

LA DISTANCIA EN EL TIEMPO PARA LA COMPRESIÓN HERMENÉUTICA EN GADAMER, UN PARADIGMA ARTÍSTICO O UNA POSTURA ÉTICA.

JOSÉ ANTONIO VÁSQUEZ MAHECHA
(Universidad Tecnológica de Pereira
josantvasquez@utp.edu.co)

Acabo de leer el voluminoso libro de Gadamer, Verdad y Método. No quiero decir: ni verdad ni método, aunque esto se podría defender hasta cierto punto. Parece ser la Biblia de la actual filosofía (hermenéutica) alemana.

Hans Albert

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo indagar sobre los usos del concepto “distancia en el tiempo” expuesto por Gadamer en el texto *Verdad y Método I*. Para ello se hará una breve alusión al círculo de comprensión hermenéutica de Schleiermacher desde la postura de Gadamer, con el fin de reconocer la importancia de la distancia en el tiempo dentro de la comprensión hermenéutica. En este orden de ideas, expuesto lo anterior se hará uso del arte a manera de ejemplo para aplicar superficialmente la distancia en el tiempo de dos maneras: una de ellas es ver este recurso como un paradigma para emitir juicios estéticos sobre el arte, es decir, basar la posibilidad de catalogar el arte como tal solo cuando existe fundamentos suficientes amparados en el tiempo que tiene la obra respecto al tiempo del intérprete. Otro es verlo simplemente como una postura ética, esto es, responsabilidad al emitir juicios estéticos usando el tiempo como un factor de análisis de una obra. Es decir, un llamado a la cautela y la responsabilidad subjetiva al momento de comprender cualquier tipo de producción humana. Ambas posturas son completamente rebatibles y el objetivo de este trabajo es proponer diferentes maneras de hacer un uso aplicativo de la filosofía, en este caso, desde un punto de la hermenéutica de Gadamer, para mejorar la comprensión de las producciones humanas.

Palabras Claves: Distancia, tiempo, arte, hermenéutica, ética

•••

Hablar de la inmensidad del conocimiento que brinda el libro *Verdad y Método I* en estas cortas páginas no solo sería una utopía, sino un desastre. Lamento de antemano no poseer el tiempo necesario para escribir ampliamente todo lo que quisiera dejar claro, pero la vida en un siglo como este es excepcionalmente veloz, pese a esto espero no defraudar.

La palabra “hermenéutica” que adopta Gadamer contenía una tradición, como ocurre regularmente con cualquier concepto, cargada de un significado completamente distinto a como lo concebiría este autor. La actitud desafiante de Gadamer puede deberse a un inconformismo por el empleo del término hermenéutica, es decir, una actitud revolucionaria frente al método. En este sentido, es entendible que *Verdad y Método I* sea un texto que versa sobre diferentes cuestiones, entre las cuales Friedrich Schleiermacher es un personaje importante. En primera instancia, uno de los principales retos de Schleiermacher fue tratar de crear un método universal que abarcara toda la interpretación posible

Concretamente, y pensada en todas sus consecuencias, podía entenderse como la base científica de todas las ciencias del espíritu, en la medida en que todas estas disciplinas ejecutan trabajos de interpretación y de comprensión que se distinguen metodológicamente de los esfuerzos más bien explicativos de las ciencias naturales (Grondin, 2000:32)

Ante el avance pobre y difícil que tenían las ciencias del espíritu, el afán de legitimar este tipo de investigaciones se hacía más notorio. Por esta razón, una de las misiones sería legitimar las ciencias del espíritu bajo su propio método (ibíd.), en el cual no existiría subyugación a las ciencias naturales.

Uno de los tantos aspectos metodológicos que se observan de Schleiermacher en *Verdad y Método I* es el círculo de comprensión. Para empezar a examinar el movimiento que realiza la comprensión Gadamer añade el aspecto objetivo y subjetivo expuesto por Schleiermacher. Primariamente, éste permite clasificar no sólo las partes de un texto con relación a su todo y viceversa, sino que amplía el horizonte fuera del texto y el autor mismo:

Schleiermacher distingue en este círculo "hermenéutico del todo y la parte un aspecto objetivo y un aspecto subjetivo. Igual que cada palabra forma parte del nexo de la frase, cada texto forma parte del nexo de la obra de un autor, y éste forma parte a su vez del conjunto del correspondiente género literario y aún de la literatura entera. Pero por otra parte el mismo texto pertenece, como manifestación de un momento creador, al todo de la vida psíquica de su autor. La comprensión sólo se lleva a término en cada caso desde este todo de naturaleza tanto objetiva como subjetiva. (Gadamer, 2003:361)

La crítica gadameriana evidentemente no sólo está dirigida a como Schleiermacher entendía el círculo de comprensión, sino a las ciencias naturales del siglo XIX. La relación formal que se utilizaba en el círculo de comprensión representa casi un valor intuitivo. En otras palabras: si tuviésemos como misión – por ejemplo- atravesar un inmenso bosque que no conocemos y en nuestro grupo hubiese una persona que anticipadamente conocía un mapa del bosque y como intérprete, analizó los puntos más característicos del bosque, los más destacados (ya sea un río, un pico, cierta plantación de árboles de una especie distinta a la del bosque, etcétera). Entonces no sólo se tiene la ventaja de saber a qué se enfrenta, sino que tiene la posibilidad de salir del bosque fácilmente. También es claro que tiene la capacidad de volver a ingresar y la satisfacción de que en cada recorrido conocerá mejor el bosque y sabrá todo sobre sus peligros. En cuanto a los que no conocían nada del bosque, deambularán en él; sólo cierto carácter intuitivo les permitirá salir de aquel o perderse aún más. Los que lograsen escapar quedarán con el sin sabor y el desprecio propio que, teniendo la posibilidad de haber estudiado geográficamente el bosque (entiéndase como haber comprendido con anterioridad los presupuestos bajo los cuales se esgrime el texto), prefirieron adentrarse bajo la tutela del azar.

En Schleiermacher el ejemplo del bosque es aún peor: aunque aquellos que ignoraban las características del bosque entraron por la misma parte por la que entró aquel que anticipadamente conocía todo, en el círculo de comprensión de Schleiermacher pareciera que se nos soltara en la mitad del bosque (pues no hay ligación entre la época del intérprete y la época del texto) y desde allí debiésemos descubrir intuitivamente el camino. Aplicado a lo anterior en retrospectiva, aún estando en la ignorancia a la que se enfrenta, quien entra sin conocimiento al bosque tiene la ventaja de colocar señales que le permitan el regreso al principio, dejándole el sin sabor por no haber culminado la tarea de atravesarlo. Sin embargo, quien se suelta en un punto al azar, no tiene más ventaja que la intuición, un camino casi ciego, lleno de intentos fallidos de comprensión.

En efecto, está la situación de comprender un texto sin haber una vinculación a la tradición (la situación de estar en medio del bosque sin saber ni siquiera por donde se ingresó) desde la cual se parte para comprender, es decir, la renuncia a lo esencial de la conciencia histórica en la hermenéutica. Atendiendo a esta explicación podemos dar fe que el círculo de comprensión no es una mera fórmula matemática que se guarda en un bolsillo para aplicarse cuando sea necesario, ya sea hoy, mañana o en mucho tiempo. Así pues, el círculo no es formal ni metodológico, ni mucho menos subjetivo ni objetivo y esto queda claro en palabras de Gadamer:

El círculo (...) describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición (2003:363).

Para Gadamer el giro que hace Heidegger en la comprensión es un aspecto fundamental, pues no se entra adivinando al texto como lo pretendía Schleiermacher sino que debe existir una pre-comprensión del mismo

Dentro de las formalidades del círculo de comprensión también surge la que llama Gadamer anticipación de perfección. La perfección la anteponemos al texto y a su sentido: en la relación que tenemos con el texto suponemos su veracidad y su unidad perfecta de sentido. Así, sin más, este prejuicio nos lleva a aceptar la verdad y la coherencia de un texto sin dar regates sobre el mismo.

Ya habiendo recalcado el tema de entrar de lleno a un autor, pasamos ahora a concederle casi bajo fe, la verdad y sentido a un texto. Bajo la mirada de Heidegger no se entra a adivinar ni a intuir en el texto, se entra ya habiendo pre-comprendido el mismo (De igual manera esto es vital para la fusión de horizontes en la comprensión hermenéutica). Quien comprende, lo hace refiriéndose a algo, ese algo debe estar familiarizado para quien comprende, en tanto presente y pasado: el horizonte desde el cual habla el asunto y el horizonte desde el que se interpreta desencadena lo familiar y lo extraño, punto crucial en la hermenéutica.

“La perfección la anteponemos al texto y a su sentido: en la relación que tenemos con el texto suponemos su veracidad y su unidad perfecta de sentido. Así, sin más, este prejuicio nos lleva a aceptar la verdad y la coherencia de un texto sin dar regates sobre el mismo.”

La hermenéutica no es metodológica en tanto no es procedimental, casi puede decirse que durante la comprensión brotan aspectos particulares de quien realiza el esfuerzo por comprender. Estos aspectos son los prejuicios y las opiniones que se revelan bajo el desarrollo de la comprensión, es decir, que no son concebidas por la persona con anterioridad, sino durante el acto mismo de comprender. Ahora, los prejuicios pueden tanto ayudar como empeorar el asunto de la comprensión, distinguir cuáles ayudan y cuáles perjudican es tarea de la hermenéutica. Para entender mejor esto, supongamos que somos atletas, estamos situados en una pista de atletismo en un punto inicial (punto del intérprete) cuando empezamos la carrera, en cada paso nos alejamos del punto inicial y nos acercamos al final (obra a comprender), durante el recorrido (distancia temporal) podemos encontrar diferentes aspectos, si somos buenos atletas: temperatura ambiente, textura del suelo, velocidad del viento, condición física, etcétera. Cuando cruzamos la meta y comparamos nuestro resultado con el de los demás, podemos analizar los factores que nos hicieron llegar en “x” puesto, por ejemplo:

- Habíamos entrenado en un clima distinto y disminuyó nuestro rendimiento.

- El suelo era bastante liso y nuestros zapatos no tenían el agarre suficiente en cada paso.

Para estos problemas encontrados y muchos otros, el atleta tuvo que haber corrido si sólo hubiera dado un paso no podría haber evaluado su desempeño (sin distancia temporal), ni siquiera dando varios pasos. En este sentido, tuvo que haber recorrido una distancia considerable para reconocer sus falencias y sus ventajas. Ahora bien, ya dijimos los problemas, pero durante la carrera también hubo aciertos, por ejemplo:

-El precalentamiento permitió que los músculos reaccionaran eficientemente.

-El viento golpeo a favor permitiendo un leve impulso en la carrera.

Tanto aspectos positivos como negativos eran extraños para el atleta, y únicamente fueron claros en el momento mismo de su carrera (momento de realización de la comprensión). A pesar de que al final evaluó detalladamente todo esto, ya había sentido que en cada paso no tenía oxígeno, en cada paso se le resbalaba el pie, en cada paso sintió que lo empujaba el viento y en cada paso sintió que sus músculos estuvieron al 100 %. A estos aspectos que son tanto exteriores como interiores del atleta los llamaremos prejuicios. Si el atleta es inteligente en la siguiente carrera usará unos zapatos con mayor agarre, y entrenará con anticipación sobre el ambiente que va a correr. Es decir, que los aspectos negativos, “los prejuicios que le obstaculizan”, los dejará de lado haciendo uso únicamente de los que mejorarán su carrera. Sin embargo, tratar de curarse en cada carrera de estos aspectos negativos no garantiza el éxito. No se trata acá de reproducir la misma técnica, como no se trata en la hermenéutica auténtica de reproducir lo que ya fue.

En síntesis, en la hermenéutica del siglo XIX se omitía la carrera del atleta, es decir, se omitía: “la distancia en el tiempo y su significado para la comprensión” (Gadamer, 2003:66). La crítica dirigida a Schleiermacher coloca el aspecto de la reproducción como acto de semejanza con el autor. Cuando se reproduce se trata de hacer lo que antes fue igual, pero en este caso, se trata de ser mejor que lo original. La ingenuidad de compararse con el autor y de querer superarlo en definitiva suprime la distancia histórica que tenemos frente a la

que comprendemos. Además, representar la época del autor no es prenda de garantía para la comprensión. Como sujetos de la historia somos producto de ella. Al ser producto, como intérpretes, no reproducimos sino que producimos. La diferencia fundamental entre reproducir y producir radica en que la primera acarrea un cierre en el sentido del texto, constriñendo a la época del autor y sus problemas tradicionales. La segunda permite abrir y desplegar la comprensión, así es como el sentido supera al autor, permite y respeta el despliegue en la historia; fusiona horizontes.

Es así como la apología gadameriana al giro que establece Heidegger para la comprensión hermenéutica es vital, porque ésta tiene una actividad productora y no reproductora; así como vimos que el atleta evaluó su carrera después de una considerable distancia, ésta es productiva para él en tanto le permite comprender correctamente sus errores y aciertos. Así mismo, la distancia en el tiempo expresada por Gadamer no acarrea una simple lejanía de puntos distantes, sino que más bien acarrea un proceso y un producto. El atleta no es el mismo (en experiencia y físico) al final de su carrera, su cuerpo y su mente han cambiado. Ahora es más astuto y más fuerte, sin su recorrido no habría podido tener una comprensión clara sobre sí mismo. De forma análoga el intérprete no tendrá una comprensión lo suficientemente clara si no se aleja lo suficiente como para que su comprensión la haga históricamente.

Sin embargo, no podemos tampoco malinterpretar la *distancia en el tiempo*, pues el atleta no dejará de correr al finalizar su carrera. En otras palabras, al darse cuenta que puede mejorar volverá a correr indefinidamente hasta que su cuerpo lo permita. Es decir, el texto que nos habla no se agotará al interpretarse desde cierta distancia. La distancia en el tiempo es pues, una condición infinita y un filtro de prejuicios: el atleta que seguirá corriendo en cada carrera desechará lo malo y dejará o mejorará lo bueno.

La pasividad no pone en manifiesto los prejuicios, comprendamos lo siguiente: si nos encontramos en una exposición de arte contemporánea, nos hacemos frente a una obra de arte y sin saber nada afirmamos: "Nada de lo que veo acá es una obra de arte", de entrada estamos emitiendo un juicio sin fundamento alguno, ingenuamente estamos criticando algo sin reparar bajo qué perspectiva lo hacemos (paradigma artístico). La afirmación anterior evidentemente nos pone en un presente inmediato frente a una obra de arte del mismo presente (intérprete y obra pertenecen a la misma época, es decir, no hay distancia en el tiempo). Por esta razón, comprendemos erróneamente la obra de arte, porque nuestro prejuicio nos nubla la vista al estar estrechamente relacionados con el tiempo de la misma. Desapercibidamente algunos prejuicios nos llevan en realidad a no comprender absolutamente la obra y pasar de largo frente a lo que estamos observando (indiferencia artística).

Si por el contrario estamos frente a la obra y después de afirmar lo primero nos preguntásemos: "¿Bajo qué presupuesto hablo de la obra?" Esta pregunta no sólo está referida a la obra, sino a nosotros mismos, debido a que se pone en evidencia la interpretación subjetiva. Si considero que una obra de arte no es arte, pero a su vez me pregunto por qué considero que no es arte, lo que hago indefectiblemente es poner en tela de juicio mi prejuicio inicial (la indiferencia).

Así pues, como posibilidad, la pregunta no sólo me pone en duda frente al criterio que asumo con la obra, sino que me obliga necesariamente a revisar en qué punto de mi tradición se instauró el carácter por el cual juzgo la obra. Como no hay un desligamiento temporal con la obra, el prejuicio con el que la juzgo necesariamente es pasado (se juzga la obra con un paradigma artístico pasado). En la batalla que se libra entre mis prejuicios y los de un texto (o una obra de arte) es decir un autor en otra época, nos lleva a depurar o aceptar si nuestro prejuicio era correcto o en realidad errado. No podemos entonces aceptar de lleno que estábamos equivocados e ir tomando cosas del pasado e instaurándolas en nuestro presente.

En la fusión de horizontes no se puede suprimir un prejuicio por otro; se complementan (Y esta es la crítica gadameriana al historicismo). Ahora bien, si respetando y siendo fiel a la comprensión hermenéutica correcta, examino la tradición dándome cuenta efectivamente de que el paradigma con que juzgué la obra estaba relacionado a un arte distinto al que tengo en frente ¿Puedo ahora decir que dicha obra es arte? A pesar de utilizar correctamente la comprensión hermenéutica, la *distancia en el tiempo* que existe entre mí y la obra aún es nula. En este sentido, la pregunta que motivó a poner en evidencia mi prejuicio y a su vez me condujo a ampliar mi

horizonte de comprensión con respeto a la obra, no me permite afirmar aún que la obra es arte. Aunque he comprendido que mi prejuicio era juzgar dicha obra bajo un esquema de un arte distinto ¿Cómo voy ahora a sustentar que dicha obra es arte o no, si ya no tengo base para juzgarla, pues el tiempo de la obra y el mío son los mismos? Aquí subyace por ahora la importancia de la distancia en el tiempo: la importancia de al menos, dejar en espera mi prejuicio hasta tener la certeza de aceptarlo o no.

Ahora pensemos por qué la obra frente a nosotros es distinta a los paradigmas que yo conocía y por medio de los cuales fue comparada. Ya anticipadamente íbamos a catalogar la obra de arte como no arte (si nuestro juicio estuviera basado en la distancia en el tiempo), es decir, ya anticipadamente estaba dado así. En otras palabras, la obra frente a nosotros no está allí bajo otro paradigma de mera casualidad, sino que ella aparentemente distinta, es producto de la historia y como producto tiene a cuesta el devenir que la condujo allí: el efecto que la historia ha puesto sobre ella ha hecho que sea así y no de la misma manera de sus antecesoras. Esa es la realidad histórica.

La intensión de Gadamer no es que se entienda la historia efectual distintamente de la investigación de la obra, sino más bien que la conciencia histórica sea consciente de la historia efectual. Sin embargo, hasta acá puedo valerme de mi ejemplo, pues el horizonte que planteo esclarecer no es ajeno al horizonte mismo desde que comprendo. En resumen, podremos comprender el pasado de la obra y cómo llegó a cambiar hasta éste presente, pero no podremos ver cómo se desarrolló en su futuro. En cambio, si estando en el presente miramos un punto del pasado, nosotros tendríamos la capacidad de ver cómo se desarrolló ese algo en su momento, tanto en su pasado como en su presente y en su futuro.

Es vital aclarar que al referirnos a "horizontes" no es en el sentido de que nosotros tengamos un horizonte ajeno al horizonte del pasado, todo esto es una especie de abstracción. El pasado no es ajeno sino que es propio, para Gadamer lo que existe es un horizonte superior que abarca todo, incluso nuestro presente. El horizonte realmente es superior a la mirada que nosotros tenemos y lo ideal sería ampliar nuestra mirada en orden a ese gran horizonte.

Expuesto todo lo anterior, la presente propuesta parece ser que no tiene un hilo conductor que la guíe hacia la rigidez que conllevaría entender la *distancia en el*

tiempo como la única manera de certificar el arte como tal. Por esta razón, se ha de exponer en las siguientes líneas una hipótesis sobre la cual los juicios estéticos que emitamos sobre el arte tengan como supuesto la responsabilidad intelectual y académica basada en este recurso gadameriano. Así pues, la *distancia en el tiempo* sería una actitud pasiva del intérprete que trata de comprender una obra de arte, en donde toma cautela de emitir juicios apresurados y se da a la labor de un trabajo investigativo, exhausto, recolectando datos, puntos de vista y llamando al debate sobre una obra determinada. Esta forma de comprender las cosas tiene una base que puede entenderse como ética, al tener la intención de claridad y evaluación constante de los prejuicios con los que aborda los objetos que nos rodean, debido a que él toma la decisión de obrar de esta manera.

“La labor de la conciencia histórica efectual es precisamente cuidarnos de ese enfrentamiento de miradas y ser conscientes de que el encuentro con la tradición es una tarea difícil pero imposible de omitir.”

En primer momento de una postura ética frente a la comprensión, radica en el esfuerzo por tener un horizonte histórico que requiere de cierta cautela y prevención al tratar de hacerlo. Tratar de articular el sentido del pasado con nuestro sentido es una acción que requiere cuidado, pero es necesaria porque permite escuchar realmente la tradición. La labor de la conciencia histórica efectual es precisamente cuidarnos de ese enfrentamiento de miradas y ser conscientes de que el encuentro con la tradición es una tarea difícil pero imposible de omitir.

Un segundo momento ético de la *distancia en el tiempo* es la responsabilidad y la cautela individual al emitir juicios estéticos. En este punto, como ya aclaramos, no se plantea un paradigma universal sobre el cual el arte deba basarse para catalogarse como tal, ni un método que diga que toda producción artística requiere de un lapso temporal para ser juzgada, sino una postura de libre elección individual, de responsabilidad frente a las obras de arte. Qué mejor que darle tiempo a la obra para que ésta muestre sus verdades más esen-

ciales, su influencia en la sociedad y su estructura. Si bien parece absurdo y dogmático entablar un paradigma que bloquee la producción de arte, es totalmente razonable e inteligente ser cautelosos con las producciones artísticas actuales tomando como herramienta el tiempo, para efectuar una correcta comprensión.

En consecuencia, y en cuanto al arte, que es uno de los puntos sobre el cual gira el presente trabajo, si es imposible tener una *distancia en el tiempo* referente al arte actual, y ésta es fundamental para la comprensión hermenéutica ¿Cómo puedo afirmar que el arte que se presenta en mi tiempo es arte? Gadamer fue un pensador que vivió todo el siglo XX y tuvo la experiencia de los conflictos por las dos guerras, los procesos de industrialización, desarrollo, progreso, etc. Estos procesos de conflicto desencadenaron un foco de restauración, de reconciliación y de reconstrucción, que terminarían por generar una cultura en función de la diversión y el consumo. Al menos esa es la sensación que queda al leer La actualidad de lo bello o a autores que tratan de entender los cambios que estaba dando el arte, tal y como lo expresa la dicotomía del arte de culto y el arte de exhibición de Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica* o la "Industria cultural" en la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno .

En este sentido, Gadamer al estar tan cercano a nosotros, tiene (es vigente) una panorámica que nos permite comprender bastante el desenvolvimiento del arte en un siglo de tantos avances como lo fue el XX. Este pensador creció con las secuelas del arte moderno y vio cómo los procesos que venían desde el siglo XIX continuaron su curso con algunas repercusiones en terrenos culturales. Lo primero que debemos tener en cuenta es el avance industrial que representan estos siglos, donde se reconoce además los cambios socio-culturales de la época moderna y su evidente influencia en el terreno del arte:

Hoy día, nos rodean poderosas transformaciones del mundo en que vivimos. La ley del número se hace visible en todo. Su forma de aparecer es, sobre todo, la suma y la serie, lo sumado y lo alineado. Ello es lo que marca el carácter celular y panal de los grandes edificios modernos, pero igualmente la exactitud y la puntualidad del modo moderno de trabajar, el funcionamiento reglado del tráfico y de la administración. Lo que distingue a la suma y a la serie es la intercambiabilidad de sus elementos. Y, así, forma parte de todo el orden vital en el que estamos el que cada elemento individual sea sustituible e intercambiable. «Ahora, la pieza de la máquina quiere que la alaben» (1998:241-242).

“Estos procesos de conflicto desencadenaron un foco de restauración, de reconciliación y de reconstrucción, que terminarían por generar una cultura en función de la diversión y el consumo”

De esta manera, el avance industrial es inevitable e influye en todos los terrenos. El arte que se desenvuelve en este mundo fugaz e infinitamente intercambiable, expresa un nuevo paradigma, pero ¿el encontrar un nuevo paradigma supone la ruptura o la continuación de su tradición clásica? La contemplación del arte actual se torna compleja por el hecho de aquella proliferación desenfrenada de la industria, es decir, de la publicidad, los medios de comunicación, etcétera. Por esta razón, el arte entra en un juego inevitable: entra en contacto como parte de la sociedad en una dialéctica. Entre la suma y la serie el arte se desenvuelve indefinidamente por la facilidad con que la época se lo permite. En dicha multiplicidad Gadamer trata de entender qué punto aún sigue fijado.

Entendemos eso cuando Gadamer explica cómo el arte dejó lo digno de ser pintado, para retratar cualquier cosa en nuestros tiempos, por ello coloca el Bodegón en contraposición a la tradición clásica. Sin embargo, colocar esta confrontación entre actualidad y pasado no se hace en el sentido de retomar aquellos esquemas, pues ello sólo conduciría al plagio forzado de un tiempo: el objetivo no es “recitar” lo que ya fue. El bodegón sirve de ejemplo para entender la nueva visión del artista moderno. El desmesurado desarrollo industrial lleva también un desmesurado intento por parte de los artistas por entender su mundo.

El artista en su afán no logra encontrar la armonía y la tranquilidad bajo las cuales debe expresar su visión. Por el contrario, nos encontramos con un acervo de expresiones tan amplio que termina saturando la visión del artista. Bástese de un ejemplo simple para entender que la inyección desenfrenada de agua por un embudo solo terminará por obstruir el orificio ocasionando un despilfarro innecesario, esta es la saturación del artista. Pese a esto, dice Gadamer que el esquema utilizado por la industria de ensayo y error le permite al artista de igual manera ensayar indeterminadamen-

te hasta lograr acabar su obra. En otras palabras, el artista también experimenta creando indefinidamente hasta conseguir la plenitud de su trabajo: “La conformación se ha sustraído, se ha hecho libre, está ahí, independiente y por derecho propio; también contra la voluntad (y en especial la autointerpretación) de su creador” (1998:242). De esta manera, el arte continúa su sentido originario bajo otro esquema, pese a que la obra no recrea los modelos de su pasado: es libre y posee independencia de su creador. La obra está allí, nada le falta ni le sobra.

El arte sigue aun expresándose aunque de múltiples maneras y esquemas, como producto de la historia; parece ser que el arte sigue siendo arte. Ahora bien, es claro que la historia como proceso, como transformación constante y ligada, da para entender según lo dicho que el arte actual efectivamente es arte, pero no todo lo actual puede catalogarse así. Por ello, decir que el arte ha llegado a una infinita multiplicidad también da para malos entendidos. No todo lo que pretenda ser arte logra serlo. La pregunta sería más bien ¿Cualquier cosa en nuestro tiempo puede ser arte realmente? Así como la tragedia Griega es válida, muchas expresiones modernas también lo son, dice Gadamer: “yo afirmo, con toda seriedad: la ópera de tres centavos o los discos de canciones modernas, tan queridos por la juventud actual, son exactamente igual de legítimos. Tienen también la capacidad de, salvando las diferencias de clase y nivel cultural, emitir un mensaje e instituir una comunicación” (1991:120). Esto quiere decir que muchas expresiones culturales que Gadamer vivió nos confirman que efectivamente el arte sigue comunicándose a su manera, sin necesidad de un paradigma como la distancia en el tiempo.

Hay que ser conscientes que en la sociedad en la que se mueve el arte también se mueve el estímulo. Esto es evidente al saber que no sólo nos produce placer contemplar una obra sino cierta publicidad, cierta canción, cierta película, etcétera. El estímulo de los objetos (artísticos o no) es lo más democrático que hay, abarca desde el más adinerado hasta al más pobre y es que: “comete un craso error el que crea que el arte es sólo el arte de las clases altas. Olvida que hay estadios, salas de máquinas, autopistas, bibliotecas populares, escuelas de formación profesional que, a menudo, y con todo derecho, están instaladas con mucho más lujo que nuestros excelentes y viejos *Gymnasien* de humanidades” (Gadamer, 1991:121). En este incesante y cambiante mundo, en el que colocar paradigmas artísticos sería una ingenuidad por el imparable crecimiento y por el sordo ego de los hombres, uno puede

decir que Gadamer nos invita a entender el arte bajo un aspecto ético que involucra la tutela de la responsabilidad y el uso adecuado de los medios culturales.

En resumen, es la estimulación fugaz de lo *kitsch* contra el arte. Aquí la extrañeza y lo familiar entran en disputa; lo extraño resulta repulsivo e incomprendido mientras que lo familiar resulta agradable y aceptado. ¿Cómo reconocerlo? Es la cuestión. Es claro que el arte de hoy se presenta bajo un lenguaje de reconocimiento, independiente de cómo se manifieste. El arte actual dentro de su difícil interpretación nos dice que reconozcamos en él un sentido, un enigma que debemos resolver. Reconocer el sentido entre pasado y futuro en una obra de arte actual es una ardua tarea, pensemos en mirar una obra de arte en la que está pintado única y exclusivamente un cuadrado ¿Qué puede decir? ¿Cuál sería su sentido? Ante la simpleza no queda más que la complejidad de nuevas estructuras artísticas, por ello pretender entender el significado del cuadro es una tarea titánica por su especificidad.

Siempre caminamos entre el terreno de lo pasado y lo futuro. Por ejemplo, Gadamer reconocía en Mnemosine, la musa de la memoria, la libertad espiritual. Allí la libertad vendría siendo la actividad del arte actual (y creo que hasta de la mayoría del arte), que haciendo alusión a la memoria y al recuerdo, ha desplegado libremente su espíritu en figuras deformes diferentes a ese recuerdo del pasado. Sin embargo, dentro de esta deformidad hay algo que gusta, algo que deja estupefacto: la apariencia. Pensemos en una obra arquitectónica la cual es fotografiada, esta foto nos llega a nuestra casa, es tan perfecta que llama nuestra atención, indiscutiblemente, así el edificio en la realidad no supera la realidad de la fotografía. Y es que lo aparente también tiene que ver con lo decorativo, con lo que llama la atención. Lo nuevo es captador de la atención y de su uso ornamental.

La novedad siempre estará acompañada de la era industrial y de su afán de colocar cualquier cosa como accesorio del hombre, de esta situación uno podría fácilmente pensar si el arte en el futuro será un simple accesorio o tendrá aún su sentido originario (si es que hay un sentido), también si es posible la diferenciación entre arte y no arte. Sin embargo, como dice Gadamer, a pesar de que las cosas cambien: “Mnemosine sigue siendo la madre de las musas...” (1998. P.307), el arte parece seguir siendo arte, depende de cada uno usar como principio de responsabilidad en el juicio estético la distancia en el tiempo de la hermenéutica en la vida práctica, por ello dejaremos por ahora esta

puerta abierta.

Bibliografía.

Gadamer, H, -G. (2003). *Verdad y Método I*. Salamanca, España: Editorial Sígueme.

Gadamer, H, -G. (1998). *Estética y Hermenéutica*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

Gadamer, H, -G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Grondin, J. (2000). *Hans-George Gadamer, una biografía*. Barcelona, España: Editorial Herder.