

**Imágenes que reviven:  
comprendiendo la historia a la luz del arte desde la filosofía de Gadamer**

Trabajo de grado

Estudiante: Andreina Urdaneta Vloria

Director de tesis: Juan Manuel Díaz Leguizamón



Universidad El Bosque

Departamento de Humanidades

Programa de Filosofía

Bogotá, Colombia

Abril, 2020

**Tabla de contenido**

**Introducción .....3**

**Capítulo 1: la hermenéutica gadameriana ..... 10**

I. Hermenéutica..... 10

II. Comprensión ..... 15

III. La primacía de la pregunta hermenéutica ..... 19

IV. Tradición y prejuicio ..... 22

V. Hermenéutica filosófica y hermenéutica ontológica ..... 25

**Capítulo 2: arte e historia en Gadamer ..... 27**

I. La noción de historia en Gadamer ..... 28

II. El arte en Gadamer ..... 34

    a. Del arte puro al arte como lugar de conocimiento..... 34

    b. El arte como juego ..... 38

    c. Mímesis ..... 42

**Capítulo 3: El diálogo alrededor de la Revolución industrial..... 47**

I. La Revolución Industrial desde la mirada científicista y positivista de Thomas Ashton ..... 47

II. La mirada de poetas y pintores a través de la voz de Francis Klingender ..... 52

**Conclusión ..... 67**

**Bibliografía ..... 72**

**Imágenes que reviven:  
comprendiendo la historia a la luz del arte desde la filosofía de Gadamer**

## **Introducción**

¿Cómo podemos pensar la relación entre arte y conocimiento? Realmente esta pregunta no es novedosa. Ya desde los diálogos platónicos se puede rastrear un análisis de esta cuestión. Sin embargo, a lo largo de la historia y de la filosofía del arte en occidente, incluyendo también la época contemporánea, se pueden observar múltiples respuestas para la misma pregunta. El cúmulo de acercamientos a una posible respuesta en distintas épocas históricas, unos cercanos y otros lejanos entre sí, son muestra de que, a pesar de la antigüedad del problema, esta pregunta aún tiene mucho por decirnos.

Hacer un breve recorrido por el diálogo que ha girado en torno a la pregunta previamente planteada (a saber, ¿cómo podemos pensar la relación entre arte y conocimiento) es pertinente para hilar la problemática del arte y el conocimiento con nuestra teoría base, la cual es la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002). Como se verá en el desarrollo del trabajo de grado, desde esta postura hermenéutica, las narraciones están situadas en su propia tradición. Por lo mismo, antes de volcarnos a explicar la teoría del autor, es necesario entender el contexto de la problemática para, una vez así, comprender la propuesta de Gadamer de una manera más acertada, efectuando la reconstrucción de su lugar en este diálogo.

La filosofía del arte nos ha mostrado que pensar la relación entre arte y conocimiento no ha sido tarea fácil. Existen corrientes que desacreditan el valor o la posibilidad misma de tal relación, como también existen otras corrientes que la legitiman. De las primeras, probablemente las más reconocidas son las teorías de Platón y de Kant. Aunque Platón no escribió propiamente una teoría del arte como un campo autónomo e independiente, sí se puede rastrear en sus diálogos, cuando

aparece la cuestión artística, una ruptura entre la *episteme* y el arte<sup>1</sup>. Anne Cauquelin en su libro *Las teorías del arte* nos explica de este modo que en Platón:

La idea del arte no es el arte, queda separado, deja el arte, su práctica, el “hacer”, muy lejos de poder realizar lo bello, e incluso de aspirar a ello. Tal división desprecia netamente todo lo que tiene que ver con la producción, por el hombre, de cualquier obrar.

Suele sorprender el rigor con que Platón juzga la poesía a la que expulsa de la urbe, la música, porque hace lánguidos los cuerpos, la pintura que está dos grados alejada de la verdad, y sobre todo cualquier arte, chapucero, que no emplearía el cálculo y el razonamiento, la regla y la medida, y se abandonaría a la improvisación como en el caso de un flautista que no hubiera estudiado el intervalo entre los sonidos... (18)

Ahora bien, para pasar a nuestra segunda referencia, tenemos a Kant, el cual, si bien de una manera bastante distinta a Platón, también afirma la ruptura del arte con respecto al conocimiento. En efecto, Kant no se preguntará por los géneros o las reglas del arte como un objeto o una praxis, sino, muy en línea con su propio proyecto filosófico, se hará preguntas referentes a las actividades mentales del sujeto al abordar una obra artística, tales como: “¿podemos juzgar el arte de otra forma que según nuestro humor?...¿es posible delinear la forma universal en la que determinado juicio pueda ejercerse de tal forma que todos los juicios de gusto singulares remitan a él?” (Cauquelin 56). Es decir, “el sujeto central de la reflexión ya no es la obra sino el proceso interior que nos lleva a pensar que se trata, si es que se trata, de una obra de arte” (Cauquelin 57). Y esta reflexión no tiene nada que decirnos con respecto al conocimiento conceptual de fenómenos. De hecho, en varias partes de “la analítica de lo bello” de su *Crítica del juicio*, Kant se sostiene en ese punto, como se ve en este pasaje:

---

<sup>1</sup> En este punto habría que analizar con cuidado la relación entre belleza, arte y conocimiento. Quizá el concepto de belleza, al ser uno de los conceptos más elevados para Platón, puede propiciar un encuentro entre conocimiento y arte dentro de las teorías neoplatónicas, pero queda como algo implícito. Este camino lo recorre Cauquelin en el primer capítulo de su libro *Las teorías del arte*.

El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante *no puede ser más que subjetiva*. Toda relación de las representaciones, incluso la de las sensaciones, puede, empero ser objetiva...; más no la relación con el sentimiento de placer y dolor, mediante la cual nada es designado en el objeto, sino que en ella el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación. (114)

Por el otro lado de la argumentación, tenemos las teorías que legitiman la relación entre arte y conocimiento. Mario Perniola en su libro *La estética del siglo veinte* nos pone el ejemplo de Ernst Cassirer como defensor del arte como conocimiento simbólico. Perniola nos explica que para Cassirer “el conocimiento no es jamás el reflejo especular de una realidad externa, sino la incesante edificación de construcciones simbólicas que se sitúan como algo externo respecto a la subjetividad humana” (126). De esta manera, Cassirer argumenta que:

El arte es sobre todo forma, conocimiento de las formas, ya que sin ellas los aspectos más profundos de la realidad se nos harían inaccesibles. Mientras el símbolo científico abrevia y empobrece la realidad, proporcionando una representación abstracta de la misma, el arte comporta un proceso de intensificación y concreción de la realidad. (Citado por Perniola 127)

Más allá de la especificidad de estas teorías, lo interesante de ellas no es sólo que aboguen o no por dicha relación, posible o no, entre arte y conocimiento, sino que nos incitan a pensar en las preguntas y los compromisos que emergen a la hora de tomar una posición ante la relación arte y conocimiento. La hermenéutica, específicamente la de Hans-Georg Gadamer, nos posiciona ante esta cuestión cuando se pregunta por ¿cuál es ese tipo de conocimiento? ¿cómo nos aproximamos a ese conocimiento? y ¿sobre qué versa este conocimiento?

Cauquelin describe a la hermenéutica como una teoría que se interroga “acerca del sentido de las obras y del trabajo artístico. *Sentido* comprendido como significación y como dirección: la obra “abre un mundo”, apunta a lo invisible, lleva sentido y significa, es un lenguaje” (77). Pero no se queda ahí, sino que la autora también explica que la hermenéutica (específicamente la de Gadamer)

se preocupa por “*entender cómo se entiende*”, pero esta comprensión<sup>2</sup> se dirige hacia un comprender extra-metódico, es decir, fuera del ámbito científico. En este sentido, Cauquelin explica, citando a Gadamer, que para la hermenéutica el arte es de suma importancia, ya que este, a través de su experiencia singular “hace aparecer el fenómeno hermenéutico en su extensión entera ... en ella distinguimos una experiencia de verdad...que es una forma de la actividad filosófica...” (81).

En línea con lo anterior, en el artículo “Estética y hermenéutica”, Gadamer nos describe la tarea hermenéutica como “tender un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu” (*Estética* 55). En su funcionamiento como puente o mediadora, la hermenéutica consiste en aproximar aquello que parece lejano, ya que aquello que en un primer momento aparece como distante, se puede aproximar y puede ser así valorado como portador de verdad o de conocimiento. El reto que se presenta al construir este puente, es que hay que salvar el hecho de que eso que es distante se presenta con un lenguaje u horizonte de sentido distinto al propio. Y frente a esta dificultad, el ejercicio de la comprensión hermenéutica entraría como el medio de traducción adecuada para lograr este acercamiento.

Con esta premisa en mente, la hermenéutica de Gadamer comprende al arte como portador de conocimiento, ya que él se encuentra dentro de una tradición histórica que tiene mucho por decirnos sobre nuestra propia historia vital. En efecto, Gadamer se pregunta “¿no es la obra –eso que llamamos obra de arte– en su origen, portadora de función vital con significado en un espacio cultural o social y no se determina sólo en él plenamente su sentido?” (*Estética* 56). De manera más explícita, el autor defiende que “la obra de arte nos dice algo y que así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender” (57).

De una manera distinta, este enfoque también se puede apreciar en la concepción que tiene Hegel del arte. Cauquelin describe a la estética de Hegel como una teoría sintomática. La descripción de la estética hegeliana como una teoría sintomática es algo que no se puede pasar por alto. La autora explica que el filósofo alemán “propone una visión sintomática de las

---

<sup>2</sup> A lo largo del trabajo de grado me referiré a “comprender” en vez de “entender”. Esto, por el motivo de que así se ha estandarizado la traducción del verbo que Gadamer usa originalmente en alemán: *verstehen*.

manifestaciones del arte al hacer fenómenos (apariciones sucesivas y efímera, fantasmagóricas) vinculados con la historia cuyo sentido hacen visible” (30). Es decir, cada manifestación artística o cada momento del arte, estaría vinculado con la historia y serviría para revelar el estado del presente, en la medida en que el arte se vuelve un síntoma del periodo en el cual se inscribe. Así, “cada período del arte con sus producciones singulares es entonces considerada como *síntoma* de la vida continua, obstinada, del espíritu que, al expresarse a través de ellas, va indicando el grado de su propio desarrollo” (Cauquelin 30). Claro, desde la teoría de Hegel, este síntoma sería una muestra de la fase en la cual entra el Espíritu en su ejercicio de superación o trascendencia hacia estados más elevados de autoconocimiento; mientras que dentro de la teoría de Gadamer, el arte sería un síntoma de la cosmovisión de una época histórica, pero no en relación con un proceso totalizador.

Dicho lo anterior, el objetivo de este trabajo de grado es trazar ese puente que Gadamer plantea en general entre arte y conocimiento, pero esta vez dirigido concretamente al conocimiento histórico, en una época puntual y en un contexto específico: en la Revolución Industrial. La dificultad que se nos presenta es que la teoría hermenéutica exige una ampliación de la noción de conocimiento que reta aquella instaurada y asentada en la Modernidad. Mientras que el modelo moderno de conocimiento parte de unos ideales metodológicos, la hermenéutica defiende un conocimiento extra-metódico, el cual se fundamenta en el ejercicio de la comprensión. De ahí que el punto de partida del trabajo de grado será explicar esta diferencia. Así, el primer capítulo será un recorrido por la teoría hermenéutica gadameriana, en la cual se plantearán algunas de sus preguntas clave y se expondrán algunos de sus presupuestos fundamentales. El segundo capítulo tratará sobre el conocimiento histórico y el conocimiento del arte como ejemplos de conocimientos extra-metódicos. Finalmente, el tercer capítulo será un contraste entre dos narrativas distintas sobre un mismo evento histórico: la Revolución Industrial, lo cual que revelará el alcance y los límites de cada una. El procedimiento a seguir será un ejercicio de comparación entre la versión de un historiador que se rige por el ideal de la ciencia moderna en su modelo positivista, y la visión de un historiador y sociólogo del arte<sup>3</sup>, el cual asume el papel de portavoz de algunos poetas y pintores representativos de ese periodo.

---

<sup>3</sup> La oportunidad de encontrarme con un sociólogo e historiador del arte, además altamente dedicado a la Revolución Industrial, fue bastante venturosa, ya que, como es sabido, la sociología del arte concibe al arte como una producción

El objetivo principal de este trabajo de grado es mostrar con claridad y mediante un caso específico esa relación entre arte y conocimiento que la hermenéutica defiende. El arte, al ser entendido como algo que está inscrito en un momento histórico y que está permeado por una tradición, tiene un conocimiento que aportar. Lo que sucede es que, para poder reconocerlo, la noción de conocimiento comúnmente aceptada debe ser ampliada. Esto se entiende bajo la premisa de que el conocimiento que transmite el arte no es un conocimiento regido por el estándar de la ciencia, sino una verdad vital, que habla sobre nuestras circunstancias humanas históricas. Al estar inscrito en un mundo vital, el arte ya no se valora por la objetividad de su verdad, sino, al contrario, se valora por lo muy contaminado que está de dicho mundo vital.

Como último punto, me gustaría dar cuenta de un problema que se me presentó a lo largo del proceso de escritura de este trabajo de grado. Se trata de una pregunta constante sobre el tono que debía tener el trabajo. Mi problemática consistió en que, por un lado, el tono impersonal ha sido preferido por la comunidad académica por su aparente capacidad para dar la impresión de objetividad. Pero, por el otro lado, mi trabajo de grado versa sobre la hermenéutica, la cual no sólo se entiende como la técnica de la correcta interpretación de los textos, sino también, y más profundamente, como la cercanía existencial que se produce entre el lector y el texto como requisito para una correcta interpretación en el marco de un diálogo vivo. Por esta razón, y por el motivo de que forma y fondo no son independientes uno del otro, me surgió la pregunta sobre ¿cómo puede haber una relación genuina entre el lector y el texto si el tono del texto es impersonal? En otras palabras, ¿cómo se puede crear una interpretación hermenéutica si para el lector lo propio y lo extraño del texto se camuflan en un tono impersonal? O ¿cabe abordar un trabajo sobre la hermenéutica adoptando una postura anti-hermenéutica?

Daniel Cassany en su libro *La cocina de la escritura* ya había anunciado a su modo esta misma problemática:

---

humana a través de la cual se puede acceder a diversos componentes extra-artísticos específicos (culturales, políticos, históricos, económicos) dado que estos se reconocen como agentes directos en la constitución de la realidad artística de un momento dado y en su propio contexto.

Vivimos en una tradición de escritura despersonalizada. Asociamos la claridad de la información con el tono impersonal y neutro. Hemos aprendido a evitar el *yo* y el *tú* en los textos. Los sustituimos por circunloquios y frases pasivas creadas para la ocasión. Cuando encontramos formas personales en un escrito supuestamente «científico», fruncimos el ceño: suena mal, dudamos de la calidad de la prosa e incluso desconfiamos de la objetividad del contenido. (204)

Si a través de los ensayos académicos tenemos la intención de comunicar nuestros pensamientos para así poder llegar a otro, y de crear una relación o un espacio de debate con ese otro, “si el escrito es comunicación entre dos sujetos, lo más normal es que éstos aparezcan explícitamente en la prosa” (Cassany 204). Sumado a esto, “la objetividad o la claridad de la información no dependen de la presencia o de la ausencia de estas referencias: dependen de otros factores como la actitud del autor, el tratamiento de los datos, la discriminación entre información o el estilo global de la redacción” (Cassany 205).

Por esta razón, el tono personal del trabajo de grado nace de una elección totalmente consciente y razonada. No solo porque es un tono mucho más cercano al lenguaje natural, sino también porque me parece que es más coherente con el tema del trabajo de grado. Para mí, el hecho de pensar problemáticas filosóficas no implica que esas problemáticas deban quedarse en la mera abstracción. Más bien se trata de traer esos cuestionamientos a nuestra actualidad, pues su sentido es que sean significativos para nosotros y que tengan algo que decirnos en el marco de nuestras vidas. Por lo mismo, si la hermenéutica gadameriana plantea que para comprender un texto hay que entrar en una relación de un tú y un yo con el texto, y si mi trabajo de grado es un trabajo escrito, entonces, con más razón la escritura de mi trabajo debe tener un tono personal.

## Capítulo 1: la hermenéutica gadameriana<sup>4</sup>

*Condición hermenéutica suprema: la comprensión  
hermenéutica comienza donde algo nos interpela. (Gadamer, Verdad 369)*

La intención de este primer capítulo es presentar las bases de la filosofía gadameriana para poder darle apertura al tema específico del trabajo de grado. Por lo mismo, se hará un breve recorrido por algunos de los principales temas de la teoría del autor, a saber: la labor hermenéutica, la noción de comprensión, la necesidad y el valor de la tradición y el prejuicio, y la importancia de la pregunta para el conocimiento. Teniendo en cuenta que estos conceptos son medulares para la teoría gadameriana, es importante entender este primer capítulo como una propedéutica para lo que sigue en el trabajo de grado.

### I. Hermenéutica

La palabra hermenéutica tiene un gran recorrido dentro de la historia de la filosofía. Este vocablo ha tenido distintos significados según la época histórica en la que se sitúa. Así, por ejemplo, Abbagnano cita a Heidegger para argumentar que, en un primer momento, específicamente en la época griega clásica, la hermenéutica se entendía como la experiencia de “llevar mensaje y anuncio” (506), de las comunicaciones que eran transmitidas de los dioses a los poetas en los momentos de inspiración divina de estos últimos. “En efecto, la hermenéutica nació en Grecia bajo la forma del arte de los poetas y de los oráculos, que son portavoces (sin entender su sentido) de las embajadas de los dioses” (Abbagnano 506). Se puede ver evidencia de esto en el diálogo platónico *Ion*, en donde Sócrates afirma que la belleza de los poemas recitados por los poetas no

---

<sup>4</sup> Se tiene presente que la teoría gadameriana es muy amplia. Sin embargo, debido al tema y al límite de este trabajo, solamente se van a abordar de ella unos temas específicos. Principalmente se trabajará con el libro *Verdad y Método*, el cual es la obra principal del autor. Este libro es considerado como el más importante de los escritos de Gadamer, ya que en él se encuentra recogida la mayor parte de su pensamiento. Los escritos posteriores serán aclaraciones a cuestionamientos y críticas que emergieron en los lectores de *Verdad y Método*. En esta investigación también se toman en cuenta dichas aclaraciones.

se debe al conocimiento de una técnica, sino a una inspiración divina. A través de la posesión del poeta es que la misma divinidad habla a los humanos<sup>5</sup>. Por lo mismo, Sócrates explica que:

Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirven de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, los que oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla... Los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. (Platón 534c)

Más adelante, en la época medieval, la hermenéutica adquirió un corte teológico, entendiendo su labor como llevar a cabo la correcta interpretación de los textos sagrados. Zygmunt Bauman explica que debido a las contradicciones que se presentaban en los textos cristianos, la hermenéutica se presentó como una herramienta (una herramienta con método filológico) que se dedicaba a aclarar y a buscar el sentido verdadero de sus fuentes sagradas. De hecho, este escritor explica que al ser las herramientas, por definición, solucionadoras de problemas y no creadoras de ambigüedades, la hermenéutica tenía la finalidad de solucionar las dificultades que se presentaban en los textos canónicos (7).

Posteriormente, la hermenéutica se vio influenciada e incluso transformada por el pensamiento romántico del siglo XIX. El romanticismo consideraba que el mundo interno y psicológico del artista (emociones, pensamientos, motivaciones...) era de gran valor para la comprensión de las obras de arte. De hecho, a la hora de comprender una obra de arte, la subjetividad y la personalidad del artista se creía más importante que la misma obra. El romanticismo concebía la creación artística como una lucha entre el pensamiento del artista y el medio, el cual siempre se mostraba “inflexible en minimizar la forma que el artista desea imponer” (Bauman 23). Por lo mismo, la visión del artista no se agotaba en la obra misma, sino que había que ir más allá de ella para poder

---

<sup>5</sup> A pesar de esta mención, bien se sabe que Platón tenía sus críticas hacia los poetas. Estas críticas se pueden ver en los diálogos como *El Banquete* o en el libro X de *La República*, en donde se les atribuye a los poetas la característica de ser embellecedores de falsedades. Es posible que en el diálogo *Ion*, las características que les atribuye Sócrates a los poetas tengan un posible tono de burla o de ironía. Sin embargo, estas posibles burlas no dejan de ser una muestra de la visión generalizada que tenía Grecia Antigua de los poetas como intérpretes de los dioses.

comprenderla. Es decir, había que comprender, ante todo, la dimensión íntima y privada de su creador. De esta manera, se desprende la consigna romántica de comprender al artista mejor de lo que él mismo se pudo haber comprendido.

A pesar de estas nociones, Gadamer prefiere comenzar su explicación de la hermenéutica a través de un recorrido distinto. Así, en el libro *Verdad y Método II*, en el ensayo “Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica (1977)”, el autor hace una relación entre Hermes (el Dios encargado de llevar los mensajes de los dioses a los humanos) y la hermenéutica<sup>6</sup>. Al indagar en la manera en que él establece esta relación, se pueden rastrear detalles importantes de lo que este filósofo define como la labor hermenéutica. Al erigir a Hermes como el mensajero y el mediador entre los dioses y los humanos, la hermenéutica se sitúa a sí misma en ese ejercicio de traducción, en ese puente que se abre entre la lengua de los dioses y la lengua de los humanos. Por lo mismo Gadamer afirma que “la labor de la hermenéutica es siempre esa transferencia desde un mundo a otro mundo, desde el mundo de los dioses al de los humanos, desde el mundo de una lengua extraña al mundo de la lengua propia” (*Verdad II* 95). Cabe destacar que ese mundo al cual se quiere comprender es totalmente extraño, ajeno, con significados totalmente distintos al mundo que es propio. Es decir, ¿qué más extraño y ajeno a los humanos que el mundo de los dioses? Precisamente es aquí donde entra la labor hermenéutica, para enfrentar la tarea que podría considerarse más difícil. Y es que la hermenéutica se basa en el supuesto de que es posible este ejercicio de traducción entre dos mundos, por más distintos que sean, siempre y cuando se tengan en cuenta ciertas condiciones de posibilidad<sup>7</sup>, las cuales procederemos a explicar a lo largo de este capítulo.

Desde el punto de vista de esta investigación considero que esta idea de la traducción de una lengua extraña es clave para entender el pensamiento gadameriano. Una lengua extraña, como la

---

<sup>6</sup> Abbagnano aclara que, más allá de un parecido sonoro entre las palabras hermenéutica y Hermes, no existe ninguna relación lingüística-semántica entre estas dos (506). A pesar de esto, mi intención al traer esta relación de palabras no es afirmar que Gadamer considere que existe tal relación filológica. Mi intención es rastrear lo que significa la labor hermenéutica a través de una analogía bastante dicente en la teoría del autor.

<sup>7</sup> En ningún momento Gadamer utiliza el término de “condiciones de posibilidad” para referirse a unos criterios hermenéuticos. Este término lo uso en este trabajo con intenciones de remarcar que, para poder comprender, hacen falta ciertas condiciones que posibiliten dicha comprensión. Algunos de estas condiciones son: la apertura hacia el otro, la primacía de la pregunta sobre la respuesta, el diálogo-dialéctica, entre otras.

misma expresión lo sugiere, es algo oscuro, es algo que si se intenta entender desde el lenguaje propio se haría inaccesible, ya que, en vez de comprender, si no se sale de *lo mismo* para ir a lo otro, se haría una deformación de lo extraño al intentar encajarlo dentro de lo propio. En efecto, cuando se intenta acceder a lo extraño a través de lo propio, lo que se hace es distorsionar, menoscabar o eliminar lo extraño para poder darle un significado dentro de lo que es ya conocido. De ahí que, la hermenéutica parte del supuesto de que para poder armar ese puente entre lo extraño y lo familiar es necesaria una *apertura hacia el otro*. Este noción de apertura hacia el otro se explicará en el apartado titulado “comprensión”.

Otra situación que puede ayudar a la comprensión de la hermenéutica gadameriana es la circunstancia histórica en la cual emergió este pensamiento. El filósofo explica que una de las consecuencias que trajo el avance y el prestigio ganado por las ciencias naturales en la época moderna es que la metodología desarrollada por ellas impuso una manera de adquirir conocimiento que se consagró como la única segura y justificada. De esto se derivó que todo conocimiento que no se ajustara a este ideal metodológico quedaba desacreditado como ilegítimo. La hermenéutica misma, en cierto momento de su desarrollo, no fue ajena a esta influencia. Por ello Abbagnano explica que con los modernos la hermenéutica fue situándose dentro de los estándares de las ciencias modernas. Al observar que hubo un impulso en las ciencias naturales debido a los criterios metodológicos de universalidad, necesidad y objetividad, los modernos intentaron replantear todas las ciencias del espíritu (hoy conocidas como ciencias sociales), para poder encajarlas dentro de ese ideal de ciencia. Un ejemplo de ello es el filósofo Wilhelm Dilthey. Este pensador tenía la intención de fundamentar una metodología propia de las ciencias del espíritu, para poder así brindarles su categoría de conocimiento. En palabras de Abbagnano, “Dilthey opina que la comprensión histórica debe mirar, aunque sea según modalidades propias, a la misma objetividad y universalidad reivindicada por las ciencias naturales” (508).

Como bien se sabe, el objetivo de la ciencia moderna era la búsqueda de la certeza del conocimiento en la comprensión de su naturaleza. Por ello se puede rastrear a través de varios filósofos modernos la pregunta por este problema. Esta certeza de conocimiento estaba fundamentada en la objetividad, en la universalidad y en la necesidad. Santiago Castro-Gómez explica que en dicha época se tenía una noción del mundo como si este fuese una máquina. Este

mundo-máquina se podía entender y dominar a través de la razón, pues la razón era la encargada de descubrir las leyes universales que controlaban la naturaleza. Por lo mismo, Castro-Gómez explica que “Descartes afirma que la certeza del conocimiento sólo es posible en la medida en que se produce una distancia del sujeto conocedor y el objeto conocido. Entre mayor sea la distancia ... mayor será la objetividad” (82). Es en este sentido que el método de la ciencia moderna se basaba en los criterios de objetividad, universalidad y necesidad, garantizados por una separación lo más distante posible entre sujeto cognoscente y objeto de conocimiento.

Ante este panorama, Gadamer nos invita a cuestionarnos si “¿es cierto que la ciencia es realmente, como pretende, la última instancia y el único soporte de la verdad?” (*Verdad* 52). Esta pregunta surge como un alegato a favor de aquellos conocimientos que se resisten a verse enmarcados dentro del ideal de la ciencia moderna, cuyas intenciones no son la búsqueda de la predicción, de la verificación, ni de la explicación, sino que parten de una perspectiva que “comprende que algo sea como es porque comprende que así ha llegado a ser” (Gadamer, *Verdad* 33). Es decir, aquellos saberes que no toman la forma de una explicación científica, cuyos criterios de verdad no exigen la objetividad, la universalidad ni la necesidad propia de fenómenos estáticos y generales, sino que constituyen una comprensión hermenéutica con una dimensión histórica que tiene en cuenta el cambio y la singularidad. Luis Eduardo Gama resume muy bien esta idea cuando en su artículo “El lugar del otro en las ciencias humanas hermenéuticas —y algunas perspectivas para América Latina—” afirma que:

Dilthey insiste repetidamente en que los fenómenos propiamente humanos no representan simples instancias de leyes universales; en esto hay claramente un reconocimiento de la singularidad e individualidad de estos fenómenos... Cada individuo, cada evento histórico, es único e irrepetible; la comprensión debe poder asir precisamente la singularidad del sentido de lo que allí tiene lugar y captar lo diferente de su significado, en vez de reducir la especificidad del fenómeno a la simple ocurrencia de una ley general, histórica, social o sociológica. (127)

Por lo mismo, la hermenéutica gadameriana nace como una nueva manera de conocer que se basa en supuestos totalmente distintos a los supuestos científicos modernos. Lo clave de esta nueva

visión es la noción de *comprensión*, que se entiende siempre en relación con un *otro*. Se trata de un *otro* que puede estar materializado en diversas formas: un texto, un evento histórico, una pintura, entre otros. Esta noción de comprensión no sólo excluye el método científico, sino que implica el diálogo, la tradición histórica, los prejuicios, etc. En definitiva, la hermenéutica reflexiona sobre la manera como se entiende el conocimiento y nos plantea una nueva manera de acceder a él.

Para finalizar, es importante aclarar que Gadamer nunca tuvo la intención de desprestigiar la ciencia moderna. Su intención con su proyecto era defender el valor y la importancia que tienen las ciencias del espíritu para el conocimiento. Y también defender lo singular que tienen las ciencias del espíritu, con el objetivo de que no fueran forzadas a asumir supuestos tan ajenos a ellas (como por ejemplo, la universalización del método científico) en la medida en que eliminan toda su singularidad y el valor único que ellas poseen.

## II. Comprensión

Lo primero que se puede extraer de lo anteriormente explicado es que la teoría hermenéutica gadameriana y la noción de comprensión que se desprende de dicha teoría quedan desligadas de los criterios tradicionales de la metodología científica. Así, en el prólogo a la segunda edición de *Verdad y Método* el autor aclara que “no era mi intención componer una «preceptiva» del comprender como intentaba la vieja hermenéutica. No pretendía desarrollar un sistema de reglas para describir o incluso guiar el procedimiento metodológico de las ciencias del espíritu.” (10). Tomando en cuenta que se renuncia a acogerse a las exigencias propias de la metodología, podría salir al paso la pregunta de ¿cómo podemos entonces comprender?

En el capítulo 9 titulado “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”, el autor explica el concepto de comprensión. Lo primero que resulta importante resaltar es que para Gadamer el texto, o cualquier objeto que se desee comprender, debe plantearse como un *otro*. Con este planteamiento ya comienza a desdibujarse el esquema de relación epistemológica propia de la modernidad, de sujeto-objeto; y comienza a aparecer uno nuevo, que descansa en la relación de un yo con un *otro*. Gama lo explica de la siguiente manera:

Desde el enfoque de la comprensión, la problemática del otro adquiere un nuevo rostro. Para una perspectiva estrictamente epistémica, el otro es solo el objeto de conocimiento, cuya esencia debe ser determinada por medio de una comprensión reducida a método e instrumento; para una comprensión que hunde sus raíces en la experiencia humana más inmediata del mundo, el otro representa, por lo contrario, la instancia de extrañeza nunca dominable y siempre recurrente, que descentra permanentemente mis marcos habituales de sentido y desequilibra las precarias estabilidades que a veces parece alcanzar la existencia. (Gama 128)

Esta idea de otro se plantea porque Gadamer llama la atención sobre el hecho de que cualquier entidad que se desee comprender se encuentra cargada de su propio horizonte de sentido. Es decir, lo que se quiere comprender contiene una dimensión significativa *otra*, que es distinta de aquella que constituye a quien está comprendiendo. Cuando se plantea la existencia de otro se plantea una alteridad que en principio es extraña a quien comprende, ya que posee su propio horizonte hermenéutico. Las nociones de *horizonte de sentido* y *horizonte hermenéutico* se refieren a la situación de significancia en la que se encuentra ese otro. Gama explica la relación que hace Gadamer entre horizonte y la palabra “situación”:

Una *situación* apunta al ámbito de circunstancias, relaciones y valoraciones en las que nos encontramos y que determinan la conducta, los juicios y, en general, nuestra forma particular de acceso al mundo. La situación...traza los límites que enmarcan aquello que nos resulta significativo, en otra palabras, la situación define el horizonte (del griego *hóros*: límite) de sentido en el que se desenvuelve nuestra existencia. (129)

Es decir, el horizonte hermenéutico consiste en un cúmulo de significancia, valoraciones, motivaciones, prejuicios, que delimitan la visión del mundo de una determinada época. En otras palabras, “horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, *Verdad* 372). Por lo mismo, Gadamer defiende que un primer momento del proceso de comprensión es reconocer “como tarea nuestra el ganar la comprensión del texto sólo desde el hábito lingüístico de su tiempo o de su autor” (*Verdad* 334). Sin embargo, cabe aclarar que este desplazarse hacia lo otro es solo una parte de la comprensión hermenéutica.

Para Gadamer, la comprensión no consiste en quedarse únicamente en la situación supuestamente originaria de lo otro, sino que también se trata de traerlo (con todo su horizonte hermenéutico) al presente. Por lo mismo, Gama nos explica que es con “la noción de *fusión de horizontes* con la cual Gadamer ha tratado de definir la tarea central de la comprensión en las ciencias humanas” (128).

La noción de *fusión de horizontes* explica que, así como aquello que se quiere comprender posee su propio horizonte de sentido, también el que comprende posee el suyo. Por lo mismo, la comprensión hermenéutica trataría de fusionar ambos horizontes. Esta fusión no trata de ver a lo otro como algo aislado, cerrado o inaccesible, que no puede tener ningún tipo de comunicación con otro horizonte. Como tampoco trata de la exigencia del despojo del propio horizonte hermenéutico de quien trata de comprender para adentrarse en la situación del otro. Lo que trata esta fusión es de unir ambos horizontes y de mantener la tensión que causa la extrañeza o la especificidad del otro para poder así obtener “una perspectiva más general desde la cual comprender mejor tanto el propio horizonte como el del otro” (Gama 131). En otras palabras, esta fusión trata de “un progresivo penetrar en una perspectiva más amplia que no absorbe y desintegra los horizontes, sino que permite considerar ambos desde una luz más adecuada (Gama 133). Por lo mismo, no es rara la afirmación de Gadamer sobre que “la tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente” (*Verdad* 377).

No está de más aclarar que esa tensión que se debe mantener se da por el hecho de que la situación hermenéutica de un momento en la historia puede resultar extraña o contradictoria con respecto a la situación hermenéutica de otra época. Por lo mismo, la fusión de horizontes puede causar tensión, ya que el otro, a través de su horizonte, puede poner en cuestión el mío propio. La tarea hermenéutica no consiste pues en asimilar el horizonte del otro y dejar a un lado el propio horizonte<sup>8</sup> (esto sería, desde la perspectiva de Gadamer, una actitud sumisa o acrítica), como tampoco se trata de rechazar lo extraño del otro. De lo que trata la tarea hermenéutica es precisamente de reconocer lo extraño y mantener la tensión que me causa eso otro para poder ver ambos horizontes desde una perspectiva más amplia.

---

<sup>8</sup> A diferencia de la hermenéutica de Schleiermacher y el historicismo, los cuales defendían que para poder comprender un texto antiguo o un evento histórico había que desplazarse hacia el contexto originario de lo que se quiere comprender, despojándose del contexto propio.

Puede salir al paso el cuestionamiento sobre ¿en qué consiste esta perspectiva más general que nos brinda la fusión de horizontes? Gadamer explica que “ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y patrones más correctos” (*Verdad* 375). A pesar de que me parece un poco extraño que Gadamer termine esta frase diciendo “patrones más correctos”, quiero aclarar que la ganancia de horizontes no se trata de saber mejor<sup>9</sup>, sino de ver lo comprendido desde una perspectiva distinta. El mismo autor más adelante en su obra dice que no se trata de que la época actual comprende mejor que la época pasada<sup>10</sup>; sino que cada época al tener su propia dimensión de significancia comprende desde una perspectiva distinta. Es decir, cada época histórica está determinada por un horizonte hermenéutico que va a limitar lo que se considera significativo para ese momento. Por lo mismo, las preguntas y las perspectivas que se le planteen a lo que se quiere comprender se verán delimitadas por el horizonte hermenéutico de cada época, de la época que se plantea la tarea de comprensión en un momento dado. En palabras de Gadamer, “cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar, pues el texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo y en la que intenta comprenderse a sí misma” (*Verdad* 366).

Con esta idea en mente, la comprensión hermenéutica implica que necesariamente deba haber una apertura hacia ese otro. No puedo desplazarme hacia la situación hermenéutica del otro si no existe tal apertura hacia lo extraño. Por lo mismo, Gadamer afirma que “la labor de la hermenéutica es siempre esa transferencia desde un mundo a otro mundo... desde el mundo de una lengua extraña al mundo de la lengua propia” (*Verdad* 95). La transferencia de un mundo a otro refiere al proceso

---

<sup>9</sup> A diferencia de la hermenéutica romántica, la cual tenía como objetivo comprender el texto mejor que el autor mismo.

<sup>10</sup> Esta noción de *comprender mejor* probablemente se desprende de la promesa del progreso científico en la Época Moderna. Esta promesa consistía en que a medida de que la ciencia avanzara, se tendría más acceso al conocimiento (como también se aumentaría el bienestar humano y el sentido moral, lo cual en la actualidad se coloca en tela de juicio debido a las problemáticas ambientales y de salud que se han presentado en este año, así como por la persistencia de los conflictos sociales e individuales). Evidentemente esta promesa está bajo el presupuesto de que el conocimiento es acumulativo. Para la perspectiva de Gadamer, el conocimiento no es acumulativo, sino que está en una construcción y reconstrucción constante. Cada época histórica tiene sus propias preguntas y perspectivas ante el mismo objeto de comprensión y en ese sentido siempre hay un replanteamiento del problema.

de traducción de una lengua a otra, en el cual se requiere esa apertura hacia el otro, con el fin de poder concebirlo en la extrañeza de su lenguaje propio. En palabras del autor, en la comprensión “lo que se exige es simplemente estar abierto a la opinión del otro o a la del texto” (*Verdad* 335). Más adelante enfatizará que “el que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a *dejarse decir algo por él*. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para *la alteridad del texto*” (*Verdad* 335, énfasis añadido).

### III. La primacía de la pregunta hermenéutica

Me gustaría comenzar el siguiente apartado con la siguiente cita:

¿Qué es lo que está realmente presupuesto cuando uno se deja decir algo? Es claro que la condición suprema para ello estriba en *no saberlo mejor todo* y en *ser capaz de cuestionar aquello que se cree saber*. De hecho, la posibilidad de conversación descansa sobre *el juego de arrojarse mutuamente preguntas y respuestas*. (Gadamer, *Estética* 112, énfasis añadido)

Esta cita me permite entrar en unas de las reflexiones que a mí juicio son de las más valiosas del pensamiento de Gadamer. Se trata del reconocimiento de que hay un límite en nuestro conocimiento, y de que, en ese escenario, el otro puede ayudarnos a cuestionar lo que ya damos por sentado (es decir, aceptar que nos podemos equivocar). Y todo esto lleva a otro asunto igualmente importante: el establecimiento de la primacía de la pregunta sobre la respuesta.

Gadamer explica que en toda experiencia hermenéutica<sup>11</sup> está incluida la pregunta. Para explicar esto, el autor se remonta a los diálogos platónicos, en los cuales hay una clara representación de la pregunta como punto de partida para el conocimiento. También a partir de ellos, la actitud de

---

<sup>11</sup> Para Gadamer la experiencia hermenéutica está relacionada con darse cuenta de que lo que uno cree saber puede que no sea como uno lo considera. Esto nos lleva a reconocer la finitud del conocimiento humano, en el sentido de que nos hace darnos cuenta de que “no sabemos mejor todo” y de que siempre hay otro que puede cuestionar lo que damos por sentado. Por lo mismo, toda experiencia hermenéutica contiene una pregunta, ya que es esta la que posibilita el cuestionamiento de lo establecido. Es decir, la estructura de la pregunta es: “así o de otro modo” (*Verdad* 439) Todo esto se puede ver en el apartado *El concepto de la experiencia y la esencia de la experiencia hermenéutica*, que se encuentra en la obra principal del autor.

Sócrates es la fuente de inspiración para una de las actitudes hermenéuticas gadamerianas, y es el hecho de saber que no se sabe.

Lo que el autor quiere recoger de los diálogos platónicos es su modo relacional y la importancia que tiene en ellos la pregunta para el conocimiento. Esto se refleja en el hecho de que todos los diálogos platónicos se basan en una conversación y en un juego dialéctico. Tanto Sócrates como sus interlocutores entran en un juego que posee la constante estructura de pregunta y respuesta. Sócrates va lanzando constantes preguntas a sus interlocutores, las cuales los van llevando por distintos caminos que finalmente los conducen a una comprensión del asunto. Siguiendo a Sócrates, podría decirse que la pregunta es la que ayuda a parir las ideas. Es este juego dialéctico el que va permitiendo el encuentro con el conocimiento, ya que es la pregunta la que va abriendo posibilidades y la que cuestiona lo enraizado.

Lo que se rescata aquí es que en todo conocimiento está presupuesta una pregunta. No existe una respuesta en la que primero no se dio una pregunta, así esta no esté enunciada. En este sentido, es la pregunta la que nos lleva hacia el conocimiento. Esto es así porque, mientras la respuesta nos da una solución definitiva, la pregunta siempre se presenta en la estructura de un *puede ser así* o *puede ser distinto*. Es decir, la pregunta comprende lo juzgado tanto en el “sí” como en el “no”. Coloca en suspenso el objeto para poder contemplarlo en sus distintas posibilidades. Esto último es fundamental para Gadamer ya que, basándose en Aristóteles, afirma que “saber quiere decir siempre entrar al mismo tiempo en lo contrario...Sólo puede poseer algún saber el que tiene preguntas, pero las preguntas comprenden siempre la oposición del sí y del no, del así y de otro modo” (Gadamer, *Verdad* 442).

Sumado a esto, el autor afirma que preguntar se traduce *saber que no se sabe* ya que sólo conoce aquel que acepta que no sabe y que por tanto desea conocer. Mientras el que cree saber da por sentado su conocimiento como lo verdadero, el que sabe que no sabe se abre ante las posibilidades de lo distinto. En otras palabras, se trata del reconocimiento de la finitud humana. Reconocer la finitud humana consiste en reconocer nuestros límites como seres humanos y los límites de nuestro conocimiento, lo que también se traduce en reconocer nuestra ignorancia.

Para Gadamer, sólo conoce la persona que reconoce sus limitaciones y está dispuesta a cuestionarse. Este cuestionamiento surge en compañía con el otro, ya que es su extrañeza del otro la que nos interpela, la que nos hace cuestionarnos y nos posibilita ampliar nuestro horizonte de conocimiento. Por lo mismo, Gadamer resalta la importancia de la conversación en los diálogos platónicos; es a través de ella como Sócrates y sus interlocutores llegan a un encuentro con el conocimiento. Como ya se mencionó en uno de los primeros apartados de este capítulo, en la conversación es necesario que exista la apertura hacia el otro. Esto se puede constatar en la definición común del diálogo, el cual según la RAE significa: “plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos”. Es decir, para poder entablar un diálogo mínimo se necesitan dos personas, y estas necesariamente deben estar manifestando sus pensamientos de manera alternativa. Esta mención a la alternatividad también hace referencia a que el diálogo no se trata de que una persona le hable a otra de manera unilateral, lo que se entiende como “monólogo”, sino que hay en el diálogo un intercambio recíproco y bilateral de pensamientos:

Al hablar, no nos transmitimos mutuamente estados de cosas bien determinados, sino que, a través del diálogo con el otro, trasponemos nuestro propio saber y aspiraciones a un horizonte más amplio y rico. Cada declaración comprensible y comprendida queda incorporada en el propio dinamismo del preguntar, es decir, queda entendida como una respuesta motivada. Hablar es hablar uno con otro. (Gadamer, *Estética* 112)

A manera de conclusión, se puede decir que es a través de la apertura del comprender y de la primacía de la pregunta sobre la respuesta como podemos acceder a dimensiones distintas del conocimiento, ampliando con ello el límite de nuestro horizonte del mismo. Cuando hablamos con otro, se cuestiona el propio saber y nos abrimos a escuchar el pensamiento de ese otro. De esta manera, ampliamos y enriquecemos nuestro horizonte y nos motivamos a plantear nuevas preguntas, ya que para Gadamer la respuesta siempre es una respuesta motivada, es una respuesta no definitiva que constantemente se ve abierta e impulsada hacia nuevos planteamientos. Como explica Estrada Mora en su artículo “Desde una perspectiva de la diferencia: prejuicio, tradición y autoridad en Gadamer”, “la pregunta es sobre lo distinto y lo conocido, lo familiar y lo extraño, lo diferente y lo propio, todo lo que es diferente de algún modo” (12).

#### IV. Tradición y prejuicio

Gadamer plantea que cualquier objeto que se desee comprender está cargado de una matriz de significados, a la cual la llamó *horizonte hermenéutico*. Este horizonte está constituido por dos conceptos que son centrales para poder entender las críticas que le hace el autor a la historiografía (críticas que se verán en el capítulo 2), los cuales son la *tradición* y los *prejuicios*.

Gadamer, en el mismo capítulo 9 de *Verdad y Método*, hace una crítica a la Ilustración, dado que esta última le da un matiz negativo a los conceptos de prejuicio y tradición. Es importante entender que la Ilustración tenía sus razones para desacreditar estos conceptos, razones de las cuales Gadamer era consciente y que no desestimó del todo. Por lo mismo, el hermeneuta afirma que “la crítica de la Ilustración se dirige en primer lugar contra la tradición del cristianismo, la sagrada Escritura” (*Verdad* 338).

Como es sabido, el movimiento ilustrado se puede entender como una rebelión ante el pensamiento medieval. Este último ubicaba el conocimiento dentro del dogmatismo de la autoridad, representado por la Sagrada Escritura y la filosofía de Aristóteles. Así, lo que se consideraba verdadero era lo que estaba dentro de la cátedra de la autoridad<sup>12</sup>. Por lo mismo, el movimiento ilustrado consideraba a la tradición y a la autoridad como opresoras de la facultad de la razón humana, ya que no le impedía a esta última la libertad de partir desde su propio razonamiento y de tener la posibilidad de promover pensamientos distintos a los dictados por el dogma. Estrada Mora, explica que el movimiento ilustrado tenía como punto de partida la confianza en la razón humana. La razón humana era la encargada de liberar al hombre de las cadenas de la opresión que habían sido transmitidas a través de los prejuicios, la tradición y la autoridad. Debido a estos tres últimos, la facultad humana de la razón había sido oprimida por instancias ajenas a ella; por lo mismo, la racionalidad y la ciencia serían las encargadas de transformar al mundo y hacer una defensa del conocimiento y de la libertad humana. En este sentido, no es raro que Gadamer

---

<sup>12</sup> Por esto mismo, la hermenéutica teológica se centraba en la correcta interpretación de los textos sagrados. Si se partía de la creencia de que la verdad estaba dentro de las Sagradas Escrituras, no obstante, debido a su alto contenido de metáforas y alegorías se presentaban como oscuras, entonces el trabajo de la hermenéutica teológica era develar la verdad envuelta en esa oscuridad.

cite a Kant como uno de los representantes de ese movimiento: “El que la autoridad sea una fuente de prejuicios coincide con el conocido postulado de la Ilustración tal como lo formula todavía Kant: ten el valor de servirte de tu *propio* entendimiento” (*Verdad* 338). Más aún, el mismo hermeneuta explica luego que:

La tendencia general de la Ilustración es no dejar valer autoridad alguna y decirlo todo desde la cátedra de la razón. Tampoco la tradición escrita, la de la Sagrada Escritura, como la de cualquier otra instancia histórica, puede valer por sí misma, sino que la posibilidad de que la tradición sea verdad depende del crédito que le concede la razón. La fuente última de la autoridad no es ya la tradición sino la razón. (*Verdad* 339)

Sin embargo, el autor cuestiona los fundamentos de la Ilustración y defiende que no existe algo así como una razón absoluta que esté totalmente desligada de prejuicios y de tradición. La razón, explica el autor, “sólo existe como real e histórica, esto es la razón no es dueña de sí misma sino que está siempre referida a lo dado en lo cual se ejerce” (*Verdad* 343). Con esta idea de la razón histórica, Gadamer lo que está pretendiendo decir es que la razón no es ahistórica, no es inmune a los efectos de la historia y, por lo tanto, no puede eliminar por completo esa tradición humana. La razón se inscribe dentro de un espacio histórico que la determina en algún grado. Por lo mismo, el ser humano es un ser histórico que viene cargado de una tradición. De hecho, “mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, en la sociedad y el estado en que vivimos” (Gadamer, *Verdad* 344). Es decir, en una primera instancia, nos comprendemos desde una tradición. Pero esta tradición no debe entenderse como algo negativo que limita al ser humano; al contrario, “cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades” (Gadamer, *Verdad* 23).

En paralelo a esto el autor también afirma que el que no es consciente de sus prejuicios se ve arrastrado a una mala comprensión. “El que no quiere hacerse cargo de los juicios que le domina acaba considerando erróneamente lo que se muestra bajo ellos” (Gadamer, *Verdad* 437). De allí la importancia de aceptarnos como seres que poseemos tradición y prejuicios. Un trabajo hermenéutico consiste en que, en la medida de lo posible, uno se haga consciente de los propios

prejuicios, para poder comprender y apreciar lo extraño de aquello que se desee comprender.

Y es que Gadamer, de manera retórica, se pregunta si “¿estar inmerso en tradiciones significa real y primariamente estar sometido a prejuicios y limitado en la propia libertad?” (*Verdad* 343). Si bien es cierto que él defiende que la tradición es como una especie de autoridad anónima que va determinando nuestro ser histórico y finito (Gadamer, *Verdad* 348), tampoco debe entenderse esta como el efecto de un determinismo inflexible. Siguiendo con Estrada Mora, la autora nos explica que la influencia de la tradición no debe entenderse como fe ciega, tradicionalismo<sup>13</sup> o como los románticos entendían el concepto de tradición:

Para Gadamer los románticos convierten a la tradición en un tipo de determinismo, inflexible, sin fundamentos racionales y eso sería lo contrario a sus propuestas, en las que se propone a la tradición como un ejercicio de voluntad, que necesita ser afirmada y cultivada de forma constante. (11)

La autora nos explica que Gadamer comprendía la tradición como un vínculo entre el pasado y el presente. A través del lenguaje, se van transmitiendo prejuicios, pensamientos, motivaciones, etc., que van conformando sentido y mundo. “Todo presente se prejuzga a partir del pasado” (Gadamer, *Verdad* 14). Y es que el autor, en el escrito titulado “La universalidad del problema hermenéutico” afirma que:

Los prejuicios [que son transmitidos a través de la tradición] no son necesariamente injustificados ni erróneos, ni distorsionan la verdad. Lo cierto es que, dada la historicidad de nuestra existencia, los prejuicios en el sentido literal de la palabra constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia. Son anticipos de nuestra apertura al mundo, condiciones para que podamos percibir algo, para que eso que nos sale al encuentro nos diga algo. (*Verdad* 90)

---

<sup>13</sup> Ella explica que hay una diferencia entre “tradición” y “tradicionalismo”. Este último se entiende como una posición acrítica con respecto al pasado. Se trata de una defensa por la conservación de lo tradicional, alejada de cualquier reflexión. Desde la filosofía de Gadamer, la tradición implica un comprender y un comprenderse histórico. Esta última idea se verá con más detalle en el segundo capítulo.

Además de esto, Gadamer afirma que es a través de una tradición que se va inscribiendo a lo largo de la historia como podemos conocernos. Es decir, cuando nos acercamos a la historia se produce un *autoconocimiento*, en la medida en que se despliega la propia tradición. De esto se desprende que, desde una lectura gadameriana, si nos alejamos de nuestra condición histórica, nos alejamos también del conocimiento sobre nosotros mismos. En esta medida, dentro de la comprensión que tiene Gadamer sobre la historia, ver al ser humano como un ser histórico es clave para poder comprender la historia. Por lo mismo, no es deseable que nos desentendamos de nuestra tradición y condición histórica. Esta última tesis se verá con más detenimiento en el segundo capítulo de este trabajo.

## V. Hermenéutica filosófica y hermenéutica ontológica

Para cerrar este capítulo resta hacer una mención de la dimensión que tiene la teoría hermenéutica de Gadamer en cuanto a su alcance. Con todo este bagaje argumentativo, el autor no sólo está replanteando la teoría hermenéutica de su tiempo, sino que también establece las bases para ir mucho más allá. Basándose en su maestro Heidegger, se propone integrar la hermenéutica y la comprensión como algo que hace parte de la realidad humana. “Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que *pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo*” (Gadamer, *Verdad* 23, énfasis añadido). Anterior a la teoría gadameriana, la hermenéutica se entendía como una teoría de la interpretación. Pero, con Gadamer la hermenéutica da un vuelco hacia una hermenéutica filosófica y ontológica.

El autor concibe su teoría como una hermenéutica filosófica en el sentido de que no tiene intenciones de crear una metodología del comprender, sino que busca comprender las condiciones de posibilidad para el comprender mismo señalando la complejidad de la comprensión como una experiencia viva. Gadamer explica que, así como las intenciones de Kant no eran “prescribir a la moderna ciencia de la naturaleza cómo tenía que comportarse si quería sostenerse frente a los dictámenes de la razón” (*Verdad* 11) sino plantear un cuestionamiento filosófico, a saber, determinar las condiciones de posibilidad de nuestro conocimiento. Gadamer, de igual manera, se preguntó por cómo es posible la comprensión. En efecto, al preguntarse por cómo es posible esa

comprensión, se interroga por qué es lo que la precede y qué es lo que la posibilita. En otras palabras, más que estipular una metodología de la interpretación, se trata de hacer inteligible la comprensión desde la filosofía.

Sumado a eso, la hermenéutica gadameriana, debido a la influencia de Heidegger, también se entiende como una hermenéutica ontológica. José María Aguirre en su artículo “Hans Georg Gadamer: la alternativa “ontológica” hermenéutica”, explica que para el hermenéuta:

El comprender no es un modo de comportamiento del sujeto entre otros, sino el modo de ser del *Dasein*. El comprender es la forma original de realización del ser-ahí humano, en tanto que ser-en-el-mundo, es decir el modo de ser original de la vida humana misma. (431)

Así, el concepto de comprender está fuertemente cargado de una perspectiva ontológica. El comprender no se limita únicamente a un ejercicio reflexivo voluntario, sino que hace parte de nuestra manera de habitar el mundo y movernos en él. Cuando Gadamer plantea que “comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que *pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo*” (*Verdad* 23, énfasis añadido) también hace referencia a que nos movemos en el mundo comprendiéndolo. En efecto, la comprensión no es algo que hacemos únicamente con fines epistemológicos, sino que es algo interno a nuestra propia vida.

De esto se deduce que la comprensión es algo que nos constituye, ya que no sólo nos movemos en el mundo comprendiéndolo sino que existe una tradición o una historia que permea nuestra visión del presente y por lo tanto la forma que toma nuestra existencia. Por lo mismo, la hermenéutica rompe con los métodos legitimados de conocimiento basados en la ciencia. Mientras que el ideal de la ciencia moderna crea una brecha entre el mundo y el sujeto, como también crea otra separación entre vida y ciencia (ya que crea la ilusión de que la ciencia es aquello que se hace cuando se eliminan las condiciones vitales del ser humano para poder alcanzar las exigencias de objetividad, universalidad y necesidad, es decir, elimina la manifestación de la vida misma), Gadamer, basándose en Heidegger, acerca la comprensión no sólo al otro como instancia de conocimiento, sino a contextos otros como pueden ser el arte o una conversación con cualquier persona que nos produzca extrañeza.

## Capítulo 2: arte e historia en Gadamer

*En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. (Gadamer, Verdad 344)*

Como se había explicado anteriormente, las críticas de Gadamer hacia la ciencia estaban enfocadas en la pretensión de universalidad del método científico y la lectura de la ciencia como única instancia de conocimiento. Por lo mismo, una de las tesis más importantes del autor, y que conforma el punto de partida de su pensamiento, es el hecho de que existe un conocimiento que va más allá de los límites de la ciencia moderna. Por lo tanto, plantea que:

De este modo las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica. (*Verdad 24*)

Además, se trata de un conocimiento que no sólo se resiste a verse limitado dentro de las fronteras de un método, sino que, como cabe esperar, exige un diálogo, una interpelación y una permanente apertura hacia lo otro. El autor plantea así el arte y la historia como instancias de este tipo de conocimiento.

El presente capítulo comenzará presentando de manera general cómo entiende Gadamer la historia y el arte, con la intención de que a través de esa explicación se pueda ir revelando aquello que él define como *conocimiento extra-metódico*. Esto con el objetivo de fundamentar las bases para el análisis que se llevará a cabo en el tercer capítulo del presente trabajo, el cual mostrará, a través del acercamiento a un evento histórico, el conocimiento que cobija Gadamer como disponible en la comprensión de lo artístico.

## I. La noción de historia en Gadamer

Quisiera comenzar este apartado anunciando que no proporcionaré una definición específica sobre como Gadamer entendía la historia, ya que el autor mismo no llegó a conceptualizarla con precisión. Sin embargo, dicha noción se puede ir rastreando a través de las críticas que el filósofo le hace al historicismo. Y, por lo mismo, se hará una breve exposición de estas críticas con la intención de desglosar el concepto de historia gadameriano en la medida en que esto sea posible.

Georg Iggers explica que fue en el S. XIX cuando los historiadores comenzaron a preocuparse por la objetividad y la metodología de la historia. Principalmente fue Leopoldo Von Ranke<sup>14</sup> quien, en un principio, se encargó de profesionalizar la historia. Esta profesionalización consistía en adaptar la disciplina histórica a la metodología de la ciencia moderna, en el intento de poder obtener con ello un conocimiento objetivo del pasado.

El objetivo principal de Ranke “era transformar la historia en una ciencia rigurosa practicada por historiadores entrenados profesionalmente” (Iggers 51). Con este objetivo en mente se decretaron exigencias tales como “el rechazo a cualquier intento de escribir la historia a partir de nada que no fueran las fuentes primarias” (Iggers 51), la eliminación de presupuestos metafísicos<sup>15</sup>, como también la “abstinencia estricta de todo tipo de juicios de valor” (Iggers 52). Además de esto, Jean Grondin en su libro *Introducción a Gadamer* resalta otra exigencia del historicismo, la cual

---

<sup>14</sup> Leopoldo Von Ranke (1795 – 1886) es considerado por Iggers como el representante principal del historicismo. De hecho, según explica este historiador, fue gracias a su trabajo que se introdujo la historia dentro de las universidades. Para un examen de la importancia que tiene Ranke para la historia, se puede consultar el libro *La historiografía del siglo XX*, de Georg Iggers.

<sup>15</sup> A pesar del declarado intento de eliminación de los supuestos metafísicos en la historia por parte de Ranke, resulta curioso que su historicismo esté atravesado por supuestos hegelianos, como por ejemplo la concepción de que la historia se entiende como el despliegue del espíritu. Así, Georg Iggers afirma que Ranke, al igual que Hegel, defendía la idea de un devenir histórico y, en este sentido, que “Ranke reemplazaba el enfoque filosófico de Hegel por uno histórico, estaba de acuerdo con Hegel en que los estados políticos existentes, en la medida en que eran el resultado del desarrollo histórico, constituían “energías morales” o “pensamientos divinos”. De esta manera Ranke ... [argumenta] que cualquier desafío a las instituciones sociales o políticas establecidas por vías revolucionarias o reformas profundas constituían una violación del espíritu histórico. El enfoque “imparcial” del pasado, que buscaba simplemente mostrar “lo que realmente ocurrió”, revelaba para Ranke el orden existente tal como Dios lo había creado” (Iggers 53).

es que todo evento histórico debe comprenderse desde su propio contexto. Esta idea se fundamenta en la perspectiva de que lo individual y lo singular de un evento histórico sólo adquiere sentido cuando se encuentra dentro de un contexto (105).

La exigencia sobre la eliminación de todo juicio de valor se traduce en la eliminación de la individualidad del historiador a la hora de la interpretación histórica. Esto se fundamenta en la confianza científica de que el conocimiento objetivo se alcanza cuando el científico se acerca a su objeto de manera pura, es decir, abstrayéndose de sus propias condiciones subjetivas que puedan contaminar el conocimiento. De esto se deriva que Grondin aclare que Gadamer denunció que “La Escuela Histórica [el historicismo]... se sirve de ideas estetizantes...” (107, aclaración propia), en el sentido de que dicha exigencia reducía al historiador a un ente puramente contemplativo que no interactúa activamente con el evento histórico. De hecho Iggers explica que para Ranke que la eliminación de los juicios era una condición necesaria para el historiador, por lo cual, “el historiador se debía abstener de “juzgar el pasado” y limitarse a “mostrar cómo ocurrieron las cosas en la realidad” (51).

Esta noción del historicismo se puede evidenciar en la famosa frase de Ranke sobre la “autoextinción del historiador” a la hora de comprender un evento histórico. Grondin explica que dada la intención de preservar la objetividad del conocimiento histórico, Ranke formuló esta frase para buscar eliminar la situación del historiador y todas las posibles variables que podían contaminar el quehacer de este. “El historiador debe retirarse a segundo plano, más aun, debe desvanecerse, a fin de dejar que los fenómenos hablen mejor por sí mismos” (106). En esta declaración se observa, al mismo tiempo, tanto la defensa del conocimiento objetivo, como también el papel meramente contemplativo asignado al historiador.

Ante dicha frase, Grondin plantea el cuestionamiento de ¿cómo podrán hablar los fenómenos sin el historiador? La Escuela Histórica buscó preservar la legitimidad del evento histórico, sin embargo, eliminó la condición histórica del historiador mismo. Por eso, el filósofo canadiense plantea otro cuestionamiento:

El historiador ¿no pertenece, él mismo, a la historia que narra? ¿No lleva toda historiografía el sello de su tiempo?...¿No existe, además, un insuprimible significado de los fenómenos históricos, que, con anterioridad a todo autodesvanecimiento, vincula a cada historiador? (106)

Esta pregunta de Grondin me permite abrir paso a explicar y conectar la discusión con conceptos específicos de Gadamer. Desde la perspectiva del filósofo alemán, la pretensión de eliminar al historiador de la investigación histórica no es posible. El historiador no puede elevarse por encima de su punto de partida. Él sencillamente se encuentra en su situación histórica, la cual hace parte de su propia existencia. Por lo mismo, no es raro que dicha intención sea considerada por Gadamer como una intención ingenua. En palabras suyas, “la ingenuidad del llamado historicismo consiste en que se sustrae a una reflexión de este tipo y olvida su propia historicidad con su confianza en la metodología de su procedimiento” (*Verdad* 370). Más adelante afirmará además que “un pensamiento verdaderamente histórico tiene que ser capaz de pensar al mismo tiempo su propia historicidad” (370).

Para el hermeneuta, el ser humano es un ser histórico. Es decir, el ser humano se encuentra dentro de un contexto histórico que posee su propia tradición. Como ya lo expliqué en el primer capítulo, la tradición transmite prejuicios y significados que afectan a nuestra experiencia en el mundo, es decir, nos brinda un horizonte de sentido. Sumado a esto, no sólo estamos afectados por una tradición, sino que también nuestra condición de ser histórico implica que estamos determinados por *los efectos de la historia*.

Los *efectos de la historia*, la *historia efectual* o la *eficacia de la historia*, son conceptos que no son creados por Gadamer<sup>16</sup>, pero él los retoma, apropiándose los para colocarlos dentro de la discusión de la investigación histórica de su época. Lo que quiere plantear es que:

Quando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos

---

<sup>16</sup> En efecto, el autor dice que la historia efectual es una extensión del planteamiento histórico que viene desde Hermann Grimm (*Verdad* 370).

de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación. (*Verdad* 371)

Es decir, en toda comprensión se encuentran operando los efectos de la historia. Por mucho que se quiera regir por un método para garantizar la eliminación de la condición del historiador, los efectos de la historia “se imponen incluso allí donde la fe en el método quiere negar la propia historicidad” (Gadamer, *Verdad* 371). La razón por la cual la historia efectual se le escapa al método es porque no somos plenamente conscientes de ella. Es más, como describe María Lidia Juliá en su ponencia “Historia e historiografía en Hans-Georg Gadamer”, la historia efectual debe entenderse más como un ser que como una consciencia, ya que no nos encontramos frente a la historia, sino que estamos inmersos en ella, de ahí que la pretensión de objetividad del conocimiento histórico sea ingenua. Lo que nos muestra la historia efectual es que “nuestra consciencia actual está acuñada por la historia y que nuestra consciencia es efectuada por ella...” (Gadamer, *Verdad* 195).

Ante dicho panorama, podría surgir la duda sobre cómo podemos llegar a conocer la historia si desde la filosofía de Gadamer estamos constantemente permeados de un cúmulo de sentido que afecta nuestra interpretación de ella. La cuestión crucial aquí es que para Gadamer dicha condición no es un obstáculo sino una condición de posibilidad. Como lo explica Juliá, “comprendemos porque estamos guiados por una expectativa de sentido” (194). Esta *expectativa de sentido*, a mi juicio, es lo que nos permite acercarnos y conectarnos con el pasado. Dicho de otra manera, esta expectativa de sentido que se alimenta de toda una tradición que está viva, es la que nos conecta con el pasado porque es ella la que va arrastrando significados que nos sirven como punto de encuentro, como un vínculo con el pasado. Por lo mismo, “la salida no se encuentra en la supresión de los prejuicios [de nuestra condición de seres históricos], sino en su reconocimiento y elaboración interpretativa” (Juliá 194, aclaración propia). Se trata de reconocer nuestra condición histórica para poder partir de los prejuicios adecuados, es decir, “hacerse cargo de las propias anticipaciones para que el texto pueda presentarse en su alteridad (Juliá 194).

Y es que desde la filosofía de Gadamer, el hacerse cargo de las propias anticipaciones es de vital importancia para el oficio del historiador. Para él, los eventos históricos se deben entender

desde su propio horizonte, desde su propia situación hermenéutica. La comprensión hermenéutica de la historia no puede consistir en extrapolar nuestras propias significancias para comprender el pasado, ya que esto sería una eliminación del otro. Por lo mismo, es tan importante el diálogo, ya que a través de la apertura que se posibilita en el diálogo es que podemos conocer el horizonte del otro. Como tampoco la comprensión hermenéutica de la historia se trata de la eliminación del intérprete o el historiador, como lo planteaba el historicismo. De lo que se trata es de que, si se quiere comprender al otro, entonces hay que hacer consciencia de los propios prejuicios para poder identificar lo mío y lo otro del evento histórico, y para que eventualmente estos se puedan fusionar productivamente.

De lo anteriormente mencionado se desprende una problemática de la filosofía de Gadamer, y es el hecho de cómo poder diferenciar los prejuicios adecuados de los prejuicios que conllevan a una falsa interpretación. Si la hermenéutica nos exige que diferenciamos los prejuicios a la hora de comprender la historia, pero a su vez nos hace evidente que no podemos ser plenamente conscientes de los prejuicios, ya que hay significados que se le escurren a nuestra consciencia, entonces ¿cómo podemos llevar a cabo dicha diferenciación? En otras palabras, ¿cómo hacer consciente nuestra situación histórica para poder así comprender la situación del evento, en vez de que nuestra situación histórica se convierta en un obstáculo para la comprensión? Juliá nos aclara que la creación de un criterio para diferenciar los prejuicios sería volver al pensamiento del historicismo (194) y que, por eso mismo que, en lugar de un criterio, Gadamer propone “atender a la función hermenéutica de la distancia, a la ayuda crítica de la distancia en el tiempo” (194).

Lo que Gadamer nos dice sobre la distancia en el tiempo es que no se trata de un abismo que nos separe del pasado y nos obstaculice su comprensión. Al contrario, nos explica Gadamer que “de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido” (*Verdad* 367). Este aspecto positivo de la distancia temporal sobre los prejuicios se fundamenta en que pareciera que para el autor esta distancia nos permitiría una especie de suspensión de los prejuicios que nos habilitaría para ver de una manera más verdadera lo que se está comprendiendo. Esto lo deduzco de la problemática que muestra Gadamer en la comprensión del arte contemporáneo:

Cuando nos acercamos a este tipo de creaciones [las del arte contemporáneo] lo hacemos evidentemente desde prejuicios incontrollables, desde presupuestos que tienen demasiado poder sobre nosotros como para que podamos conocerlo, y que confieren a la creación contemporánea una especie de hiperresonancia que no se corresponde con su verdadero contenido y significado. (*Verdad* 367, aclaración propia)

Por lo mismo, esta distancia en el tiempo parece ser la respuesta pues “sólo la paulatina extinción de los nexos actuales va haciendo visible su verdadera forma y posibilita una comprensión de lo que se dice en ellos que pueda pretender para sí una generalidad vinculante” (Gadamer, *Verdad* 367). Así, “la distancia es la única que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas” (Gadamer, *Verdad* 367). De esto se podría deducir que la distancia nos permite una comprensión más verdadera. Sin embargo, el autor aclara que:

El verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito. No es sólo que cada vez se vayan desconectando nuevas fuentes de error y filtrando así todas las posibles distorsiones del verdadero sentido, sino que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas. (*Verdad* 367)

La última frase de la cita, sobre la aparición de nuevas fuentes de comprensión insospechadas, me permite conectar con otra idea muy importante en la hermenéutica histórica de Gadamer, y es que la comprensión histórica no es reproductiva, sino que es productiva. Cada presente entiende el pasado desde la luz de su propio presente, desde su propia situación hermenéutica. Es decir, cada presente, en la medida en que tiene su propia tradición, produce sus propias preguntas y su propia dimensión del pasado. De allí que Juliá afirme que “comprender un texto o algo significa traducirlo a nuestra situación actual, escuchar en él respuestas a las preguntas de nuestro tiempo” (196). Por lo mismo, como ya se explicó en el primer capítulo, la comprensión no es comprender mejor, sino comprender de manera diferente. En ese sentido, el oficio del historiador desde la hermenéutica no

consiste en conocer de una mejor manera el evento histórico, sino en descubrir nuevos caminos de comprensión. Así pues, el acercamiento que puede tener un historiador del siglo XX hacia cualquier evento histórico será distinto al efectuado por el historiador del siglo XIX o XVIII. Sus intereses serán distintos y en esa medida la comprensión del mismo evento será diferente. Pero esto tampoco quiere decir que se esté abriendo una puerta al relativismo histórico. Gadamer no defiende un “todo vale” en la historia. De lo que se trata es de que, en la medida en que la pregunta cambie, entonces los caminos de comprensión hacia un evento histórico podrán también ser distintos y eso llevará a que la comprensión sea diferente.

Para culminar con este apartado, retomemos la idea de que la comprensión hermenéutica de la historia desde Gadamer también puede entenderse como un autoconocimiento. Esta manera de comprender no trata de entender un evento histórico como si fuera un objeto aislado y extraño a nosotros, sino que la comprensión histórica implica ver a la humanidad como parte de esos eventos y a nosotros como haciendo parte del conjunto de la humanidad. Entenderse como ser histórico no sólo implica el hecho de verse inmerso en una tradición, en un cúmulo de significaciones que nos llegan de eventos pasados; sino también requiere entenderse como persona que actúa en la historia y que está dentro de esa historia. De esto se sigue que el conocimiento histórico no es el conocimiento de un objeto epistemológico (entendiendo objeto desde la ciencia moderna), sino el conocimiento de ese lugar de dónde vengo como ser histórico y que me constituye.

## **II. El arte en Gadamer**

### *a. Del arte puro al arte como lugar de conocimiento*

Me gustaría comenzar este apartado con las críticas que hace Gadamer a la concepción moderna del arte ya que es a partir de ellas que comienza a explicar su concepción del arte en general como modelo de conocimiento. Una de esas primeras críticas está dirigida a la concepción del “arte como hecho «separado» y «autónomo» de la vida total del hombre” (Abbagnano 516). Es decir, el autor ataca esa “mentalidad «estética» que intenta relegar el hecho artístico a una zona segregada y aséptica del espíritu, que no tiene nada que ver con la realidad de la vida y con las cuestiones de lo verdadero y lo falso” (Abbagnano 516). Esta concepción del arte como algo puro y atemporal trae como resultado que el arte sea relegado a un mundo ideal. Al estar definido por esta serie de

características, entonces el arte no tendría nada que decirnos en lo que respecta a la vida, a la historia y mucho menos al conocimiento. Como se puede sospechar, Gadamer ve influencias de la ciencia moderna en esta concepción del arte. Así, Abbagnano cita a Gadamer cuando este último dice en *Verdad y Método* que:

La reducción de *status* ontológico de la esteticidad al plano de la apariencia estética encuentra...su raíz teórica en el hecho de que el dominio del modelo cognoscitivo de las ciencias naturales conduce a desacreditar toda posibilidad de conocimiento que se sitúe fuera de este nuevo ámbito metodológico. (517)

Un poco más adelante de esta cita Abbagnano menciona que Gadamer ve en Kant y en Schiller parte de la justificación de esta noción simplificada del arte.

[En Kant] Gadamer ve el principal responsable de la «subjetivización de la estética moderna» y de la reducción del arte a objeto de fruición ateórica y apráctica. En Schiller ve en cambio el principal teórico del arte como «apariencia bella», o sea como mundo autónomo y distinto. (517)

Lo que Gadamer ve como peligroso de esta posición de Schiller es que elimina en el arte “todo resto de conexión con la realidad y reduciéndose a «efímero, resplandor transfigurante» el arte, con Schiller, deviene en efecto evanescente «reino ideal» existente más allá de cualquier relación y limitación” (Abbagnano 517).

Justamente entendiendo esta situación, Gadamer va a dedicar una parte de su obra *Verdad y Método* a hacer una serie de críticas tanto a Schiller como a Kant, aunque concentrándose con mucho más detalle en este último. Debido a la complejidad y a la extensión de dichas críticas y debido a las limitaciones de este trabajo de grado, no es ocasión para exponerlas más en extenso, sino que sencillamente basta con mencionar esta situación para poder ubicar el punto de partida de Gadamer.

De todo esto surge en la hermenéutica gadameriana la problemática de la *conciencia estética*. Al tipo de arte promovido por Kant y Schiller, Gadamer lo sitúa en relación con la categoría de conciencia estética, que consistiría:

1) en la separación de la obra de su contexto original; 2) en la fruición de su *puro* valor estético: «En cuanto se prescinde de todo aquello en lo que una obra se arraiga como en su contexto vital original, de toda función religiosa o profana en la cual ella se basaba y en la cual tenía su significado, la obra se hace visible como “pura obra de arte”». (Abbagnano 517)

Como muy bien se puede ver, la preocupación que tiene Gadamer con la conciencia estética es el hecho de que esta aísla el arte de la realidad humana. Al comienzo del trabajo se explicó una de las críticas que hace el autor al hecho de que se considere a la ciencia moderna como el único lugar del conocimiento. Lo que busca con dicha crítica es, entre otras cosas, defender que existen otros medios de conocimientos extra-metódicos, de los cuales precisamente el arte es uno. De hecho, gran parte de la obra de Gadamer está dedicada a la relación entre arte y verdad. Por lo mismo, para este él es menester crear o recuperar la conexión entre la vida humana y el arte. Si este último queda relegado a lo atemporal y a lo puro, entonces no se podría obtener de él ningún conocimiento que pudiera hablarnos sobre nuestra realidad. Por esa razón, Gadamer quiere restituir la ontología del arte, para hacer del arte parte de nuestra experiencia del mundo. Y es que el autor defiende que las obras artísticas al ser “obras creadas por hombres para hombres” (*Verdad* 57) tienen algo que decirnos, tienen una verdad por expresar: una verdad concerniente a la realidad humana.

En efecto, Gadamer afirma que “el panteón del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo” (*Verdad* 138). Más adelante complementa diciendo que “el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento” (139). En este momento es muy pertinente preguntarse ¿En que sentido se puede entender que el arte es conocimiento? ¿Qué clase de conocimiento es este proporcionado por el arte? Y “¿no se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella?” (Gadamer, *Verdad* 139).

Una primera pista que nos puede dar una respuesta a estas preguntas está en el pasaje en el que Gadamer sostiene que esta forma de conocimiento: “será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza” (*Verdad* 139). Una segunda pista es que “la experiencia del arte reconoce que no puede aportar, en un conocimiento concluyente, la verdad completa de lo que experimenta” (*Verdad* 142). Una tercera es que “la experiencia del arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico” (*Verdad* 142). Y la cuarta es que, para que se puedan dar la segunda y tercera características hay que entender la experiencia del arte desde un concepto más amplio que la experiencia artística kantiana: “es necesario tomar el concepto de la experiencia de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia” (*Verdad* 139). Sumado a esto, identifica una quinta característica del arte que considero aún más interesante, y es el hecho de ver al arte como una autocomprensión que se da a través de la historia. En *Verdad y Método* dice:

También *la experiencia estética es una manera de autocomprenderse*. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, *en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos*, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretende la inmediatez sino que *responde a la realidad histórica del hombre*. (138, énfasis añadido)

Lo que considero valioso de esta cita es que Gadamer relaciona el conocimiento que nos aporta el arte con la comprensión histórica, la cual es siempre también una autocomprensión. Pero esta autocomprensión, más allá de ser una comprensión individual<sup>17</sup>, es una comprensión del hombre

---

<sup>17</sup> Confieso que lo que inicialmente me atrapó de la teoría de Gadamer fue la noción de *autocomprensión*. En un primer momento entendí la autocomprensión como una comprensión individual, como si el arte nos ayudara a conocer la procedencia de nuestras características propias. Después me di cuenta que Gadamer refería la autocomprensión a una

en la historia. Es decir, la experiencia artística nos saca de la inmediatez y de la aparente discontinuidad histórica, para conectarnos con esa realidad, que a su vez hace parte de nosotros. De allí la diferencia que tiene el conocimiento del arte con el conocimiento científico. Mientras este último investiga a su objeto desde una distancia y desde un ideal de eliminación de prejuicios, el arte ve necesario que en la experiencia artística se vea tanto al intérprete como a la obra como seres pertenecientes a una historia. Esto también implica que el proceder de la comprensión del arte sea totalmente distinto al del la metodología científica. En el siguiente apartado se verá cómo Gadamer relaciona este tipo de proceder con la noción de juego y mimesis.

*b. El arte como juego*

Llama mucho la atención que cuando Gadamer comienza a describir el modo de ser del arte, lo explica a través de la analogía con el juego. Lo primero que hay que advertir con respecto a la noción de juego de Gadamer es que el traductor de la obra *Verdad y Método* coloca una nota al pie explicando que la palabra juego, *das Spiel*, tiene en alemán varias acepciones que no tienen correlato en español. Así, el traductor dice “la principal de estas asociaciones es la que lo une al mundo del teatro: una pieza teatral también es *Spiel*, juego; los actores son *Spieler*, jugadores; la obra no se «interpreta» sino que se «juega»: *es wird gespielt*” (*Verdad* 143). Considero que esta aclaración del traductor nos da unas luces muy importantes para entender a Gadamer. Esta aclaración nos sugiere que el autor no está entendiendo el juego como aquello que únicamente hacen los niños en momentos de recreación, como algo meramente lúdico y de poca seriedad o importancia, sino que en el lenguaje materno de Gadamer, en el mismo concepto de juego hay una comprensión artística<sup>18</sup>. Es decir, cuando los actores están actuando, están jugando. En otras palabras, cuando los actores interpretan un papel, juegan.

---

comprensión histórica del hombre. Sin embargo, sigo pensando que mi primera intuición es válida quizá ya no bajo el pensamiento de Gadamer, sino como una posible extrapolación del concepto de autocomprensión a una introspección.

<sup>18</sup> Esto mismo ocurre en el francés. El verbo jugar es *jouer*. Cuando se quiere decir que X actúa Y, entonces se dice *X joue Y*. Lo mismo ocurre cuando se quiere hablar sobre la acción de tocar instrumentos musicales. Cuando se quiere decir que X toca el piano, la frase sería *il joue du piano*. También en el inglés sucede lo mismo: *to play music*, o *to play the piano*. Y una obra teatral se denomina *play*.

El filósofo explica una serie de características sobre el juego que posteriormente va a relacionar con el modo de ser de la obra de arte. La primera es que el juego tiene una primacía sobre el jugador. Esta característica es muy importante porque a través de ella el autor debilita el componente subjetivo del juego. Para él, si se quiere comprender el modo de ser de la obra de arte, no podemos darle primacía al artista, sino a la obra misma. Por lo mismo, Gadamer comienza el apartado “el concepto del juego” afirmando que “nos interesa liberar a este concepto de la significancia subjetiva que presenta en Kant y en Schiller y que domina a toda la estética y la antropología” (*Verdad* 143). Más adelante afirmará que “no nos referiremos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego” (143). Es más, “el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego” (144), es decir, lo importante no son las condiciones individuales de cada jugador, sino el juego en sí mismo, que se manifiesta a través de los jugadores. En palabras de Abbagnano, “el juego representa una totalidad de significado que tiene una dinámica propia, la cual trasciende los jugadores individuales” (521). Y es que Gadamer habla sobre una fascinación propia del juego que hace que el jugador se entregue a él. La fascinación es tal que “el jugador experimenta el juego como una realidad que lo supera” (*Verdad* 153).

Además, no sólo hay una fascinación, sino que Gadamer también habla de una seriedad sagrada propia del juego que motiva aún más esa entrega: “mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada” (*Verdad* 144). Aunque no queda muy claro aquello que describe como una seriedad sagrada, podría deducirse de ello que el juego tiene una dinámica en sí mismo que no es modificable y, por lo tanto, no queda otro camino distinto que el de entregarse y rendirse a sus exigencias, si se quiere participar de él. En el capítulo tres, en el contexto del análisis de un poema, se hará una explicación más atenta con respecto al concepto de lo sagrado. Sin embargo, no deja de ser importante traer a colación un adelanto de tal explicación para poder entender la característica de lo sacro que le da Gadamer al juego.

Intuitivamente la palabra sagrado nos remite a una categoría que denota algo que se eleva por encima de las singularidades, que no es susceptible de ser definido, sino que posee como una lógica y movimiento propios, todo lo cual lo carga de misterio. Es decir, se trata de algo que se resiste de ser conceptualizado, deducido, asimilado, e incluso experimentado empíricamente. Pero, a pesar

de lo que sería un desconocimiento constitutivo de lo sagrado puede reconocerse que, no obstante, tiene un alto valor importante, superior al hombre, divino. Como también, lo sagrado se caracteriza por ser superior al hombre, no solo en valor sino también en poder. De esta manera, ante lo sagrado no queda otra que entregarse. Mircea Eliade expresa esto último en la introducción de su libro *Lo sagrado y lo profano*. En él, el autor describe a lo sagrado, basándose en las investigaciones del teólogo Rudolf Otto, como “«completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo...” (19) y que es poseedor “de un *poder* terrible, manifestado en la «cólera» divina” (17). Precisamente esta caracterización de lo sagrado hace que lo sacro se transforme en una experiencia terrible, ya “que emana una superioridad aplastante de poderío” (17).

No considero que a Gadamer le interese este aspecto de lo sagrado para darle una categoría de terrible al juego. Cuando el pensador relaciona al juego con lo sagrado, está remitiendo más bien al otro aspecto, el cual establece un orden que de algún modo trasciende. En el caso del juego, este supera la singularidad del espectador, a tal punto que a este último no le queda otra que entregarse a su lógica propia, lo cual aplica también al arte como juego. Además, esta analogía describe que la seriedad sagrada afirma que el juego no es un asunto de mero entretenimiento, sino que es cosa seria, solemne, de importancia. La relación que tiene esta característica con el arte es que:

La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y lo que queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. (Gadamer, *Verdad* 145)

La segunda característica que plantea Gadamer es que el juego no tiene un objetivo definido de antemano, más allá de su automanifestación. Para el autor, el juego posee un movimiento propio que lo define y que lo manifiesta. Con esto, lo que quiere decir es que “la esencia del juego está en el mismo juego, o sea en el proceso mismo del jugar” (Abbagnano 521). Los jugadores sencillamente sirven a esa automanifestación. El juego es un vaivén que no tiene fin, que “se

renueva en constante repetición” (Gadamer, *Verdad* 146). La meta del juego no es otra distinta a jugar, es decir, su efectuación, la realización de su movimiento. Probablemente esto tenga relación con el hecho de que para Gadamer no hay diferencia entre la representación artística y lo representado. Esta noción está relacionada con la teoría mimética de Aristóteles, la cual se explicará al final del capítulo.

A pesar de ser Gadamer el autor base para defender mi tesis en el trabajo de grado, es importante señalar ciertos problemas que veo en esta analogía que él establece entre el juego y el arte. Considero que la primacía del juego sobre el jugador y la casi eliminación de este último puede ser radical y un poco injusta con el artista. Incluso, veo esta pretensión como algo contrario a la hermenéutica, en el sentido de que cabría someter dicha afirmación a la misma crítica que hace Gadamer al historicismo, al rechazo a que este persiga eliminar al historiador y busque darle primacía al evento histórico. Aunque acá mi intención no es darle curso a un análisis de estas posibles críticas a puntos débiles o posibles contradicciones de Gadamer (eso daría para otro trabajo de investigación) no deja de ser pertinente dejar anunciadas mis diferencias en lo concerniente a este tema.

Pero más allá de señalar estas posibles críticas, lo que quisiera defender es la idea, en línea con la postura de Gadamer, de que la obra de arte está viva, y que se produce y se vuelve a producir en cada jugada. De ahí que tenga un movimiento propio que la manifiesta. De no ser por ese movimiento propio que la caracteriza y que la posibilita, entonces sería otra cosa. Y este juego que se crea en la obra de arte, no se da solamente entre el artista y la obra, es decir, en el proceso de su creación, sino que también se da entre el espectador y la obra, cuando este crea su propio juego con ella.

En la experiencia entre un espectador y una obra también se produce un juego hermenéutico, de conversación dialéctica. Si somos coherentes con la teoría hermenéutica de Gadamer, la obra de arte no tiene un significado último y cerrado, sino que su interpretación es productiva y abierta. Dependiendo del horizonte del espectador, el significado de la obra se va modificando, y no porque la obra cambie o porque cualquier interpretación sea válida, sino porque cada espectador plantea sus propias preguntas según el horizonte hermenéutico en el que se encuentra. Por eso la obra es

viva, es un juego dialéctico, que reta al espectador y lo empuja a abrirse hacia ella para poder comprenderla.

c. *Mimesis*

Quiero terminar este apartado con el concepto que considero que tiene más peso a la hora de argumentar que el arte es un lugar de conocimiento. Se trata de la noción aristotélica de *mimesis*. Para comenzar, me gustaría aclarar que la traducción del concepto de *mimesis* es mucho más compleja que la acepción usual de “imitación”. Esta noción, probablemente algo simplista, tuvo una influencia del Clasicismo francés (S. XVII), para el cual el arte consistía en una imitación de la naturaleza: “el postulado de que el arte no atente contra las leyes de lo verosímil, la convicción de que en la obra de arte perfecta pasan ante los ojos de nuestro espíritu las configuraciones de la naturaleza en su manifestación más pura” (Gadamer, *Estética* 83), tales son los presupuestos de la noción de arte como imitación de la naturaleza.

Evidentemente, el concepto de *mimesis* también se vio afectado por la teoría platónica. Bien se sabe que Platón repudió aquello que fuera una copia de las ideas, y el arte era para él uno de estos simulacros. Para Platón “el arte sólo imita lo que las cosas son; pero las cosas mismas no son más que imitaciones casuales, contingentes de sus formas eternas, de su esencia, de su idea” (Gadamer, *Estética* 88). Por lo mismo la obra artística, si se entiende como una imitación de la imitación, se encontraría triplemente alejada de la verdad. Desde luego, para Platón mientras más alejado está algo de la verdad, más falsedad tendrá. Siguiendo esta argumentación, la imitación artística poco tendrá que decirnos con respecto a la verdad.

En efecto, Platón en el libro X de *La República* dice que la poesía imitativa causa “estragos en la mente de cuantos la oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole” (595b). Esto lo explica por medio de una metáfora: existen tres clases de camas, la primera, la que existe en la naturaleza y es creada por Dios; la segunda, que es fabricada por el carpintero; y la tercera, que es creada por el pintor. La primera cama, es decir, la creada por Dios, es la cama real, la idea de cama original. El carpintero fabrica las camas con vista a la idea de cama creada por Dios, es decir, no hace la idea de cama sino una cama determinada. Conectando este pensamiento con la teoría de las ideas, la cama determinada, es decir, la que hace el carpintero, participaría de la idea de cama de Dios, la cual sería la real y verdadera. Por lo tanto, la cama

determinada, al no existir por sí sola, no podría ser real “sino algo que se le parece, pero no es real” (Platón 597a). Finalmente, la tercera cama creada por el pintor sería una imitación de la que otros son artífices. Es decir, el pintor ni siquiera crearía la cama en mira a la idea principal, sino que imitaría las apariencias. Estaría tres veces alejado de la noción de verdad. De esto, Sócrates deduce que el pintor no tiene conocimiento sobre la verdad de las camas, sino que pinta apariencias de apariencias. Por lo mismo, “si es un buen pintor, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engaña a niños y hombres con la ilusión de que es carpintero de verdad” (Platón 598c).

A pesar de esto, la noción de *mímesis* que concibe Gadamer va mucho más allá de una simple imitación. El filósofo parte de la teoría mimética de Aristóteles. Como bien se sabe, en la *Poética* Aristóteles caracteriza al arte como una imitación de las acciones humanas. Así, el filósofo griego divide los distintos géneros de la poesía dependiendo de su objeto de imitación: “la poesía se dividió conforme la índole de los poetas. En efecto, los más respetables imitaban las acciones más nobles y las de tales personas, mientras que los más viles imitaban las de las personas de más baja estofa” (1448b). Por eso, el distanciamiento entre la comedia y la tragedia se encontraría en esa diferencia, “pues ésta [la comedia] quiere imitar a individuos peores, y aquélla [la tragedia], a mejores que los actuales” (1448a, énfasis añadido). De esta manera, Aristóteles relaciona a la tragedia como “la imitación de una acción seria y completa, ... que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos” (1449a). Alicia Villar en la introducción de la *Poética* resume este argumento de Aristóteles de la siguiente manera:

En la poética Aristóteles caracteriza la poesía como arte de imitación. La poesía, como creación artística, es imitación... El objetivo de la poesía es el placer literario, esto es, lograr que el público se emocione con la obra que está viendo. Para Aristóteles el objetivo de la poesía es el placer y el hechizo o la sorpresa. Así, la catarsis es un efecto inevitable como un fin en sí misma. (16)

Lo anterior nos brinda las líneas generales para entender el punto de partida del análisis de Gadamer en cuanto a esto. Lo primero que llama la atención del filósofo alemán es el papel de la catarsis en Aristóteles. Como ya se vio en las citas anteriores, uno de los objetivos del arte dentro de la teoría aristotélica es el de producir unas sensaciones en el espectador. Estas sensaciones son

las que conllevan a la catarsis. Según Gadamer, Aristóteles explica el proceso de la catarsis como la purificación de los afectos a través del temor y la compasión (*Estética* 87). Precisamente aquí es donde ve la importancia de la catarsis, ya que a través de ella el espectador se identifica con el actor (en sus palabras hay un reconocimiento), y al haber una identificación entre el espectador y lo que se está imitando (es decir, en términos de la analogía de juego: el jugador se entrega al juego), la *mímesis* ya no consistiría en una mera imitación<sup>19</sup>, sino que aquello que se está representando, se está haciendo presente, ya es ahí. Es decir, en la representación del dolor trágico, el espectador se conmueve con el héroe no por el personaje en sí, sino porque lo que el héroe representa está ahí para el espectador, se convierte en una verdad para él. En este sentido, la *mímesis* del arte no es sólo mera copia, sino que en esa imitación artística se manifiesta un conocimiento que el espectador identifica y reconoce.

Pues no cabe duda de que la esencia de la imitación consiste precisamente en ver en el que representa lo representado mismo. La representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es «real». No la distinción de representación y representado, sino la no-distinción, la identificación, es el modo en que se realiza el *re*-conocimiento como reconocimiento de lo verdadero. (Gadamer, *Estética* 88)

No solamente eso, sino que aquello que se imita se representa libre de las causalidades de la vida, “de las condiciones contingentes del haber-visto-una-vez” y se representa en su pureza, en lo esencial (Gadamer, *Estética* 88). Por eso, para Gadamer la *mímesis* está ligada a una “«representación» capaz de «iluminar» con luz nueva la cosa conocida. «La cosa representada sale a la luz de un modo más auténtico y propio»” (Abbagnano 522). Y es que pareciera que para el filósofo en la *mímesis* se representan o se expresan rasgos, características, y cosas que

---

<sup>19</sup> De esta manera, Sixto Castro en su artículo “la lectura gadameriana de la *mímesis* en el marco de la historia del concepto”, aclara que para Aristóteles “la imitación es la característica esencial de las artes, siendo no sólo su medio, sino también su fin: no trata de que el pintor o el poeta se propongan crear bellas obras y con este objetivo imiten la realidad, sino que se proponen la imitación misma como finalidad” (12).

anteriormente no habían sido observadas o que habían sido olvidadas<sup>20</sup>. Es decir, lo representado no es una mera copia, sino que se hace ya presente de una manera más auténtica en su representación.

Considero que esta manera auténtica de representación que se produce en la *mímesis* se relaciona con un concepto que Gadamer deriva de la analogía entre arte y juego: se trata del concepto de *transformación en una construcción*. Abbagnano explica que a través de este concepto, el filósofo alemán aboga que en la experiencia de juego del arte, la obra se transforma en algo más verdadero. En el juego humano más perfecto, el cual sería la experiencia con el arte, “el juego del arte desemboca en una estructura compleja y definida..., la cual representa un modo totalmente nuevo y autónomo, sea respecto a quien lo ha producido, sea respecto a la realidad en la cual estamos acostumbrados a vivir” (522). Es por esto que según Gadamer la obra de arte es transformada en algo más verdadero. Cabe destacar que para Gadamer el concepto de transformación significa que lo que estaba antes ha cambiado, se ha convertido en otra cosa más verdadera que lo anterior (*Verdad* 155). Por eso, el concepto de transformación en una construcción “quiere decir que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero” (155).

En ese sentido, desde la lectura gadameriana, cabría comprender la identificación o el reconocimiento que tendría lugar en la teoría mimética de Aristóteles bajo el marco de una transformación en una construcción. En otras palabras, lo representado de la *mímesis* se haría más verdadero para el espectador. Así, Abbagnano, citando a Gadamer, afirma que “en vez de funcionar como «despotenciación» de la realidad, la imitación representa pues, respecto a la experiencia diaria, un «acrecentamiento», en cuanto, en virtud de ella, «se conoce *más* de lo que ya se conocía»” (522).

---

<sup>20</sup> Es importante mencionar que para Gadamer el concepto de *mímesis* no puede desligarse de los conceptos de olvido y reconocimiento (*anamnesis*). Así, Grondin nos explica que “el arte nos saca de nuestro olvido del mundo y nos abre los ojos para lo que es” (77). Si se quiere saber más sobre esto, se puede consultar en *Verdad y Método* el apartado “La transformación del juego en construcción y la mediación total”. De igual manera, Gadamer habla del concepto de *mímesis* en otros ensayos como “Poesía y Mímesis” y “Arte e Imitación”. También en *Introducción a Gadamer*, Grondin hace una breve explicación sobre esto.

Evidentemente este argumento puede traer problemas. Incluso, considero que en parte es incoherente con los argumentos que ya había planteado el mismo Gadamer. Por ejemplo, la idea de que lo representado se presenta libre de causalidades de la vida para manifestar su esencia, traería una concepción del arte como puro y fuera de la contaminación del mundo (cuestión que ya Gadamer había criticado a la consciencia estética). Desde mi perspectiva, el arte es un lugar de conocimiento precisamente porque está contaminado del mundo, porque está impregnado de vivencia y conecta al ser humano con su mundo vital. Más allá de que en el arte la cosa salga representada de una manera más auténtica y propia, lo que coloca al arte como un lugar de conocimiento es el hecho de que, en su imitación, lo representado se manifiesta en su vitalidad, y eso hace que interpele al espectador. Incluso, lo hace reflexionar, y de alguna manera lo obliga a su comprensión.

Pero esta comprensión que el arte exige va mucho más allá que una explicación científica. En efecto, se empobrecería la comprensión si se interpretara la obra desde una instancia meramente científica. De hecho, “cuando Aristóteles habla de temor (*phóbos*) y compasión (*éleos*) no se refiere a aspectos subjetivos, sino que son experiencias que llegan de afuera, que sorprenden al hombre y lo arrastran” (Gadamer *Verdad* 176). Y es que eso es así porque evidentemente “lo trágico es un fenómeno fundamental, una figura de sentido que se encuentra en la vida (Gadamer *Verdad* 174). Por lo mismo, como bien ya se explicó al comienzo del trabajo, esta comprensión trataría de una comprensión hermenéutica. Finalmente, la identificación con lo representado no sólo nos obliga a traer lo representado al ahora, sino que también nos exige comprenderlo en su extrañeza, es decir, nos conduce a una *fusión de horizontes*.

### Capítulo 3: El diálogo alrededor de la Revolución industrial

*La poesía es el aliento y la quintaesencia de todo el saber; es la expresión apasionada que hay en el semblante de toda la Ciencia. (Klingender 158)*

Este capítulo final tiene como objetivo recoger todo lo ya explicado para aplicarlo en el análisis de un evento histórico, el cual es la Revolución Industrial, a través de la consideración de dos perspectivas distintas. La primera es la de un teórico, un historiador de la economía, y la segunda la encuentro en un sociólogo del arte así como en una serie de artistas de la época de la Revolución Industrial, particularmente pintores y poetas. La intención aquí no es tanto mostrar que una narrativa es mejor que la otra, o que una narrativa es más válida que la otra, sino mostrar que el arte nos puede proporcionar un conocimiento distinto al que se ha solido considerar como el único conocimiento legítimo.

La intención de traer un historiador de la economía a esta comparación no es la de desacreditar la historia como lugar de conocimiento. Ya en el segundo capítulo se vio la importancia que le atribuye Gadamer a la historia. De lo que se trata es de cuestionar los posibles sesgos o insuficiencias de la historia cuando esta ha sido permeada por el ideal científico moderno (la historia científicista), comparándola con otro tipo de conocimiento que puede proporcionar esta cuando es abordada desde la mirada del arte.

#### **I. La Revolución Industrial desde la mirada científicista y positivista de Thomas Ashton**

Thomas Southcliffe Ashton (1889 – 1968) fue un historiador de la economía británica. Entre sus libros más importantes se encuentra *La Revolución Industrial*. Publicado en 1948 esta obra se destaca por brindar una mirada pretendidamente objetiva de la Revolución Industrial. Y esta es una característica suya que aún hoy se sigue valorando, como puede verse en la contraportada de la edición de Fondo de Cultura Económica, en la cual se exalta la figura de este autor frente a muchos otros que habrían tratado el tema desde visiones “ideológicas bien consolidadas”. Se trata de estudiosos cuyas investigaciones se pretendían desacreditar porque supuestamente su compromiso político y su falta de objetividad habían hecho que “fuer[a]n parciales y sacar[a]n consecuencias

que pecaron de absolutas y viciadas. T. S. Ashton...nos presenta en cambio un estudio equidistante de posiciones extremas...con la objetividad que corresponde a su calidad de maestro en este aspecto” (contraportada).

Con esta pequeña presentación queda identificado el rasgo cientificista de Ashton que ahora procuraremos rastrear. El ideal de objetividad y la intención de producir un conocimiento alejado de posturas viciadas fueron unos de sus objetivos principales a la hora de escribir su libro. En efecto, a lo largo de su obra se puede percibir el esfuerzo del autor por generar una distancia frente al evento histórico, y esta distancia termina afectando también la visión que el lector experimenta frente a este mismo acontecimiento, por la manera en que este es presentado en el texto. De hecho, la escritura de Ashton es tan impersonal, que la cercanía y la identificación vital que puede tener el lector con el evento histórico (producido por humanos y que afecta a humanos) se hace muy lejana y muerta (inhumana)<sup>21</sup>. Por lo tanto, se presenta una lectura pretendidamente objetiva, racional y pulcra, que lo que quiere es entender la lógica externa de la economía y de la técnica de la Revolución Industrial, pero sin entender o al menos dejando de lado la dimensión vivencial interna que también hace parte de todo acontecimiento histórico.

El libro es una explicación de la evolución de la tecnología, en actividades de producción tales como la agricultura, la minería y las empresas. De hecho, no sólo se enfoca en los avances tecnológicos en estas áreas, sino que también hace una descripción de algunos componentes del sistema económico: el salario, el sistema bancario, la acumulación de capital, etc. También menciona, como testimonios que ayudan a fortalecer sus argumentos, personajes de la época considerados importantes en la medida en que contribuyeron a estos ámbitos: destacados por su

---

<sup>21</sup> En efecto, ya vimos con Gadamer que si bien es importante tener una lectura sobre la historia desde cierta distancia, no es posible hacerlo desde un distanciamiento objetivo absoluto. Somos seres que estamos permeados por la historia y, por lo mismo, tenemos una tradición que afecta nuestra comprensión de cualquier objeto. Pero nuestra condición de seres históricos, en vez de imposibilitarnos la comprensión de un evento histórico, en realidad lo que hace es acercarnos a él. Estos significados y mundo vital que se nos transmiten a través de la historia, nos permiten tender un puente hermenéutico hacia el pasado. Por lo mismo, esta pretensión de alejarnos del evento histórico y de percibirlo como un dato, como algo ya muerto, en vez de asegurarnos conocimiento, nos imposibilita visualizar un mundo vital que solamente obtenemos a través de un acercamiento con dicho evento.

ingenio a la hora de inventar maquinarias, por ser dueños de alguna empresa o por estar relacionados con el sistema bancario.

Este libro también es reconocido por el tinte preponderantemente positivo que le da a la Revolución Industrial. En las siguientes citas se puede observar dicha valoración:

Al mismo tiempo tenía lugar un rápido incremento del capital. Aumentaba el número de personas con ingresos más que suficientes para satisfacer sus necesidades primarias; se incrementaba el poder de ahorro. Las condiciones políticas y sociales estables que sucedieron a la colonización de 1688, animaron a los hombres a ver más allá. (Ashton 15)

Si bien la invención aparece en todos los grados de la historia humana, rara vez prospera en una comunidad compuesta de simples aldeanos o de trabajadores manuales poco diestros; tan solo cuando la división del trabajo se ha desarrollado, permitiendo a los hombres consagrarse a un solo producto o sistema, llega a producir algo tangible. Dicha división de trabajo existía ya cuando se inició el siglo XVIII, y la Revolución Industrial en parte se debió a, en parte fue el efecto de, un aumento y ampliación del principio de especialización. (Ashton 23)

La historia de las delimitaciones indudablemente, se ajusta perfectamente al esquema de aquellos que escriben la historia económica en términos de la lucha de clases, armando a los ricos con el poder político y económico que los facultaba para imponer su voluntad a los pobres. Pero para ser imparcial, la historia debe también tomar en cuenta el concertado esfuerzo tendiente a incrementar la productividad del suelo en épocas en que guerras y malas cosechas ponían en peligro la existencia de una sociedad cuyo carácter urbano se incrementaba. (Ashton 74)

Tampoco quisiera dar la impresión de que Ashton hacía total caso omiso a la situación de los obreros, aunque sí es cierto que menciona dichas circunstancias sólo de manera anecdótica, en contadas partes del libro. En la siguiente cita se pueden observar sus afirmaciones en ese respecto:

La historia de los aprendices de fábrica es una de las más deprimentes que pueden narrarse de este periodo. Los niños, algunos no mayores de siete años, se veían obligados a trabajar durante doce o quince horas diarias, seis días por semana... Aquellos patronos que tomaron sus responsabilidades seriamente... fabricaron para los aprendices habitaciones especiales agradables y bien planeadas, donde recibían sus alimentos... además, se preocuparon por proporcionarles una educación rudimentaria. (134)

Efectivamente, en las fábricas se les proporcionaba educación y alimento a esos niños. E incluso, algunas fabricas proporcionaban vivienda a niños huérfanos. Pero no basta con ver esta situación como un mero dato, sino que hay que indagar más profundamente en las condiciones vitales de esos niños en esas fábricas. En efecto, como ya se ha comentado, lo que se quiere sostener en este trabajo de grado es la validez de reconocer al arte como un lugar de conocimiento distinto al ideal de conocimiento científico y, por lo mismo, me gustaría traer a cuento una cita del libro *Arte y Revolución* de Francis Klingender (libro que se examinará con más detenimiento en el siguiente apartado). En esta obra se puede apreciar cómo a través narrativas de artistas, así como también de filántropos y de personas que tenían una preocupación más directa por las circunstancias humanas de la época, el autor puede reconstruir a partir de estas narrativas otra historia de la Revolución Industrial. Como esta visión está fundamentada en el arte, nos presenta entonces una perspectiva mucho más vital, mucho más humana y mucho más cercana del acontecimiento.

En esta referencia, Klingender cita a Robert Owen (1771 – 1858), cuando este último revela lo que implicaba el trabajo infantil en las hilanderías de New Lanark, propiedad de David Dale. Nótese la diferencia en el tono, en lo vívido de los detalles y en la asunción de un juicio de valor frente a los mismos hechos analizados por Ashton:

No es posible creer que niños de tan corta edad pudieran permanecer trabajando ininterrumpidamente desde las seis de la mañana hasta las siete de la tarde, con los intervalos de las comidas solamente, de pie, en el interior de las fábricas de algodón, y después lograr grandes progresos en su educación. Y esto se ha confirmado, pues

muchos de ellos se convirtieron en enanos de cuerpo y de mente y algunos estaban contrahechos...Por lo tanto, las medidas de Mr. Dale y su amable interés por el bienestar y la felicidad de estos niños tuvieron finalmente resultados prácticamente nulos. Él alquilaba a los niños y los ponía a trabajar, y sin su trabajo no podía mantenerlos...( 169)

Como se puede apreciar, Owen muestra que no sólo basta con proporcionarle educación a los niños, sino que hay que preguntarse por las condiciones de estos mismos niños para poder observar si esas medidas que se llevaban a cabo realmente cumplían con su propósito. Así, los métodos educativos de la fábrica de David Dale son puestos en tela de juicio gracias al punto de vista de, curiosamente, un empresario, pero de ideología socialista utópica, con evidentes inclinaciones humanistas. Esta situación es algo que se invisibiliza en el punto de vista pretendidamente objetivo de Ashton, ya que al tener como meta lo pulcro del relato, no toma en cuenta las instancias más humanas de la historia.

Otro asunto que me gustaría resaltar de la narración de Ashton es que, a pesar de las desgracias ocurridas en esta época histórica, el historiador le concede un grado altamente positivo y hasta justificable a la manera como se implementó la técnica, como si sus efectos colaterales no tuvieran importancia. Esta actitud es posible justamente porque se ignora la dimensión humana indecorosa que también propiciaban esos mismos procesos celebrados por él:

Un historiador...ha disertado sobre “los desastres de la Revolución Industrial”; si con esta frase desea expresar que los años de 1760 a 1830 se vieron oscurecidos por guerras y privados de alegrías por la escasez, nada puede objetarse. Pero si, en lugar de lo anterior, desea expresar que los cambios técnicos y económicos fueron en sí mismos una fuente de calamidades, su opinión no merece otro calificativo que la de maligna. El problema fundamental del periodo fue cómo alimentar, vestir y emplear a nuevas generaciones, cuyo número excedía en mucho al de cualquier otro anterior. El mismo problema observóse en Irlanda, y el no haber encontrado una adecuada solución significó para ella la pérdida de alrededor de un quinto de su población, la cual tuvo lugar por los cuarenta, siendo las causas la emigración, el hambre y las

enfermedades. Si Inglaterra hubiese seguido como una nación de agricultores y artesanos, no hubiera podido evitar igual destino... evitó este trágico destino gracias al espíritu no de sus gobernantes, sino de aquellos que, buscando sin duda sus propios y mezquinos intereses, tuvieron el ingenio y los medios para inventar nuevos instrumentos de producción y nuevos métodos para organizar la industria. (190)

Lo que Ashton nos transmite en esta cita es la justificación de los males cometidos por aquellos que buscaban sus propios y mezquinos intereses. Desde su punto de vista, de no haber sido por el desarrollo de la técnica, Inglaterra hubiese tenido un destino peor. Es decir, para él, el fin justifica los medios y los resultados permiten obviar las intenciones. Independientemente de que esto sea acertado o no, lo problemático de esta narración es que invisibiliza la narración de los otros en la historia. Silencia los discursos de aquellos que estaban siendo oprimidos por el crecimiento desmedido de la técnica y por los intereses del crecimiento económico, a costa de una pérdida de importancia de las cuestiones más directamente humanas. Es decir, al pretender obtener un conocimiento objetivo de la historia, nos aseguramos de ignorar una gran parte de ella, la cual está relacionada con cuestiones vitales y humanas.

## **II. La mirada de poetas y pintores a través de la voz de Francis Klingender**

Klingender en su libro *Arte y Revolución Industrial* explica que debido a la revolución de la técnica que comenzó a surgir a principios del siglo XVII muchas personas en Inglaterra comenzaron a tener entusiasmo y fe en el progreso técnico. No solamente los inventores o los ingeniosos con ganas de crear nuevas técnicas se vieron permeados por este ambiente de motivación, sino también los mismos poetas fueron presas de él. Esta fe se puede observar en el poema *The Fleece* (1757) de John Dyer.

El eco en las colinas repite  
 El golpe del hacha y del martillo; los andamios suben,  
 Lo edificios crecen; los montones de piedra,  
 Bajo el cincel, toman bellas formas  
 De friso y columna. Algunos, con líneas uniformes

Trazan calles nuevas en los campos cercanos,  
 Y templos sagrados para la oración. La industria  
 Que dignifica al artista, eleva al joven aldeano,  
 Y el chamizo convierte en palacio  
 Todo lo preside el trabajo...  
 Así nos aparecen  
 Los crecientes muros de las atareadas Manchester  
 Sheffield y Birmingham, cuyos campos que se tiñen de rojo,  
 Crecen y amplían sus suburbios.  
 Y así, en tropes  
 En cada jurisdicción, los cuidadosos obreros se reúnen,  
 Hablándose en voz baja, en largas filas  
 Como brillantes filas de guerreros, se pierden más allá de donde alcanza la vista.  
 (Klingender 38)

En su verso “la industria que dignifica al artista y eleva al joven aldeano” se puede observar claramente esta fe que se tenía en la industria, no solamente dirigida al progreso económico, de la ciencia, etc.; sino también en cuanto a su potencial de convertirse en objeto de inspiración artística. La industria aparece así como la creadora de mejores posibilidades, tanto en el terreno de la producción material, en la figura del campesino, como en el de la producción inmaterial, en la figura del artista.

Según Klingender, el hecho de que Dyer haya escrito este poema es bastante dicente. Este poeta era un cura rural que en épocas pasadas había sido un artista reconocido. La diferencia del poema *The Fleece* frente a los poemas anteriores (*Grongar Hill*, *The Ruins of Rome*) es que estos últimos eran poemas con rasgos sentimentales y pintorescos, mientras que el primero estaba dedicado al funcionamiento de la industria (51). Este cambio de interés en el enfoque de un artista reconocido es una muestra del grado de penetración que tuvieron los inventos de la máquina sobre la inspiración poética.

En los poemas de la industria se puede observar el comienzo de una alineación entre ciencia y arte, o al menos de una cooptación del arte por parte de la ciencia. Por lo mismo, no es raro que en esa época existieran personas en las que confluyeron ambos aspectos, como Erasmus Darwin, quien no solamente fue un reconocido científico, sino también un poeta destacado; y es que su poema *The Botanic Garden* fue bastante bien recibido por sus contemporáneos. La primera parte del poema *The Economy of Vegetation* se publicó con retraso en 1792 y la segunda parte *The Love of Plants* en 1789 (Klingender 64). Sobre él Klingender explica que:

El alcance de *The Botanic Garden* es mucho más amplio de lo que su título da a entender. Abarca todo el campo del saber y su aplicación industrial, e incluso en nuestros días no existe un modo mejor o más agradable de descubrir el estado de la ciencia en 1789 – 1790, que consultar el texto de los poemas de Darwin y sus voluminosas notas. Está tan inspirado como bien informado cuando escribe acerca de la última teoría sobre el origen de la tierra o de la última etapa en el desarrollo de la máquina de vapor. (68)

Sin embargo, Klingender muestra que, entrado el siglo XIX, tal admiración y fe que se tenía hacia la industria poco a poco se fue transformando en un escepticismo, todo a causa de que se hizo cada vez más visible la miseria humana que también traía para las capas más desposeídas de la sociedad la adaptación de los nuevos avances tecnológicos al sistema de producción. Por eso, Klingender afirma que “cuando la economía política cambió el punto de vista humanista por la defensa de la propiedad privada, el lazo de unión entre ciencia y arte se rompió” (173).

Muchos poetas y pintores se esforzaban por denunciar y sancionar la miseria y la explotación, las mismas que habían sido justificadas por grandes empresarios, e incluso notables teóricos de la economía. Muestra de dichas justificaciones son las declaraciones de Adam Smith, quien al “expresar la fe ilimitada de su época en la ciencia, había afirmado que, a pesar del contraste entre el rico y el pobre, hasta el más humilde trabajador estaba mejor abastecido en la sociedad «civilizada» que el príncipe más poderoso en una comunidad de «salvajes»” (Klingender 173).

Pero hubo otras declaraciones aun más extremistas, como las del reverendo Thomas Robert Malthus (1756 – 1834). Según Klingender, Malthus, en su *Essay on the Principle of Population*:

demostraba para satisfacción de las clases acaudaladas, que la miseria y el vicio serían siempre el sino de la mayor parte de la humanidad...Demostraba que la riqueza de la nación estaba condicionada a la pobreza de la mayoría de sus miembros. La teoría del liberalismo económico se transformó en una defensa del capital y de la explotación que implicaba. (172)

Continuaba Malthus:

«Un hombre que nace en un mundo que ya tiene dueño »,...«si no puede obtener sustento de sus padres, sobre quienes tiene una exigencia justa, y si la sociedad no necesita de su trabajo, no tiene *derecho* a reclamar ni la más pequeña porción de alimento y, de hecho, no tiene por qué estar donde está. En el gran banquete de la naturaleza no hay un cubierto vacante para él». (Klingender 172)

Las declaraciones de Malthus fueron rechazadas por los poetas. “La perversión malthusiana de la ciencia era tan incompatible con la perspectiva del artista como con la del trabajador. Los poetas...protestaron contra Malthus en una sola voz” (Klingender 173). Ejemplo de ello es William Blake, quien censuró, mediante el recurso de la ironía, las indeseables consecuencias de la revolución a través de su poema *The four Zoas*:

Escuchad las palabras de la Sabiduría.

Y así lo gobernaréis todo: que el deber moral afine vuestra lengua.

Pero que vuestro corazón sea más duro que la piedra del molino...

Obligad a los pobres a que vivan con un mendrugo de pan, con suaves malas artes

Sonreíd cuando ellos fruncen el ceño, fruncid el ceño cuando ellos sonrían, y

cuando un hombre esté pálido por el trabajo y las privaciones, decidle que se le ve saludable y feliz

Y cuando sus hijos enfermen, dejadlos morir; nacen suficientes, incluso demasiados,  
y nuestro planeta se verá abarrotado  
Sin estas artimañas. (Klingender 173)

El verso “que vuestro corazón sea más duro que la piedra del molino” muestra una descripción de la actitud que tenía que tener el empresario ante sus obreros con el fin de que sus ganancias florecieran. Más adelante, cuando afirma “obligad a los pobres a que vivan con un mendrugo de pan...y cuando un hombre esté pálido por el trabajo y las privaciones, decidle que se le ve saludable y feliz” da muestras de las condiciones del obrero en un mundo de precariedad, describe cómo ellos quedaban pálidos por el trabajo y cómo sus hijos se encontraban expuestos tanto a la enfermedad como a la muerte. Incluso permite observar una deshumanización del obrero, ya que si sus hijos llegaran a morir, esto no se consideraría un evento de gran importancia pues, al fin de cuentas, ya había tantos de esos niños que resultaban demasiados y se volvían prescindibles. Esto nos da una pista sobre la creencia existente acerca de la relación entre el grado de humanidad y la pertenencia a una clase social. Mientras más baja fuera la clase social, su importancia o nivel de humanidad se iría anulando, hasta ser considerado como algo simplemente reemplazable en la sociedad.

El poeta William Wordsworth también se expresó sobre las condiciones del obrero, describiéndolas para denunciarlas, en su libro de poesía *The excursion* (1814):

He vivido para ver  
La creación de algo nuevo e impredecible  
Del trabajo de una tierra pacífica  
Que gobierna su potente ingeniería para crear  
Y producir, con apetito tan grande  
Como el de la guerra, que sin descansar ni de día ni de noche  
Ansiosamente destruye. (Klingender 175)

Y más adelante, Wordsworth describirá también las condiciones del obrero:

Una luz antinatural  
 Preparada para los incansables ojos del trabajador  
 Sale de una enorme fábrica de ventanas llena  
 Y a la hora señalada se oye una campana,  
 Más fuerte que el toque de queda  
 Que hizo sonar el mandato inflexible del conquistador normando  
 ¡una llamada local al trabajo incesante!  
 Expulsados son ahora los ministros del día  
 Y cuando salen del iluminado edificio  
 Con un nuevo grupo se encuentran en la abarrotada puerta  
 Y en los patios, y donde el estruendoso arroyo  
 Que hace girar la multitud de ruedas mareadas  
 Relumbra, como un espíritu turbado en su lecho  
 Abajo entre las rocas, hombres, doncellas, jóvenes  
 Madres e hijos, niños y niñas,  
 Entran y cada cual retoma su tarea acostumbrada  
 En el interior de este templo donde se ofrece  
 A la ganancia, principal ídolo del reino  
 Sacrificio perpetuo. (Klingender 177)

El poema es una clara visión de la logística y del ambiente de las fábricas. La luz antinatural, los incansables ojos del trabajador, la enorme fábrica, las tareas acostumbradas, son buenas descripciones del ambiente opresor en el que debían vivir los obreros. Además, hay una mención a que se escucha una puntual campana, la cual es más fuerte que el toque de queda y que hace llamar el mandato inflexible del trabajo incesante, como una muestra de la disciplina que se llevaba a cabo sobre unos cuerpos que estaban en constante sometimiento. Un sometimiento de tal magnitud que el poeta lo describe como un sacrificio perpetuo, no sólo de hombres, sino de madres, niños, niñas, jóvenes y doncellas. No hay que dejar de señalar que lo sacrificial está relacionado con lo sagrado y lo religioso. Por lo mismo, no es de extrañar que Wordsworth se refiera a la fábrica como un templo en donde se hace ofrenda a la ganancia, la cual es el principal ídolo del reino. De esta manera, el trabajo del obrero se equipara a un sacrificio perpetuo.

Para hacer un mejor análisis de este sacrificio perpetuo, valdría la pena retomar la cita de Mircea Eliade sobre la descripción de lo sagrado. Ya habíamos dicho, en el capítulo 2 que Eliade, en la introducción de *Lo sagrado y lo profano* describe a lo sagrado, basándose en las investigaciones del teólogo Rudolf Otto, como “«completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo...” y que es poseedor de un poder terrible, manifestado en la «cólera» divina” (Eliade 17). Precisamente esta caracterización de lo sagrado hace que lo sacro se transforme en una experiencia terrible, ya “que emana una superioridad aplastante de poderío” (Eliade 17). En ese sentido, el sacrificio se convierte aquí en una alabanza, ofrenda o muestra de obediencia dirigida a aquello diferente, que es poseedor de cólera divina que reclama sangre.

Complementando lo anterior con los planteamientos de René Girard, quien pone el foco en la ambigüedad de lo sagrado, en el hecho de que el sacrificio puede ser algo tanto de apariencia venerable, “una «cosa muy santa»..., como, al contrario, una especie de crimen que no puede cometerse sin exponerse a unos peligros no menos graves” (9). Esto se desprende, no solo de los análisis que hace Girard de distintas manifestaciones de lo sagrado (como por ejemplo el mito de Edipo y los rituales religiosos) con respecto al juego y al frágil equilibrio entre lo benéfico y lo violento que existe en ellas, sino también en el hecho de que la misma etimología de la palabra sagrado lo confirma. Girard explica que, lo sagrado proviene del latín *sacer* “que traducimos unas veces por «sagrado» y otras por «maldito», pues incluye tanto lo maléfico como lo benéfico” (267).

Evidentemente la teoría de Girard es bastante más amplia que esta breve caracterización de lo sagrado, sin embargo, hay algo específico que quiero recoger de la teoría del autor. Desde la lectura de Juan Manuel Díaz en su trabajo “De lo sacrificial en el arte: elementos para un examen de la estética y de la historia del arte desde la teoría mimética”, en las religiones antiguas, el sacrificio tenía el objetivo de ordenar, armonizar o de cohesionar el grupo a través de la práctica religiosa, consiguiendo recobrar su unidad cuando esta se veía alterada por conflictos y violencias previas. El procesamiento a seguir era sacrificial, como Díaz nos explica: “la satanización de la víctima y su asesinato para expulsar la violencia interior del grupo,...lo que Girard llama “mecanismo de chivo expiatorio” (36). Es decir, dentro de las dinámicas sociales el sacrificio aparece a la vez como la aplicación de un alivio o una curación, y como la perpetración de una violencia que, en su forma

paradigmática, toma la forma del asesinato por linchamiento, en el marco de procedimientos rituales que sacralizan dicha violencia y la legitiman.

Por lo mismo, es muy dicente que Wordsworth relacione el trabajo de la fábrica con el sacrificio, ya que pone de manifiesto que en las fábricas el obrero estaba inmerso de manera constante en esa lógica violenta del sacrificio (doy por sentado que se trata de un sacrificio violento ya que dudo mucho que pueda concebirse el sacrificio de la fábrica como una cosa santa). Y esto nos lleva a cuestionarnos sobre qué será eso sagrado en nombre de lo cual se ejecuta el sacrificio (¿será acaso la ciencia, el progreso, la técnica, el Estado, la economía, el mejoramiento de la calidad de vida?). Se trata de cuestionamientos que por el momento deben quedar abiertos y apenas planteados.

Siguiendo con el análisis del poema de Wordsworth, continúa luego él describiendo las condiciones de los niños en la fábricas:

¡Para no volver jamás! Esos derechos de nacimiento se han perdido.  
 Los economistas te dirán que el Estado  
 Medra gracias a lo que confisca, idea despiadada  
 Falsa y monstruosa...  
 Su ropa, blanqueada con copos de algodón  
 O mechones de lana, anuncia su llegada.  
 Arrastrando los pies y encorvado, sus labios pálidos,  
 Su respiración acelerada y audible;  
 Difícilmente imaginarías que un destello  
 Pudiera salir de aquellos ojos lánguidos, o un rubor  
 Cubrir sus mejillas.  
 ¿Es ésa la forma, es éste el semblante, y tal el porte  
 de un ser no pobre? ¡Aquél que debiera vestirse  
 con la dignidad propia de su orgullosa esperanza,  
 que, ya en su niñez, debería aparecer  
 sublime por la pureza y alegría presentes.

Los miembros crecen, pero la libertad de pensamiento  
 Ha desaparecido para siempre...  
 ¿puede verse con esperanza una humanidad  
 que crece sobre tales cimientos? (Klingender 178)

Klingender aclara que el verso “¡Para no volver jamás! Esos derechos de nacimiento se han perdido” hace referencia a que “a los trabajadores se les ha quitado hasta «la breve vacación de la infancia». Un muchachito en la industria «es un esclavo que no alcanza la libertad ni puede alcanzarla» (179).

Es importante hacer mención de que Wordsworth fue en un comienzo uno de los defensores de la unión entre ciencia y arte. Klingender explica que en el “prólogo de 1802 de *The Lyrical Ballads* Wordsworth afirmaba una vez más su fe en el parentesco innato entre poesía y ciencia” (158), cuando escribe que “la poesía es el aliento y la quintaesencia de todo el saber; es la expresión apasionada que hay en el semblante de toda la Ciencia” (158). Por lo mismo, es muy significativo que un poeta en un primer momento se muestre afín a los avances tecnológicos, pero en un segundo momento escriba *The Excursion*. Además de esto, Klingender cita una de las notas de Wordsworth, en la cual hace transparente este cambio de opinión:

Al tratar este tema, era imposible no recordar con gratitud la agradable imagen que el excelente y amable Dyer ha dado, en su *Poem of the Fleece* [poema ya citado al inicio de este apartado], de la influencia de la industria fabril sobre el semblante de esta isla. Escribió en una época en que se estaba empezando a introducir la maquinaria, y su corazón benévolo lo impulsó a predecir que esto no traería sino bien. La realidad me ha obligado a detenerme en los funestos efectos originados por un uso inmoderado y mal regulado de fuerzas tan admirables en sí mismas. (176 aclaración propia)

Para Wordsworth, sigue explicando Klingender, la ciencia se ha convertido en pura sofistería para justificar el mal que ha ocasionado. “La alegre confianza y la fe que ayer mismo inspiraba la ciencia se ha desvanecido” (178). Lastimosamente, en la época existía el pensamiento defendido

por el ya citado reverendo Malthus, el cual exhortaba a que la situación de los obreros “era, por el momento, una condición para el progreso de la ciencia” (Klingender 179). Además, como ya se citó antes, “la riqueza de la nación estaba condicionada a la pobreza de la mayoría de sus miembros” (Klingender 172). Por lo mismo, debido a la fuerza de la narración de la defensa de las empresas, el progreso y el capital, las voces de los poetas fueron opacadas no sólo en su momento. Incluso este recorrido del arte nos hace preguntarnos si la idea de la Revolución Industrial como una época de gran avance técnico sigue opacando aun hoy aquello que los poetas quisieron denunciar ya en ese momento. La historia “estándar” que actualmente nos llega sobre la Revolución Industrial es una narración enfocada en el progreso económico-industrial, pero con poco enfoque hacia las condiciones humanas de la época. La importancia de considerar al arte como una instancia de conocimiento se enraíza precisamente aquí. En donde la ciencia no alcanza, siempre está el arte hablándonos sobre nuestra propia humanidad.

Coincidiendo con Wordsworth, Klingender observa que también en las pinturas de la época se puede observar el “desaliento que brotó de la inesperada frustración de las esperanzas puestas en la ciencia...” (180). Esto se debe a que hubo una identificación del gusto de la pintura del siglo XVIII con lo sublime, específicamente dentro del movimiento romántico. Por lo mismo, continúa Klingender, no es de extrañar que en 1818 Mary Shelley publicara su obra *Frankenstein*, que se constituyó en un símbolo del “temor a que la ciencia pudiera dejar de ser esclava del hombre y se convirtiera en su amo y destructor” (180). Alberto Manguel, en la introducción de la obra *Frankenstein*, hace una breve relación entre lo sublime y el terror. Cita a la escritora británica Ann Radcliffe (pionera de las novelas góticas de terror), cuando ella afirma que “el terror es una de las causas primordiales de lo sublime” (*Frankenstein* 15). Y es que pareciera que el terror tiene un poder de invadirnos tanto corporal como mentalmente cuando nos presentamos ante una situación oscura, desconocida, amenazadora y mucho más grande que nuestras capacidades. Es decir, ante una situación que nos excede de tal manera que casi nos paraliza y nos obliga a entregarnos a ella. Lo sublime precisamente tiene esa característica de reconocimiento de un exceso. Por lo mismo, no es raro que Klingender describa escenas de lo sublime de la siguiente manera: “Las minas de hulla se encuentran situadas en páramos remotos y desolados. Las canteras yacen en las montañas cavernosas. Las fábricas están precariamente suspendidas sobre las escarpadas orillas de torrentes vertiginosos... Estas cosas evocan a veces una amenazadora sensación de poder desperdiciado o

incontrolado. Adquiere un aire ciclópeo” (125). Lo sublime, desde la postura de Edmund Burke (político, filósofo y escritor del ensayo *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ensayo anterior a la *Crítica del juicio* de Kant), evoca las emociones más intensas que el ser humano es capaz de experimentar y que tienen que ver con el instinto de autoconservación de la vida ante lo que amenaza con destruirla. “El vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio evocan lo sublime, al igual que la claridad deslumbradora, la sucesión repentina de luz y oscuridad, el ruido de inmensas cataratas, el fragor de la tormenta...” (Klingender 126).

Klingender nos presenta al pintor-ingeniero John Martin (1789-1854) como uno de quienes mejor intuyó la relación entre la industria y lo sublime. Y es que “Martin expresó tan perfectamente el espíritu de su tiempo que fue ampliamente considerado como el más grande artista inglés después de Turner” (Klingender 185). Esto se debe a que no sólo expresó los sentimientos e impresiones de su tiempo a través de su pintura, sino que también fue una inspiración para las obras de ingeniería de su tiempo.

Martin fue reconocido por realizar una serie de pinturas que ilustraron el poema *El paraíso perdido* (1667) de John Milton. Pero lo curioso de estas pinturas es que, en vez de mantenerse en el contexto de la época de la obra de Milton o de tratar de coincidir con el contexto interno del universo imaginado por él, fueron adaptadas por el pintor a las condiciones de su propia época, o sea, al contexto de la Revolución Industrial. Por ejemplo, en el libro X de *El paraíso perdido*, Milton describe el puente construido por Satán, el Pecado y la Muerte, desde la tierra hasta el infierno. Pero Martin, en vez de representar un puente, representó una calzada en el interior de un túnel. Klingender explica que esto no fue accidental. Para el tiempo en que Martin estaba trabajando en dicho cuadro se estaba construyendo el túnel del Támesis, el cual permitió la entrada, “encalada e iluminada con gas” (185), al público, en 1827.



Fig. 1 Martin, John. *El paraíso perdido*, 1827, Inglaterra.

El último cuadro de Martin también fue su última pronunciación ante la industria. El cuadro, titulado *El gran día de su ira* (1854) estuvo inspirado, según el testimonio de su hijo Leopoldo, en una visita a Black Country (zona de varios condados entre Birmingham y Wolverhampton donde eran explotadas varias minas de hierro y carbón mediante métodos industriales) a altas horas de la noche, como también en una lectura del *Apocalipsis*. Este describe que:

El resplandor de los hornos, el brillo rojo de la luz, junto con el fuego líquido, le parecieron verdaderamente sublimes y pavorosos. No podía imaginar nada más terrible, ni siquiera en las regiones del castigo sempiterno. Todo lo que había hecho o intentado hacer en el terreno de la pintura ideal había quedado lejos, muy lejos, de aquella terrible sublimidad. (Klingender 209)



Fig. 2 Martin, John. *El gran día de su ira*, 1854, Inglaterra.

Lo curioso de muchos de los cuadros de Martin es que tematizan una relación entre el terror, lo amenazador y la humanidad; entre lo sublime y la industria; entre lo apocalíptico y la ciencia.

Todos estos poemas y estas pinturas pueden ser una muestra de la sensación que finalmente llegó a ejercer la ciencia, la técnica y la industria en las personas de ese tiempo. Una sensación que probablemente fue en un principio alentadora e inspiradora, pero que más adelante, debido a la desmesura de la explotación técnica y de la connivencia por parte de quienes la legitimaban desde la teoría o desde la práctica, fue alimentando una sensación terrorífica. Además, el hecho de que estas expresiones se muestren tanto en poetas como en pintores (Klingender menciona otros: Julius Caesar Ibbetson, Louis Thomas, Tonkin de Penzance, Philip James de Louthembourg, Joseph Mallord William Turner), muestra que esta percepción no fue algo individual ni episódico, sino una verdadera preocupación epocal y colectiva.

Para cerrar este último capítulo me gustaría citar unas palabras de Gadamer cuando éste, en su ensayo “De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad”, habla sobre la verdad en la poesía: “la palabra [la palabra de la poesía] convoca de tal modo al ser-ahí que *lo deja tan cerca*

*como para palparlo con la mano*. Tal es la verdad de la poesía, realizar semejante «mantenimiento de la cercanía»” (*Estética* 119 énfasis añadido). Es decir, la verdad que es transmitida a través de los poemas, y aquí me atrevo a extrapolar esta idea a las formas del arte en general como la pintura, es una verdad que se valora como tal no por lograr la representación pura de un otro objetivado, sino por la posibilidad de acercar y hacer palpable aquello de lo que versa el testimonio vivo propio de lo estético, por lo cual se aproxima también la tradición de su situación originaria. De hecho, esta es una de las características que brinda Gadamer para diferenciar el poema verdadero de la escritura apasionada de un aficionado, pues el poema no sólo “nos convence como realización poética, también nos convence con aquello que dice” (*Estética*, 113).

Es más, algo muy dicente es que Gadamer explica que el nombre de su ensayo se debe a unas reflexiones ya fijadas en el título del libro autobiográfico de Goethe, *Poesía y Verdad*. Para Goethe,

...en la relación entre estos dos conceptos, «poesía y verdad», no es una mera relación de contraposición, sino que hay una interferencia mutua en juego. Goethe le dio ese título a su biografía, y no se refería con ello sólo a las libertades poéticas que se toma al narrar su vida, sino también, sin duda, a la parte positiva que el recuerdo poético tiene para la verdad. (*Estética* 111)

Esta idea podemos conectarla con el pensamiento de Jens Zimmermann. En su libro *Hermeneutics: A Very Short Introduction*, en el apartado “The Power of Art”, explica que la hermenéutica no es sólo el arte de interpretar sino que también es el arte de darse a entender: “hermeneutics is the art of understanding but also of making oneself understood” (54). En este sentido, al ser el arte algo que crea para ser mostrado y comprendido<sup>22</sup>, la creación artística no es un proceso al azar, sino que es algo en el que se pone mucha atención a la hora de escoger el medio

---

<sup>22</sup> Aquí yo añadiría que no necesariamente tiene que ser mostrado y ser comprendido para otro. El arte puede ser un medio para que el artista pueda comprender emociones o sensaciones intensas que sin la expresión artística no serían “visibles” e inteligibles para sí mismo. Por ejemplo, la escritura, la pintura, el dibujo son maneras de expresión artística que a través de distintos medios (símbolos, colores, trazos, analogías...) pueden darle forma a aquellas sensaciones, emociones, pulsiones que, al ser abstractas e intensas, dificultan la tarea de darles una forma que las hagan comprensibles tanto para sí como para otros.

artístico más adecuado para expresar aquello que se quiere transmitir: “The artist will intuitively choose the artistic medium that is most suitable for expressing the intended meaning” (55). Muestra de esto puede ser el esfuerzo por elaborar el lenguaje poético.

Zimmermann en el apartado “Literature and The Importance of Metaphor”, explica que la metáfora, especialmente la que es usada en la poesía, puede ayudarnos a comprender el mundo de manera más profunda. Por ejemplo, el poeta Robert Burns afirma que el amor es como una rosa roja y que él amaré a su chica mientras las arenas de la vida fluyan. Aquí lo que el artista hace es una yuxtaposición de emociones humanas con objetos naturales, los cuales dan como resultado un comprensión del amor más profunda:

When the poet Robert Burns declaimed that love is like a red, red rose, and that he would love his ‘lass’ while ‘the sands of life shall run’, he juxtaposed a human emotion with natural objects, resulting in a deeper understanding of love.(68)

Para que el artista pueda crear esa comprensión más profunda algo este tiene que elegir las palabras y metáforas adecuadas que puedan expresar como un todo significativo. De allí que la verdad que reside en el arte se presenta en la medida en que nos conecta con una dimensión vivencial, profunda y dilógica que va más allá de los datos fríos y crudos, como aquellos contruidos por la historia positivista. Mientras que la ciencia apoyada en datos se presenta como algo acabado y cerrado, el arte se nos presenta como algo abierto, que nos incita a vivirlos, a entrar en un diálogo con él para así poder comprenderlo. Muestra de ello fue este último apartado, en donde tantos los poemas de Wordsworth, de William Blake y de John Dyer, como también las pinturas de John Martin, nos tentaron a sumergirnos en un diálogo con ellos al interpelarnos. La evidencia de este diálogo no sólo es el hecho de que nos obligó a permearnos de su contexto originario, sino que también nos exigió revisar nuestro propio horizonte hermenéutico en la comprensión del significado de ciertas palabras específicas (¡y cuántas palabras no habrán quedado por fuera de nuestro análisis!), como por ejemplo lo sagrado y cómo este cobra sentido dentro del poema que versa sobre una fábrica de la Revolución Industrial en contraste con nuestra manera usual de entenderla. Todo esto con el anhelo de comprender y acceder a esta verdad palpable, vivencial, transmitida a través del arte.

## Conclusión

La pregunta con la cual se inició este trabajo de grado fue: ¿cómo podemos pensar la relación entre arte y conocimiento? Como ya se mencionó en la Introducción, existen en la historia de la filosofía distintas teorías que afirman tal relación, como también otras que la desacreditan. La postura que se tomó fue defender que el arte tiene mucho conocimiento por aportar y esta hipótesis la pusimos a prueba en el campo del conocimiento histórico, aplicado a un proceso específico: la Revolución Industrial. Y no solamente se defendió tal relación, sino que a la vez se retó la noción de conocimiento instaurado en la Modernidad, señalando sus falencias y limitaciones. Todo esto se hizo basándose en la teoría hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.

Lo interesante de la teoría hermenéutica de Gadamer es el hecho de que nos abre ante una posibilidad alterna para acercarnos al conocimiento. Esta aproximación ya no parte del conocimiento científico, con sus ideales de objetividad, universalidad y necesidad, sino que parte de una noción muy importante dentro de la hermenéutica: la comprensión. ¿Cómo se puede entender una comprensión hermenéutica, la cual se aleja de los criterios de objetividad, universalidad y necesidad propios de la metodología científica? La importancia de los aportes de Gadamer es que proporcionan una vía para responder a esta pregunta.

Según esta teoría, la comprensión parte de un reconocimiento de lo alterno y de una fusión entre lo otro y lo propio para crear nuevas instancias de comprensión. Comprender consiste en fusionar horizontes. Es decir, tener una apertura hacia el otro, pero nunca olvidando lo propio; o sea, de tal manera que se mantenga la tensión entre lo uno y lo otro. Esto sólo se logra con el diálogo. Ya vimos que para el autor la comprensión consiste en esa permanente apertura hacia lo extraño, lo cual solamente ocurre cuando el diálogo está presente. En la conversación estoy abierto al encuentro con el otro, y en esa apertura permito que el otro me interpele y que modifique lo que ya doy por sentado de antemano desde mis prejuicios.

Lo otro que caracteriza a la apertura es que esta se asienta sobre la premisa de que no existe la posibilidad de un conocimiento acabado, sino que siempre pueden aparecer maneras nuevas y distintas de comprender un mismo fenómeno. De allí la importancia de la pregunta, la cual nos

guía hacia esos caminos diferentes. No existe una comprensión mejor, última, sino que cada época histórica con su propia tradición, cada cultura con su propia cosmovisión y cada individuo con su propio horizonte hermenéutico único, pueden aportar sus propias preguntas, las cuales abren distintas vías de comprensión y se convierten en las guías para recorrerlas. El arte y la historia son ejemplos de este reto hermenéutico. Ambos ilustran cómo procede la teoría hermenéutica de Gadamer y cómo puede aplicarse. Aunque en el trabajo de grado no se hizo un análisis directo de cómo la historia puede brindarnos un conocimiento hermenéutico, sí se pudo vislumbrar cómo puede darse este conocimiento desde el arte.

Para Gadamer el arte está lleno de sentido. Consiste en narrativas vitales, que nos cuentan, ilustran y representan relatos e interpretaciones sobre la gran variedad de las condiciones humanas. Esto se pudo apreciar en los poemas y pinturas de los artistas expuestos en el capítulo 3. Las obras artísticas analizadas denunciaban y hacían visibles las condiciones humanas de un sector de la población en un momento y en un contexto dados, cosa que la historia con pretensiones científicas no permitía apreciar en su más mínima dimensión.

Quisiera resaltar nuevamente que este trabajo no procuró desacreditar ciertas formas de conocimiento, sino más bien darle luz a maneras alternativas de conocer. Evidentemente las extracciones de ejemplos a partir de dos libros no son lo suficiente para poder esbozar una historia sistemática de la Revolución Industrial, pero sí para la tarea que se planteó este trabajo de grado. Fue esta tarea la de tratar de mostrar y contrastar dos perspectivas distintas ante una misma situación, la de la historia científica y la del arte. Esto con el objetivo de apreciar que el artista y el arte tienen mucho conocimiento para aportar, siempre y cuando se les entienda dentro de su propia lógica, es decir, comprendidos como prácticas de productos de creación humana que están contaminados de un mundo vital, el cual consiste tanto en la situación histórica colectiva como en el mundo interno individual del artista.

Los escritos de esos poetas y las imágenes de estos pintores no se deben desacreditar por no pretender objetividad (como si realmente esta pudiera ocurrir, como si en verdad pudiéramos montarnos en una plataforma de conocimiento en donde no hubiera nada que nos afectara y desde la cual pudiéramos observar de manera imparcial lo que ocurre en el mundo), sino que más bien

deberían valorarse por estar contaminados de su presente, por ser la muestra de lo que las personas pensaban y sentían sobre su actualidad y desde ella. Al fin y al cabo son testimonios de personas que vivieron dicha época, que se vieron afectados por ella y que quisieron responder interpelando a sus contemporáneos y quizá a las generaciones futuras.

Incluso, una de las dificultades que se presenta a la hora de acceder a la historia de la Revolución Industrial, es que en esa época la disciplina histórica era considerada como algo muerto, en el sentido de que la historia se tomaba como objeto pasado que se creía que ya había quedado definitivamente atrás, como algo desvinculado del presente y del futuro, y que se veía simplemente en su potencial de fuente de lecciones y enseñanzas ejemplares. Por lo mismo, habría que ver cómo es la narración y al acercamiento que tiene los historiadores de la época de la Revolución Industrial de su propio presente. Sin embargo, esto no debe ser considerado como una desventaja, sino como una oportunidad para valorar lo que nos transmite el arte de la época. A través de los trabajos artísticos de la Revolución Industrial podemos obtener testimonios del pensamiento de las personas, de sus condiciones de vida, de sus valoraciones sociales, de sus sentimientos y emociones, etc. Es decir, para escudriñar esos sectores en los cuales la ciencia no logra acceder ni a veces quiere hacerlo, acude en nuestra ayuda el arte con sus múltiples formas y se nos muestra como una llave que abre sólo unas cerraduras muy especiales.

Sin embargo, la teoría hermenéutica misma también posee dificultades y límites, algunas de las cuales el propio Gadamer no logró resolver. Señalo como ejemplo de ellos, que su concepción de la dinámica de juego en el arte parece caer en el problema del historicismo, en cuanto a que promulga la extinción del historiador y de sus aspectos singulares. Para el autor, en el juego entre el espectador y la obra de arte, el juego mismo se impone de tal manera que el espectador queda casi eliminado. Esta exigencia de Gadamer parece caer en el mismo problema del historicismo, el cual exige que el historiador se elimine a la hora de hacer historia para poder así obtener objetividad en el relato histórico. Esto parece ser incoherente con la teoría hermenéutica, pues esta defiende que no es posible eliminar la condición del intérprete.

En suma, se puede ver una dificultad en la discriminación entre lo que aparecería como prejuicios correctos y prejuicios incorrectos. Gadamer nos plantea que la distancia en el tiempo

logra diferenciar esos prejuicios, ya que el paso del tiempo disminuye las pasiones o las fuertes identificaciones con ciertos pensamientos que nublan la correcta interpretación. Habría que ver qué tan efectiva es esta distancia en el tiempo. Es decir, ¿qué garantía existe de que realmente los prejuicios incorrectos se apacigüen, de tal manera de que sea más fácil el discernimiento? O ¿cómo sabemos que ciertos pensamientos realmente disminuyeron su fuerza? Es más, ¿qué pasa si el prejuicio que se suavizó es el correcto y no, más bien, el que nos impide comprender?

Claro está que muchos autores también ven dificultades en la teoría hermenéutica de Gadamer. George Reyes muestra claramente esto en su artículo “El problema hermenéutico de la historia efectual en el acercamiento al texto bíblico”, cuando cita a Thiselton:

Más notablemente Jürgen Habermas, quien, mientras concuerda con Gadamer en su arremetida contra el positivismo y racionalismo, insiste que el rol que Gadamer adjudica a la tradición raya en ingenuidad, ya que no da lugar suficiente a una posible distorsión ideológica o al engaño de la hermenéutica psicoanalítica... Emilio Betti ataca a Gadamer por claudicar de una noción de objetividad. Karl-Otto Apel concuerda con el énfasis de Gadamer sobre la intersubjetividad, pero arguye que él ha comprometido y relativizado lo que queda de la noción de racionalidad... Apel concuerda decididamente con Gadamer respecto a que el problema de la «comprensión» es universal, pero arguye que la hermenéutica implica una comprensión expandida de racionalidad, en lugar de alguna que se mueva en dirección al relativismo... Rorty viene desde un ángulo diferente... está de acuerdo con el énfasis que Gadamer hace sobre el rol de los prejuicios, la tradición, la historia efectual, y la relativización de la finitud histórica radical. Pero... arguye que Gadamer no ha llevado tanto la «verdad» a términos más pragmáticos...(188)

Habría que sentarse a examinar cada una de estas críticas para ver qué tanto hay en ellas de pertinente y qué tanto hay de mala interpretación o de mala intención. Sin embargo, no quisiera terminar esta conclusión dando la impresión de que estoy en contra de mi autor principal. Esta afirmación sería totalmente falsa. Lo que intento es cerrar con una lectura crítica de las propias bases de esta investigación. Por mucho que valore la figura de Gadamer y por mucho que considero

importantes sus aportes, no pretendo hacer la vista gorda ante dificultades de la teoría que la misma investigación terminó revelando. Esto sería ser infiel a ella y a sus resultados.

La idea con la que me gustaría finalizar es que Gadamer no sólo cuestiona la manera tradicional de concebir el conocimiento, ni se queda solo en abrir el panorama para considerar el arte como portador de saber, sino que además permite que el saber también verse sobre condiciones humanas usualmente más esquivas para la observación y el análisis. Es decir, el conocimiento ya no sólo habla de datos, sino que nos cambia nuestra relación con el saber, de tal manera que lo acerca a nuestro mundo vital. Valdría la pena pensar con detenimiento qué otras maneras de acceso al saber estamos ignorando y cuáles otras maneras de proceder valoran cuestiones que no estamos tomando en cuenta. Quizá este nuevo enfoque puede llevarnos a recorrer caminos que nos permitan una comprensión distinta de nuestra propia condición humana. Pero esta sería una nueva tarea de investigación que emprender.

## Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Historia de la filosofía*. Trad. Carlos Garriga y Manuela Pinotti. Barcelona: Hora, 1996. Impreso.
- Aguirre Oráa, José María. “Hans Georg Gadamer: la alternativa “ontológica” hermenéutica”. *Brocar* 21 (1998): 427–441. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2017. Impreso.
- Ashton, T.S. *La Revolución Industrial, 1760,1830*. Trad. Francisco Cuevas Cancino. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 (1948). Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Trad. Victor Magno Boyé. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. Impreso.
- Cassany, Daniel. *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- Castro-Gómez, Santiago. “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. (2007): 79-91. Bogotá: Iesco-Pensar- Siglo del Hombre Editores. Impreso.
- Castro, Sixto J. “La lectura gadameriana de la mimesis en el marco de la historia del concepto”. *Materiales del congreso internacional sobre hermenéutica filosófica: El legado de Gadamer*. Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada, 2003. Impreso.
- Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Trad. Michèle Guillemont. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012. Impreso.
- De Santiago Guervós, Luis Enrique. “Los fantasmas del relativismo en la hermenéutica de H –G. Gadamer”. Ponencia presentada en el Congreso Gadamer y las Humanidades, Volumen I. *Ontología, Lenguaje y Estética*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007: 69-80.
- Díaz, Juan M. “De lo sacrificial en el arte: elementos para un examen de la estética y de la historia del arte desde la teoría mimética”. Tesis de grado para filosofía. Bogotá: Universidad Javeriana, 2016. Impreso.
- Eliade, Mircea. “Introducción”. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Colombia: Labor, 1996 (1957). Impreso.

- Estrada Mora, Olga. “Desde una perspectiva de la diferencia: prejuicio, tradición y autoridad en Gadamer”. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, LIII. 135 (2014): 9-23. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Trad. José Francisco Zúñiga García. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- . *Estética y hermenéutica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Technos, 1998. Impreso.
- . *Verdad y Método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agipito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012. Impreso.
- . *Verdad y Método II*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agipito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012. Impreso.
- Gama, Luis Eduardo. “El lugar del otro en las ciencias humanas hermenéuticas – y algunas perspectivas para América Latina-”. *Nómadas*. (2009): 124 – 137. Impreso.
- Girard, René. “El sacrificio”. *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1983 (1972). Impreso.
- Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003. Impreso.
- Iggers, Georg. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Trad. Iván Jaksic. México: F.C.E, 2012 (1997). Impreso.
- Juliá, María Lidia. “Historia e historiografía en Hans-Georg Gadamer”. *Epistemología e historia de la ciencia. Selección de trabajos de la VII jornadas*. Universidad Nacional de Córdoba, 1997. Impreso.
- Kant, I. “Primero libro”. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Barcelona: Austral, 2014 (1790). Impreso.
- Klingender, Francis. *Arte y Revolución Industrial*. Trad. Pilar Salsó. Madrid: Cátedra, 1983. Impreso.
- Perniola, Mario. *La estética del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros, 2008 (1997). Impreso.
- Platón. *Diálogos I. Ión*. Trad. Emilio Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, 1985. Impreso.
- Reyes, George. “El problema hermenéutico de la historia efectual en el acercamiento al texto bíblico”. *Revista Bíblica*. (2013): 181 – 192. Impreso.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Trad. Silvia Alemany. Bogotá: Penguin Random House, 2019 (1818). Impreso.

Zimmermann, J. *Hermeneutics A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2015. Impreso.