

El problema de la verdad en el arte en Gadamer

Pedro D. Karczmarczyk

Inroducción

En el presente trabajo nos ocuparemos de la primera parte del libro de Gadamer *Verdad y Método*, que lleva por título «Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte». Este título puede sonarnos extraño, arte y verdad no es una conjunción del todo familiar, tampoco lo es que el arte, la experiencia estética, sea una perspectiva privilegiada para la elucidación de la cuestión de la verdad. Despejar esta extrañeza, naturalmente, es uno de los propósitos de este trabajo.

En la introducción a la obra, Gadamer nos ofrece algunas indicaciones que nos serán particularmente útiles en tanto instrucciones de nuestra lectura, y en cuanto señalan aquello que deberemos poseer para despejar esta extrañeza. Dice allí nuestro autor, que el objetivo de su filosofía como hermenéutica, no es brindar una preceptiva, una metodología de la comprensión recta, no tanto una cuestión epistemológica, sino más bien una ontológica: ¿cómo es posible la comprensión?. Cuestión

ontológica decimos, en razón de que la comprensión no es ni primera ni fundamentalmente el comportamiento de un sujeto respecto de un objeto que se le enfrenta, sino el modo de ser propio del *Dasein*.⁽¹⁾ Gadamer es claro en este sentido, «...no está en cuestión -dice- lo que hacemos ni lo que deberíamos hacer, sino lo que ocurre con nosotros por encima de nuestro querer y hacer.»⁽²⁾

Según Ricoeur este giro ontológico de la hermenéutica consiste en el paso de la pregunta ¿cómo sabemos? o ¿cómo es posible el conocimiento histórico? a la pregunta por el modo de ser del ser que no existe más que comprendiendo.⁽³⁾

El proyecto así expuesto, implica iluminar las condiciones de la comprensión, hacer patente aquello que está siempre presente tanto en nuestro comportamiento cognitivo como en nuestra praxis vital.

Otra característica de este proyecto es la tensión constante que mantiene con la perspectiva metodológica de la ciencia moderna y sus ideas de saber por reglas o principios, demostración y fundamentación. El esclarecimiento del universo de la comprensión, él mismo comprensión e interpretación, nos dice Gadamer, «...no es una construcción desde principios, sino la continuación de un acontecer que viene ya de antiguo.»⁽⁴⁾

Que aquí hablemos de tensión se debe a la primacía que detenta la ciencia moderna en el esclarecimiento de las nociones de verdad, conocimiento y realidad. Sin embargo existe toda una gama de experiencias que hacen imperativo que la conciencia científica reconozca sus límites, nos dice Gadamer. En éstas, (la experiencia del arte, de la filosofía, de la historia), se experimenta una verdad, y se conoce algo que no puede concebirse desde aquella conciencia científica, y que no se daría de otro modo. En consecuencia, la tarea es «... desarrollar un

(1) Gadamer Hans-Georg *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1996, p.12.

(2) Gadamer H. G. *Verdad y método I*, p. 10.

(3) Cfr. Ricoeur P. *Du texte à l'action* Paris, Seuil, 1986, p.88

(4) Gadamer H. G. *Verdad y método I*, p. 26.

concepto de conocimiento y de verdad que se corresponda con el conjunto de nuestra experiencia hermenéutica.»⁽⁵⁾

En lo que sigue, nos ocuparemos del problema de la verdad en el ámbito de la experiencia estética. En particular, veremos cómo la estética kantiana representa un obstáculo para el proyecto gadameriano al menos en dos aspectos: la restricción de una serie de conceptos del humanismo al ámbito estético, por un lado; y, por el otro, aún cuando retiene la indemostrabilidad y la pretensión de generalidad (he aquí dos características de una experiencia que no se adecua a la metodología científica) que estaban presentes en los conceptos humanistas, les quita toda relación de contenido, su pretensión cognoscitiva que les venía de una relación autorizada con la tradición, al referirlos a una peculiar relación de las fuerzas anímicas del sujeto.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, dividiremos el trabajo en tres partes, en la primera intentaremos hacer notar qué es lo que Gadamer ve como relevante para su propósito en los conceptos operantes en la tradición humanista; luego, nos ocuparemos del «giro subjetivo» de la estética y de los presupuestos kantianos que motivaron ese giro; por último, nos ocuparemos de la cuestión de la verdad en el arte y de los fundamentos que posibilitan este planteamiento, es decir, de aquellas nociones que a juicio del autor nos permitirían hacer justicia al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica.

1. Las enseñanzas de la tradición humanista

Antes de abordar la estética kantiana, Gadamer considera necesario sumergirse en una serie de conceptos administrados por la tradición humanista. Esto es así porque sólo a través de una exposición histórica podremos ver más allá de los presupuestos kantianos, que en más de un sentido son los nuestros. Es decir, que lo que había de vivo

(5) Gadamer H. G. *Verdad y método I*, p.25.

en esta tradición de pensamiento nos hará ver lo que ya no hay en Kant. Como dice Gadamer en otro lugar, « Lo enunciado no lo es todo. Sólo lo silenciado convierte a lo dicho en palabra que puede alcanzarnos.[...] Los conceptos en los que se formula el pensamiento emergen de un muro de oscuridades, son unilaterales, afirmativos, llenos de prejuicios.»⁽⁶⁾

Decimos, entonces, que esta indagación histórica tiene dos propósitos; fijar el sentido, el elemento en que se mueve el pensamiento kantiano sobre la estética, y establecer unas conexiones con una manera de pensar que nos permita formular un discurso sobre la experiencia estética que sea, a la vez, una legitimación de su verdad. Este discurso supone perimida la «naturalidad» de los presupuestos kantianos y tiene su anclaje en otros supuestos que son, en algunos aspectos, los mismos que valían en el pensamiento de los Humanistas, y que en última instancia se pueden rastrear hasta la filosofía práctica antigua.

Hay una pregunta que dispara esta indagación en la tradición humanista, y es la que indaga por el papel del método en su sentido moderno, es decir, como vía de conocimiento repetible⁽⁷⁾, en las ciencias históricas o del espíritu.

En relación con este problema, a mediados del siglo XIX, el físico H. Helmholtz dio una respuesta que subraya uno de los aspectos cruciales del mismo. Al caracterizar a las ciencias históricas señalaba en ellas la conclusión inconsciente de una inducción artístico-instintiva en contraste con la férrea conclusión consciente de las ciencias naturales. Es ésta una caracterización negativa que se corresponde con el positivismo del siglo pasado entendido ampliamente como:

«... la exigencia del espíritu de tener por modelo de toda explicación, el tipo de explicación empírica usual en el dominio de las ciencias naturales.»⁽⁸⁾ Con todo, nuestro físico señala algo muy interesante, como

(6) Gadamer H.G. *Verdad y método* II, Salamanca, Sígueme, 1994, p.398-399

(7) Gadamer, H. G., *Verdad y método* II, p. 54.

(8) Ricoeur, P. *Du texte à l'action* Paris, Seuil, 1986, p. 82

dice Gadamer:

«... para hacer justicia a las ciencias del espíritu, destacaba la memoria y la autoridad y hablaba del tacto psicológico que aparece aquí en lugar de la conclusión consciente. ¿En qué consiste ese tacto? ¿Cómo se llega a él? ¿Estará lo científico de las ciencias del espíritu a fin de cuentas más en él que en el método?»⁽⁹⁾.

Nos topamos aquí con el nombre de «tacto» con una de esas experiencias de la verdad que están por fuera del ámbito metódico y que Gadamer se propone legitimar. ¿Es esto significativo para nuestro tema? Creemos que sí por dos razones: en primer lugar, la elucidación de una experiencia de la verdad no metódica nos acerca ya a la cuestión de la verdad en el arte que, evidentemente, no habrá de corresponderse con unas condiciones metódicas; por otro lado, esta cuestión hará ver que el problema de la verdad en el arte detenta una primacía metodológica ya que en el ámbito del conocimiento histórico siempre podrá alegarse una futura ampliación del aspecto metódico, en tanto que esto, obviamente, no ocurrirá en el caso del arte. En este sentido, entendemos las siguientes palabras de Gadamer de la Introducción de la obra: « El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace al significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la consciencia científica reconozca sus límites.»⁽¹⁰⁾.

A continuación, Gadamer constata que este «tacto» se torna comprensible desde la idea de formación (*Bildung*). La formación designa «... el modo específicamente humano de dar forma a las capacidades naturales del hombre.»⁽¹¹⁾ Lo que este concepto mienta

(9) Gadamer *Verdad y método* I, p. 36

(10) Gadamer *Verdad y método* I, p.24

(11) Gadamer *Verdad y método* I, p.39

es visible en el análisis hegeliano del trabajo. El trabajo forma a la cosa y forma también a la conciencia, le hace ganar un sentido de sí misma. Pensemos, por ejemplo, en el hambre, una necesidad natural, es cierto, pero que nunca reviste esta forma despojada y abstracta, es un hambre formado, determinado, de carne cocida, etc.

Tenemos, entonces, que este tacto, esta memoria se comprenden mejor cuando atendemos a que presuponen una «formación». Lo que con esto se quiere decir es que «...no se trata tanto de cuestiones de procedimiento o comportamiento, sino del ser en cuanto devenido.»⁽¹²⁾. Así, la memoria, no es memoria para todo y en general. Es retención y olvido, no es una mera capacidad psicológica sino «...un rasgo esencial del ser histórico y limitado del hombre.»⁽¹³⁾. El tacto «... es una determinada sensibilidad y capacidad de percepción de situaciones, así como para el comportamiento dentro de ellas cuando no poseemos una regla general.»⁽¹⁴⁾.

Como citábamos más arriba, estos elementos del conocimiento científico espiritual no se resuelven en cuestiones de procedimiento, señalables en una regla metódica; sino que pertenecen al «ser en cuanto devenido», es decir, a nuestro ser histórico, a nuestra pertenencia a un mundo, a unas tradiciones.

A partir de esta limitación del concepto de método de la ciencia moderna en el esclarecimiento de la comprensión científico espiritual, la tradición humanista adquiere un significado especial en razón de la resistencia que opuso a sus pretensiones de exclusividad .

En esta tradición resulta muy valioso el aporte de J.B.Vico quien, sin discutir las ventajas de la nueva ciencia, le señala unos límites. Según él, la sabiduría de los antiguos (la *prudencia* y la *eloquentia*) debería mantenerse. Con este propósito apela a la noción de *sensus communis*, sentido comunitario, noción en la que hallamos también aquellas

(12) Gadamer *Verdad y método* I, p.46

(13) Gadamer *Verdad y método* I, p.45

(14) Gadamer *Verdad y método* I, p.45

características de indemostrabilidad y acierto objetivo , o pretensión de validez que señalábamos en el tacto. Aunque Vico reconoce indirectamente el derecho del concepto de verdad de la nueva ciencia, al restringir el modo de saber del sentido común al trato de lo meramente verosímil, Gadamer se remonta al fundamento griego de la postura viquiana: la oposición aristotélica entre *sofía* y *phrónesis*. Aunque la *phrónesis* no encuadra en la noción racional del saber, es, según Gadamer, una forma de saber con todo derecho, y no meramente un ideal resignado.⁽¹⁵⁾

En otro lugar Gadamer es muy claro en este aspecto. El programa de la ciencia práctica aristotélica constituye el único modelo de ciencia que permite concebir a las ciencias comprensivas. Esto es así, dice Gadamer, puesto que Aristóteles «...muestra que la razón práctica y el conocimiento práctico, no se pueden enseñar como la ciencia, sino que obtienen su posibilidad en la práctica, o lo que es lo mismo, en la vinculación interna al *ethos*.»⁽¹⁶⁾

Entendemos que lo que se destaca de esta manera es el carácter de saber no fundamentado de la ética aristotélica, en tanto el elemento normativo no es una norma autolegitimada, sino que se apoya en la manera de ser concreta de una sociedad, que halla su expresión en el hombre prudente. Gadamer cree que no sólo se trata de una peculiaridad metodológica, sino que, lo que es más importante, nos topamos aquí con una característica de la racionalidad práctica que no puede ser abordada desde la perspectiva de la ciencia moderna.

Entre su hermenéutica y la filosofía práctica aristotélica habría una tesis en común según la cual la comprensión es una reflexión «...que nunca empieza de cero, y nunca acaba del todo.»⁽¹⁷⁾ Esta tesis tiene su fundamento, como veremos más adelante, en que un verdadero reconocimiento de nuestra finitud trae aparejado el reconocimiento de

(15) Cfr. Gadamer, H.G. *Verdad y método* I, p.51.

(16) Gadamer *Verdad y método* II, p.394

(17) Gadamer *Verdad y método* II, p.394

que una razón absoluta no es una posibilidad humana .

Este sentido común, se expresa en la «capacidad de juicio», que tampoco es lógicamente demostrable ni enseñable. Pero en la tradición humanista la «capacidad de juicio» no es una mera aptitud formal, sino que implica «criterios» que determinan a los juicios en su contenido.

El otro concepto de la tradición humanista del que se ocupa nuestro autor, es el concepto del «gusto». Lo que Gadamer nos muestra aquí es que en su uso prekantiano, el gusto tiene un significado tanto estético como moral. El gusto discierne lo que corresponde en una situación concreta, aún cuando no pueda aducir una regla general que la tenga por caso. Pero esto no va en desmedro de su pretensión, ya que se sabe seguro del asentimiento de una comunidad ideal, que no es sino el estilo que rige a las manifestaciones de la sociedad a la que pertenece.

En resumen, preguntando por el tacto y la memoria presentes en la ciencias del espíritu, nos vimos obligados a referirnos al concepto de formación, que se mostró más capaz que el concepto de método para poner de relieve lo que había en juego. Por otro lado, el análisis de los conceptos humanistas de sentido común, capacidad de juicio y gusto, (conceptos centrales en el pensamiento estético de Kant), nos mostró en ellos aspectos morales y momentos de contenido que son, en lo esencial, comprensibles desde la tradición de la ética griega. También observamos en estos conceptos dos determinaciones características, la indemostrabilidad y la pretensión de validez general, que los dejan por fuera del campo de lo legítimable desde la conciencia científica, y vimos que aún así retienen para sí la pretensión de conocer algo.

2. La estética Kantiana y el giro subjetivo

Podemos reconocer en la estética kantiana dos motivos: justificar la generalidad subjetiva del juicio de gusto y fundamentar a la

estética por fuera del ámbito conceptual.

En la estética kantiana, hallamos los conceptos de capacidad de juicio, sentido común, y gusto, sensiblemente modificados. Esta modificación implica una ruptura con la tradición político-moral de los mismos, y determina efectos de importancia en relación con el problema de la autocomprensión de las ciencias del espíritu, ya que como dice Gadamer, el pensamiento kantiano desplazó «...el elemento en que vivían los estudios filológico-históricos, y del que únicamente hubieran podido ganar su autocomprensión cuando quisieron fundamentarse metodológicamente bajo el nombre de ciencias del espíritu junto a las ciencias naturales.»⁽¹⁸⁾

En lo que hace a la cuestión estética, veremos una trayectoria más complicada, en la que cabe reconocer al menos dos momentos esenciales: La justificación kantiana de la estética en el gusto y el genio como principios trascendentales; y el posterior paso a primer plano del punto de vista del genio, bajo la influencia de la exaltación del concepto de vida en el idealismo alemán como reacción a la creciente mecanización de la vida social. Esto da lugar a una estética vivencial, donde el verdadero arte exprese una vivencia muy particular del artista, y que ha de ser recibida desde la propia vivencia, y a una conciencia estética que levanta el derecho de la vivencia estética para abstraer en una obra el momento «puramente estético» como lo que se adecua a esta vivencia, de los momentos no estéticos, i.e. los que no cuadran en esta vivencia inspirada.

El juicio de Gadamer es que este proceso oscureció una adecuada comprensión del ser estético y de su pretensión específica de verdad.

2.1. La fundamentación Kantiana de la estética

Como Gadamer insiste una y otra vez, el pensamiento estético kantiano se halla movido por un interés trascendental. La cuestión

(18) Gadamer *Verdad y método* I, p.73

kantiana es por tanto ¿cómo son posibles los juicios estéticos? o con palabras de Kant: «¿cómo es posible un juicio que, sólo a partir del *propio* sentimiento de placer en un objeto, independientemente del concepto de éste, juzgue *a priori* este placer como adherido a la representación de ese mismo objeto *en cada otro sujeto*, es decir sin tener que aguardar ningún asentimiento ajeno?»⁽¹⁹⁾

Se trata entonces de hallar un principio *a priori* que posibilite la asignación del predicado bello para un objeto singular presente a los sentidos. Este principio no podrá ser un concepto, porque como es manifiesto, las disputas relativas al gusto no se superan por medio de la demostración.

En la «Análítica de lo bello» Kant aborda la belleza a través de la consideración de los juicios de gusto. El gusto aparece aquí definido, de acuerdo con la restricción que señalábamos más arriba, como «...la capacidad de juzgar lo bello.»⁽²⁰⁾ Así de la consideración del juicio de gusto, según la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad, se desprenden otras tantas definiciones de lo bello.

La definición obtenida del primer momento, es decir, del juicio de gusto según la cualidad, nos dice que bello es el objeto de una complacencia desinteresada⁽²¹⁾, lo cual quiere decir que el placer no está ligado a la representación de la existencia del objeto. Esta característica distingue a lo bello de lo agradable y de lo bueno.

Del análisis del juicio de gusto según la cantidad, deduce Kant la siguiente definición: «*Bello* es lo que place universalmente sin concepto.»⁽²²⁾ Creemos que aquí se halla el sentido profundo del pensamiento kantiano. De acuerdo con la definición anterior, lo bello place sin interés y, por lo tanto, podemos decir, sin condicionamiento privado en la complacencia. Es por esto que quien emite un juicio de

(19) Kant E. *Crítica de la facultad de juzgar* Caracas, Monte Avila, 1992, §.36.p.199 .

(20) Kant E. *op. cit.* cfr. nota de Kant en p.121.

(21) Cfr. Kant I. *op. cit.* p. 128.

(22) Kant *op cit* p. 136.

gusto en virtud de su complacencia desinteresada «...debe considerarla, por ello, como fundada en algo que también puede suponer respecto de cualquier otro; por consiguiente, debe creer que tiene razón en atribuir a cada cual una parecida complacencia.»

(23)

La universalidad de un juicio estético no es una universalidad lógica, ya que los juicios estéticos son juicios singulares, sino una universalidad estética o «validez común», «...que no designa la validez de la relación de una representación con la facultad de conocimiento, sino con el sentimiento de placer o displacer en un objeto.» (24)

Hasta aquí, hemos caracterizado la universalidad propia de los juicios de gusto. De lo que se trata ahora, es de hacer manifiesto el fundamento sobre el que se erige esta universal comunicabilidad del placer. En el § 9, Kant señala que esta es la clave de la crítica del gusto. En tanto que este fundamento ha de ser pensado como meramente subjetivo, sin un concepto, «...no puede ser él, entonces, otro que el estado de ánimo que se encuentra en la relación de las fuerzas representacionales entre sí, en cuanto que ellas refieren una representación dada al conocimiento en general» (25)

En un juicio estético «Las fuerzas de conocimiento (imaginación y entendimiento) que son puestas en juego por esta representación están así en un libre juego, porque ningún concepto determinado las constriñe a una regla particular de conocimiento.»

(26) Este libre juego puede ser comunicado y compartido porque el conocimiento es el único modo de representación que vale para todos.

Como señala David Sobrevilla, los intérpretes no llegan a

(23) Kant *op. cit.* parágrafo 6, p.128.

(24) Kant *op.cit.* § 8, p.131.

(25) Kant *op. cit.* § 9, p.133-134.

(26) Kant *op.cit* p.134.

ponerse de acuerdo acerca de cuál es el significado del juego libre entre la imaginación y el entendimiento ⁽²⁷⁾

La definición deducida de la consideración del juicio de gusto según la relación nos dice que «*Belleza es la forma de la conformidad a fin de un objeto en la medida en que ésta sea percibida en éste sin la consideración de un fin.*» ⁽²⁸⁾

Kant define los conceptos de «fin» y «conformidad a fin» de la siguiente manera: «...fin es el objeto de un concepto en cuanto éste es considerado como la causa de aquél (el fundamento real de su posibilidad); y la causalidad de un concepto respecto a su objeto es la conformidad a fin (forma finalis).» ⁽²⁹⁾. Según esto la belleza sería la percepción de la conformidad a fin en un objeto sin representarnos un concepto que sea el fundamento real de su posibilidad. Pronto nos ocuparemos de este tema a propósito de la distinción kantiana entre «belleza libre» y «belleza adherente».

Para aclarar el sentido de la idea de conformidad a fin, nos resultará útil comparar la función de esta noción en el ámbito cognoscitivo y en el ámbito estético. La conformidad a fin es el principio trascendental a priori de la facultad de juzgar reflexionante. En su uso cognoscitivo, la facultad de juzgar reflexionante piensa a la naturaleza como dotada de una finalidad, como hecha por un entendimiento para posibilitar su

(27) Dice Sobrevilla: «...algunos indican que aquí se produce simplemente un movimiento cambiante entre lo individual de la imaginación, y lo universal en el entendimiento gracias a la mediación de la facultad de juzgar reflexionante (R. Bubner 1973 pp.65-67); otros que en este momento de la producción de lo bello la reflexión estética trae a conceptos la forma y más precisamente que da lugar a un juego desinteresado entre la imaginación y el entendimiento (G. Kohler 1980, pp.99-133 y pp.152-182); y unos terceros, que lo múltiple captado por la imaginación es sometido a la unidad del entendimiento, es decir, que aquella facultad es subordinada a ésta (Th. Ueling Jr. 1971 pp.35-34) por la acción del juzgar reflexionante.» *Repensando la tradición occidental* Lima, Amaru, 1986

(28) Kant *op. cit.* p.151.

(29) Kant *op. cit.* §10 p.136.

ejercicio, mediante el cual pretende salvar el abismo abierto por el hecho de que las leyes de la naturaleza sean contingentes en relación con los conceptos del entendimiento. Así, la facultad de juicio reflexionante supone a priori que las leyes de la naturaleza, de hecho diversas, son reconducibles a la unidad de un sistema. Con esto no se supone como realmente existentes a una voluntad y a un entendimiento creadores del mundo en vistas a la facultad de juzgar, sino que se los supone sólo a título de un principio subjetivo que sirve sólo para reflexionar y no para determinar.

En el juicio de gusto, el principio de la conformidad a fin no tiene obviamente el mismo sentido, ya que aquí no se trata de reducir lo múltiple a conceptos. Entendemos que hay conformidad a fin en el ámbito estético en tanto un objeto presente a los sentidos se revela apto para suscitar la armoniosa interacción del entendimiento y la imaginación. Este hallazgo de la idoneidad de la forma de un objeto para nuestra facultad de conocimiento en general, sólo puede ser concebido como si hubiera estado pautado por una voluntad superior. Como dice Kant, «La conformidad a fin puede ser, por tanto, sin fin en la medida en que no pongamos las causas de esta forma en una voluntad, y sí en cambio, podamos hacernos concebible la explicación de su posibilidad, sólo en la medida en cuanto la derivemos de esta voluntad.»⁽³⁰⁾.

También resulta muy interesante la distinción kantiana entre «belleza libre» y «belleza adherente». La belleza libre no presupone ningún concepto del objeto; la belleza adherente, por el contrario, presupone un concepto de qué sea la cosa y su perfección. Sólo en ocasión de la belleza libre se da el caso del juicio de gusto puro. Esta distinción admite dos interpretaciones: una considera que la belleza libre es la auténtica belleza, la otra, entiende esta distinción como una distinción metódica destinada a poner en claro que, lo que hay en juego en el enjuiciamiento de la belleza, no se rige de ningún modo por criterios

(30) Kant *op. cit.* p. 136-137.

conceptuales.

La definición de lo bello extraída del análisis del juicio de gusto según la modalidad dice como sigue: «*Bello* es lo que es conocido sin concepto como objeto de una complacencia necesaria.»⁽³¹⁾ El juicio de gusto postula una necesidad ejemplar, distinta de la necesidad teórica y de la práctica. Postula como necesaria la complacencia porque él mismo se considera como ejemplo de una regla que no puede aducir. (cfr. §10) Esta regla que es presentada, aún cuando no puede ser aducida, es el sentido común que aquí no es sino «...El efecto [que proviene] del libre juego de nuestras fuerzas cognoscitivas.»⁽³²⁾

Hasta aquí, la «Analítica de lo bello», donde encontramos una primacía de la perspectiva de la belleza natural y de la belleza libre y un principio a priori, llamado gusto o sentido común, que designa el libre juego de la imaginación y el entendimiento a propósito de la reflexión sobre la forma de un objeto.

El arte parece quedar reducido al ámbito de la belleza adherente y no del todo esclarecido. Es que en él no puede cumplirse la condición de la conformidad a fin sin fin, ya que el arte es producto de una voluntad. Pero Kant, halla una solución a esta aporía, cuando en el §45 señala que un arte es arte bello cuando, a la vez, parece ser naturaleza. El parecer naturaleza del arte significa que no ha de parecer intencional. La intención del artista no debe ser visible en la obra o, de otra manera, el arte ha de ser producido según reglas únicas. Esto motiva la introducción de un nuevo concepto: el del «genio». El arte bello es arte de genio. Kant dice: «*Genio* es el talento (don natural) que da la regla al arte.»⁽³³⁾ y, teniendo en cuenta, que este talento, esta capacidad productiva innata del artista pertenece a la naturaleza puede decir «...genio es la mera disposición del ánimo a través de la cual la naturaleza

(31) Kant *op. cit.* p. 155.

(32) Kant *op. cit.* p.153.

(33) Kant *op. cit.* p.215.

da la regla al arte.»⁽³⁴⁾ Lo que distingue al genio es la capacidad para representar «ideas estéticas»⁽³⁵⁾

Hallamos que el arte tampoco se deja reconducir a conceptos. Aunque éste, en tanto «representación bella» de una cosa, suponga necesariamente un concepto de qué deba ser la cosa representada. Empero, lo esencial en tanto que arte bello, no radica en esto, sino en que es vehículo de ideas estéticas.

Otro factor común entre el gusto y el genio es el relativo a la concurrencia de facultades anímicas que se dan en el genio: «Las fuerzas del ánimo, entonces, -dice Kant- cuya unificación constituye el genio, son imaginación y entendimiento.»⁽³⁶⁾

La crítica de Gadamer a Kant se resume en dos cargos: subjetivización de la «experiencia estética» y pérdida del significado cognitivo del arte. El planteamiento kantiano, puso las bases para una radical subjetivización de los estudios estéticos, que se expresará en la generación siguiente como el desplazamiento del gusto por el genio, como correctamente señala David Sobrevilla⁽³⁷⁾. Pero este paso se halla mediado por una subjetivización del concepto de gusto que también es cuestionada por Gadamer. Más arriba señalábamos su crítica al abandono de la tradición político-moral de los conceptos de sentido común y gusto. Aún pecando de reiterativos nos interesa volver sobre esta diferencia de significados. El gusto cualificado trascendentalmente como una proporción determinada de la relación de las fuerzas anímicas del sujeto es bien distinto de la noción prekantiana de gusto:

«...la unidad de un ideal de gusto, que caracteriza y une a una sociedad (...) se rige por un baremo de contenido. Lo que es vigente

(34) Kant *op. cit.* p. 216.

(35) Según Kant idea estética es «...aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún concepto, a la cual, ningún lenguaje puede en consecuencia alcanzar ni hacer comprensible.» *op. cit.* p. 222.

(36) Kant *op. cit.* p.225.

(37) Cfr. *Repensando la tradición occidental*, ed. cit., p. 84.

en una sociedad, el gusto que domina en ella, todo esto acuña la comunidad de la vida social. La sociedad elige y sabe lo que pertenece y lo que no entra en ella. La misma posesión de intereses artísticos no es para ella ni arbitraria ni universal por su idea, sino que lo que crean los artistas, y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto de un estilo de vida y de un ideal del gusto.»⁽³⁸⁾

Nos queda ahora considerar la relación entre el gusto y el genio que, como veremos en los pensadores poskantianos, está preñada de consecuencias.

Desde un punto de vista trascendental, la perspectiva del gusto resulta dominante, como hemos visto en el análisis de la «belleza libre». La introducción del concepto del genio tiene la función de «... nivelar estéticamente los productos de las bellas artes con los de la belleza natural.»⁽³⁹⁾ En última instancia, dice Gadamer, «Lo bello en la naturaleza o en el arte tiene un único y mismo principio *apriori*, y éste se halla por entero en la subjetividad.»⁽⁴⁰⁾

Llegamos ya al terreno de los presupuestos kantianos. Creemos que el suelo del que se nutre su pensamiento está dado por su crítica a la metafísica dogmática, que lo lleva a restringir el uso del concepto de conocimiento al ámbito de la posibilidad de una ciencia natural. Este movimiento crítico se expresa también en su noción de experiencia (que no incluye a la «experiencia» del arte como tal), y en el derecho exclusivo otorgado al concepto nominalista de la realidad propio de la ciencia moderna.

2.2. El concepto de genio y la estética vivencial

En los pensadores poskantianos el concepto de genio pasa a un primer plano, subordinando al gusto y la belleza natural, en un

(38) Gadamer *Verdad y método I*, p.125

(39) Gadamer *Verdad y método I*, p.90

(40) Gadamer *Verdad y método I*, p. 90

desarrollo que acabará viendo en el arte vivencial el único arte auténtico.

Uno de los factores determinantes de este proceso, es el énfasis que recibe el concepto de vida en el idealismo alemán, como expresión de su reacción frente a la creciente mecanización de la vida social. « A diferencia de Kant (en el idealismo alemán), -dice Gadamer- el *punto de vista del arte* se convierte así en el que abarca a toda producción inconsciente genial, e incluye también a la naturaleza concebida como producto del espíritu. » (41)

Aún cuando este desarrollo no estaba en la intención kantiana, es en Kant mismo en quien debemos buscar sus raíces: «La teoría kantiana del acrecentamiento del sentimiento vital, favoreció el desarrollo del concepto de genio, hasta convertirlo en un concepto vital abarcante, sobre todo desde que Fichte elevó el punto de vista del genio y de la producción genial a una perspectiva trascendental universal. » (42)

Otro momento esencial de este proceso, se halla representado por Goethe, en la medida en que en su poesía se vio una confesión vital, una conformación literaria de la vivencia.

Así llegamos a la noción de arte vivencial , dominante en el siglo XIX, entendido como el único auténtico arte. Arte vivencial significa que la obra es expresión de una vivencia y sólo comprensible desde ella.

Una de las consecuencias de esta concepción, es el desarrollo de la relación entre símbolo y alegoría hasta llegar a su completa oposición, que pasa a ser entendida como la oposición entre arte y no arte «...la depreciación de la alegoría -dice Gadamer- fue un motivo dominante en el clacisismo alemán, consecuencia verdaderamente necesaria del deseo de liberar al arte de las cadenas del racionalismo, y de destacar el concepto de genio. La alegoría no es con toda seguridad cosa exclusiva del genio. Reposa sobre tradiciones muy firmes; y posee siempre un significado reconocible que no se opone en absoluto a la

(41) Gadamer *Verdad y método* I, p.93

(42) Gadamer *Verdad y método* I, ed. cit., p. 95

comprensión racional por conceptos...»⁽⁴³⁾

Desde la libertad simbolizadora del ánimo, base de la estética del siglo XIX, sólo en lo simbólico, unidad de fenómeno e idea, podía verse lo (puramente) estético. La alegoría comporta, como vemos, un elemento dogmático, tradicional, que la hace recusable del campo estético.

Llegados a este punto Gadamer plantea dos objeciones. Una histórica: «...las grandes épocas del arte fueron aquellas en que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética, y sin nada que se parezca a nuestro concepto del «arte», de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos, y que nadie disfrutaba de manera puramente estética. ¿Puede en realidad aplicarse a estos tiempos el concepto de vivencia estética sin hacer con ello violencia a su verdadero ser?»⁽⁴⁴⁾. Por otro lado se pregunta si la actividad simbolizadora del ánimo es una base sólida para la estética; si no será más bien el caso que ella misma se halle también inscripta en una tradición.⁽⁴⁵⁾

3. Arte y verdad

De acuerdo con estas preguntas, el planteamiento de la cuestión de la verdad en el arte requiere de una reconsideración del modo de ser de la obra de arte.

Hay dos características de la concepción del ser del arte en la estética vivencial que Gadamer considera erróneas: por un lado, la calificación de lo estético como apariencia, y por el otro, la caracterización de lo puramente estético como lo que es objeto de una vivencia inspirada, con lo cual se hace la diferenciación entre momentos

(43) Gadamer *Verdad y método I*, p. 118

(44) Gadamer *Verdad y método I*, p.122.

(45) Cfr. Gadamer *Verdad y método I*, p.119.

estéticos y no-estéticos (funciones religiosas o profanas). Consideraremos luego la caracterización gadameriana del ser de la obra de arte, y su función cognitiva. Por último atenderemos a los fundamentos de este planteo de la verdad en la obra de arte.

3.1. Las deficiencias de la caracterización del ser del arte como apariencia

La caracterización del arte como opuesto a la realidad se remonta a Schiller. Esta supone la ruptura de una tradición que desde antiguo veía al arte como un complemento, un perfeccionamiento de la naturaleza. A la luz de esta contraposición, el arte funda una pretensión de dominio propio «...donde domina el arte, rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos.»⁽⁴⁶⁾

Aunque este aspecto no estaba presente en Kant, nuevamente es en él en quien encontramos sus raíces. Kant, al restringir la noción de conocimiento al ámbito de una ciencia natural y al otorgar, así, validez a la noción nominalista de la realidad, sería, según Gadamer, el responsable de la perplejidad ontológica a la que se enfrenta la estética del siglo XIX.⁽⁴⁷⁾

Si la caracterización del ser de lo estético como apariencia, reconoce implícitamente al modelo cognoscitivo de la ciencia natural, recuperar y legitimar la verdad presente en el arte, supone generar un discurso que trascienda esta caracterización como apariencia y, con ello, los presupuestos de la conciencia científica.

Un discurso de este tipo lo encontramos en la fenomenología, y su exigencia de «volver a las cosas mismas». Como dice Merleau-Ponty: «Volver a las cosas mismas es volver a ese mundo antes del conocimiento, del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva, y dependiente,

(46) Gadamer *Verdad y método I*, p. 122.

(47) Cfr. Gadamer *Verdad y método I*, p. 123.

como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez qué era un bosque, un río, una pradera.»⁽⁴⁸⁾

Los análisis fenomenológicos de la experiencia estética nos revelan que todo intento de concebir el ser de lo estético desde el concepto de apariencia están condenados a fracasar:

«Conceptos como imitación, apariencia, desrealización, encanto, ensueño, están presuponiendo un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio esta vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que esta no se concibe en modo alguno desde este marco de referencia, y que por el contrario ve la auténtica realidad en lo que ella experimenta. Tal es la razón de que por su esencia misma la experiencia estética no se pueda sentir decepcionada por una experiencia más auténtica de la realidad.»⁽⁴⁹⁾

Con esto ganamos ya algo del sentido que estamos persiguiendo: que a la experiencia del arte no le convenga el momento de la decepción, significa que en ella se experimenta una realidad auténtica, que se experimenta en su verdad algo que, como decíamos al comienzo, es, y no se daría de otra manera.

3.2. La abstracción de lo puramente estético

El otro punto a revisar es la caracterización del ser de lo estético como calidad estética. Merecedores de este nombre serían sólo aquellos momentos de los que tomamos conciencia en la vivencia estética. A la producción inconsciente genial le corresponde una recepción igualmente genial y ésta es la que juzga y discierne acerca de la calidad estética. Los momentos que no se encuadran en ella -alegóricos, referencias de la obra a su mundo, etc.-, no serían propiamente estéticos.

(48) Merleau-Ponty M. *Fenomenología de la percepción* Barcelona, Planeta-Agostini, 1985 p. 9.

(49) Gadamer *Verdad y método* I, pp. 123-124.

Lo que se pierde de vista en la fundamentación de la estética sobre la vivencia, es la unidad hermenéutica de la obra de arte. En efecto: «La fundamentación de la estética en la vivencia conduce al absoluto puntualismo, que deshace tanto la unidad de la obra de arte, como la identidad del artista consigo mismo, y la del que comprende o disfruta.»⁽⁵⁰⁾.

La tarea aquí es hacer justicia a la experiencia del arte en tanto experiencia. Ya Kierkegaard había reconocido los límites de la estética vivencial. Según este autor, el arte plantea una tarea a la existencia: «...La de ganar de cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión, la única capaz de sustentar una existencia humana.»⁽⁵¹⁾.

Recoger esta comprensión en juego en la obra de arte, es reconocer que la experiencia del arte es un fenómeno hermenéutico y que porta un conocimiento.

3.3. La ontología de la obra de arte de Gadamer

El planteo de la cuestión de la verdad en la experiencia estética no se puede concebir desde la estética vivencial, sino que requiere un marco diferente. Teniendo en cuenta que la noción de «conciencia estética» no hace justicia a la experiencia del arte, dice Gadamer:

«Por eso traté de superar desde el concepto de juego, las ilusiones de la conciencia estética, y los prejuicios del idealismo de la conciencia. El juego no es nunca un mero objeto, sino que existe para aquel que participa en él, siquiera a modo de espectador. La inadecuación de los conceptos de sujeto y objeto, que ya Heidegger había

(50) Gadamer *Verdad y método* I, p. 137.

(51) Gadamer *Verdad y método* I, p.137.

señalado en su exposición de la pregunta por el ser en *Ser y tiempo* se podía manifestar aquí en concreto.»⁽⁵²⁾

Lo primero que importa al partir del concepto de juego, es que de éste se puede decir lo mismo que de la conciencia efectual, que tiene más de ser que de conciencia. El juego tiene una esencia propia e independiente del comportamiento de los jugadores.

Si ésto es ya verdad para todo juego, es más cierto aún en el juego del arte, que actualiza la referencia *a alguien*, implícita en la representación lúdica. En el arte «...los jugadores representan una totalidad de sentido para los espectadores.»⁽⁵³⁾

Como el juego, el arte tiene una esencia propia que no está ni en la conciencia ni en el comportamiento de los jugadores. El juego es experimentado por el jugador como una realidad que lo supera, lo cual es aún más claro en el juego del arte «... en tanto realmente hay «referencia» a una realidad de este género como ocurre cuando el juego aparece como *representación para un espectador*.»⁽⁵⁴⁾

Esta «referencia» provoca que el juego humano alcance su perfección, la de ser arte. El juego se transforma así en una «construcción», es decir, adquiere el carácter de obra, gana idealidad, puede ser pensado y comprendido por sí mismo.

Pero, ¿Qué es esto que puede ser pensado por sí mismo, y así comprendido? ¿Cuál es el ser de la obra de arte? . Gadamer responde que el ser de la obra de arte se halla en su representación: « Lo que hemos llamado construcción, lo es en cuanto se presenta como una totalidad de sentido. No es algo que sea en sí, y que además se presente en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.»⁽⁵⁵⁾

(52) Gadamer *Verdad y método* II, pp. 390-391.

(53) Gadamer *Verdad y método* I, p. 153.

(54) Gadamer *Verdad y Método* I, p. 153.

(55) Gadamer *Verdad y método* I, p. 162.

Lo que esto quiere decir es claro en el concepto de no-distinción estética: «...Es la no-distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta, y la identidad misma de la obra, lo que constituye la experiencia artística.»⁽⁵⁶⁾

La identidad de la obra consiste en que hay algo que entender, en que nos dirige la palabra. La experiencia artística supone un trabajo propio de interpretación y comprensión en el marco de las «reglas del juego» que la obra propone.

3.4. La función cognitiva de la obra de arte

Estamos ahora en condiciones de considerar la función cognitiva de la obra de arte. Según creemos pueden distinguirse dos aspectos.

En un sentido general, ya hemos visto que Kierkegaard señalaba que el arte plantea una tarea a la existencia humana. De acuerdo con esto, el arte tiene una función de autoconocimiento, siendo un lugar apropiado e incluso señalado, para la emergencia de problemas, desafíos, que son en última instancia el núcleo problemático profundo de la existencia humana. Tanto en el arte como en la vida, se impone, frente a estos desafíos una respuesta personal, un «trabajo propio». Esta comunidad de problemas explica una experiencia muy común en el arte y en la filosofía, quiero decir, aquella en la que el lector se halla frente a lo que él pensaba desde hace tiempo aún «sin saberlo». Es decir, que toma conciencia de las implicaciones de un problema que no le pasa de largo, en el que se halla sobremanera implicado. Desde esta comunidad de desafíos se explica también otra característica señalada en el arte, la de ser una experiencia que no deja inmodificado a quien la hace.

Gadamer ilustra muy bien ésto a propósito del análisis de la tragedia:

(56) Gadamer *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 79.

«Evidentemente es la inadecuación y la terrible magnitud de las consecuencias, lo que constituye un desafío para el espectador. La afirmación trágica es el dominio de ese desafío. Tiene el carácter de una verdadera comunión. Lo que se experimenta en este exceso del desastre trágico es algo verdaderamente común. Frente al poder del destino, el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio destino finito. Lo que ocurre a los más grandes posee un significado ejemplar. El asentimiento de la abrumación trágica no se refiere al decurso trágico, ni a la justicia del destino que sale al encuentro de héroe, sino a una ordenación metafísica que vale para todos. El «así es» es una especie de autoconocimiento del espectador, que retorna iluminado del cegamiento en que vivía como cualquier otro. La afirmación trágica es la iluminación en virtud de la continuidad de sentido a la que el propio espectador retorna por sí mismo.» (57)

Más problemático nos resulta el nexo establecido entre la función cognitiva del arte, la noción de *mímesis*, y el idealismo de la esencia. Según esto, la función principal de la *mímesis* es el reconocimiento no en el sentido de reenviarnos a lo ya conocido, sino en el sentido de elevarnos al conocimiento de la esencia, es decir, en el sentido de la anámnesis platónica. Gadamer dice a propósito de esto que:

«Como representación, la imitación posee una función cognitiva muy destacada. Tal es la razón por la que el concepto de imitación pudo bastar a la teoría del arte mientras no se discutió el significado cognitivo de éste. Y esto sólo ocurrió mientras se identificó el conocimiento de la verdad con el conocimiento de esencias; pues el arte sirve a este tipo de conocimiento de manera harto convincente. En cambio para el nominalismo de la ciencia

(57) Gadamer *Verdad y método I*, pp.178-179.

moderna y su concepto de realidad, del que Kant extrajo sus consecuencias escépticas para la estética, el concepto de mimesis ha perdido toda su vinculatividad.»⁽⁵⁸⁾

Lo que nos parece problemático es la fuerte relación establecida entre la función cognitiva del arte y el conocimiento de esencias. La función cognitiva del arte que sólo pudo mantenerse mientras se identificó el conocimiento con conocimiento de esencias, se acerca mucho a la caracterización que Mario A. Presas hace de la experiencia de lo bello en la estética pre- autónoma, prekantiana, la de «...un conocimiento inferior, menesteroso de complementación (...) un simple tránsito hacia las ideas claras y distintas...»⁽⁵⁹⁾. De cara a la radical historicidad que nuestro autor suscribe, creemos pertinente preguntar, si no hay algo de irreversible en el proceso histórico, si un replanteamiento de la cuestión de la verdad en el arte, no ha de tener, justamente por eso, por ser replanteo, un carácter novedoso, no pudiendo ser una vuelta completa a algo pasado

Por otra parte hallamos que el mismo Gadamer, transgrede esta supuesta vinculación necesaria entre la función cognitiva del arte y el conocimiento de esencias, cuando señala al arte entre las maneras de comunicar realidades no objetivables en el juicio. Veamos si no cuando dice: «Todos traspasamos constantemente la barrera de lo objetivable en la que se mueve el enunciado por su forma lógica. Utilizamos de continuo, formas de comunicación para realidades no objetivables, formas que nos ofrece el lenguaje, incluido el de los poetas.»⁽⁶⁰⁾

(58) Gadamer *Verdad y método* I, p.160

(59) El texto del que extrapolamos estas frases dice:»Con Kant, la estética ha logrado su autonomía. La experiencia de lo bello, deja de ser un conocimiento inferior menesteroso de complementación, deja de ser un simple tránsito hacia las ideas claras y distintas, para convertirse en una esfera independiente, mediadora entre la libertad y la naturaleza.» Mario A. Presas «La «muerte del arte» y la experiencia estética» en La verdad de la ficción Buenos Aires, Almagesto, 1996, p.101.

(60) Gadamer, *Verdad y método* II, p.55.

3.5.Los fundamentos del planteo de la cuestión de la verdad en el arte

En la introducción decíamos que el propósito de legitimar las experiencias de la verdad que se dan por fuera del ámbito metódico de la ciencia moderna, implica elaborar unas nociones de experiencia, de realidad y de verdad que les hagan justicia.

3.5.1.Los conceptos de experiencia y de realidad

En relación con la experiencia del arte, hemos notado, en primer lugar, que ésta no es un caso de la experiencia de la ficción, el engaño o la apariencia, ya que no se concibe por referencia a una realidad más auténtica, y no lleva en sí el momento del desengaño. Más todavía, esgrime la pretensión de estar tratando con una realidad de primer orden.

Hay algo que el arte dice de la realidad, y sobre todo, contra una ontología demasiado apegada a los referentes de los conceptos científicos. Como dice Ernst Cassirer:

«La ciencia significa abstracción, y la abstracción representa, siempre, un empobrecimiento de la realidad [...] Una única fórmula, como la ley de la gravitación de Newton, parece comprender y explicar toda la estructura de nuestro universo material, parece como si la realidad no sólo fuera accesible a nuestras abstracciones científicas, sino que éstas la podrían agotar. Tan pronto como nos acercamos al campo del arte vemos que se trata de una ilusión, porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula. El dicho de Heráclito de que el sol es nuevo cada día es verdadero para el sol del artista, si no lo es para el sol del científico.»⁽⁶¹⁾

(61) Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. México, FCE, 1971, pp. 215-216

3.5.2 El concepto de verdad

En lo que hace a la noción de verdad resulta muy útil que Gadamer haya escrito un artículo titulado «¿Qué es la verdad?»⁽⁶²⁾ En lo esencial el artículo presenta una noción de verdad tributaria de Heidegger y una discusión de la moderna idea de método. Nos interesa retener, en principio, que la voz griega que traducimos por verdad *aletheia* significa básicamente desocultación. El lenguaje puede asumir esta función desocultadora o, también, una función encubridora (mentira, engaño). Cuando asume su función desocultadora es un juicio y, lo que pretende, es revelar, a un ente tal como es.

Ahora bien, la noción de verdad, sometida a los rigores de la ciencia moderna, acaba recibiendo sobre sí unas condiciones metódicas -que aquí quieren decir condiciones de repetibilidad- concebidas según el modelo de la matemática, ejemplo del procedimiento de la razón cuando conoce.

Según Gadamer, esta concepción unitaria del método ejerce una violencia sobre la noción de conocimiento al efectuar una «limitación del saber a lo comprobable»:

«Pero esto supone necesariamente -dice Gadamer- una restricción de las pretensiones de alcanzar la verdad. Si la verdad (*veritas*) supone la verificabilidad, en una u otra forma, el criterio que mide el conocimiento no es ya su verdad, sino su certeza. Por eso el auténtico *ethos* de la ciencia moderna es desde que Descartes formulara la clásica regla de la certeza, que ella sólo admite como satisfaciendo las condiciones de la verdad lo que satisface el ideal de la certeza.»⁽⁶³⁾

(62) Gadamer. *Verdad y método* II, pp. 51 a 62.

(63) Gadamer. *Verdad y método* II, p. 54

Consecuentemente, un poco más adelante, constata que «...no siempre se puede considerar a la vía de la demostración como el modo correcto de hacer conocer la verdad a otro.»⁽⁶⁴⁾

Como vemos, tenemos hasta aquí, el rechazo de la unidad metodológica entre ciencias naturales y ciencias sociales propia de toda filosofía hermenéutica, como señala Von Wright.⁽⁶⁵⁾

Nos hacen falta los fundamentos de esta posición que deben mostrar qué aspectos y porqué son irreducibles, en principio, a la metodología de la ciencia natural.

Gadamer, aborda esta cuestión por medio de la pregunta: «¿Hay dentro de la ciencia como tal un límite de lo objetivable basado en la esencia del juicio y de la verdad enunciativa?»⁽⁶⁶⁾

Su respuesta es que sí hay tal límite: «Su pretensión desocultadora [del enunciado] no consiste sólo en hacer constar la presencia de lo presente. No basta con proponer en el enunciado lo que está delante. Porque el problema es justamente saber si todo está delante de tal forma que se pueda proponer en el discurso, y si al contemplar sólo lo que se puede proponer, no se relega el reconocimiento de aquello que sin embargo es y se percibe.»⁽⁶⁷⁾

De esto se desprende una primera conclusión: el enunciado es el lugar privilegiado para la emergencia de la verdad, ya que se define por su pretensión de mostrar al ente, pero no es el único. Como dice Gadamer «Todos traspasamos constantemente la frontera de lo objetivable en la que se mueve el enunciado por su forma lógica. Utilizamos de continuo formas de comunicación para realidades no objetivables, formas que nos ofrece el lenguaje, incluido el de los poetas.»⁽⁶⁸⁾

(64) Gadamer. *Verdad y método* II, p.55

(65) Von Wright, G. H. *Explicación y comprensión*. Madrid, Alianza, 1987, p. 53.

(66) Gadamer. *Verdad y método* II. p.55

(67) Gadamer. *Verdad y método* II. p.56

(68) Gadamer. *Verdad y método* II, p.55

Una segunda conclusión, tiene que ver con que la verdad está sujeta a condiciones no lógicas, como citábamos más arriba « Lo enunciado no lo es todo. Sólo lo silenciado convierte a lo dicho en palabra que puede alcanzarnos.» Toda búsqueda de la verdad está limitada por su situación hermenéutica, por sus prejuicios, entendiendo en este caso que «prejuicio» indica tanto un límite como una condición de posibilidad.

Según nuestro autor, un verdadero reconocimiento de nuestra finitud implica reconocer que una razón absoluta no es una posibilidad humana histórica. «La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.»⁽⁶⁹⁾

Para ser justos debemos hacer notar que uso del término prejuicio se acerca, en muchos casos, al significado de hipótesis para la comprensión, que por ello es revisable, motivo por el cual, el término pierde algo de aspereza.

Con esto nos situamos más allá de la perspectiva de la Ilustración y de la ciencia moderna. Estas ponen a la fundamentación como ideal del conocimiento, creyendo que sólo la fundamentación y no el acierto objetivo, como tal, dan dignidad a un juicio. Gadamer, al hallar que los prejuicios, la precomprensión, en fin, una situación hermenéutica enraizada en una tradición están entre las condiciones de posibilidad del conocimiento de una razón humana, finita e histórica, podrá invertir la ecuación a favor del acierto objetivo y, así, brindar un marco para la legitimación de aquellas formas de saber que no pueden dar cuenta en sí mismas mediante una demostración, como el arte y las ciencias del espíritu.

(69) Gadamer. *Verdad y método* I, p.344

Bibliografía

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1971, p.206 a 251.

DESCOMBES, Vincent, «The interpretative text» en Silverman, HUGH, J (ed.) *Gadamer and hermeneutics*, New York, Routledge 1991, pp.247 a 268.

GADAMER, Hans-Georg *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1996.

GADAMER, Hans-Georg *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994.

GADAMER, Hans-Georg *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.

KANT, Emmanuel *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Avila, 1992

PRESAS, Mario A. «La «muerte del arte» y la experiencia estética» en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996 pp. 101 a 115.

RICOEUR, Paul *Du texte à l'action* Paris, Seuil, 1986, pp.81 a 100.

SOBREVILLA, David «La estética de Kant» en *Repensando la tradición occidental*, *Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica.*, Lima, ed. Amaru, 1986, pp. 1 a 109.

VON WRIGHT, Georg Henrik, *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1987.

WARNOCK, G.J. «Kant» en *Historia crítica de la filosofía occidental*, t.5, Barcelona, Paidós, 1983.