

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

**Erika Whitney**  
erikawhitney@gmail.com

Licenciatura en Filosofía. Director de TFL: Sergio A. Sánchez  
Recibido: 19/05/17 / Aceptado: 19/07/17

---

## Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo abordar específicamente la primera parte de *Verdad y Método* (1960), en la cual H.-G. Gadamer explicita la cuestión de la verdad desde la experiencia de la obra de arte. Nuestra hipótesis es que las investigaciones hermenéuticas ponen al descubierto, a partir de una reformulación de la problemática estética, que hay más cosas que se experimentan como reales que aquellas que la ciencia reconoce. Esta problemática resulta interesante si se tiene en cuenta que es en el ámbito filosófico donde cabe preguntarse ¿qué es verdad? y ¿qué conocimiento? Por esta razón, intentaremos plasmar el debate filosófico que Gadamer inicia en su obra principal al cuestionar, por un lado, los límites de la verdad de la ciencia y reclamar, por otro, una comprensión más amplia de ella para que sea factible legitimar otras formas de experiencias de verdad como son la experiencia filosófica, la experiencia artística, la experiencia religiosa, etc.

Palabras claves: verdad - experiencia artística - juego

---

## Introducción

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

El interés de justificar la experiencia de verdad perteneciente a las ciencias del espíritu lleva a Gadamer a una profundización del fenómeno del comprender. Las teorías de la

interpretación, que entienden la comprensión como procedimiento, permanecen demasiado ligadas a la cuestión metodológica y, por ello, sucumben ante la concepción científica de la verdad que reduce la experiencia del mundo a un modelo cognoscitivo. Por esto, Gadamer va a poner en tela de juicio la ampliación universal del método como si fuera la única vía de acceso a la verdad. Ahora bien, con esto no se propone cuestionar el método de las ciencias naturales, sino más bien señalar cuáles son sus límites, puesto que su intención de monopolio encubre otras experiencias de verdad.

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

A la luz de esta temática, el presente trabajo tiene por objetivo abordar específicamente la primera parte de *Verdad y Método*, en la cual Gadamer explicita la cuestión de la verdad desde la experiencia de la obra de arte.

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

Nos proponemos aquí, en primer lugar, investigar las razones filosóficas, históricas y críticas que orientan la crítica de la conciencia estética. Segundo, precisar la ontología de la obra de arte propuesta por Gadamer para tematizar la experiencia artística como experiencia de verdad. Por último, comprender los presupuestos epistemológicos y ontológicos que dan lugar a una noción de verdad en *Verdad y método* vinculada al ámbito del arte. En concordancia con el tema de investigación y los objetivos planteados el presente proyecto inicia con un enfoque general histórico y continúa con una

reconstrucción sistemática de las premisas y argumentos presentes a propósito de nuestra temática en el *corpus* gadameriano. Si bien el tema de estudio propuesto deberá ser seguido en el conjunto de la producción del filósofo, nuestra mayor atención se centrará en la lectura de *Verdad y Método* (1960).

### **1. La crítica de la conciencia estética.**

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

La reducción que el problema del arte sufre con la estética moderna, se puede resumir en los siguientes ítems: 1. La relación de complementación, que anteriormente había

determinado la relación entre arte y realidad, aparece ahora en términos de oposición. 2. El arte como apariencia bella se opone a la realidad (objetiva y real) y se determina desde esta dualidad. 3. De este modo, el arte se convierte en un punto de vista propio y funda una "pretensión de dominio propio y autónoma" (Gadamer, 1977: 122). 4. El arte se constituye como ámbito autónomo, en el cual rigen sus propias leyes y donde se transgrede los límites de la realidad. En otros términos, "lo bello y el arte sólo confieren a la realidad un brillo efímero y deformante" (Gadamer, 1977: 123). 5. Por consiguiente, el arte queda marginado del conocimiento de la realidad y se ve forzado a reclamar una verdad que le ha sido escatimada.

Una de las principales dificultades teóricas que Gadamer advierte en esta conciencia estética es que pasa por alto la experiencia "en cuanto tal". Es decir, en la medida en que las teorías del arte sostienen que es posible acceder al arte mediante lo puramente estético reposan sobre un rendimiento abstractivo. Este mirar abstrae todas las condiciones de acceso (el contexto, el origen, el artista, etc.) que permitirían realizar la experiencia propiamente artística, para garantizar, por el contrario, su prístina intención estética. Pero, ¿es posible percibir puramente aquello que constituye lo estético de toda obra de arte? Según Gadamer, tras esta idea se oculta cierto dogmatismo

epistemológico que se funda en la noción de percepción entendida como reflejo de lo que se ofrece ante los ojos (Cfr. Gadamer, 1977: 131). Por el contrario, él sostiene que el ver es una lectura articulada de lo que hay, es decir, ver significa *interpretar*. Por eso dice que muchas veces la visión oculta lo que está presente y otras veces, guiada por la anticipación, pone lo que no está ahí (Cfr. Gadamer, 1977: 131).

La crítica de la percepción pura ya había sido desmantelada por Heidegger mediante la primacía de la actitud práctica por sobre la actitud teórica. El modo de percibir estéticamente, consecuencia del neokantismo, supone, como ya mencionamos, una abstracción que reduce artificialmente los fenómenos artísticos. En palabras del autor: "La vivencia estética es indiferente respecto a que su objeto sea real o no, respecto a que la escena sea el escenario o la vida. La conciencia estética posee una soberanía sin restricciones sobre todo" (Gadamer, 1977: 130). Ante esto, Gadamer sostiene, que la percepción acoge siempre significación: "mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo una acepción de este algo como..." (Gadamer, 1977: 132). El modo de ser de lo percibido estéticamente no está dado de una vez por todas sino que se trata de una presentación dotada de significado y, en cuanto no está

presente como algo abstracto ni objetivo, forma parte del proceso de lectura que hace su intérprete. Al respecto Karczmarczyk P. dice: "Gadamer concede que una de las características distintivas del ver estético, de la percepción estética consiste en ser una visión demorada. Pero señala que no por ello la visión estética deja de establecer referencias, la percepción no es un simple reflejo de estímulos, sino que todo percibir tiene la forma de 'ver cómo'" (Karczmarczyk, 2007: 155). Por lo tanto, la percepción que se da en la obra de arte, en tanto percepción significativa, no puede dejar de tomar nota de lo que percibe.

Uno de los críticos más influyentes de la visión estética del neokantismo fue Søren Kierkegaard (Cfr. Gadamer, 2003: 95). Éste señaló lo insostenible que resulta la posición de la conciencia estética al descubrir la autoaniquilación que subyace en la inmediatez estética: "[...] su crítica de la conciencia estética revela las contradicciones internas de la existencia estética y obliga así a ésta a ir más allá de sí misma" (Gadamer, 1977:137). El filósofo danés advirtió que la abstracción del esteticismo alcanza su consumación cuando disuelve la unidad del objeto en una pluralidad de vivencias estéticas. Esto es, que comprende la experiencia estética como la discontinuidad de diversas vivencias. De este modo, Kierkegaard mostró la contradicción y la falta absoluta de sentido de la conciencia estética,

ya que no sólo la obra pierde su lugar y el mundo al que pertenece, sino que la exigencia romántica de la creación por inspiración libre escinde también al artista de su propia creación. En definitiva, la crítica a esta concepción del arte es que plantea una discontinuidad entre la existencia y el arte.

Algunos autores consideran que la idea de recuperar esta vinculación, entre arte y existencia, Gadamer la retoma de Kierkegaard ya que ambos autores tratan de ver la experiencia artística como una experiencia de sentido, en la cual la obra no queda en el autor o en el espectador sino en su unidad (Cfr. García Pavón, 2002). Este modo de comprender la obra de arte plantea a la existencia una tarea: restablecer la continuidad histórica que sustenta la existencia humana<sup>1</sup> y, de este modo, "justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad" (Gadamer, 1977:140)<sup>2</sup>.

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

el cual Gadamer recupera también de Kierkegaard, ya que no se trata de la simultaneidad de la conciencia estética, sino que "simultaneidad" quiere decir aquí que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación, una plena presencia" (Gadamer, 1977: 173). Es decir que se trata de mediar lo que no es al mismo tiempo y para ello hay que atenerse al asunto del que trata la obra. En este sentido, el momento estético y el momento histórico están unidos en la experiencia de la obra de arte. Segundo, que en el encuentro con la obra se realiza una autocomprensión. Esto quiere decir que el arte como fenómeno hermenéutico no se reduce al goce estético sino que es también aprendizaje. En otros términos: "También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distintivo, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro" (Gadamer, 1977: 138). Por ello, ante la inmediatez de la vivencia estética hay que reafirmar (mediante la continuidad de nuestro estar ahí) una experiencia artística que responda a la realidad histórica del hombre.

Por estas razones, Gadamer, considera que la comprensión de la obra de arte no se puede fundar en la comprensión entendida como reconstrucción, esto es, la reproducción de la producción original puesto que la apertura de

la comprensión está ligada a las expectativas de sentido que nacen de la propia circunstancia. Lo interesante es que la relación *sujeto-objeto*, que sustenta todo el andamiaje teórico de la conciencia estética es, aquí, reinterpretada en clave fenomenológica.

Desde este horizonte, tiene que comprenderse su insistencia de renovar la pregunta por la verdad del arte. Sin embargo, y como al propio autor no se le pasó por alto, es difícil hacer que se reconozca una forma especial de conocimiento y de verdad en la experiencia del arte si se sigue evaluando la verdad del conocimiento desde las ciencias de la naturaleza. Por ello, Gadamer propone "tomar el concepto de experiencia de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia" (Gadamer, 1977:139). Esto quiere decir que se puede comprender la obra de arte como un fenómeno hermenéutico siempre y cuando se amplíe la comprensión habitual que tenemos de la noción experiencia.

La pregunta por la verdad del arte abre, de este modo, una nueva dimensión ya que replantea la cuestión de la verdad no sólo en el arte sino, en la medida que esta forma parte de un universo mayor, también a la totalidad de las ciencias del espíritu. La experiencia artística es el punto de partida para la recuperación de toda una variedad de dimensiones de la

racionalidad que habían sido privadas de sus propias pretensiones de verdad al no ajustarse al paradigma epistemológico provisto por la ciencia de la naturaleza.

## 2. El modo de ser de la obra de arte

Uno de los conceptos gadamerianos centrales respecto de la relación entre verdad y arte es el de *juego*. Este término de índole fenomenológica, aunque no se encuentra en tradición fenomenológica que más conocida, Gadamer lo recupera de la tradición estética. Esto puede deberse a la lectura que el filósofo de Marburgo tiene de Huizinga<sup>3</sup>, de quien tomó ciertas ideas para otorgarle un nuevo sentido. Como dice R. Argullol el juego fundado antropológicamente le permite a Gadamer "sostener una tendencia innata del hombre al arte" (Argullol, 2012: 20). Pero también permite algo más, esto es, la sustitución de la relación *sujeto-objeto*, que caracterizaba a la conciencia estética, por la interacción y movimiento entre ambas dimensiones (Cfr. López Sáenz, 2002: 10). Consideramos que profundizar en esta noción puede ser un buen punto de partida para comprender la ontología de la obra de arte que Gadamer expone en la primera parte de su obra principal.

Antes de continuar con nuestra exposición es preciso decir que el juego es considerado comúnmente como un fenómeno marginal de

la existencia humana ya que no se relaciona con las cuestiones más serias e importantes de la vida. El juego no sólo es una actividad más entre otras, sino que es la actividad más ociosa e inútil, y en este sentido una enemiga del trabajo. Así se ha caracterizado el juego, cuando no como una cuestión infantil. Sin embargo, autores como E. Fink y como nuestro propio Gadamer, ambos lectores del *Homo Ludens*, se resisten a ver el comportamiento lúdico como un fenómeno sin importancia y aislado del mundo de la seriedad. Al contrario, sostienen que el juego es un fenómeno esencial de la existencia humana. Para Fink el juego es un modo vital de la existencia del hombre y no un modo degradado frente a otras formas de existencia. Al respecto Ríos Espinosa dice: "Fink le está dando al fenómeno de juego una interpretación existencial, como un fenómeno esencial de la existencia tan relevante como el trabajar, amar, oponerse, morir, en fin. Lo interesante en todo caso es que todos estos fenómenos son enigmáticos en tanto muestran un gran verdad, a saber, que el hombre es a la vez abierto y oculto, no es todo naturaleza ni es todo libertad, siempre es una tensa relación consigo mismo" (Ríos Espinosa, 2008: 26).

Por su parte, Gadamer, recupera el fenómeno del juego para criticar el subjetivismo estético y superar así la idea de que la liberación que se da en el juego del arte posibilitaría una fuga a

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

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

En el juego no hay relación *sujeto-objeto*, como sí la hay en la actividad del conocimiento,

porque el jugador no se comporta en el juego como frente a un objeto que quiere conocer o representar, sino que el jugador está ya siempre *dentro* del juego. Este dentro del juego debe entenderse a partir de los movimientos que se desarrollan en un juego, los cuales no son arbitrarios, sino que poseen un orden al que el jugador está sujeto. Mientras el juego dura se produce una suspensión de la existencia activa y preocupada de los jugadores puesto que queda subordinada a las reglas propias del juego mismo. La pasividad del dejarse jugar (que caracteriza a los jugadores) está en relación con la incertidumbre de lo que vendrá, mientras el juego retiene la libertad de decidir “por esto” o “por lo otro”.

El concepto de juego le permite a Gadamer distanciarse de cualquier interpretación que defina la experiencia del arte como el comportamiento de un sujeto (Cfr. Ríos Espinosa, 2008: 28). Si bien los jugadores hacen posible su manifestación, el verdadero sujeto del juego es el juego mismo. Este modo de entender el juego lleva a Gadamer a considerar que su esencia consiste en la independencia con que se presenta a sí mismo ante la conciencia de los jugadores (Cfr. Gadamer, 1977: 148-9).

Estas dos características del juego, como sujeto y como presentación<sup>4</sup>, dice S. Orueta, sustentan la aplicación gadameriana del juego

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

Y por otro lado, porque la presentación es la característica fundamental del arte para Gadamer. Ahora bien, salta a la vista una diferencia, mientras que el juego no acostumbra a presentarse para nadie, es decir, solo se limita a auto-presentarse, en el arte hay presentación *de* algo *para* alguien. Este aspecto del arte apunta siempre más allá de sí mismo, se dirige a los espectadores. Gadamer dice: “Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su ‘intención’, no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad” (Gadamer, 1977: 153). El rol



de los actores es que el juego no caduque en su participación, sino en la presentación *para* los espectadores. Por esto, el espectador tiene una primacía metodológica, porque el juego es para él.

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

Para comprender el sentido del concepto de presentación hay que evitar priorizar aquello *que* se presenta por sobre *cómo* se lo presenta. Es decir, la obra de arte no puede separarse de las condiciones por la que se muestra. En ella lo presentado se convierte en sí mismo cuando no se cuestiona la acepción que subyace a determinada interpretación o representación. Tal actitud no sólo desvirtúa la verdadera experiencia, sino que supone la distinción estética de la obra en sí y su interpretación. Gadamer dice: "Lo que hemos llamado una construcción lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido. No es

que sea algo en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser" (Gadamer, 1977: 162).

A diferencia de la conciencia estética, lo que, aquí, constituye al arte es la mediación total<sup>5</sup> o, lo que es lo mismo, la no-distinción estética (identificación entre representación y representado). En otros términos, en la medida en que el modo de ser del arte es la presentación no podemos diferenciar ontológicamente una obra artística de su representación<sup>6</sup>, por ejemplo, no podemos diferenciar la poesía de su recitado, o la obra teatral de su puesta en escena<sup>7</sup> (*Cfr.* Grondin, 1999: 72). Esta distinción se cancela cuando estamos en condiciones de comprender el sentido del juego del cual participamos. Es decir, cuando una obra de arte ha logrado captar completamente nuestra atención y ha permitido que nos involucremos con el asunto que trata nos olvidamos si estamos ante una interpretación o el original y en ese instante "el gozo que produce la representación [...] es el gozo del conocimiento" (Gadamer, 1977: 156). En este proceso de presentación *de* algo *para* alguien sucede, según Gadamer, una *transformación en construcción*. Esta transformación se debe a que, por un lado, algo se convierte en otra cosa. Y, por otro, aquello que se transforma lo hace hacia su verdadero ser. En la obra de arte se produce una

transformación cuando los jugadores ya no son sino lo que ellos representan y cuando los que participan, es decir, los espectadores, se transforman también. Esto no quiere decir que lo que allí ocurre es un desplazamiento hacia un mundo distinto. Al contrario, esta transformación en construcción posibilita un nuevo sistema de reglas que no admite comparación con la realidad porque la oposición realidad-apariencia ha sido desplazada. Por ello, la pregunta sobre si es real o no lo que ocurre en una obra de arte se convierte, desde esta perspectiva, en una pregunta mal planteada. El arte está en una dimensión superior desde la cual puede decirnos algo acerca de lo que es, puede decir algo acerca de la verdad porque en la presentación de una obra de arte emerge lo que antes permanecía oculto.

Una característica fundamental de esta transformación es la temporalidad que la constituye, la cual está vinculada a la celebración. A diferencia de la temporalidad a la que estamos acostumbrados en nuestra cotidianeidad, es decir, a la sucesión de "ahoras", en el arte la celebración no tiene fin. Como señala Gadamer, no resulta sencillo clarificar la temporalidad de la obra de arte a partir de la temporalidad de la *fiesta*. Sin embargo, puede servir tener en cuenta que en la fiesta no hay aislamiento, sino que todo está congregado. En ella se fundan pasado y

presente en la medida que algo del pasado se actualiza en el presente y se presenta una determinada comunidad. En palabras del autor: "Sólo hay fiesta en cuanto que se celebra. Con esto no está dicho en modo alguno que tenga un carácter subjetivo y que su ser sólo se dé en la subjetividad del que la festeja. Por el contrario, se celebra la fiesta porque está ahí. Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene su ser simplemente en el punto de intersección de las experiencias de los espectadores" (Gadamer, 1977: 169). Esto nos permite comprender que la obra no se determina a partir de la experiencia de sus espectadores. Al contrario, es el espectador el que es interpelado por su participación en la obra. En esta participación el arte puede abrirnos los ojos para ver las cosas como son. Gadamer recupera, además, la concepción antigua del arte, según la cual a todo arte le subyace el concepto de *imitación*. Este concepto sirve siempre y cuando mantenga presente el significado propio de la imitación<sup>8</sup>. Éste tiene que ver con que, por un lado, al imitar algo se trata de presentar de manera que sólo haya lo presentado. Es decir, si pensamos en una presentación escénica, lo propio y personal (subjetividad) del actor queda en segundo plano cuando en ella emerge lo presentado. Y por otro, que esta

idea de imitación está íntimamente vinculada a la noción de reconocimiento, la cual sostiene que sólo en su *re-conocer* accede lo ya conocido a su verdadero ser.

Tal reconocimiento posee el carácter de un auténtico conocimiento. Cuando esto sucede, la experiencia artística vuelve más profundo el conocimiento de uno mismo y del mundo. Según Gadamer "Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo" (Gadamer, 1977: 158). Lo que se comunica a través del juego del arte tiene el carácter de una anamnesis, es decir, de un volver a ver el mundo, pero como si lo conociéramos por primera vez.

De este modo, la experiencia artística posibilita una forma de conocimiento y de verdad porque la obra de arte interpela y modifica a quien la experimenta<sup>9</sup>. En un pasaje de *Verdad y Método II* (1986) Gadamer expresa: "La intimidad con que nos afecta una obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el "ese eres tú" que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: "¡Haz de cambiar tu vida!" (Gadamer, 1992: 62).

### 3. El arte como modelo de verdad

Fue la crítica de la epistemología decimonónica, inaugurada por la fenomenología, la que permitió restablecer el sentido cognitivo del arte, en la medida en que puso en jaque la concepción de la verdad entendida, estrictamente, a partir de términos científicos. Desde entonces, se asumió -y se asume- que el arte aporta un conocimiento esencial porque interroga a los espectadores de una manera particular y porque proporciona un reconocimiento del mundo al abrirnos los ojos para lo que es (Cfr. Grondin, 2003: 77). La obra de arte, al dejar de lado en segundo plano el nexo pragmático de la vida, instaura nuevas perspectivas desde las cuales se puede comprender la realidad humana (Cfr. Gadamer, 2002: 197).

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

“El arte manifiesta una verdad que no se encuentra en ninguna parte y nos ofrece una experiencia del sentido cuya inmediatez supera el conocimiento metódico de la ciencia. [...] La verdad del arte no es derivada, no es copia, sino proyecto por el que algo nuevo acontece; es *Ereignis*, revelación de sentido que no resulta de un impulso subjetivo, sino que simplemente tiene lugar y su experiencia será verdadera si modifica de alguna manera al sujeto” (López Sáenz, 2002: 10).

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

La centralidad de la experiencia artística se debe, por lo tanto, a que ella exige otro modo

de pensar la verdad, lo que permite no sólo hacer justicia a la totalidad de la experiencia humana, sino iniciar el camino para repensar la verdad en el ámbito de las humanidades. Por eso Gadamer dice: “El punto de partida de mi teoría hermenéutica fue precisamente que la obra de arte es un reto a nuestra comprensión porque escapa siempre a todas las interpretaciones y opone una resistencia nunca superable a ser traducida a la identidad de un concepto. [...] De este modo el modelo del arte ejerce la función orientadora que posee la primera parte de *Verdad y método* para el conjunto de mi proyecto de una hermenéutica filosófica. Esto queda claro si se ha de respetar la ‘verdad’ del ‘arte’ en la infinita variedad de sus ‘expresiones’” (Gadamer, 1986: 15).

En la medida en que la vinculación entre verdad, historicidad y finitud humana tiene como modelo la verdad del arte las ciencias del espíritu deben dejarse influenciar por éste, incluso cuando el arte no aporte un conocimiento concluyente y completo de la verdad (Cfr. Gadamer, 1977: 142). Ahora bien, como es sabido, Gadamer hereda la concepción heideggeriana<sup>10</sup> de la verdad y asume con ello el carácter derivado del conocimiento científico. Por lo que, también aquí se deja entrever cierta primacía (por sobre la verdad teórica) de la verdad que acontece en el arte puesto que lo que en la obra se

presenta lo hace en "su verdadero ser" (Cfr. Gadamer, 1977: 162).

Si bien es cierto que en *Verdad y Método* no hay una elaboración sistemática de la verdad, consideramos importante señalar lo que este filósofo tiene para decir sobre ella. En primer lugar, porque algunas perspectivas filosóficas, fascinadas por un determinado modelo de cientificidad, piensan la verdad sin problematizar el papel del lenguaje. El problema de la verdad es un problema hermenéutico porque el lenguaje no es transparente, sino que detrás de cada palabra se ocultan diversos supuestos (Cfr. Lanceros, 2006: 546). Y en esta instancia, ni el método ni el concepto pueden dar cuenta de estos presupuestos que hacen posible su manifestación. En segundo lugar, porque esta es precisamente la tarea que Gadamer confiere a la hermenéutica, *i.e.*, develar ese ámbito que se retrotrae cada vez que se pretende circunscribirlo. En este sentido, creemos que el propósito de nuestro autor no es descubrir una nueva verdad sino profundizar en ella.

Semejante reivindicación de la verdad conlleva un aspecto crítico porque impide que se la comprenda sólo desde la perspectiva científica. La ampliación de la noción de verdad "a la totalidad de la esfera de las posibles formas de la experiencia de sentido trae consigo necesariamente una paralela extensión de racionalidad, que queda liberada de su

identificación a secas con la racionalidad teórico-científico" (Vigo, 2011:193). La pregunta por el alcance y sentido de la verdad habilita una reformulación de la idea de racionalidad, que busca liberarse de la sujeción al paradigma predominante de la modernidad, es decir, del paradigma cartesiano que se orienta a partir de una idea fundacionista del conocimiento. De esta forma, se piensa una racionalidad hermenéutica que, a diferencia de la racionalidad científica, hace pie en la experiencia real y se contenta con llegar mediante un intercambio fecundo (no-metódico) a dilucidar el asunto de "las cosas mismas".

El supuesto de una razón absoluta, sobre la cual se fundamenta todo conocimiento, es el gran engaño del cientificismo. El historicismo, por ejemplo, al negar los presupuestos de toda comprensión niega no sólo aquellos presupuestos que son arbitrarios sino también aquellos que son verdaderos. De este modo, olvida que la verdad está íntimamente relacionada con la finitud de la comprensión. A. Moratalla, en la introducción al texto que reúne las conferencias que Gadamer dio en Lovaina en 1957, titulado *El problema de la conciencia histórica*, dice: "Ante la enfermedad historicista que asépticamente disocia al intérprete de su historia, la hermenéutica los piensa conjuntamente puesto que, al constituirse como pensar rememorante, como dialéctica

del preguntar, busca esclarecer las posibilidades y los límites tanto de la realidad personal como de los acontecimientos humanos en su singularidad histórica" (Moratalla: 1996: 14).

El concepto de verdad conserva, sin duda, un vínculo con el manifestarse de la realidad y establece con ella una relación de adecuación, pero la verdad no se agota en esta relación. La crítica que aquí resuena es la crítica a la pretensión de desarraigar al sujeto de la historia y de reducir toda la riqueza y la complejidad de la vida humana a una abstracción pura y atemporal. En este sentido, Gadamer ha puesto como centro de atención en sus textos los problemas específicos que presenta la historicidad en tanto dimensión propia de la existencia humana y, por ende, del conocimiento.

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

son las mismas que posibilitan la verdad, como vimos no se trata aquí de la comprensión como procedimiento, sino como acontecer que posibilita nuestra participación en la verdad. Por último, con reconocer que la comprensión, en tanto es el modo de ser básico en que el hombre se encuentra en el mundo, constituye el modo fundamental de acceder a la verdad. Que la verdad sea accesible de múltiples modos, no sólo en el sentido de que diferentes ciencias tratan sobre diferentes verdades, sino también en la medida en que cada uno de nosotros comprende de una manera diferente, no significa, por ello, que haya sucumbido ante un radical relativismo ni es razón suficiente para renunciar a ella. Por el contrario, la resignificación hermenéutica de la verdad está vinculada al deseo de Gadamer de lograr una comprensión más adecuada de aquellas experiencias que superan el ámbito de control de la metodología científica. La ampliación de esta noción pone en tela de juicio la absolutización de *una* experiencia de verdad en detrimento de otras, al mismo tiempo que busca develar el alcance de la verdad en relación a toda la experiencia humana posible. Un ejemplo de ello es el recorrido que aquí hemos hecho al esclarecer cómo Gadamer legitima la experiencia de la obra de arte como experiencia de verdad.

## Conclusiones

Partiendo de una reformulación del problema estético, Gadamer, advierte que una correcta comprensión de los fenómenos que caen bajo el alcance de las ciencias humanas tiene que ver menos con una cuestión metódica que con un modo de saber que pervive desde la tradición humanista, a saber, que la tradición y la existencia de prejuicios no son un mero obstáculo a superar, sino que tienen un carácter productivo que posibilitan la comprensión de sentido perseguida por estas ciencias en el conjunto de la vida humana.

Por ello, presentamos, en primer lugar, la crítica de la conciencia estética que, en consonancia con el anti-kantismo de Heidegger, reprocha que ésta escinda al arte de la realidad ocultando su sentido cognitivo. En segundo lugar, advertimos que los principios fenomenológicos (presentes, principalmente, en la hermenéutica fenomenológica de Heidegger) posibilitaron restablecer el sentido cognitivo del arte al resignificar la relación entre experiencia artística y realidad. Desde este horizonte, fue entonces posible ver el arte como un modo de conocimiento. La inmediatez de este conocimiento permitiría no sólo adquirir un mejor conocimiento de sí mismo, puesto que en el juego del arte el espectador es confrontado con su propia existencia, sino una mejor comprensión del mundo y de las

relaciones humanas. En este sentido el arte tendría una tarea primordial: preparar al hombre para una vida auténtica.

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

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

Tales ideas suponen un correctivo al paradigma moderno de conocimiento en la medida en que deja entrever que a la verdad no se accede únicamente por medio del método científico. Al contrario, la ampliación

de la verdad a la totalidad de las posibles formas de experiencia de sentido permite pensar una paralela extensión de la racionalidad, que debe superar la racionalidad teórico-científico.

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

#### 4. Notas

<sup>1</sup> Sobre esto Gadamer dice: "Si se intentase proceder a una determinación óptica de la existencia estética construyéndola al margen de la continuidad hermenéutica de la existencia humana, creo que se malinterpretaría la verdad de la crítica de Kierkegaard" (Gadamer, 1977: 137).

<sup>2</sup> Este modo de comprender la experiencia artística convierte a la obra de arte en testimonio histórico. Por supuesto que semejante comprensión no está exenta de las limitaciones que enfrenta toda comprensión histórica, es decir, en la medida que la experiencia del arte es una mediación (entre el pasado y el presente), situarse fuera del tiempo para juzgarla es imposible. Por eso Gadamer dice que incluso eso que se cierra a la comprensión es experimentado como limitador y forma parte de la continuidad de la auto-comprensión que el hombre tiene de sí (Cfr. Gadamer, 1977: 138).

<sup>3</sup> Huizinga (2007) dice en el prólogo de *Homo Ludens* "Hace tiempo que ha ido cuajando en mí la convicción de que la cultura humana brota del juego -como juego- y en él se desarrolla. [...] Porque no se trata, para mí, del lugar que al juego le corresponda entre las

demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego" (7-8). Por cuestiones de espacio no nos detenemos aquí en una exposición detallada de las ideas de este autor y de la influencia que ejerció en Gadamer, sin embargo, consideramos que para una comprensión más acabada del tema es fundamental realizar esta tarea.

<sup>4</sup> Aquí usamos la expresión "presentación" ya el término alemán *Darstellung* (presentación) en Gadamer significa "verdad". El problema es que en la traducción española lo traducen como "representación" confundiendo la lectura con el término alemán *Vorstellung*.

<sup>5</sup> Según Grondin esta mediación total exige un gran esfuerzo interpretativo. Y sostiene que se podría pensar en cierta resonancia de la concepción del Bultmann de la proclamación del mensaje cristiano. En palabras de Grondin: "El fundamento del mensaje cristiano, según Bultmann, no es tanto la historia de Jesús que, como tal, es inasequible para nosotros, sino más bien la proclamación o promesa de los apóstoles mismos. Esta proclamación o este *kérygma* constituye el primero y único dato del mensaje cristiano. Pero esta proclamación misma era ya una interpretación" (Grondin, 2001: 75).

<sup>6</sup> Gadamer sostiene que cuando hay diversas interpretaciones de una misma obra no resulta imposible distinguir cada una de ellas respecto de las demás. No obstante, lo que resulta sí problemático es que se considere que estas variaciones, que la obra posibilita, son libres y caprichosas y de este modo se olvide el carácter vinculante que conviene al arte, esto es, la capacidad que tiene para dirigirse a cada uno de manera propia e inmediata, que impediría que el proceder artístico descansa en la imitación de un modelo (Cfr. Gadamer, 1977: 163-4).

<sup>7</sup> Debido a que la intención de Gadamer no era escribir una teoría del arte sus reflexiones exceden a los problemas estéticos. Si bien en *Verdad y Método I* hay una primacía de las artes reproductivas, Gadamer considera que también hay re-presentación en las artes no reproductivas. El teatro y la música son los ejemplos más elocuentes de esta representación puesto que tienen que interpretarse en el escenario y su ser es únicamente en esa mediación. Por supuesto que teóricamente es posible distinguir la obra original de una interpretación, pero, como ya anticipamos en el capítulo anterior, lo que constituye al arte es la no distinción estética. El cuadro tiene también una función representadora, ya sea que se trate de la representación de alguien -un retrato- o de una pintura de objetos, porque pone ante nosotros lo presentado en un incremento de su ser. Para entender esto, pensemos, por ejemplo, en algún objeto que cotidianamente pase desapercibido o que se limite a



cumplir determinada función, al aparecer representado en el cuadro, se lo percibe de otro modo. También en el arte de lo decorativo y en la literatura hay representación. En el primero, porque no se lo concibe como ornamento sino como aquello que permite realzar lo decorado y en la segunda, en su actualización, es decir, en el acto de leer, lo leído, accede a re-presentación (Cfr. Gadamer, 1977: 182-212).

<sup>8</sup> Gadamer ejemplifica argumentando que cuando un niño juega a imitar lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose a sí mismo en acción. La ilusión de la imitación no consiste en imitar ocultando o aparentando algo para que se descubra, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo se muestre aquello que se representa (Cfr. Gadamer, 1977: 158).

<sup>9</sup> Hemos suprimido en este artículo, principalmente, por cuestiones de espacio, el minucioso y detallado análisis del cuento de L. Tolstói, *La muerte de Ivan Ilich*, a partir de las herramientas conceptuales que nos brinda la hermenéutica filosófica para mostrar en

primer lugar, qué tipo de experiencia de verdad se experimentaría en ella, y, en segundo lugar, para esclarecer de qué modo la obra de arte puede interpelar a su intérprete.

<sup>10</sup> En Heidegger, la verdad puede ser entendida, digamos, en dos instancias: primero, como comportamiento del *Dasein* (verdad ontológica) y segundo, como la posibilidad de la verdad de los entes (verdad óntica). La verdad óntica tiene que transformarse a la luz de la verdad ontológica porque la fundamentación no se da acá como algo que se pone a la base sino que esta fundamentación se consume en el círculo del comprender (Cfr. Gutiérrez, 2001). Sólo si es posible desocultar fenómenos en el cómo de su venir a la presencia, quedará permitido un acceso derivado a ellos. La presuposición de la verdad garantiza todo el proceso. La verdad es, por lo tanto, anterior a la ciencia y la ciencia uno de sus modos. Esta anterioridad de la verdad es de carácter existencial, es decir, un modo de ser del *Dasein*. Por este motivo es que para Heidegger no puede haber verdad donde no hay existencia (Cfr. Gutiérrez, 2001).

## 5. Bibliografía.

ARGULLOL, R. (2012). "El arte después de la muerte del arte". En: *Gadamer, H.-G. La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. Pp-9-23.

GADAMER, H.-G. (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

GADAMER, H.-G. (1997). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. (2012)

GADAMER, H.-G., (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito). Salamanca: Sígueme. (1977).

GADAMER, H.-G., *Verdad y método II* (trad. De Manuel Olasagasti). Salamanca: Sígueme. (1992).

GRONDIN, J. (1999). *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder.

GRONDIN, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder

GRONDIN, J. (2011). "El paso de la hermenéutica de Heidegger a la de Gadamer". En: Lara, F. *Entre fenomenología y hermenéutica*. Franco Volpi in Memoriam. Madrid: Plaza y Valdez Editores. Pp. 139-164.

GUTIÉRREZ, C. B. (2001). *El concepto de verdad en Heidegger. Confrontación de la crítica de Tugendhat*. Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/19321>

HUIZINGA, J. (1938). *Homo Ludens*. España: Alianza. (2007).

LANCEROS, P. (1997). "Verdad". En: Ortiz-Osés A. y Lanceros, P. (Edits.). *Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Deusto. Pp. 545-546. (2006).

LÓPEZ SÁENZ, M. C. (2002). "Reflexiones sobre la verdad de la filosofía hermenéutica de H.G. Gadamer." En: *A Parte Rei*. N° 22. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/verlopez.pdf>

LORCA, O. (2005). "Arte, juego y fiesta en Gadamer". En: *A Parte Rei*. N° 41. Recuperado desde: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca41.pdf>.

MARTÍNEZ, J. (1986). "Objetividad y verdad en la hermenéutica de H. G. Gadamer". En: *Anales de filosofía*. Vol. IV. Pp. 157-164.

MARTÍNEZ, J. (1987). "Experiencia y comprensión: un estudio a través del arte como lenguaje". En: *Anuario Filosófico* 21. Pp. 143-150.

MORATALLA, A. (1996). "Historia y Filosofía en H.-G. Gadamer". En: *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos. Pp. 6-37.

ORUETA, S. D. (2013). "Gadamer: el arte entendido a través del juego". En: *SCIENTIA HELMANTICA*. Revista Internacional de Filosofía. N° 2. Pp. 80-98. Recuperado de: [http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.02/05.Sebastian\\_Orueta.Gadamer,El\\_arte\\_entendido\\_a\\_traves\\_del\\_juego.pdf](http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.02/05.Sebastian_Orueta.Gadamer,El_arte_entendido_a_traves_del_juego.pdf).



RÍOS ESPINOSA, M. C. (2008). "El juego del arte como liberación" En: Konvergencias Literatura, Filosofía y Culturas en Diálogo. Vol. III. N°2. Pp. 22-37. Recuperado de: <http://www.konvergencias.net/riosespinosa90.pdf>

VIGO, A. (2011). "Caridad, sospecha y verdad. La idea de la racionalidad en la hermenéutica filosófica contemporánea". En: Lara, F. *Entre Fenomenología y Hermenéutica*. Chile: Plaza y Valdéz Editores. Pp. 165-202.