

CAPÍTULO 7

LA OBRA DE ARTE COMO LUGAR DE VERDAD Y CONOCIMIENTO EN LA HERMENÉUTICA GADAMERIANA

Paola Sabrina Belén

Actualmente “hermenéutica” es el nombre de una corriente filosófica que ha tenido un importante impacto en diferentes áreas del saber durante el transcurso del siglo XX.

A partir de una crítica al supuesto alcance universal de la noción moderna de razón la hermenéutica redefine las nociones de interpretación y comprensión considerándolas como prácticas constitutivas de toda actividad humana.

La hermenéutica contemporánea, también llamada hermenéutica filosófica, se aleja de los presupuestos metodológicos de la hermenéutica clásica, sobre todo a partir de que Heidegger describe que la interpretación no es ya una actividad, sino una manera de ser fundamental del hombre.

Según el “giro ontológico de la hermenéutica” iniciado por Heidegger todo lo que es tiene un componente fundante de interpretación, y la comprensión constituye un elemento de la estructura fundamental del *Dasein* en cuanto ser en el mundo. La comprensión sólo de manera secundaria es una cuestión epistemológica y tiene en cambio una estructura existencial.

La relación del hombre con las cosas es ya interpretación que apunta más que a un saber intelectual o teórico, a un poder hacer. Para este filósofo hay siempre una pre-comprensión no intelectual que no puede ser reducida a un conocimiento puro. Toda referencia a una cosa particular se encuentra conectada a la totalidad de cosas que ya están interpretadas.

Sobre los cimientos de la hermenéutica ontológica Hans-Georg Gadamer lleva a cabo, en su obra *Verdad y método*, la tarea de una fundamentación filosófica de la experiencia hermenéutica.

Esta obra constituye no sólo una reconstrucción y asimilación crítica de la tradición hermenéutica, sino además un punto de referencia obligado para las diversas perspectivas hermenéuticas posteriores. Su estructura general responde al proyecto gadameriano caracterizado como una restauración de la dimensión originaria y olvidada de la verdad; propósito que encuentra en la justificación y legitimación de la verdad del arte un punto de partida para alcanzar “un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica” (Gadamer, 1991: 25).

Partiendo de esta caracterización de la obra de arte como el lugar de una verdad y un conocimiento que permiten interpretar, organizar y reorganizar nuestra experiencia del mundo se analizan la reinscripción de la cuestión cognoscitiva en el ámbito del arte desarrollada por Gadamer teniendo en cuenta las repercusiones que la misma acarrea para una noción de racionalidad y conocimiento heredada de la modernidad.

La hermenéutica gadameriana

Gadamer se propone dar cuenta de la comprensión en tanto que modo de conocimiento libre de subjetivismo y determinado por la finitud de sus propias condiciones históricas.

Estamos constituidos por nuestra situación histórica, por nuestros prejuicios, y de allí la importancia de la tradición entendida como condición de posibilidad de la comprensión en general. Este es su punto de partida, y define la hermenéutica como empresa centrada en el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión, constituyendo ésta una “pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y reglas” (Gadamer, 1991: 12).

En su modo de entender la tradición, acentúa la historicidad del *Dasein* heideggeriano planteando la comprensión de cualquier fenómeno de sentido en la forma de una experiencia. Con ello, establece que ésta es resultado de una

mediación entre tradición e intérprete, entre pasado y presente, y no un comportamiento subjetivo del intérprete en relación con un sentido concluso y objetivo.

Mientras la comprensión se entendió, en Schleiermacher y en el historicismo, como un procedimiento para eliminar cualquier influencia del presente sobre el intérprete en su intento de captar el sentido de un texto de acuerdo con los conceptos de su autor, la tradición sólo podía ser vista como un obstáculo interpuesto entre el sentido originario del texto y el lector actual, que había que remover para alcanzar aquel sentido como una cosa en sí.

Para Gadamer, por el contrario, la comprensión es un fenómeno histórico que ocurre dentro de un continuo del que forman parte tanto el intérprete como aquello que trata de comprender. Bajo esta perspectiva, la tradición deja de ser contemplada como algo que está entre el texto y el lector, para considerarse como algo que se hace presente en el texto y en el lector, que los une tanto como los separa, y que, lejos de ser un obstáculo, es una condición fundamental de posibilidad.

El concepto gadameriano de “situación hermenéutica” apunta a la manera en que la tradición condiciona al intérprete en su intento de comprender el pasado. Dicha noción no se limita a designar el hecho de que el intérprete ocupa una posición particular dentro de la tradición, sino que busca destacar que éste pertenece a la tradición en tanto no puede elegir arbitrariamente su punto de vista.

Gadamer (1991: 65) destaca así la estructura circular de esta relación:

El que intenta comprender un texto hace siempre un proceso. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión del texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido.

La cuestión central aquí es que todo conocimiento, todo juicio, presupone y parte de un juicio previo, un “prejuicio”. En *Verdad y método* llevará a cabo un cuestionamiento y replanteo de la problemática de los prejuicios heredada de la Ilustración, afirmando que la dificultad de la perspectiva ilustrada estriba en la

oposición establecida de modo absoluto e irreconciliable, entre prejuicios y razón, y frente a la cual él se propone desarticular el núcleo de presuposiciones sobre la que se asienta.

Sostiene Gadamer (1991: 65):

siguiendo la teoría ilustrada de los prejuicios puede hallarse la siguiente división básica de los mismos: hay que distinguir los prejuicios por respeto humano de los prejuicios por precipitación. Esta división tiene su fundamento en el origen de los prejuicios respecto a las personas que los concitan. Lo que nos induce a error es bien el respeto a otros, su autoridad, o bien la precipitación sita en uno mismo.

Agrega además que en el marco del pensamiento ilustrado “la precipitación es la fuente de equivocación que induce a error en el uso de la propia razón. La autoridad, en cambio, es culpable de que no se llegue a emplear siquiera la propia razón” (Gadamer, 1991: 345).

Intentará así evidenciar que esta oposición constituye un prejuicio ilegítimo y está formulada desde la convicción ilustrada de la posibilidad de la disolución de todo prejuicio. La razón de la perplejidad con la que nos encontramos ante este estado de cosas debe buscarse en el concepto de autoridad con el que se manejó la Ilustración. A la luz de las concepciones ilustradas de razón y libertad, la autoridad se convirtió en lo contrario de estas nociones. La Ilustración trazó un correlato entre el concepto de autoridad y la obediencia ciega:

El rechazo de toda autoridad no sólo se convirtió en un prejuicio consolidado por la Ilustración, sino que condujo también a una grave deformación del concepto mismo de autoridad. Sobre la base de un concepto ilustrado de razón y libertad, el concepto de autoridad pudo convertirse simplemente en lo contrario de la razón y la libertad, en el concepto de obediencia ciega. (Gadamer, 1991: 347)

Gadamer (1991: 348) procura mostrar que la esencia de la autoridad no es esto, la misma “debe tratarse en el contexto de una teoría de los prejuicios que busque liberarse de los extremismos de la Ilustración”.

En tal sentido si bien es verdad que la autoridad es en primer lugar un atributo de personas, sin embargo

no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está

por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio. (Gadamer, 1991: 347)

De esta manera no se explica desde la obediencia ciega, ella no se otorga sino que se adquiere. No procede de las órdenes y la obediencia sino que remite a algo previo que hace a éstas posibles. De acuerdo con este análisis, si se debe apelar a la fuerza para hacer cumplir una orden es porque se ha perdido la autoridad.

Ésta es, de hecho, una fuente de prejuicios, mas “esto no excluye que pueda ser también fuente de verdad, algo que la Ilustración ignoró en su rechazo contra toda autoridad” (Gadamer, 1991: 346).

Si la pieza clave en la perspectiva de la Ilustración es la noción de obediencia ciega, comprendida como resultado de la conformación de los órdenes simbólicos a través de la violencia, desde la perspectiva hermenéutica se pone de manifiesto la existencia de un momento reflexivo, de “reconocimiento”, en dicha conformación.

En Gadamer desaparece la posibilidad de un más allá de la sujeción de la tradición, y además el vínculo entre autoridad y reconocimiento es trasladado a la tradición.

Para este filósofo lo consagrado por la tradición y el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento, y si bien ya el romanticismo había reconocido que “la tradición conserva algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento” (Gadamer, 1991: 349), sin embargo éste la entiende como lo contrario de la libertad racional, conservando de esta manera el prejuicio ilustrado que opone tradición y razón: “ya se la quiera combatir revolucionariamente, ya se pretenda conservarla, la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación” (Gadamer, 1991: 349).

De esta manera, afirma Gadamer (1991: 349-350):

la tradición es esencialmente conservación y como tal no deja nunca de estar presente en los cambios históricos. Sin embargo, la conservación es un acto de la

razón aunque caracterizado por el hecho de no atraer la atención sobre sí. Esta es la razón de que sean las innovaciones, los nuevos planes, lo que aparece como única acción y resultado de la razón. Pero esto es sólo aparente.

Al igual que el prejuicio pasa a ser entendido como preconocimiento, la tradición es un presupuesto de la comprensión, y como tal desempeña una función normativa como fundamento de su validez. Pero como la tradición es histórica constituye un fundamento no como lo es una razón apriorística, sino en tanto que vinculada a aquello que fundamenta. En este sentido, la tradición debe considerarse también como constituida por la comprensión, en la medida en que ésta forma la tradición y determina su acontecer. Tal circularidad caracteriza la conciencia de la historia efectual, pues ésta es conciencia de la mediación del propio intérprete por una tradición de la que forman parte tanto aquello que él trata de comprender como aquello que le posibilita la comprensión.

Esta pretensión del intérprete de mediar la realidad de la tradición con su propia conciencia, lleva a Gadamer a caracterizar la comprensión como una experiencia. No entiende este concepto en el sentido de la moderna ciencia natural, es decir, como una relación con hechos objetivos que el sujeto de conocimiento puede repetir y controlar, a fin de contrastar la validez de sus hipótesis.

El intérprete no puede acceder a la tradición como a un objeto, desde el momento que forma parte de ella. Por tanto, la propia tradición media la experiencia que el intérprete hace de ella. La experiencia hermenéutica es finita, no sólo por ser histórica, sino por ser experiencia de la propia historicidad y la “verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud” (Gadamer, 1991: 433).

A diferencia de la experiencia científica moderna que preserva la forma de la relación sujeto-objeto, Gadamer (1991: 434) afirma que la experiencia que hace el intérprete de la tradición supera ese esquema, en la medida que reconoce en ella un interlocutor que le habla y lo interpela:

La experiencia hermenéutica tiene que ver con la *tradición*. Es ésta la que tiene que acceder a la experiencia. Sin embargo, la tradición no es un simple acontecer que pudiera conocerse y dominarse por la experiencia, sino que es *lenguaje*, esto

es, habla por sí misma como lo hace un tú. El tú no es objeto, sino que se comporta respecto a objetos.¹

El hecho de que la tradición hable al intérprete como lo hace un tú, implica que ella misma es sujeto, no en la forma de alguien que tiene opiniones, sino como un contenido de sentido. Ese contenido es el que determina la experiencia de la tradición que hace el intérprete.

Vemos entonces que toda comprensión es de determinada tradición, la de lo que se quiere comprender, y se da en el marco de otra, la del intérprete. Entre las dos hay un sentido comunitario que, a su vez, está en un constante proceso de formación que corre a la par de la comprensión. Gadamer ha analizado este fenómeno bajo la categoría de fusión de horizontes.

Al comprender, el intérprete no se pone en lugar del otro sino que se pone de acuerdo con el otro sobre la cosa. Y esto implica el lenguaje, “el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa” (Gadamer, 1991: 462).

Experimentar la tradición como un tú es no pasar por alto su pretensión de decirnos algo. De ahí la relevancia que adquiere el diálogo con la tradición como modelo de experiencia hermenéutica. Este hacer hablar propio de la comprensión “se refiere en calidad de pregunta, a la respuesta latente en el texto. La latencia de una respuesta implica a su vez que el que pregunta es alcanzado e interpelado por la misma tradición” (Gadamer, 1991: 456).

La pretensión de universalidad de la hermenéutica filosófica de Gadamer (1991: 475) se basa así en la coextensividad entre comprensión y lenguaje: “No sólo el objeto preferente de la comprensión, la tradición, es de naturaleza lingüística; la comprensión misma posee una relación fundamental con la lingüisticidad”.

El momento de la lingüisticidad se halla implicado, no sólo en la interpretación de textos, sino en todo fenómeno de comprensión y, en general, en el conocimiento del mundo.

De esta manera, como señala Gadamer, su estudio busca hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance, y para ello cobra especial

importancia como punto de partida su abordaje de la experiencia del arte, presentada en lo que sigue.

La recuperación gadameriana de la pregunta por la verdad del arte y su valor cognoscitivo

Su “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte” en el comienzo de *Verdad y método* sin duda no es casual ni arbitrario, puesto que su posibilidad es central para explicitar la naturaleza del fenómeno de nuestra experiencia hermenéutica, propósito general de la hermenéutica gadameriana. En el horizonte definido por la ciencia y la filosofía modernas, las experiencias de lo que es real, las genuinas experiencias de conocimiento, son aquellas repetibles. De acuerdo con esto, lo real es lo que se puede experimentar de manera repetible. De no ser así, es mera ilusión o algo no real.

Frente a esto Gadamer considera que las tales experiencias no agotan el ámbito de lo experimentable, y propone como reverso de las científicas, las que él llama experiencias de la verdad: no son repetibles porque no son voluntarias y no pueden enunciarse de una manera intersubjetivamente válidas, e incluso obligatoria. Considera entre ellas la experiencia del arte.

La presentación que realiza de la cuestión de la verdad en el arte, funciona como un preludio de la elucidación de la cuestión de la verdad en las ciencias del espíritu emancipada de la verdad modelada por la ciencia moderna.

Como afirma Recas Bayón (2006: 91), según la concepción gadameriana

en el encuentro con la obra de arte se produce una experiencia de verdad y del ser de una envergadura, que no sólo no puede limitarse a ser acreditada frente a la verdad científica, sino que obliga a reconocer que con ello se alcanza incluso un “incremento del ser”.

Agrega el propio Gadamer (1991: 24-25):

Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites. Esta es la razón por la que la

presente investigación comienza con una crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar con el concepto de verdad de la ciencia. Pero no nos quedaremos en la justificación de la verdad del arte. Intentaremos más bien desarrollar desde este punto de partida un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica.

Gadamer comienza entonces por criticar los presupuestos de la conciencia estética moderna para luego abordar el significado hermenéutico de la ontología de la obra de arte.

En paralelo al objetivismo metodológico científico-natural se impone, según Gadamer, la conciencia estética. Si la *Crítica de la razón pura* (1781) de Kant limitó toda posibilidad de que la metafísica alcanzara estatus científico, en tanto consagró a las ciencias físico-matemáticas y su saber metódico (universal y necesario) como el modelo del auténtico conocimiento, su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) ofreció a la estética un campo de autonomía propia, pero a cambio de la estetización de lo que no se ajustaba al modelo de las ciencias.

De esta manera, el “saber del gusto” que la tradición humanista reconocía como sustentado en la formación de la capacidad del juicio y del *sensus communis*, resulta deslegitimado como un saber sin pretensiones del auténtico saber.

A partir de ello, el juicio de gusto debe buscar su validez más allá del conocimiento, en la validez intersubjetiva; resulta así universalizable, pero despojado de toda relevancia cognitiva.

Sostiene Gadamer (1991: 76):

Habrá que reconocer que la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio de gusto hace justicia a las dos caras del fenómeno, a su generalidad empírica y a su pretensión apriorista de generalidad. Sin embargo, el precio que paga por esta justificación de la crítica en el campo del gusto consiste en que arrebató a éste cualquier significado cognitivo. En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde a priori un sentimiento de placer en el sujeto.

Otra cuestión relevante de la estética kantiana, en vínculo con la anterior e importante para Gadamer, es la distinción entre belleza libre y belleza dependiente o adherente.

En la "Analítica de lo bello" Kant otorga primacía a la consideración de la belleza natural y la belleza libre en tanto establece, además, un principio a priori, el gusto o sentido común, que designa el libre juego de la imaginación y el entendimiento.

Mientras la belleza libre no reconoce ningún concepto del objeto, la belleza adherente presupone un concepto de qué sea la cosa y su perfección. Puesto que el arte parece quedar reducido al ámbito de la segunda, en tanto es producto de una voluntad, la solución kantiana consiste en sostener que el arte es bello cuando, a la vez, parece ser naturaleza.

Esto implica que la intención del artista no debe ser visible, es decir, la obra debe producirse según reglas únicas. En este punto Kant (1992: 215) introduce el concepto de genio: "Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte", considerando que esta capacidad innata del artista pertenece a la naturaleza.

Se ve entonces que la belleza libre, propia del juicio de gusto puro y sin relación alguna con las dimensiones morales o cognitivas, contribuye a desplazar a la estética hacia el terreno de una pura subjetividad que se manifiesta libremente en la creación artística del genio.

Sin embargo, para el filósofo de Königsberg sólo la belleza natural, y no el arte, puede suscitar la idea de nuestra determinación moral. Es la existencia de la belleza natural, la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer, la que nos permite pensar que ocupamos un lugar especial en el orden del mundo, existiendo una orientación de la naturaleza hacia nosotros.

El concepto de genio habilita a Kant (1992: 88) a acercar la belleza artística a la natural: "El significado sistemático del concepto de genio queda así restringido al caso especial de la belleza en el arte, en tanto que el concepto de gusto continúa siendo universal".

A diferencia de la belleza natural, la obra de arte bella es producto de la unión del gusto y del genio, y Gadamer dirá que esto constituye la base de la doctrina neokantiana de la vivencia, según la cual la obra expresa los sentimientos del artista.

La concepción del arte dominada por la noción de genio conduce a lo que Gadamer llama "conciencia estética", la conciencia con la que se enfrenta

quien percibe las obras de arte desde una actitud puramente estética que prescinde de toda dimensión moral o cognitiva. Ésta a su vez produce la “distinción estética”, entendida como el proceso de abstracción que separa de la obra todo lo que no es estético.

Entiende Gadamer, entonces, que la estética kantiana lleva a cabo una subjetivización de la estética que da lugar tanto a la pérdida del valor cognitivo del arte como a la pérdida de la tradición humanista², en cuanto los conceptos de gusto y sentido común se desvinculan de la comunidad y de su sustrato histórico enraizándose sólo en un tipo particular de subjetividad: “lo bello en la naturaleza o en el arte tiene un único y mismo principio a priori, y éste se halla por entero en la subjetividad” (Gadamer, 1991: 90).

A diferencia de la belleza natural, la obra de arte bella es producto de la unión del gusto y del genio, y para Gadamer esto constituye la base de la doctrina neokantiana de la vivencia, según la cual la obra expresa los sentimientos del artista.

En opinión del filósofo superar la subjetivización es esencial para reconocer la pretensión de verdad y conocimiento del arte. Desde su perspectiva, la obra de arte no es el producto de un genio, sino creación y transformación de la realidad, transmutación de ésta en su verdadero ser. Este resultado es atribuible al acontecimiento en el que el artista participa, pero que lo trasciende. En este punto el modelo del juego se presenta “como hilo conductor de la explicación ontológica” (Gadamer, 1991: 143) de la obra de arte y su significado hermenéutico.

Según Gadamer concebir el juego como un mundo aparte o mera discontinuidad respecto de las exigencias o preocupaciones de la vida cotidiana, supone entenderlo de una manera subjetivista. Desde la concepción gadameriana de juego, la subjetividad se diluye para plegarnos al imperativo de sus reglas, es decir, existe un “primado del juego frente a la conciencia del jugador” (Gadamer, 1991: 147).

Como señala Karczmarczyk (2007: 162):

El espacio de juego no es un espacio de libertad ilimitada, sino un espacio de libertad reglada. La libertad lúdica ha sido posibilitada por la delimitación de un

espacio de juego, que ha contrapuesto al juego al reino de los fines que se encadenan, pero que ha sido realizada desde dentro del espacio de juego, a través de reglas.

“Todo jugar es un ser jugado” (Gadamer, 1991: 149), puesto que el juego accede a su manifestación a través de los jugadores, en la medida en que ellos cumplen los roles que él les asigna haciendo que el mismo juego esté presente en cada ocasión aunque siempre de diferentes maneras.

Gadamer dirá que esto se aplica al arte, en tanto el ser del espectador no es una posesión de la subjetividad sino que está definido por la obra de arte. Ni el jugador/espectador es un sujeto por sí mismo ni el juego es un objeto que se le contrapone.

Asimismo hay un sentido de la obra que comprendemos e interpretamos, pero la historicidad del intérprete trae aparejada que la interpretación ocurra siempre de una manera diferente. Esto significa que la obra de arte no tiene identidad sino una unidad en las diferencias, vale decir, histórica.

Gadamer desarrolla así una ontología de la obra de arte a partir de la categoría de juego, en la que su modo de ser es la autorrepresentación: esto no quiere decir ni la representación que un sujeto se hace de un objeto, ni un volver a presentar lo ya presentado, sino la emergencia de que lo antes no era y desde ese momento es.

En este sentido, la obra es definida como representación o mimesis. Dicha noción, recuperada tal como es definida por Aristóteles, permite a nuestro filósofo dar cuenta a la vez del modo de ser de la obra de arte y de su relación con el mundo.

“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” (Gadamer, 1991: 185).

No se copia, reproduce o refleja lo exterior, puesto que el ser de la obra es presentación que crea y transforma la realidad haciéndola presente e interpretándola.

La mimesis es un acontecimiento ontológico, que hace surgir de la realidad algo que antes no resultaba visible, dotándola de significaciones que previamente no tenía.

Agrega Gadamer que toda presentación es además representación para alguien y a través de alguien, por lo que se trata de un acto interpretativo determinado históricamente.

Así, desde la perspectiva gadameriana la representación puede ser considerada desde su despliegue tanto en la conformación interna de la obra, como en el efecto sobre el espectador y su vinculación con el mundo.

En tanto la obra es concebida por Gadamer como auto-representación, ésta gana para sí una autonomía, que se evidencia en la manera en que ella se conforma o estructura atendiendo a una lógica y teleología interna. Retomando la cuestión del juego, podemos decir que las reglas de un juego sólo tienen validez y sentido al interior de dicho juego. La obra “no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia” (Gadamer, 1991: 156), porque ella hace ser algo que desde ese momento es, algo que antes no estaba.

Concebida desde su relación con el espectador, la mimesis implica que sólo en cuanto la obra es comprendida e interpretada por alguien, es. De esta manera queda inserta en un devenir histórico, por el cual “sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada encuentro” (Gadamer, 1996: 297), puesto que “le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo” (Gadamer, 1996: 59). La mediación con el presente aparece así concebida como condición de posibilidad de la interpretación.

Asimismo la categoría de mimesis le permite a Gadamer dar cuenta de la transformación que afecta al espectador. El mundo que la obra presenta posibilita al espectador reconocerse en ella, al tiempo que éste asume su inscripción en la tradición.

La experiencia del arte no es

una mera recepción de algo. Más bien, es uno mismo el que es absorbido por él. Más que un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja [...], y el interpelado está como en un diálogo con lo que ahí emerge. (Gadamer, 1996: 294-295)

La verdad del arte es una verdad relacional que tiene lugar de manera dialógica, se trata del acontecimiento al que pertenecemos, y de el lo el objetivismo y el metodologicismo no pueden dar cuenta de manera plena.

Desde la mirada de Gadamer (1996: 62):

la intimidad con que nos afecta la 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: “¡Has de cambiar tu vida!”.

Consideraciones finales

La revisión crítica de ciertas nociones heredadas que realiza Gadamer puede ser pensada como una exploración de un modo alternativo de desarrollo de la razón mejor capacitado para abordar las cuestiones resistentes a un tratamiento objetivo.³

Este filósofo no sólo recupera el valor cognoscitivo y la verdad del arte negados históricamente por la filosofía, sino que además hace de ello un modelo de la verdad hermenéutica, a partir de la cual se conforma una experiencia del ser diferente.

A partir de la caracterización de la ontología de la obra de arte desde el juego y a través del concepto de mimesis Gadamer se enfrenta al subjetivismo moderno: la obra de arte se impone al sujeto, lo supera, define el ser del mismo mientras que a su vez lo implica. Esto le permite además recuperar la función cognitiva del arte, negada históricamente por la filosofía. Pero el valor cognoscitivo del arte no tiene que ver con la aprehensión de un objeto sino con su verdad, una verdad que nos permite reconocernos. Se trata entonces de una tarea de la comprensión que nos permite profundizar nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

Enfatiza Gadamer (1991: 58) que

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 que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.

El que la obra de arte exista a través de la representación posibilita así que el modo de conocimiento sea el reconocimiento, pero esto no significa que volvamos a encontrarnos con lo que sabíamos antes y del modo como lo sabíamos.

La actualidad de la obra de arte implica que ella se dirige a cada uno de nosotros de un modo especial, y que su sentido sea dicho desde una perspectiva diferente a la propia es constitutivo de la misma. Sin embargo, no anular esa alteridad resulta fundamental para comprender lo que ella nos dice, al tiempo que en ese diálogo que nos interpela alcanzamos un conocimiento que nos confronta con nosotros mismos, transformándonos y enriqueciendo nuestra experiencia del mundo.

Notas

¹ La cursiva es del autor.

² La recuperación gadameriana de los conceptos de formación, tacto, gusto, sentido común y juicio, en su sentido prekantiano, le permite dar cuenta de que en las experiencias relacionadas con estas capacidades tiene lugar una verdad y un contacto con una realidad que se manifiesta a partir de la modelación comunitaria y socialmente compartida de dichas capacidades, las que posibilitan la percepción de rasgos salientes en situaciones que no llegan a ser disponibles en una generalidad conceptual o un conjunto de perceptos. Según Gadamer estas capacidades se encuentran próximas al modelo de conocimiento propio de ética de Aristóteles.

³ En Gadamer ya no se concibe como racional únicamente a las cuestiones susceptibles de ser decididas a través de la observación controlada, sino que éste además de plantear una racionalidad inherentemente enraizada en la historia, la concibe de manera ampliada en tanto entiende que ésta se encuentra diversificada en diferentes regiones, cada una de las cuales posee sus modos propios de legitimidad.

Bibliografía

- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (4.ª edición). Salamanca: Ed. Sígueme.
- (1992). *Verdad y método II* (4.ª edición). Salamanca: Ed. Sígueme.
- (1996). “Palabra e imagen”. En Gadamer, H.-G. *Estética y hermenéutica* (pp. 279-307). Madrid: Ed. Tecnos.
- (1996). “Estética y hermenéutica”. En Gadamer, H.-G. *Estética y hermenéutica* (pp. 55-62). Madrid: Ed. Tecnos.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (1.ª edición). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Karczmarczyk, P. (2007). “La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte según Gadamer”. *Analogía filosófica*, XXI(1), 127-173.
- Recas Bayón, J. (2006). *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.