

JOSE REINEL RUIZ CHAVERRA
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
Octubre 10 de 2006
U de A

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA

El punto de partida de la propuesta gadameriana podría decirse que es la afirmación: “la obra de arte nos dice algo”. Precisamente por ello resulta ser objeto de la hermenéutica; porque siendo algo que a su vez dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender, de este modo se sugiere la existencia de un lenguaje del arte, además porque dará alguna legitimación desde el punto de vista hermenéutico frente a la experiencia de arte.

Gadamer iniciará su primer capítulo diciendo que vista la hermenéutica como aquella que tiene por tarea salvar la distancia, llámese histórica o humana, entre un espíritu y otro, o entre una persona y otra, o mejor aun, entre el artista y su receptor, será una hermenéutica que estará fuera de lugar, en un ámbito que no le pertenece. Vista de este modo, es decir, como si no hubiera ninguna distancia que signifique conocimiento, abstracción o cualquier otra “demora” que haga “complaciente” ese distanciamiento, que de algún modo signifique esfuerzo, laboriosidad... que la haga distinta a un encuentro mas con nosotros mismos donde halle lugar la novedad, el conocimiento, “la distracción”, etc., como ejemplo de esta inadecuada forma de ver la hermenéutica pone a Hegel quien dice que “veía en el arte una forma de autoconocimiento del espíritu, en la cual no tenía lugar nada extraño ni imposible de rescatar, ninguna contingencia de lo real, ninguna incomprendibilidad de lo meramente dado”.¹

Gadamer es muy explícito en marcar esa diferencia, de hecho va en contra de la huella histórica que se ve como inalterable en una obra, antes bien, habla de una simultaneidad absoluta de las dos partes: la obra y el que la contempla, insiste en que la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico de cuando la obra y el que la contemplaba eran simultáneos. Su protesta ira entonces a señalar que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que no se olvide su origen histórico, pero, que tampoco se tenga como lo mas relevante, lo que sí deberá permanecer con una importancia (mas) marcada será su expresión de verdad, es decir, que perdure la intencionalidad o coincidencia que su autor se halla figurado en un principio. Siendo así, se conseguirá que la conciencia estética pueda seguir pregonando que la obra de arte se comunica así misma. Siguiendo la exposición hay en ella una interesante pregunta que va a llenar de contenido la propuesta, y es la pregunta de si la especial actualidad

¹ GADAMER, H. G. Estética y Hermenéutica. Tecnos. S.A. Madrid. 1996. Pág,55

(*Gegenwartigkeit*) de la obra de arte no consistirá precisamente en estar abierta para nuevas interrogantes. Desde este punto de vista se pueden decir varias cosas: una de ellas consistirá en afirmar que tanto en la opinión del público como receptor y del mismo artista que la primera propiedad de una obra será lo que ella sea capaz de decir, lo que trascenderá cualquier limitación histórica, pero también, dirá que no plantea una tarea de comprensión y que no halla también que encontrar su origen histórico, puesto que es esta tarea la que legitima las pretensiones de una hermenéutica histórica: no es otra cosa que evitar la interpretación de una obra de cualquier modo, antes bien, que todo ese potencial de posibilidades que constituye el juego de la interpretación no se desborde a perversidades subjetivas sino que desde ahí se establezca una pauta de lo que sea adecuado o no; y aun más, es propio de sí exigirla. El planteamiento no se queda aquí, todavía hay otro interrogante que cuestiona la estructura del sistema y es la toma de decisión acerca de lo justo o no que pueda ser la respectiva pretensión de que la interpretación propuesta es la adecuada. La salida puede encontrarse con Kant cuando dice “del juicio del gusto, que se le puede exigir una validez universal aunque ningún fundamento obligue a reconocerlo”.²

Afirma además que esta regla le sirve tanto al artista que la reproduce, como también a sus lectores que serán sus receptores principales si se quiere, pero también, a otros tipos de receptores, como serán los intérpretes cuyas intenciones suelen ser científicas.

Luego de esta estructural exposición, se intenta ir a la genealogía del término hermenéutica, donde se asocia su origen con Hermes: el interprete traductor del mensaje divino a los hombres, el sentido de esa idea va a girar en torno a los términos: interprete-traductor, dicha laboriosidad consiste en un ente o más exactamente en un médium que comprende el sentido del mensaje y lo reconstruye para darlo a saber en otra lengua, lo que indicará que este acontecimiento lingüístico presupone comprensión. Esto a modo de ampliación de la explicación, puesto que no se quiere dar a entender que el arte y menos la hermenéutica van a contener algún carácter divino.

Pero, si se estará diciendo que una obra de arte “habla”, por lo que se habla de un lenguaje de la obra de arte por el cual ella es conservada y transmitida, no es otro que el lenguaje que guía la obra de arte misma y deja especificarse si se trata de una obra de naturaleza lingüística o no, esto es: si un poema, un dibujo, una escultura..., siendo consecuente habrá que decir que la obra de arte le dice algo a uno, o mejor a cada uno, como si se lo dijera especialmente a él, como algo presente y simultáneo. Hay que aclarar que el trabajo hermenéutico va a tener influencia en las obras de arte lingüísticas, como las que no, es decir, que no tiene predilección específica sino, que es de carácter general.

De este modo vista la hermenéutica con tanta amplitud va a contener la estética. ¿Entonces cual va a ser la puntada final de Gadamer?, dirá: la

² *Ibid.* Pág. 57.

hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño (de ahí su derivación-relación con Hermes).

Pero, no lo deja en abstracto, sino que ese “revelar lo extraño” lo intenta salvar de mal entendidos y dice que no solo quiere decir alguna reconstrucción histórica del “mundo” de la obra en el que tenía su significado original y una función, sino que, y esto último va a ser lo más relevante, quiere decir *la percepción de lo que se nos dice*. He aquí el contexto de la hermenéutica, el lugar o la función que le pertenece y donde Gadamer la concibe en su punto, donde le parece que no escapa de su ámbito.

Teniendo por entendido el objeto de Gadamer, se podrá entender algunas conclusiones que su mismo texto expone y son: 1) lo valorado para todo discurso, también vale de modo eminente para la experiencia del arte, 2) que dicha experiencia es más que una expectativa de sentido; es más bien, un “sentirse alcanzado” por el sentido de lo dicho, algo así como un objeto que me impactó, que dejó una huella con una extraña pero agradable sensación, 3) lo que signifique una experiencia con el arte comprende no solo un sentido reconocible, como en el juego de la hermenéutica histórica y en su trato con textos, sino que además y de una forma muy especial por su peculiar característica de decir algo nos confronta con nosotros mismos, lo que quiere decir que declara algo que estaba encubierto, de donde va a adquirir sentido ese sentirse alcanzado, en otras palabras podría identificarse como un algo, tan evidente, tan cierto que existía, que estaba ahí, pero que solo con la obra de arte se materializa, se hizo accesible en una “imagen clara” y que por lo tanto era algo que no se podía conocer de ordinario, que no podía conocerse directamente sin necesidad de algún intermediario, que no necesitara un posibilitador, pero, el arte no tiene estas características, sino que si son necesarias estas instancias, entonces ese será el papel de la hermenéutica. Una de las últimas conclusiones que se pueden sacar, es que es precisamente su actualidad (de la obra) la que hace que la obra se convierta en lenguaje, de aquí surge la tarea que Gadamer le da a la hermenéutica.

SOBRE EL CUESTIONABLE CARÁCTER DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA

Habría que entenderse la relación entre conciencia estética y juicio estético, entendiéndose este último como función del primero, a la vez también es necesario identificar el fin de la estética y como todo fin consiste en solucionar un problema, en este caso se dirá entonces que es la pregunta por sus criterios y validez, esta perspectiva lógicamente va a tener una función que no es otra que el intento de descifrar: “el ser que puede ser comprendido, es lenguaje”.

Que la diversidad empírica de los gustos humanos no se desborde al caos cuando de condicionar el juicio estético se trata, es decir, que en medio de las posibilidades existan también las reglas, igualmente, que tampoco se toque el otro extremo y se divinice por decirlo de algún modo.

El tema en cuestión no es fortuito y menos de poca valía, esto lo sustenta el surgimiento de la estética filosófica como disciplina filosófica y además como

autónoma, es decir, a partir de la pregunta de si el juicio estético puede tener una legitimación a priori que lo eleve por encima de la causalidad empírica de las diferencias del gusto, que es como textualmente lo dice Gadamer.

En la fundamentación del juicio del gusto a priori de corte kantiano se renuncia totalmente al conocimiento del objeto cuando se dice de él que es bello, puesto que solo se trata de la relación del objeto con nuestras facultades cognitivas en general, a pesar de que no se conoce el objeto (o al menos no se necesita conocer), éste aun así posibilita el juego de la imaginación y el entendimiento que van a ser suficientes para el juicio a priori, por lo tanto “afectara” la conciencia estética, reitero sin conocimiento del objeto, que en este caso se trataría de una obra de arte. Aunque una justificación trascendental de este tipo vale tanto para lo bello en la naturaleza, como lo bello en el arte, no dejando pasar por alto que su verdadero peso metafísico está inclinado a lo bello en la naturaleza a pesar de que sea lo bello en el arte lo que cobra mayor significado en este contexto.

En resumidas cuentas lo que se quiere concretar trayendo a cuento a Kant es que el juicio del gusto estético está basado sobre un principio subjetivo, pero no es todo lo que tiene para decir, aunque si es lo fundamental, todavía habrá que añadir que no solo justifica a priori la pretensión de validez de los juicios estéticos al decir que es concretamente un atributo de ciertos objetos el poder animar de modo parecido la subjetividad de las facultades cognitivas humanas, para “redondear” la idea dirá Gadamer:

“si todos los enturbiamientos de lo puramente estético son reconocidos como tales –sin que por ello se impugne una fundamentación más elevada, moral por ejemplo-, no solo entonces puede dirimirse la disputa de los jueces de arte, sino que también queda preelaborado con ello el desarrollo y refinamiento del gusto”.³

He aquí al parecer la finalidad que se andaba buscando: el principio o base que rija la formación del gusto (juicio estético) pero, no es suficiente el logro del desarrollo del gusto y se alcanza a percibir, por lo que también hubo de buscarse alguna garantía que le vigilara su “esencia”, así entonces, se habla además de desarrollo, de refinamiento del gusto, sería algo así como hablar de un gusto completo, es decir, que por sí solo se mantenga, se nutra, que más que puntos débiles, tenga fuertes, a todo esto es a lo que apunta la educación del gusto, lo que quiere decir es que lo encierra todo, todo está contenido en él. Un juicio estético de este rango va a mostrar superioridad, puesto que va a estar por encima de todas las preferencias de las épocas o de los individuos, esto es, no se ata a nada hablando histórica o subjetivamente.

A pesar de parecer que ya se dijo todo o al menos lo más importante, todavía hay un aspecto más, bastante llamativo y es que la disociación entre gusto y juicio demanda una doble fundamentación, pero, siendo correspondiente al contexto del caso hay que tener en cuenta que tanto el juicio como la estimación de valor del gusto no deben ser arbitrarios, antes bien, respondiendo a la idea de correspondencia se dirá que entre ellos debe haber

³ *Ibid.* Pág. 64.

una “vinculatividad”, por lo tanto, hablar de distinción absoluta, no es otra cosa que negar su comprensión, o lo que es lo mismo, desconocer su fundamentación.

Quizás redundando un poco pero también precisando es necesario decir lo siguiente: y es que sin la abstracción del juicio estético no es posible determinar la “corrección” de la interpretación de obras de arte teniéndose en cuenta tanto el gusto como el juicio.

Todavía queda otro interrogante de los mas significativos que presenta Gadamer y es: ¿Cómo se justifica la abstracción en el arte que subyace a todo juicio estético?, su respuesta también tiene fundamento kantiano quien alude al respecto del siguiente modo:

“..las artes bellas deben necesariamente ser consideradas como artes del genio”.⁴

Considerar una argumentación de esta categoría fue una innovación que su autor hizo en el campo estético de su tiempo y que aun hoy mantiene alguna vigencia, lo característico de esta propuesta estriba una “solución” conformada en dos partes, la primera dirá que admirar un artificio como obra de arte significa ver en ella el resultado de un quehacer creativo, esta primera parte ya era considerada antes de Kant, pero la segundo: ...que no es la aplicación académicamente correcta de las reglas, he aquí su novedad, la antigüedad concebía una obra de arte como tal por que respondía a unos códigos reglamentarios que la encasillaba y entonces era digna de ser llamada obra de arte (aunque no así en Platón), en Kant se puede ver que dicha limitación desaparece, aunque como se dijo mas arriba, tampoco es la total liberalidad que se confunda y resulte llamándosele obra de arte a un artificio caótico.

De aquí, resulta en cierta medida obvio saber que el receptor o quien se complace frente a una obra de arte debe de alguna manera entender el lenguaje de la manifestación del genio, algo así como una capacidad genial, o mas precisamente como la llamará Gadamer: la congenial: la capacidad de un disfrutar que recrea, una actividad “pasiva-activa” frente a la obra de arte. La comprensión y el disfrute requieren una actividad propia que es totalmente distinta del crear.

Una de las principales problemáticas que pueden encerrar este contexto es la diferencia de juicio que puede plantear el artista y su receptor, pueden partir de puntos distintos o simplemente llegar a conclusiones opuestas, tal vez sea un problema paradigmático, pero se trata exactamente de determinar el carácter hermeneúticamente vinculante que le corresponde a la obra de arte, debe ser, tanto en la visión del artista como del que la disfruta, una experiencia de sentido en la que ninguno dispone de un criterio permanente.

Así, la interpretación reproductiva debe de conservar su propio material autónomo que este acompañado de una tarea de formación originaria con los que no se cuenta en un interpretar “comprensivo”, por ende también en el juicio estético. No dejando pasar por alto al considerar esta situación que ya

⁴ KANT. Immanuel. Critica del Juicio. Espasa-Calpe, S.A., Madrid. Pág. 262.

toda interpretación productiva sugiere comprensión hasta tal punto que cualquier otra discusión exegética la hace por sí misma vana.

Por otro lado cabe aclarar que no se trata de aminorar la experiencia prevaleciente del pasado frente al arte, no se trata de afirmar que lo que ayer sobresalía en el arte hoy “ya no”, sino más bien, es un cambio de perspectiva ese “ya no” va a contener una determinación positiva. Se trata de partir de un acto que sería a la vez “libre” frente al carácter circulante, de modo cada encuentro con una obra sea desde sí mismo, que encuentre un momento de sentido auspiciado por el carácter libre cuyo potencial de sentido continúe desarrollándose, por lo tanto, determinándose.

Considerando esta perspectiva se dirá entonces que “la experiencia hermenéutica, que viene dada con la experiencia de la obra de arte, se enlazaría de un modo nuevo con la intelección estética de la génesis del sentido, por medio de la cual la obra se realiza como obra de arte”.⁵

No se trata de otra cosa que una unión entre la configuración artística con el acontecer hermenéutico en la experiencia de la obra de arte, siendo un acontecer de sentido que no se halla comprendido en algún espíritu genial o congenial, pero que, los determinaría a todos. Si se va a prestar mayor atención a la experimentación de la obra en su significado y sentido, entonces, juzgar su calidad y su rango como tales no van a significar gran cosa, sino que se trataría de una reivindicación anticipatoria, haciendo posible que todo cuanto la compone la presente con un sentido de un modo perfecto. Con esto se sugiere que cuando se fracasa al encontrar el sentido, la conciencia estética recae en el mismo sentido del “ayer”: recae con el ejercicio de su soberanía crítica, sobre sí misma, de algún modo, relevando la crítica estética a un segundo lugar y es precisamente esta la preocupación gadameriana: queriendo que si bien no se tenga que eliminar el sentido histórico que guarda la obra de arte, no así, permanezca como tal, antes bien que cada conciencia le de su presente, su significado, su contenido presente, etc.

⁵ GADAMER, H. G. Estética y Hermenéutica. Tecnos. S.A. Madrid. 1996. Pág, 71.