

Crítica y Hermenéutica

Esteban de Jesús Rodríguez Migueles*

Resumen

En el presente texto se ofrece una vivaz reflexión sobre las ideas más representativas de Hans-Georg Gadamer y como se vinculan con las aportaciones teóricas de Hegel, Kant y Nietzsche en temas tan diversos como la cultura en Occidente, la hermenéutica, el arte y la literatura. Es una aportación que por su concreción y prosa nos invita a revisar las aportaciones de uno de los teóricos más influyentes en el campo de la hermenéutica.

Palabras clave

Hermenéutica, Gadamer, filosofía, arte, cultura.

Abstract

This text provides us a lively reflection on the most representative ideas of Hans-Georg Gadamer and how it relates to the theoretical contributions of Hegel, Kant, and Nietzsche on issues as diverse as Western culture, hermeneutics, art and literature. It is a contribution that grace to its realization and prose invites us to review the contributions of one of the most influential theorists in the field of hermeneutics.

Key words

Hermeneutics, Gadamer, philosophy, art, culture.

A Viviana

La señal filosófica de Hans-Georg Gadamer constituye una recuperación nostálgica, una mirada que vuelve sobre sí misma reconociendo preconcepciones sobre lo otro y los otros, una vuelta contra un malestar en esa bella obra que es Occidente y que yace contemplándose a sí mismo como si fuera el final de sus días, el giro agónico de un camino que pretende abrir el mundo de las ciencias hacia expresiones antes canceladas y deslegitimadas por ellas mismas. Su apetito cabe en ampliar la comprensión del mundo y en el mundo, de los mundos y en los mundos, a

* Maestro en Filosofía de la Cultura por la UNAM.

través de la pluralidad de interpretaciones de esta visión múltiple inserta en el movimiento histórico. Describe el horizonte de la diferencia tradicional entre ciencias del espíritu y ciencias naturales, es ésa su incomodidad principal, el pretendido panteísmo de la razón moderna, su alta, presunta y monológica capacidad de abarcarlo todo. El primer movimiento en este esfuerzo sugiere la superación de la dimensión estética, sin vacuna de por medio, pero desde la ineludible tradición estética. Lo cual asoma, de principio, una reconciliación activa entre la estética y la hermenéutica, y una conversación intermitente entre las vías del pensamiento crítico y la reflexión hermenéutica. Valdría preguntar si en algún momento estuvieron en pugna o, si más bien, es viable explorar y constatar su familiaridad. Según apunta Jean Grondin,¹ la tesis inicial de Gadamer es, por tanto, que el carácter científico de las ciencias del espíritu se puede comprender mejor desde la tradición del concepto de “formación” (*Bildung*) que desde la noción de “idea” auto contenida de la ciencia moderna.

Friedrich Nietzsche llegó a opinar que los artistas no tenían suficiente independencia en el mundo y contra el mundo como para que sus apreciaciones de valor y los cambios de éstas mereciesen interés en sí. Los artistas —decía él— habían sido en todas las épocas los ayudas de cámara de una moral, o de una filosofía, o de una religión; prescindiendo totalmente, por otro lado, del hecho de que por desgracia habían sido también muy a menudo los demasiado maleables cortesanos de sus seguidores y mecenas, así como los perspicaces aduladores de poderes antiguos o de poderes nuevos y ascendentes.²

Kant pensaba —como insinuó Nietzsche— que hacía un honor al arte dando la preferencia y colocando en el primer plano, entre los predicados de lo bello, a los predicados que constituyen la honra del conocimiento: impersonalidad y validez universal. En lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), Kant reflexiona reservadamente acerca del objeto, de la obra de arte y de lo bello, filtra su sentido y lo piensa a partir únicamente del espectador y, al hacerlo, introduce al sujeto receptor en el concepto bello.³

Gadamer abrirá de nuevo esta intrincada polémica al establecer el problema de la comprensión y al esbozar una primera interpretación crítica en

¹ Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002, p. 160.

² Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 2004, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 135.

torno a la disminución metodológica que el patronazgo de las ciencias formales había efectuado por mano de la racionalización matemática de la realidad entre los siglos XV y XVII. En lo que continúa, ofrecemos el panorama posible de una reunión, seamos testigos de la invención de un encuentro, en donde la mirada imperturbable de Kant arroja su furor sobre la ya inspirada visión de Gadamer y de vuelta, Gadamer reposa, con atención, su espíritu sobre el gran arquitecto de la Ilustración.

1. El giro estético (dentro y fuera del velo)

Todo parece comenzar con un susurro ontológico que avecina Gadamer sobre el oído de Kant, de quien había ya recibido invitaciones para platicar. Tengo la impresión de que Immanuel hace de la pregunta por el arte no sólo un tópico más de su teoría del conocimiento, pero me sobra la incertidumbre —recuerda Gadamer— y revisita algunos pasajes de la *Crítica del Juicio*.

¿De qué modo adquirimos conciencia de una recíproca coincidencia subjetiva de las facultades del conocimiento en el juicio de gusto: si estéticamente por medio del mero sentido interno y sensación, o intelectualmente, por medio de la conciencia de nuestra actividad deliberada con que ponemos en juego esas facultades: imaginación y entendimiento?⁴

Recordemos que para Kant el gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. Ése es el objeto de lo bello. Lo bello —por otra parte— es lo que sin concepto gusta universalmente.

Por un lado, hemos reunido la belleza con lo trascendental de la misma y, por otro, se ha configurado el espacio de la belleza como un área autónoma de cualquier determinación conceptual. Este doble movimiento de la estética kantiana consolida el fin moderno: la subjetivización de la realidad.

Si bien cualquier especie de conocimiento teórico quedaba desacreditado ante la metodología formal de las ciencias naturales, debe reconocerse también que el pretexto de la fundación impecable y crítica de la facultad de juzgar estética inauguró, a su vez, la autonomía de la conciencia estética, salvando así la generalidad subjetiva del gusto estético. El pro-

⁴ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Losada, p. 61.

blema de esta calificación trascendental y lo que más admiro a Kant fue que esta generalidad trascendiera los límites de la estética *baumgartiana* de corte puramente empírico. La *Crítica del juicio* es, entonces, una metacrítica. Gadamer advierte, en colindancia con Kant:

Es bien claro que la validez de lo bello no se puede derivar ni demostrar desde un principio general. [...] Es igualmente claro que el buen gusto no alcanzará más una verdadera generalidad empírica, lo que constituye la razón de que las apelaciones al gusto vigente pasen siempre de largo ante la auténtica esencia del gusto.⁵

Las cuestiones de gusto van más allá de la experiencia particular de los individuos, ésa es la pretensión apriorista de Kant, al abrir las preferencias a una generalidad empírica que terminará comunicándose con la subjetividad trascendental. ¿Por qué, entonces, se borra de su itinerario cualquier significado cognitivo? La subjetividad se traga literalmente al sentido común. El sentimiento de placer, inherente al juicio de gusto, corresponde apriorísticamente a la representación del objeto para el conocimiento.⁶ El libre juego entre imaginación y entendimiento, es una relación exclusivamente subjetiva que se adecua al conocimiento en general, la razón y la experiencia son descubiertas por sí mismas *in flagranti* haciendo de las suyas. Principio mismo que Kant descubre en la facultad de juicio, una ley autofundada, autosuficiente y autorregulada, sin olvidar que el juicio de

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 175.

⁶ Revisemos brevemente un pasaje de Kant cuando afirma que el juicio de gusto está basado en fundamentos *a priori*: "Fijar *a priori* el enlace del sentimiento de un agrado o desagrado con cualquier representación (sensación o concepto) como causa suya, es simplemente imposible, pues eso sería una relación causal que (entre objetos de la experiencia) nunca puede conocerse sino *a posteriori* y por medio de la experiencia misma. Bien, es verdad que en la crítica de la razón práctica dedujimos realmente *a priori* de conceptos morales universales el sentimiento de respeto [...] pero en ese caso pudimos rebasar también los límites de la experiencia e invocar una causalidad basada en una cualidad suprasensible del sujeto, a saber: la libertad [...] Pues es muy semejante lo que ocurre con el agrado en el juicio estético, con la única diferencia de que en éste el agrado es meramente contemplativo y sin provocar un interés hacia el objeto, mientras que en el juicio moral es práctico. La conciencia de la finalidad meramente formal en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto, es una representación mediante la cual nos es dado un objeto, es el agrado mismo, porque contiene un motivo determinante de la actividad del sujeto con vistas al estímulo determinante de la actividad del sujeto con vistas al conocimiento propiamente dicho, pero sin limitarse a un conocimiento determinado, como también, en consecuencia, una mera forma de la finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético." *Op. cit.*, Immanuel Kant, pp. 64-65.

gusto es un juicio reflexionante. Por otro lado, su noción de sentido común es otra, muy dispar a la noción latina de sentido común; sin embargo, su inserción en este contexto resulta interesante, tanto que incluso podríamos asociarla a la comunidad que crea el lenguaje.

Para Kant, hay una parte que reúne la generalidad al gusto como libre juego de nuestras facultades cognitivas y otra parte que se refiere al carácter comunitario del gusto que es abstraído de las condiciones subjetivas particulares representadas en las ideas de estímulo. Si perviviera un vínculo real entre el gusto y lo social, la función trascendental del primero quedaría fuera de su ámbito, pues a Kant le preocupa exclusivamente el juicio de gusto puro. La intención de la analítica del gusto trascendental, “nunca pretendió ser una filosofía del arte —comenta Gadamer— por más que el arte sea uno de los objetos de esta capacidad de juicio. El concepto de juicio de gusto estético puro es una abstracción metodológica que se cruza con la distinción entre naturaleza y arte.”⁷

Desde la fundamentación de la estética en el juicio de gusto puro el reconocimiento del arte resulta inviable. Será más adelante cuando Kant advierta que:

Para juzgar los objetos bellos, como tales, se requiere gusto, y, para el arte bello, o sea, para producirlos, genio. Si se considera que el genio es el talento para el arte bello y a este propósito se quiere descomponerlo en las distintas facultades que deben reunirse para constituir ese talento, es necesario determinar exactamente, ante todo, la diferencia entre la belleza natural, cuyo juicio requiere sólo gusto, y la artística, cuya posibilidad requiere genio.⁸

Para Kant,

no puede concebirse un ideal de flores bellas, de un mobiliario bello, de una perspectiva bella, como tampoco cabe imaginar el ideal de una belleza dependiente de determinados fines, por ejemplo, de una bella habitación, de un árbol bello, de un jardín bello, etcétera, es de presumir que a causa de no estar lo suficientemente fijados y determinados esos fines por su concepto y siendo, por consiguiente, su finalidad, es casi tan libre como en el caso de la belleza natural. Sólo hay una excepción, aquello que tiene en sí mismo el fin de su existencia, el hombre. Este hombre es, pues, entre todos los objetos del cosmos, el único capaz de un ideal de la belleza, tal como la humanidad en su persona, en tanto inteligencia, es capaz del ideal de la perfección.⁹

⁷ *Op. cit.*, Hans-Georg Gadamer, p. 78.

⁸ *Op. cit.*, Immanuel Kant, pp. 162-163.

⁹ *Ibid.*, pp. 75-76.

Moral y epistémicamente, el objeto gusta así de un modo general. El juicio de gusto será traspasado. Antes, Kant había deslindado a la belleza libre y auténtica de todo lastre conceptual atado a fines, por ello no es difícil para Gadamer concluir, como un guiño disparado hacia Kant, que la teoría del ideal de la belleza se basa en la distinción entre idea normal e idea racional o ideal de la belleza. La labor del arte no será más la representación de los ideales de la naturaleza, sino “el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico”.¹⁰

La obra de arte tiene tres determinaciones básicas en el esquema kantiano: el genio creador, las ideas estéticas y la belleza adherente. La rúbrica de la muerte de Dios es la pregunta por lo que nosotros generalmente hacemos y creamos. Es una ocasión importante: la interrogante de si el arte puede ser insertado como un nuevo paradigma epistémico-ontológico del hombre. En Kant, por supuesto, es sólo una tentación heurística. Aunque lo artístico se inserta en el mundo, lo natural persiste en obtener un lugar privilegiado con respecto al arte. La experiencia de lo bello en Kant revela la naturaleza, el cosmos. Gadamer advertirá una clave, la antropomorfización de todo lo que el sujeto hace, piensa y trata incluso la propia colectividad histórica queda solapada por la subjetividad trascendental. Kant aborda, así, el tema de la obra de arte incidentalmente.

La idea estética —señala Kant— es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, que en el uso libre de esa facultad va unida a una variedad tal de representaciones parciales, que en vano se buscaría para ella una expresión que designara un concepto determinado, una representación, pues que hace pensar de un concepto muchas cosas innombrables cuyo sentimiento aviva las facultades de conocimiento e imprime espíritu a la mera letra muerta del lenguaje.¹¹

Lo que Gadamer nota es que la significatividad de lo bello, que es capaz de despertar interés, es la problemática que impulsa toda la estética kantiana. Conflicto que variará según se trate del arte o la naturaleza. El ideal de la belleza hacía resaltar al arte frente a la belleza natural, por el reducto de la expresión moral. Kant volverá a invertir los valores dando pre-eminencia a la superioridad de la belleza natural respecto a la del arte. El arte frente a la belleza natural carga con una deficiencia, un pasmo frente a lo verdaderamente universal y superior. Pues como Gadamer sostiene leyendo a sudor tendido en este *round* a Kant: “El arte no se ofrece

¹⁰ *Op. cit.*, Hans-Georg Gadamer, p. 83.

¹¹ *Op. cit.*, Immanuel Kant, p. 168.

libre e indeterminadamente a una interpretación dependiente del propio estado de ánimo, sino que nos habla con un significado bien determinado.”¹² El arte está en vías de naturalización, y sólo en esos términos evitara su sumisión a reglas determinadas. El momento de producción que guarda la irracionalidad genial, se muestra tanto para el espectador como para el creador de la obra de arte. El genio es el medio y el modo de manifestación del espíritu reanimado, donde la imaginación creadora pone en movimiento a la capacidad de las ideas intelectuales, es decir, donde la imaginación en su libertad despierta al entendimiento.

El genio es el talento natural que da la regla al arte. Las preguntas a las que responde Kant son epistemológicas, desvinculadas del arte como creación: ¿Cómo conocemos “x”? ¿Cómo juzgamos “x”? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de un juicio como “x es bello”? No dejemos de notar la peculiaridad del juicio estético, normalmente se había hablado de los juicios en términos lógicos y epistemológicos, y ahora este juicio aparece desnudo de conceptos y, no obstante, con pretensiones universalistas.

Desde el punto de vista artístico, se alteraba la relación entre los conceptos kantianos de “gusto” y “genio”. Por eso, Gadamer se pregunta por el modo en que Kant determina la mutua relación entre el gusto y el genio. La primacía de principio del gusto se mantiene, en tanto que la belleza continúa siendo regente en las obras de las bellas artes, aún siendo obras del genio creador, cuyo arte consiste en comunicar y hacer expresable el libre juego de las fuerzas del conocimiento. El genio es el artífice de las ideas estéticas y aún así es siervo de la subjetividad trascendental. El concepto de genio es, en realidad, un complemento de la facultad de juzgar estética desde una perspectiva trascendental. El arte transforma esta relación, la inserción del arte en el mundo desestabiliza el esquema trascendental kantiano. El genio se va haciendo más comprensivo, entre tanto el fenómeno del gusto se va despreciando gradualmente. Ahora, ¿es real este desprecio? ¿No estamos, más bien, ante una estrategia metodológica provisional y enmascarada? El gusto juzga la carencia o suficiencia de espíritu en una obra de arte cualquiera. Kant afirma que sin el genio no sólo no es posible la obra, sino ni siquiera un gusto propio capaz de juzgarla adecuadamente. La intención de Kant en el marco de su pensamiento consiste —afirma Gadamer— en legitimar como principio de la capacidad de juicio a la teleología cuya pretensión constitutiva para el conocimiento natural había ya destruido la crítica de la razón pura.¹³

¹² *Op. cit.*, Hans-Georg Gadamer, p. 86.

¹³ *Ibid.*, p. 89.

El genio se postula como la condición de posibilidad de las bellas artes y del juicio de gusto mismo, esto es, el gusto estético. Por lo tanto, el objeto más noble al que se referirá el genio es la obra de arte. La genialidad de la creación desafía a la genialidad de la comprensión. El gusto puede atestiguar el cambio de las cosas humanas, varía con el paso del tiempo. No acaba por satisfacerle a Gadamer la fundamentación kantiana de la estética sobre el concepto de gusto, pero muy a su pesar reconoce la apelación kantiana a un libre juego entre las facultades de imaginación y entendimiento. Por ello, resulta más aproximado usar como principio estético universal el concepto de genio: principio trascendental que para la belleza en el arte puede permanecer invariable por el paso del tiempo. Kant hizo un descubrimiento *ad hoc*: que la capacidad de juicio representa el puente entre el entendimiento y la desbordante razón, la belleza natural fundamenta el núcleo de la teleología. Pues, finalmente, es ella, y no el arte, la que podrá legitimar el concepto teleológico en el contexto de la facultad de juzgar a la naturaleza. El juicio de gusto, y no la accidental intromisión del genio, fungirá como el cimiento insustituible de la *Crítica del juicio*. A este respecto concluye Gadamer:

Lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad [...] La reflexión trascendental de Kant sobre un *a priori*, de la capacidad de juicio justifica la pretensión del juicio estético, pero no admite una estética filosófica en el sentido de una filosofía del arte.¹⁴

La metafísica como cualquier corporación doctrinal seguía produciendo migraña en su pensamiento.

Las bellas artes son artes del genio. Éste se sedimentó como axioma básico trascendental de toda estética posterior y en el propio Kant se volvió ideología. La estética misma sólo se hace posible como filosofía del arte, de esta manera el giro estético kantiano debe ser reconocido. ¿Por qué resulta la categoría de lo bello obsoleta para la modernidad tardía?

Quien verdaderamente acabó por extraer esta consecuencia fue el idealismo alemán. Fichte, Schelling y Hegel se encargaron de romper con la tradición racionalista que disolvió la historia. Ocurre un desplazamiento del centro original subjetivo de la estética en contraste con el estándar clásico. Se despreció no sólo el concepto de gusto, sino el de belleza natural también. El encuentro del hombre consigo mismo en las obras de arte. Ya

¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

no es el interés moral por la belleza de la naturaleza. La estética de Hegel se plantea desde el punto de vista del arte a través de la historia de la objetivación del espíritu, donde el hombre se encuentra y reconoce a sí mismo. El espíritu encuentra al espíritu. El estatuto ontológico del arte aparece sobre el estatuto epistemológico del mismo. Se resignifica el horizonte que envuelve las críticas kantianas: el fenómeno del arte y el concepto de genio no se pierden, sino se recuperan.

El interés esencial de Kant era lograr una fundamentación de la estética autónoma y libre del baremo del concepto; no plantear la cuestión de la verdad en el ámbito del arte sino fundamentar el juicio estético en el *a priori* subjetivo del sentimiento vital, en la armonía de nuestra capacidad de conocimiento, en general, en contra del irracionalismo y del culto decimonónico al juicio.¹⁵

Una belleza natural es, para Kant, una cosa bella; la belleza artística es una representación bella de una cosa. Pero la representación queda subsumida al concepto. Platón había ya devaluado al arte y desterrado al artista ontológica, ética y epistemológicamente. La crítica se transmite y, a la vez, se desmiente, porque es ella misma, como la razón ilustrada, juez y parte, magistrado y acusado. Parece extraño que el filósofo de Königsberg no haya leído a la tradición filosófica griega directamente, sino sólo detrás de las traducciones latinas y desde el retiro. Y eso no perjudicó al hecho de que tanto los griegos como Kant no se preguntaran por lo bello desde el arte, sino a través de rodeos metafísicos. Lo que nos hace preguntarnos, por otro lado, por qué tampoco Gadamer empieza por el rumbo de los griegos en su disquisición estética, sino que parte de la demoledora subjetivización de la estética por la crítica kantiana. Asimismo, Kant apuntala discretamente una valoración negativa de la obra de arte. Se mantiene aún la duda: quién lo hace para despojarlo de su tradicional velo de Maya y quién lo hace para recobrarlo de nuevo.

2. El giro hermenéutico (Estética y Hermenéutica)

Gadamer siente la provocación, pero nunca el desprecio de su camarada crítico. Le comenta que ante su negativa arquitectónica de disolver los límites subjetivos del conocimiento, habrá que flexibilizar las aduanas o desaparecerlas. Para Gadamer, la estética kantiana deja fuera de su ámbito al

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

arte, como pasaría si la labor de la hermenéutica consistiera en abrir un puente sobre la lejanía humana o histórica instalada entre la mente de una persona y otra, dejando así pasar de todo. De manera muy sugerentemente hegeliana aventura una definición del arte:

Entre todo lo que encontramos en la naturaleza y en la historia, es aquello que nos habla de manera más inmediata y que exhala una familiaridad enigmática que se apodera de todo nuestro ser como si no existiera en absoluto la distancia y como si todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos.¹⁶

Hegel colocó esta leyenda sobre el arte: *ser manifestación sensible de la idea*. Gadamer opina con Hegel que la realidad de la obra de arte no se ciñe a la actualidad histórica y auténtica del espectador en el tiempo mismo en que la obra fue configurada por su creador.

La experiencia del arte y la experiencia hermenéutica coinciden en amplitud, pues ambas incluyen la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Problema que le costó mucho sudor a Kant. La experiencia del mundo y de toda la tradición no se limita a los textos, sino también toca formas de vida e instituciones. Lo que la obra es capaz de decir en cualquier momento histórico o época es lo que expresa el ser auténtico de la obra, lo que va más allá de cualquier frontera histórica. Gadamer observa cierta atemporalidad en la presencia del arte, lo cual no deslinda a su receptor de la comprensión y contextualización de la obra. Para Kant, como ya sabemos, está demandada la validez universal del juicio estético, aunque su reconocimiento no pueda forzarse por medio de razones. Gadamer sabe que eso también se aplica a toda interpretación de las obras artísticas, “a la interpretación activa del artista que reproduce o a la del lector, así como a la del intérprete científico”.¹⁷

Kant abrió un espacio mucho más amplio, al abarcar lo bello que hay en la naturaleza y en el arte e incluso lo sublime. Aunque también es cierto y no se puede negar su preferencia metodológica por las determinaciones fundamentales del juicio de gusto estético. Gadamer, por el contrario, admite que lo que es bello por naturaleza no dice algo en el mismo sentido en que nos dicen algo las obras creadas por hombres y para hombres, las llamadas ya “obras de arte”. El tránsito del problema sistemático de lo estético se traslada al problema de la esencia del arte. Este tránsito puede

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, “La estética y la hermenéutica”, en *Antología*, Salamanca, Sigüeme, 2001, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

denominarse como la gestión del giro ontológico-hermenéutico. Lo que respecta a la obra de arte misma en su ser y en su origen hablará ahora de la recepción misma del arte, como una cosa que dice algo y que, por lo tanto, se vuelve objeto ya de la hermenéutica. Esto no quiere decir que en tanto se vuelve inteligible para cada quien y cada nosotros sea una obra; sino todo lo contrario, porque es una obra, es posible de ser pensada por toda la tradición. La obra existe sin la determinación subjetiva de quien la experimenta, en virtud, de que el “quién” (autor/creador/intérprete/receptor) parece pasar a segundo término en el momento en que el “cómo” se restituye, amén de la soberanía reinaugurada del “qué” del arte. El problema es que ese mundo dado o “qué” parece perder sentido si se conforma a partir del gran flujo de tradiciones y la casi infinita comunicación de acontecimientos y visiones de mundo.

Gadamer es consciente que desde el romanticismo alemán, la tarea de la hermenéutica se definía como la posibilidad de evitar el malentendido; todavía en un plan de avenencias y desacuerdos del lenguaje, subsistía el subjetivismo individualista en el que la hermenéutica tenía un ámbito fundamentalmente tan amplio como el de las proposiciones con el correspondiente significado. Esto dejaba libre el paso a la introducción de la cuestión acerca del lenguaje del arte y la legitimidad del punto de vista hermenéutico ante la experiencia del arte. Dice Gadamer a este respecto:

En efecto, toda interpretación de lo inteligible que ayude a otros a entender tiene carácter de lenguaje. Por eso, toda la experiencia acerca del mundo se transmite por medio del lenguaje y, a partir de ahí, se determina un concepto amplísimo de lo que es la tradición, la cual, como tal, no es lingüística, claro está, pero es capaz de tener una interpretación lingüística.¹⁸

La obra de arte abre así un diálogo en Gadamer, así como Heidegger señalaría que la obra de arte funda un mundo. La obra habla, en su conservación y su transmisión por medio del lenguaje que la obra misma efectúa. Por eso, puede decir Gadamer que la hermenéutica incluye a la estética.¹⁹ Une islas distanciadas una de la otra, disolviendo dogmas. Este puente enajenante de la mente comunica las distancias que existen entre las mentes extrañas entre sí. Hay un sentido homogéneo que la obra transmite mediante su habla, y no sólo las circunstancias y características materiales y formales en las que está configurada y acotada. La obra tiene

¹⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

una fuerza interna que rompe con ese acotamiento a la hora de ser interpretada, entendida y recibida. La forma en que se dice algo es lo más relevante, el hilo conductor en la interpretación del ser de la obra es el lenguaje. El lenguaje del arte significa el excedente de sentido que habita en la obra, es esta cualidad la que precisa su inconclusividad, su carácter simbólico e indeterminado.

En *Verdad y método*, Gadamer señaló “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”,²⁰ nunca en un marco metafísico-trascendental, sino en el de la descripción del comprender hermenéutico como la universalidad del horizonte interpretativo o la fusión de horizontes. Carente de lenguaje y lengua y, sin embargo, madre de todos los lenguajes y lenguas habidos y por haber, decía Goethe al referirse a la *Naturaleza*. ¿Acaso nada puede existir que no sea capaz de significar algo para el hombre? La obra de arte nunca se muestra en su totalidad, porque su amplitud está diseminada de forma universal, nada se descubre en el único significado que ofrece particularmente a alguien, como sucedía con el sentimiento de lo sublime, los límites de lo formal en el sentimiento de lo bello quedan desprendidos y desbordados por la tormenta de la razón. Es como si pudiera decirlo todo y, al mismo tiempo, sin quedar aprisionada en los límites epistémicos del sujeto, estuviera en todas partes, pero fundando su propio tiempo y su propio espacio. Así es como la obra dice en su singular enmudecimiento. Pero es así también como tendremos que escuchar y leer los edificios, la pintura, la escultura, la danza, el teatro, la música, el cine, la fotografía y la literatura. Son eventos que nos conminan a ver en la oscuridad, porque hemos quedado ciegos de luz, atravesados por ese oráculo traicionero, avasallador y siniestro de la cultura moderna.

A la hermenéutica gadameriana le resulta tan acertada la experiencia del arte, porque será ésta la que desvele de forma privilegiada la universalidad del pensamiento hermenéutico. El ánimo optimista y modesto de Gadamer frente a la construcción de su obra es, sin lugar a dudas, otro pretexto: “Lo que la obra pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente “tú eres esto”; nos dice también: “tú tienes que cambiar tu vida”.²¹ Parece un gran autoconsuelo éste, el que muestra de manera enigmática la relación entre estética y hermenéutica, un paroxismo, que dicho sea de paso, expresa también la relación entre la tradición familiar y el reflujo dinámico de nuestra comprensión y, por qué no, también el de nuestra plural existencia.

²⁰ *Verdad y método*, p. 567.

²¹ *Op. cit.*, “La estética y la hermenéutica”, p. 160.

A manera de inconclusión

La *Crítica del juicio* de Immanuel Kant sirvió de fuente de inspiración para lo que es posible denominar como la reacción romántica, que sería la primera en contrastar la oposición entre naturaleza inerte, regida por un determinismo deslumbrado de la física matemática, con relatividad, la manifestación armoniosa y multicolor del devenir natural. ¿El artista, hombre creador frente a su lienzo en blanco, ha sustituido al astrónomo frente al catalejo penetrado en la oscuridad del cosmos inabarcable o lo ha complementado con su luz? Sin embargo, desde le punto de vista del conocimiento de la naturaleza, juicio estético y juicio teleológico presentan muy distintas condiciones. Kant acepta que la naturaleza no es artista, divide de nuevo el mundo natural del creado por el artista, escinde, niega el segundo en su amor enfurecido por el conocimiento. Para Nietzsche, por el contrario, en su ontología estética, la naturaleza es creadora, pero a su vez, en esta suerte de acción y reacción, el creador también es destructor, se compromete con la ilusión apolínea, se hace apóstata de la ficción y la embriaguez dionisíaca, va montado en el barco del devenir que es conflicto y la guerra es santificada, en donde los guerreros son la nueva y revitalizada nobleza. Pues no todo está dado, la vida es invención e iniciativa. El arte es un vacilar que se manifiesta festivamente, carnavalescamente, en el juego, expresión de una permanencia siempre extraña y común, alterable y dialógica. Un motivo que por la teleología de la creación kantiana pasaba desapercibido. Gadamer resalta la principal función de la filosofía a través de su concepción filosófica del arte: buscar en lo común la diferencia. En el arte todo suena y centellea, y con él la experiencia que se vive es la de un estremecimiento feroz que trasporta y muta, entre el ayer y el mañana. ¿Hay alguien aún que cargue con la supremacía? Los dos conversadores guardan un silencio atronador, y vuelven a poner las fichas sobre la mesa. ¿Resta ánimo para jugar una nueva partida? ¿Existe al final una respuesta de conformidad? ¿Hay alguna hegemonía, acaso, cuando todos los dioses han partido y nuestros dos filósofos quedan encantados por la voz del silencio?

Bibliografía

- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Sigueme, 2003. 332 p.
- Gadamer, Hans-Georg, *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002, 300 pp.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 2002, 124 pp.
- Gadamer, Hans-Georg, *Antología*, Salamanca, Sigueme, 2001, 400 pp.
- Grondin, Jean, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002, 270 pp.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1961, 346 pp.
- Nietzsche, F., *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 2004, 224 pp.
- Prigogine, Ilya, *¿Tan sólo una ilusión?*, Barcelona, Metátemas-Tusquets, 1993, 334 pp.