1993, en el tomo octavo de las obras completas. Se trata de un trabajo que tuvo un largo proceso de maduración. Conferencias con este título se pronunciaron ya en los años 1971 y 1972, de tal suerte que en 1972 el epílogo a la tercera edición de *Verdad y método* prometía su pronta aparición. Cuando en el año 1997 me puse a trabajar en la edición de una «Antología» (*Lesebuch*) que reuniera los trabajos más representativos de Gadamer, él me sugirió encarecidamente que recogiera en mi obra ese texto (tanto el antiguo como el nuevo)”. (Grondin, 2003, p. 219).

Además, Grondin precisa que dicho texto publicado como «Von der Wahrheit des Wortes» («Acerca de la verdad de la palabra»), no debe confundirse con otro publicado en 1993 bajo el mismo título en «Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft» y reproducido, con el nuevo título «Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins “Andenken”» («Poesía y pensamiento en el espejo del *Andenken* de Hölderlin»), en el tomo IX de las Obras Completas.

¹⁵ La vuelta al texto es aquí metodológica, puesto que no significa que solo en el texto como escritura aparezca la palabra en tanto dicente, como si desapareciera el poder significativo de la palabra en el habla. Considerando el acento en la dialogicidad del lenguaje en *Verdad y método*, diálogo no es sinónimo de oralidad y texto tampoco lo es de escritura, pero esto no elude cierta tensión presente entre discurso oral y escrito (González Valerio, 2010, pp. 117-118)

Se distingue así del hablar cotidiano y del juicio predicativo y proposicional, ya que ella es acaecer de la verdad en su significación ontológicamente originaria, en ella acontece el ente en su ocultamiento-desocultamiento, en virtud de la relación que mantiene con el ser.

El texto en su unidad de sentido, tomado como un todo, es “enunciado” (*Aussage*-declaración) (Gadamer, 2002, p. 18) y con ello quiere decir que su validez concierne a lo dicho sin remitirse al autor, sino que mediante la lectura (interpretación- representación) o “la captación del sentido de lo que está escrito” (Gadamer, 2002, p. 85), el texto emerge en su significado.¹⁶

El texto literario o eminente es una “configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída” (Gadamer, 2002, p. 88). No desaparece, sino que “está ahí”, no se deja parafrasear o decir de otro modo y señala un camino que indica hacia donde pretende ser leído desde sí mismo. Como en el juego del arte su presencia requiere la lectura, ser representado y ejecutado en cada caso.

La palabra atrae e interpela al lector a demorarse en ella, a escucharla una y otra vez en un vaivén, puesto que ella resuena en “el oído interior”, diferenciándose así del hablar cotidiano en el que las palabras pasan vertiginosamente con objeto de comunicar. La palabra y la frase se leen, se retienen en la memoria y se les repite escuchándolas en el oído interior hasta desplegarse en la “plurivocidad de su virtualidad expresiva.” (Gadamer, 1992, p. 340) gracias a su potencial de sentido.

La palabra con su plurivocidad emerge en el texto y va más allá de quien la escribe, de ahí que la pregunta “¿qué quiere decir el poema” desplaza a la otra, “¿qué quiso decir el poeta?” (González Valerio, 2010, p.134) rebasando así la intencionalidad del escritor. Es abierta y se despliega en su historicidad, la que en su devenir la hace ser diferente y la carga de múltiples sentidos, aun siendo siempre la misma.

A diferencia del lenguaje constatativo, al lenguaje literario no le basta con decir la cosa tal y como aparece en la cotidianidad, sino que la densifica y plurisignifica haciéndola aparecer de otro modo que la funda de nuevo. Es así la palabra poética la que establece relaciones y sentidos que desde ese momento son al suspender la referencia inmediata y literal.

¹⁶ “Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura” (Gadamer, 2002.p. 88). Por la “lectura” la obra es representada en cada caso de un modo distinto, y ésta no es exclusiva de las obras literarias sino el modo de acceso a toda obra. Por ello, Gadamer afirma que también las artes plásticas son leídas y encuentra en la lectura un punto de unión entre la obra literaria y las producciones de las artes plásticas. Expresa al respecto:

También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida –eso es, experimentada como respuesta a una pregunta- por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerla”; y eso no significa –como en el caso de la reproducción fotográfica- contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo. (Gadamer, 1996, p. 259).

Consideraciones finales

Si preguntamos en qué consiste la verdad de la obra de arte, podemos decir entonces que ella es la transformación que acontece en quién está envuelto en su experiencia, siendo además una verdad de la que no podemos disponer completamente. La obra, productora de sentidos objetivamente vinculantes, es así experiencia de verdad que vincula con la comunidad desde la intersubjetividad.

En contraposición a la lógica del dominio en la que el hombre adaptado al sistema administrado solo responde a la solicitud de la técnica y el lenguaje prolifera bajo la forma de información, la obra de arte es una declaración (*Aussage*) (Gadamer, 1996, p. 295), es ese sonido que en medio del ruido que nos rodea “nos dirige verdaderamente la palabra” y nos interpela a escuchar el ser (Gadamer, 1987, p. 36).

De esa manera, el arte enriquece la comprensión de los otros, del mundo y de nosotros mismos. En efecto, la experiencia artística permite comprender mejor lo que nos rodea, al desocultar aspectos de la realidad que nos pasan desapercibidos y sacar a la luz nuevos sentidos, al tiempo que suspende nuestro modo rutinario de pensar y vivir. Esta reivindicación de la función ontológica impulsa además su estatuto epistémico, el cual no solo es conocimiento sino autoconocimiento y transformación hacia lo verdadero. El arte contribuye, entonces, a revelar las verdades ocultas en la realidad, pero las mismas no se conciben como una posesión del sujeto sino como el acontecer al que pertenecemos. Acontecimiento que constituye una labor ininterrumpida de la comprensión.

Referencias

- Bernstein, R. (2018). *Más allá del objetivismo y del relativismo. Ciencia, hermenéutica y praxis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Arte y verdad de la palabra*. Madrid: Editora Nacional.
- Gadamer, H.- G. (1998). *El giro hermenéutico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Gadamer, H.-G. (2005). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gadamer, H.- G. (1987). Rationalität im Wandel der Zeiten. En *Gesammelte Werke IV*. (pp. 23-36). Tübingen: Mohr.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme
- Gadamer, H.-G. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Ed. Sígueme
- González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México D.F.: Herder.
- González Valerio, M. A. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder.

- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. España: Herder.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En *Caminos del bosque* (pp. 11-74). Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2006). Hölderlin y la esencia de la poesía. En *Arte y poesía* (pp. 105-124). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lafont, C. (1993). *La razón como lenguaje. Una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Visor.