

La experiencia hermenéutica del arte según H.-G. Gadamer (Fundamentación filosófica de la Teoría Estética de la Recepción)

La cuestión verdaderamente importante, de carácter ontológico, que Gadamer se plantea en torno a la experiencia hermenéutica del arte es la siguiente: ¿La reflexión racional sobre el mundo de la vida, es decir, la filosofía, debe plantearse según el modelo o método de cientificidad de las ciencias naturales, tal como propugnaban los neokantianos, o debe enfocarse más bien según el modelo de la racionalidad no-metódica tal como aparece en el mundo de la experiencia artística?

Si algo diferenciaba a primera vista la sobria filosofía neokantiana de Marburgo frente a lo que estaba buscando el nuevo grupo de filósofos vinculado a Heidegger era la contraposición del hecho de la ciencia frente al hecho de la poesía. En este contexto ejerció un gran influjo el poeta Stefan George y su círculo de amigos, sobre todo en el descubrimiento de Hölderlin. Gadamer también recibe el influjo de este entorno que se va configurando alrededor de los apasionados admiradores del poeta George y particularmente de los seguidores de Heidegger: «Yo no podía negar la posibilidad de que la experiencia del arte afectara en algo a la filosofía. Que el arte es el verdadero órgano de la filosofía o quizá incluso su interlocutor aventajado era

una verdad que había preocupado a la filosofía del romanticismo alemán hasta el final de la era idealista. La filosofía universitaria de la época posthegeliana hubo de pagar el desconocimiento de esta verdad con su propia ruina. Esto es aplicable al neokantismo lo mismo que al nuevo positivismo hasta hoy. Nuestro legado histórico nos invita a recuperar esta verdad»¹.

La clave que diferencia una concepción de la filosofía que toma como modelo de racionalidad al método científico y la de una filosofía concebida como reflexión sobre la vida es el arte. Gadamer, al igual que su maestro Heidegger en su segunda época, confiesa que el punto de partida de su filosofía, es decir, del modelo de racionalidad adecuado a la vida, es el arte. Este es el tema central de su filosofía hermenéutica: si la reflexión filosófica sobre el mundo de la vida es algo semejante a la experiencia estética del arte o ha de ser algo semejante al rigor científico-metódico de las ciencias naturales: «El punto de partida de mi teoría hermenéutica fue precisamente que la obra de arte es un reto a nuestra comprensión porque escapa siempre a todas las interpretaciones y opone una resistencia nunca superable a ser traducida a la identidad de un concepto»².

El arte, según Gadamer, es el elemento anárquico que no se deja apresarse por la racionalidad metódica; pero es una experiencia esencial porque configura nuestro modo de ser en el mundo. En cualquier caso fue su apoyo en Heidegger lo que le permitió tomar distancia frente a los profesores neokantianos de Marburgo y sus metódicas construcciones sistemáticas e ingenuamente objetivas. Los conceptos que surgían en el entorno de la experiencia artística ponían en cuestión muchas cosas de la filosofía: «Cuando yo empecé a elaborar una hermenéutica filosófica, la propia prehistoria de ésta imponía tomar las ciencias «comprensivas» como punto de partida. Pero añadí a

1 H.-G. Gadamer, 'Selbst darstellung', en *Gesamelte Werke*, 2, Wahrheit und Methode, II (1986), p. 481.

2 H.-G. Gadamer, 'Zwischen Phänomenologie und Dialektik-Versuch einer Selbstkritik', WM, II, p. 8.

ellas un complemento que hasta ahora no se ha tenido en cuenta. Me refiero a la experiencia del arte. Porque ambos elementos, el arte y las ciencias históricas, son modos de experiencia que implican directamente nuestra propia noción de la existencia. La ayuda conceptual para la problemática del comprender, así planteada en toda su amplitud, la ofreció la elaboración por Heidegger de la estructura existencial de la comprensión, que él llamó primero 'hermenéutica de la facticidad', la autointerpretación de lo fáctico, es decir, de la existencia humana real»³.

A propósito de este revelador texto hemos de señalar algunas precisiones que eviten la aparente orfandad de la primera parte de *Verdad y método* respecto al resto de la obra. Sin duda que este olvido en que han dejado los comentaristas a esta parte, se debe a la incomprensión de su sentido tanto en sí como articulado con el conjunto de la obra. Pues bien, según la confesión del propio Gadamer existe un verdadero paralelismo en *Verdad y método* entre la primera parte —dedicada al arte y que remite como referencia al último Heidegger— y la segunda parte, dedicada a la historicidad y que remite al Heidegger de *Ser y tiempo*. Tanto en un caso como en otro el tema es la hermenéutica de la facticidad, la autointerpretación de la propia existencia humana real. En un caso la del ser-ahí, en el otro la de un contexto mucho más amplio que el de la subjetividad individual, el del ser tal como se manifiesta en la concepción del mundo en que estamos insertos, es decir, tal como se manifiesta en el arte y el lenguaje. Su planteamiento remite a la *Kehre*, el célebre giro heideggeriano.

El propio Gadamer parece propiciar la incomprensión de su filosofía del arte al favorecer este razonamiento por parte del intérprete de su obra: Si la filosofía hermenéutica está apoyada en la filosofía de la historicidad de *Ser y tiempo* (primer Heidegger) y la ontología hermenéutica está apoyada en la filosofía del lenguaje (segundo Heidegger) ¿qué papel incomprendible representa la primera parte de *Verdad y método* apoyado precisamente en Kant como contrapunto?

3 H.-G. Gadamer, WM, II, p. 495.

Pero lo cierto es que la primera sección de *Verdad y método* es la estructura sustentante del posterior análisis gadameriano, como advierte G. Vattimo con gran clarividencia en la introducción a la traducción italiana de *Verdad y método*⁴. Pero la primera operación filosófica de Gadamer respecto a la concepción del arte, antes de reclamar su valor modélico para la reflexión filosófica sobre el mundo de la vida, es ejercer una profunda crítica contra la manera moderna de entender el arte como algo «separado» y «autónomo» respecto a la vida complexiva del hombre, es decir, una crítica contra su concepción «esteticista», que relega el hecho artístico a una zona del espíritu que no tiene nada que ver con la realidad de la vida y las cuestiones de la verdad o falsedad. Según Gadamer el proceso moderno de «estetización» del arte es absolutamente paralelo al proceso de la moderna «cientifización» de la filosofía. En efecto, observa Gadamer, «paralelamente a la llegada de un ideal de conocimiento basado en el conocimiento de las ciencias de la naturaleza, en la conciencia europea se va difundiendo progresivamente una mentalidad «esteticista» tendente a 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 las cuestiones de lo verdadero y lo falso»⁵.

Privado de todo valor «veritativo», el arte se configura en la conciencia moderna como un mundo puramente «estético», de «apariencias», antitético al mundo del «conocimiento» y de la ciencia. Según Gadamer, este modo de concebir el arte tiene su justificación filosófica en la moderna estética kantiana y post-kantiana, particularmente en Kant y Schiller. El primero es el principal responsable de la «subjetivación de la estética moderna» y de la reducción del arte a puro objeto de fruición ateorética y apráctica. En Schiller descubre Gadamer al principal teórico del arte como «bella apariencia», o «efímero

4 G. Vattimo, *Introduzione a Verità e metodo*, Bompiani, Milán, 1983, pp. I-XXIX; 'Estetica ed ermenutica in H. G. Gadamer', en: *Rivista di Estetica*, 1963, pp. 117-130.

5 G. Fornero, 'Filosofia ed ermenutica', en: *Storia della Filosofia fondata da N. Abbagnano*. Vol. IV, tomo I, UTET, Turín 1993, p. 496.

resplandor transfigurante», reduciéndolo a un evanescente «reino ideal»⁶.

Según Gadamer, la «estetización» del arte en conciencia estética moderna es la puesta en marcha de un proceso abstractivo que consiste en: 1. La separación de la obra de su contexto originario; 2. La fruición de su *puro* valor estético. El criterio que dirige esta operación abstractiva es lograr el acceso a la «cualidad estética como tal». La conciencia estética moderna lleva a cabo una separación de cuanto hay en la obra de estético y de extra-estético, es decir, entre lo que es puramente artístico y lo que aparece vinculado simplemente a la obra artística de un modo exterior: fin, función, significados. La conciencia moderna distingue así «la cualidad estética de una obra de todos los elementos de contenido que requieren de nosotros una toma de posición sobre el plano del contenido, sobre el plano moral o religioso»⁷. Como marcaba Kant, el arte no tiene otra relación con el mundo de la vida que el de la pura fruición. Carece de toda significación que tenga que ver con la verdad, plano reservado en la conciencia moderna exclusivamente a la ciencia. Según Gadamer, la manifestación externa de esta diferenciación entre estética y sus pretensiones de universalidad y verdad está dada por aquellas características instituciones sociales modernas que son la «biblioteca universal», el «museo» el «teatro», la «sala de conciertos», etc. Contra el subjetivismo estético kantiano y postkantiano Gadamer se pregunta: ¿De veras que el arte no tiene nada que ver con el conocimiento? ¿No hay en la experiencia del arte una reivindicación de verdad, ciertamente diversa de la de la ciencia, pero igualmente cierto que no es subordinable a la misma? ¿Y la tarea de la estética no es precisamente la de fundar teóricamente el hecho de que la experiencia del arte es un modo de conocimiento *sui generis*, bien entendido muy diverso de aquel conocimiento sensible que proporciona a la ciencia los datos sobre cuya base construye el conocimiento de la naturaleza, diverso

6 WM, I (1990), pp. 87-94.

7 WM, I, p. 94.

también de todo conocimiento moral de la razón y en general de todo conocimiento conceptual, pero que sin embargo es siempre conocimiento, esto es, participación de la verdad? Éstas son las cuestiones que se plantea en el capítulo III de *Verdad y método*: Recuperación de la pregunta por la verdad de arte. Para responder a estos interrogantes, según Gadamer es necesario obviamente pensar el concepto de experiencia de manera más amplia a como lo hacía Kant y remitirnos a las lecciones de estética de Hegel. Sin embargo, la primera fuente de inspiración será Heidegger.

Gadamer halla en Heidegger, particularmente en sus escritos sobre la poesía de Hölderlin, un modo diferente de concebir el arte. Exactamente como proceso óntico de representación, concepción que está a la base de la moderna *Teoría de la recepción* de la Escuela de Constanza, representada fundamentalmente por Jauss e Iser. El fundamento filosófico de esta teoría, en su nueva concepción de la experiencia estética, radica en Gadamer y originariamente en Heidegger, aunque en ellos el planteamiento sobrepasa las pretensiones artísticas para adquirir una dimensión ontológica que tiene como base la experiencia artística.

Heidegger y Gadamer recorren el mismo camino pero no de la misma manera. Heidegger, al recorrer este camino por primera vez, se da cuenta que la perspectiva ontológica afrontada desde *Ser y tiempo* no tiene salida. Por eso ha de adoptar otro punto de partida, que inicia la perspectiva del segundo Heidegger, el de la filosofía del arte y del lenguaje. Gadamer, en cambio, inicia su periplo en el análisis heideggeriano del arte y del lenguaje, pero desde ahí volverá a retomar el tema de la historicidad que aparecía en *Ser y tiempo*. Pero este tema ya no lo afrontará, como Heidegger, desde la perspectiva existencial del ser-ahí —una perspectiva de la subjetividad propiciada por la fenomenología— sino desde la perspectiva global de la facticidad de la *Weltanschauung*, perspectiva que engloba la conciencia individual en el contexto más amplio del arte y el lenguaje. El enfoque gadameriano sobre el tema de la historicidad, si cabe hablar así, está más alejado de Husserl y más próximo a Hegel.

La concepción del mundo (*Weltanschauung*), es un término ya familiar que aparece por primera vez en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel para caracterizar la ordenación moral del mundo (eticidad)⁸. La multiplicidad y el cambio de las concepciones del mundo es lo que ha conferido a este concepto la resonancia que nos es más cercana. Esas concepciones del mundo están expresadas y conservadas en el arte como objetivación de la mismas (*Esíritu objetivo*).

La tarea de las ciencias del espíritu, según Gadamer, no es precisamente cancelar toda esa multiplicidad de experiencias del mundo superándolas en el saber conceptual de la filosofía a partir de la autoconciencia completa del presente, sino tratar de comprenderlas, esto es, reconocerse en su verdad⁹. Se trata, en suma, de ver todo encuentro con el arte de manera que pueda ser comprendido como una experiencia, como un acontecer inconcluso del que es parte ese mismo encuentro. La experiencia estética nos muestra cómo una obra de arte —una poesía, un drama, una composición musical o un cuadro pictórico— nunca termina de mostrarnos su contenido de una manera conclusa y definitiva. En el arte no llega a producirse un agotamiento definitivo de lo que contiene, un saber definitivo, sino un acontecer que se renueva en cada encuentro y que no deja inalterado al que lo hace. El arte como lugar de la experiencia de la verdad no puede ser sobrepasado y sustituido por la filosofía. El mundo del arte constituye una realidad muy peculiar que no puede ser reducido a nuestro mundo subjetivo.

El punto de partida de Gadamer en la concepción del arte, siguiendo los pasos de Heidegger, se perfila en torno a Hegel y también contra Hegel: «Mi punto de partida fue, pues, la crítica al idealismo y a sus tradiciones románticas. Vi con claridad que las formas de conciencia que habíamos heredado y adquirido, la conciencia esté-

8 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Ed. Hoffmeister, F. Meister. Hamburg, 1952, pp. 424 ss. El término mantiene en Hegel su referencia al mundo sensible en cuanto que es el arte donde se encuentran las *Weltanschauungen* esenciales. (Aesth. II, 131).

9 WM, I, p. 174.

tica y la conciencia histórica, eran unas figuras degradadas de nuestro verdadero ser histórico y que las experiencias originarias transmitidas por el arte y por la historia no podían concebirse partiendo de ellas. La tranquila distancia en la que la conciencia burguesa gozaba de su cultura ignoraba hasta qué punto todos estamos en el juego y nos basamos en él. Por eso traté de superar desde el concepto de juego las ilusiones de la autoconciencia y los prejuicios del idealismo de la conciencia. El juego no es nunca un mero objeto, sino que existe para aquél que participa en él, siquiera a modo de espectador. La inadecuación de los conceptos de sujeto y objeto, que ya Heidegger había señalado en su exposición de la pregunta por el ser en *Ser y tiempo*, se podía manifestar aquí en concreto. Lo que más tarde indujo a Heidegger a dar un giro o vuelta a su pensamiento, yo intenté describirlo por mi parte como una experiencia límite de nuestra auto-comprensión, como la conciencia histórico-efectual que tiene más de ser que de conciencia»¹⁰.

Los partidarios de la estética científica de base kantiana, según la expresión feliz de R. Musil, buscaban en cambio el ladrillo universal con el que se pueda erigir el edificio del arte. Ese ladrillo universal era la definición que permitiera determinar qué es arte y qué no es arte, separar lo artístico de todos los demás elementos ajenos al puro arte. Heidegger y Gadamer, por el contrario, en ningún momento intentan definir o precisar qué es el arte. Sin ninguna limitación metódica previa, el arte es aquello que hoy encontramos bajo ese nombre. No sabemos aún qué encontraremos mañana bajo el nombre de arte. No se trata de saber definirlo y clasificarlo según escuelas, formas y tipos con la actitud propia con que la historia del arte

10 WM, I, p. 174. 'Si se sigue, en efecto, las intenciones de la filosofía heideggeriana tardía, como yo lo he hecho en mi propia filosofía hermenéutica, y si se trata de verificarlas ... se convence uno de que la experiencia del arte comunica más cosas que la conciencia estética no es capaz de captar. El arte es más que un objeto de gusto, incluso si se trata del objeto de gusto más refinado'. H.-G. Gadamer, 'Kant und die philosophische Hermeneutik', en: *Kant-Studien*, 66 (1975), pp. 395-403, *Heideggers Wege*, p. 45-54.

o de la literatura someten a sus productos. Estas crean visiones de conjunto muy útiles, pero siempre dejan atrás, dándole la espalda, la experiencia verdadera y propia del arte. Esta es la tarea de la estética que afrontan Heidegger y Gadamer con amplia perspectiva filosófica: no determinar lo que a posteriori viene definido como obra de arte, sino captar qué ocurre verdaderamente en un experiencia estética. Tanto para uno como para otro la experiencia estética es ante todo experiencia hermenéutica, acontecer (*Ereignis*) de la verdad: «el arte es la puesta en obra de la verdad»¹¹.

1. LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y LA ESENCIA DEL FUNDAMENTO EN HEIDEGGER

Es importante precisar la perspectiva con que Heidegger y Gadamer afrontan el tema del arte. Tanto uno como otro consideran el arte como lugar de verdad, donde acontece la verdad. La *Estética* de Hegel es sin duda la que ofrece el auténtico punto de referencia a todos los intentos de definición del arte a partir del concepto de verdad. Representa, en este sentido, la más coherente explicación del arte a la luz de la verdad. Identifica lo bello como la apariencia sensible de la idea. Es la apariencia sensible del Espíritu Absoluto. En realidad, Hegel presenta el arte en estrecha afinidad con la religión y la filosofía y le asigna el grado de prefiguración de la filosofía.

Lo que define la belleza según Hegel, no es —como indicaba Kant— una operación mental, un juicio reflexivo, sino la realidad de una obra caracterizada por la «apariencia» (*Schein*). La categoría de apariencia —en uso en el ámbito de la estética— remite a aquella crítica a los poetas que se encuentra en la *República* de Platón. Este expulsa a los poetas de la república ideal porque el arte es condenado como apariencia. La apariencia que no es reconocible como apa-

11 M. Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerkes' en: *Holzwege*, Frankfurt a M. Klosterman, 1950, p. 61.

riencia es el engaño (*pseudos*) y debe desaparecer apenas se presente cuando se trata de llegar a la verdad (*aletheia*). Cuando Hegel habla de apariencia del arte no se refiere a la apariencia-engaño que sustituye a la realidad sino a lo que permite aparecer o manifestarse la realidad. Por eso no decreta su expulsión en una supuesta república platónica dominada por la verdad sino que se le honra como una aparición de la verdad.

Tanto Heidegger como Gadamer se aproximan al tema del arte con perspectiva diferente a la de Kant y Hegel. Estos tratan de filosofar sobre el arte, cada uno a su manera, como un objeto sobre el que la filosofía intenta matizar conceptualmente. Para Heidegger y Gadamer, por el contrario, no es la filosofía la que nos dice qué es el arte, sino que es el arte el que debe mostrarnos qué es la filosofía. Esta es la perspectiva. Lo que está en cuestión para ellos no es el arte sino la filosofía. El planteamiento, consiguientemente, no es estético sino ontológico ¹².

Heidegger, sitúa el tema del arte en el centro de su reflexión en los años del llamado «giro», después de interrumpir la redacción de *Ser y tiempo*, (1927) cuando le pareció decisivo en la consideración filosófica el primado del ser respecto a la propia existencia: Si siempre que nos preguntamos en la metafísica por el ser nos encontramos con el ente, es necesario abandonar esa vía y buscar otra más originaria. La vía del arte es la vía del ser como alternativa a la vía de la metafísica o de las ciencias que nos conducen inevitablemente al ente. Este es el mismo camino que había tomado anteriormente Nietzsche.

Para Heidegger, el arte no es un objeto frente a nosotros, del que hay que delimitar su horizonte y precisar sus leyes. No es un producto o cosa entre las cosas, como un objeto encerrado en una determinada red de valores y significados sino que es más bien como una palabra poética que orienta la existencia a partir del ser y por

12 Cf. J. Grondin, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans Georg Gadamer*, Hain, Meisenheim/Glan, 1982, p. 114.

tanto nombra al ser mismo. Las expresiones de Heidegger parecen crípticas: El arte es el evento que irrumpe en el mundo volviéndolo a fundar cada vez como originaria posibilidad de comunicar y por tanto de instituir formas de vida asociada, es el origen. Por eso es lugar de la provocación, de la llamada al origen, de la referencia al fundamento. Son infinitas las frases que podemos espigar en sus obras semejantes a éstas. Pero ¿qué significan? Los comentaristas se centran en la obra clave *El origen de la obra de arte* (1935), el ensayo que inaugura la filosofía heideggeriana del arte y que da lugar a un diálogo histórico-ontológico con los poetas, y desde este punto de partida generalmente convierten todo en un galimatías de carácter casi místico cuando no en pura palabrería. Es necesario la maestría y sencillez de Gadamer para conocer el horizonte en que se enmarca la filosofía heideggeriana del arte.

El interés por la poesía que tienen Heidegger y el propio Gadamer, está marcado fundamentalmente por descubrimiento de la obra tardía de Hölderlin¹³. El redescubrimiento de Hölderlin, explica Gadamer, fue obra del filólogo clásico Norbert von Hellingrath que preparaba una tesis sobre las traducciones de Píndaro realizadas por Hölderlin. Esto abrió un camino totalmente nuevo hacia la obra tardía de Hölderlin, que, incluso en su estado fragmentario, se reveló como prueba de una técnica estricta que respondía, al igual que Píndaro —ya descubierto por Herder y Goethe—, a la teoría estética del genio, la cual había hecho de Shakespeare el modelo contra la preceptiva del clasicismo francés. También se veía en Hölderlin, por influencia del poeta Stefan George, una especie de anticipación del descubrimiento nietzscheano del sustrato dionisiaco en la cultura apolínea de los griegos, hasta entonces tipificada universalmente

13 La figura de Hölderlin cada vez está adquiriendo más relieve no sólo en su calidad de poeta sino estrictamente como pensador. Las investigaciones sobre su relación con Hegel manifiestan su influencia sobre éste en su desvinculación respecto a Kant. También aparece cada vez más claramente el sustrato hölderliniano de la última época de Heidegger. Sería interesante conocer más detalladamente los hilos de relación entre Hegel y Heidegger a través del interlocutor común, Hölderlin.

como paradigma de la armonía. Esta característica fue lo que hizo que se considerara a Hölderlin como desvinculado del movimiento romántico, tal como se había considerado en razón de su obra conocida hasta entonces¹⁴. «¿A qué se debe que Hölderlin aparezca por doquier como un poeta de nuestro siglo? —se pregunta Gadamer—. Al formular esta pregunta, creo poder afirmar que nos hallamos aquí ante el misterio de la palabra, ante lo que podríamos llamar el sufrimiento en la búsqueda de la expresión. Ningún otro de nuestros grandes poetas ha buscado tanto como él la palabra, casi balbuciendo, ni ha interrumpido una y otra vez esa búsqueda tan desesperanzado. Ningún otro estuvo como él tan penetrado por la incapacidad, por la imposibilidad de expresar aquello que vislumbraba. Quizá sea eso lo que en la palabra de este poeta nos conmovió en lo más profundo, a nosotros y al espíritu de nuestro tiempo en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, una época que tan trágicamente terminara para la historia alemana. Era la época en que el arte, también en otros ámbitos, no podía ya cultivar el repertorio heredado de formas y estilos aprendidos y en la que buscando, oprimido y exaltado, deformado incluso y sin embargo poseído siempre por su propia necesidad de expresión ensayaba incansable nuevas formas... Algo de esa presencia de Hölderlin, el poeta que venía de orígenes humildes y que recibió, no obstante, el beso del lenguaje, nos afecta sin duda a todos. Lo que para él significaba hablar es quizá la forma primigenia de hablar en términos absolutos. Hablar es siempre buscar la palabra. Encontrarla es siempre una limitación. El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no consigue decir y que, precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro»¹⁵.

14 Cf. H.-G. Gadamer, 'Hölderlin und George', en: Stefan George *Kolloquium*, Köln, 1971, pp. 118-132. Reed. en H.-G. Gadamer, *Gedicht und Gespräch*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1990. Trad. esp. D. Najmías y J. Navarro, *Poema y diálogo. Ensayo sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 36-56.

15 H. G. Gadamer, 'Die Gegenwärtigkeit Hölderlins', en: *Hölderlin-Jahrbuch* 23 (1983), pp. 179-181. Trad. esp. *Poema y diálogo*, pp. 10-12. Sobre el significado de Höl-

En 1936 Heidegger imparte en Roma su célebre conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía*¹⁶. Después de justificar la elección del tema comenta cinco fragmentos de poemas. En este comentario aparece con toda nitidez y claridad el nuevo vocabulario de la *Kehre* heideggeriana, un vocabulario con un sentido preciso, estrechamente referido a la poesía de Hölderlin. Para hablar de la esencia de la poesía escoge precisamente a Hölderlin «no porque en su obra se realice como una entre tantas la esencia general de la poesía sino única y exclusivamente porque la poesía de Hölderlin mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la poesía. Hölderlin es, pues, para nosotros y en excepcional sentido el poeta del poeta»¹⁷.

Desde Hölderlin como punto de partida, Heidegger da una concepción del arte, apoyado fundamentalmente en la poesía, totalmente distinta a la de Kant. Sus reflexiones tienen como referencia más a Hegel que a Kant, reflexiones que expone Gadamer apoyado en experiencias antropológicas básicas, no en conceptos crípticos. Los sencillos conceptos antropológicos básicos descritos por Gadamer como punto de partida para una correcta comprensión del arte son los mismos que aparecen arduamente manifestados en el segundo Heidegger: La realidad humana, el mundo de la vida, está constituido en su sentido y significación por esa especie de consolidaciones o trasmutaciones en forma operada por los poetas sobre las experiencias de la vida de una comunidad con el fin de poder conservarlas, celebrarlas y actualizarlas como referentes constitutivos de identidad y sentido. Constituyen así la «esencia del fundamento» del mundo de la vida. Los artistas, los poetas son los que incesantemente buscan la expresión y la palabra que sea capaz de recoger exactamente una experiencia de la comunidad que desea conservarse permanentemente. En este sentido, tanto el arte, como la fiesta tienen que ver con el deseo de perennidad y la capacidad de con-

derlin en la meditación heideggeriana puede verse O. Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen 1963).

¹⁶ M. Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Trad. esp. J. D. García Bacca, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona 1989.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

servar una experiencia de la comunidad como valor constituyente, como memoria histórica y representación sensible de su identidad.

2. LA ONTOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE Y SU BASE ANTROPOLÓGICA

La ontología gadameriana del arte es una de las partes más elaboradas y originales de *Verdad y método* y gira en torno a una serie de conceptos-guía estrechamente conectados entre sí como son los de juego y autorrepresentación, de transmutación en forma, de mimesis y de representación. Como trasfondo de este análisis, la crítica a Kant y la concepción moderna del arte.

Las reflexiones estéticas de Kant, apoyadas en la analítica de los juicios de gusto, se dirigían bien a la naturaleza, bien al arte que hoy llamamos clásico. Pero estas reflexiones, señala Gadamer, no son aplicables al arte moderno. Además, la reflexión kantiana con sus conceptos estéticos está realizada exclusivamente sobre las artes plásticas sin tener en cuenta las artes procesuales y de representación. La estética de Kant no ofrece ningún apoyo para tratar de comprender el arte actual, desde el cubismo y el arte abstracto hasta el *happening* o la música serial. «¿Cómo debe entenderse la ruptura con la forma llevada a cabo por la creatividad artística moderna, el juego con todos los contenidos, que ha llegado hasta el punto de que nuestras expectativas se vean rotas constantemente? ¿Cómo hay que entender eso que los artistas de hoy, o ciertas corrientes del arte actual, califican ciertamente de anti-arte: el *happening*? No se puede decir, por las buenas: '¡Vaya una extravagancia!'. Duchamp ha puesto de manifiesto algo relativo a las condiciones de la experiencia estética. Pero, a la vista del uso experimental del arte de nuestros días, ¿cómo vamos a servirnos de los medios de la estética clásica?»¹⁸.

18 H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönes*. Ed. Ph. Reclam jun. Stuttgart, 1977. Tr. A. Gómez Ramos, *La actualidad de lo bello*. Barcelona, ed. Paidós, 1991, p. 65.

Para Gadamer hay tanta disparidad entre las distintas artes (procesuales y plásticas) y entre las formas de arte clásico y arte moderno que para dar razón de ellos como un fenómeno unitario es necesario retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales. ¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Gadamer identifica tres experiencias antropológicas básicas que se concitan en la experiencia del arte: el juego, la fiesta, el símbolo¹⁹. Estas tres experiencias básicas no sólo son capaces de dar una concepción unitaria de las artes sino que expresan su compleja realidad más adecuadamente —al conceptualarlo como un proceso óptico de representación— que el reduccionismo de la subjetividad estética iniciado por Kant.

Los conceptos-guía que le sirven para estructurar ontológicamente su concepción se apoyan en estas experiencias antropológicas del juego, la fiesta y el símbolo que se concitan en el mundo del arte. Aunque se pueden descubrir en cada uno de los tres ámbitos señalados, nos referiremos para explicar cada uno de los conceptos únicamente a aquel ámbito en el que es particularmente manifiesto. Estos conceptos, que caracterizan aspectos ontológicos fundamentales de la experiencia estética, dan razón del peculiar modo de expresar la verdad que aparece en el mundo del arte y que es el funda-

19 Los conceptos que Gadamer maneja para tratar de describir la experiencia artística son todos ellos elementos fundamentales que configuran una cultura. En la descripción que hace de ellos acude a su sentido originario, que configura la cultura occidental más allá de la conciencia que se suele tener de ellos en una cultura degradada y uniformada por el rasante unificador de la civilización técnica. Lo que realizan Gadamer y sus discípulos en este sentido es una verdadera historia de los conceptos (*Begriffsgeschichte*) y su recepción en las distintas fases históricas, algo que caracteriza ya de modo peculiar el estilo de toda investigación hermenéutica. Según la hermenéutica, los conceptos que configuran nuestra experiencia del mundo no son definiciones inalterables. Todos los conceptos tienen un origen y una historia. Los conceptos se van modificando conforme se modifica nuestra experiencia del mundo. La descripción de estas conceptos hoy choca evidentemente con nuestra experiencia empobrecida de los mismos, pero conducidos de la mano del hermeneuta, enseguida reconocemos su sentido y nos reconocemos en ellos como vinculados, ellos y nosotros, a la tradición cultural a que pertenecemos.

mento no sólo de todas las humanidades sino de todo aquello que configura el mundo de la vida. Al mismo tiempo, Gadamer ofrece con estos análisis pautas claras y netamente inteligibles sobre la concepción del arte intuida por Heidegger. Desde las descripciones antropológico-fenomenológicas aparece muy claro lo que quería decir Heidegger sobre el arte, es decir, sobre el ser con un extrañísimo lenguaje.

EL JUEGO COMO REFERENTE CONCEPTUAL DE LA ESTÉTICA FILOSÓFICA

En Gadamer el juego es un concepto antropológico, una función elemental de la vida humana. En su análisis del mismo prescinde conscientemente de los aspectos referidos a la conciencia subjetiva del jugador para centrarse únicamente en la realidad objetiva del juego. Lo que le interesa sobre la esencia del juego no es la reflexión o conciencia del jugador que juega sino el modo propio de ser del juego como tal. Su tesis de fondo es que el ser del arte no puede determinarse como el objeto de una experiencia estética —desde el punto de vista del sujeto—, sino a la inversa, el comportamiento estético es parte del proceso de representación y pertenece esencialmente al juego como tal. La concepción del arte como juego está apoyada directamente en su larga experiencia estética y también hermenéutica; y su análisis del juego es una reflexión sobre lo que al él le ocurre en la comprensión de una obra artística o en su tarea hermenéutica: la experiencia de sentirse involucrado en un juego, participando en el mismo. Un juego que ya tiene sus reglas, su lenguaje y que ya va en un curso avanzado de su representación. Su experiencia filosófico-crítica en el ámbito de la hermenéutica y en el de la comprensión del arte no es la de sentarse frente a un problema, armado con un buen instrumental metodológico, sino la del proceso reflexivo que acoge todo lo esclarecedor de lo que acontece en ese juego. No es otra su praxis hermenéutica y no cree que pueda ser, ni tenga que ser otra la labor de la filosofía.

Al establecer el juego como hilo conductor del análisis de la obra de arte y de su carácter ontológico Gadamer no se encuentra solo. Es significativo el hecho de que el mismo año en que se publica *Verdad y método* se publique también *El juego como símbolo del mundo*. Su autor, Eugen Fink, es discípulo de Heidegger y también pone en el centro de su reflexión el juego. Es sintomático que asuma el juego como el horizonte mismo de una comprensión del ser y del mundo.

Comparando el papel que desempeña el juego en ambos estudios de porte heideggeriano, el de Fink y el de Gadamer, podemos captar mejor la peculiar función explicativa que adquiere para Gadamer en el mundo del arte: Fink pone el juego en el centro de su reflexión desarrollando el papel fundamental que desempeña el juego en Nietzsche como símbolo del mundo. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche había descubierto el juego como la idea central de su filosofía con la que reivindica a Heráclito. Pero en dicha obra la idea de juego todavía no es más que una grandiosa metáfora de la representación universal. Sólo más tarde, en *Más allá del bien y del mal*, se le presentaría el juego como principio de la explicación del ser. Manifiesta ahí la convicción filosófica de que toda la realidad es un juego. Heidegger recuerda que ya Heráclito hablaba del juego en el momento en que se inicia el pensamiento occidental llamándolo Aion, un niño que juega²⁰. Es muy interesante y significativa la conocida asociación que intenta establecer Nietzsche entre los fenómenos del arte y del juego²¹. En ambos están ausentes las preocupaciones veritativas. Como es conocido, para Nietzsche la verdad pertenece a la visión del mundo platónico-cristiana, y él intenta refutarla precisamente con la afirmación del arte (y el juego) como instituyente de una verdad concebida como creación libre y ateleológica.

En la perspectiva lúdica de Fink, es claramente perceptible el trasfondo de Nietzsche. Pero también en Gadamer. Ambos remiten a Heidegger, aunque con una perspectiva y motivación distintas.

20 Heráclito, *Fragm.* B 52.

21 G. Sansonetti, *Il pensiero di Gadamer*, Brescia, Morcelliana, 1988, pp. 138-139.

E. Fink hace su análisis fenomenológico uniendo juego y arte en la perspectiva nitzscheana creacionística y 'poiética', perspectiva que está ausente en el de Gadamer. En cambio, el análisis del juego y del arte por parte de éste está motivado por una instancia ontológica donde se concluye que la obra de arte es juego y que el juego y el arte tienen la misma naturaleza representativa. Otra idea es que una obra de arte es un elemento provocador que nos llama y nos introduce en un juego, en su juego, cuya dinámica no controlamos y del que salimos modificados²². A estas ideas añade Gadamer el punto de vista con que Heidegger se acercaba al arte: Ver en él la esencia del fundamento, la construcción de referentes de identidad en que nos reconocemos. Todos los detalles o aspectos que Gadamer describe minuciosamente a propósito del juego, de la fiesta o del símbolo tendrán su traducción al ámbito no sólo del arte sino, desde éste, también al de la filosofía. De ahí que nos detengamos en su descripción.

En la descripción del concepto de juego hay que tener en cuenta la compleja red de asociaciones o la familia de palabras ligadas en la lengua alemana al juego (*das Spiel*), parentesco del que carecemos en castellano. Como advierten los traductores de *Verdad y método*²³, las asociaciones semánticas en alemán remiten a la pieza teatral que es una representación-juego (*Spiel*) en la que los actores representan-juegan. Las obras no se 'interpretan' sino que se juegan, se representan. En este contexto hay que tener en cuenta que cuando Gadamer piensa en el arte no se refiere primariamente a las artes plásticas, como suele ser habitual, sino a las artes procesuales de representación. En función de éstas concebirá a su vez las artes plásticas describiendo la realidad de su experiencia artística como un proceso de representación en el que interviene esencialmente el espectador, del mismo modo que han de intervenir los músicos para interpretar o representar una obra musical o los actores el drama.

22 Cf. G. Sansonetti, *Il pensiero di Gadamer*, Brescia, Morcelliana, 1988, pp. 138-139.

23 Cf. H.-G. Gadamer, *Verdad y método*. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ed. Sígueme, Salamanca 1977, p. 143, nota 1.

Lo primero que aparece en la experiencia del arte es que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto, algo que dominamos como en cualquier actividad cognoscitiva. La peculiaridad de la obra de arte como tal, lo que le diferencia de cualquier objeto, es que tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. Lo que permanece y queda constante no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Esto mismo es precisamente lo que ocurre en el juego y lo hace significativo en su modo de ser. La primera característica ontológica del juego es que su protagonista efectivo no son los jugadores sino el juego mismo con su propia dinámica en la que involucra a los jugadores y que trasciende a cada uno de ellos. Esta especie de autonomía y primado del juego respecto a la conciencia de los jugadores resultan claros, según Gadamer, apenas se piensa que todo jugar es en el fondo un ser-jugados y que la fascinación o atracción que el juego ejerce sobre los participantes en el mismo consiste en el hecho de que el juego tiende a configurarse como «señor» del jugador. «La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores» hasta el punto de que «el auténtico sujeto del juego —como resulta particularmente evidente en los juegos en que en que el jugador es uno solo— no es el jugador sino el juego mismo»²⁴.

El jugar no debe entenderse, insiste Gadamer, como el desempeño de una actividad por parte de alguien. En la pura realización del movimiento es propiamente el mismo juego el que se juega, se desarrolla, se representa. El movimiento del juego como tal, carece en realidad de sustrato. No se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue en el sentido que domine y controle la dinámica del jugar. El verdadero sujeto es más bien el juego mismo, que desarrolla una dinámica propia. Sin embargo, estamos tan acostumbrados a referir toda actividad a un sujeto que incluso el juego hemos de referirlo a una subjetividad, cuando el verdadero sujeto es el juego mismo.

24 WM, I, p. 110.

Gadamer pretende destacar que el juego escapa a los esquemas de sujeto y objeto y constituye propiamente un ámbito de mediación de sujeto y objeto en la misma actividad: es el juego mismo el sujeto del jugar y es el juego mismo lo jugado o representado: «Es necesario liberarse de un hábito de pensamiento que ve la esencia del juego en la conciencia del jugador. Esta definición del hombre que juega, hecha popular sobre todo por Schiller, comprende la estructura del juego solamente a partir de su aparición subjetiva. El juego es, sin embargo, auténticamente un ejemplo de movimiento que comprende a aquellos y/o aquello que se juega»²⁵.

Considerando fenomenológicamente la estructura de su desenvolvimiento, el juego posee una dinámica interna que no es controlada por ninguno de los jugadores en concreto. Por el contrario, es el juego el que controla a los jugadores poniéndoles tareas a cada uno de ellos en la propia dinámica del juego. Esta primacía del propio juego sobre cada uno de los jugadores puede apreciarse sobre todo en la fascinación que produce en ellos. La fascinación tiene su raíz en que el juego se hace señor del jugador, produce en él un raptó u olvido de sí mismo para someterlo al contexto de un movimiento con dinámica propia que envuelve a cada uno de los jugadores. Por otro lado, la incerteza esencial del juego —incluso cuando juega uno solo— es una prueba de que el auténtico sujeto no es el jugador sino el juego mismo. Por eso es un riesgo para quien lo juega.

Otro rasgo que subraya la primacía del juego sobre la conciencia del jugador es el hecho de que ningún jugador puede abandonarse a la libertad completa del jugar, a la pura libertad de la subjetividad. Su actuación caprichosa destruye el juego como tal. Cada jugador no sólo se somete a las reglas de del juego, se somete también a las tareas que el juego le va poniendo y que ha de resolver libremente. Este sometimiento a las tareas del juego, olvidándose el jugador de sí mismo, no es experimentada, sin embargo, como una pérdida de dominio de nosotros mismos, sino más bien como una lige-

25 WM, I, p. 107.

reza o libertad que llena al jugador ²⁶: «Todo esto permite destacar un rasgo general en la manera como la esencia del juego se refleja en el comportamiento lúdico: *todo jugar es un ser jugado*. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores. Incluso cuando se trata de juegos en los que uno debe cumplir tareas que él mismo se ha planteado, lo que constituye la atracción del juego es el riesgo de si 'se podrá', si 'saldrá' o 'volverá a salir'. El que tienta así, es en realidad tentado. Precisamente las experiencias en las que no hay más que un sólo jugador hacen evidente hasta qué punto el verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el juego mismo. Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él» ²⁷.

Estas indicaciones sobre el juego, tienen su referente en el análisis de la auténtica experiencia estética. La verdadera experiencia estética de una obra de arte nos atrapa, haciéndonos participar en un juego cuya dinámica y cuyos resultados no podemos dominar o controlar previamente. El matiz que Gadamer desea destacar es que hay experiencias de realidades como el arte o el juego que no están disponibles a la subjetividad simplemente como objetos: «El juego no agota su ser en la conciencia o en la conducta del que juega, sino que por el contrario atrae a éste a su círculo y lo llena de su espíritu. El jugador experimenta el juego como una realidad que lo supera» ²⁸.

Una segunda característica ontológica del juego, y por consiguiente de la experiencia estética del arte, es la llamada auto-representación o automanifestación (*Selbstdarstellung*). Con este término, Gadamer intenta expresar que el juego en su autónomo ir y venir representa una actividad no finalizada, una actividad cuyo único fin es la autopresentación de sí misma. El juego, como el arte, es esencialmente autorrepresentación: Si atendemos al uso lingüístico, la multitud de expresiones de las que forma parte (juego de luces, juego de

26 WM, I, pp. 113 ss.

27 WM, I, p. 112.

28 WM, I, p. 113.

las olas, juego de fuerzas, juegos de palabras...) se hace siempre referencia a un juego de vaivén. No es un movimiento con un objetivo en el que encuentre su final sino una repetición sin objetivo. El juego es la pura realización del movimiento sin objetivo, una danza. El juego en su función vital es ante todo un automovimiento que no está vinculado a fin alguno ajeno a él mismo²⁹. «A través del propio movimiento, (el juego) no tiende a un fin o a una meta, sino sólo al movimiento como movimiento que parece, por decirlo así, un fenómeno de autorrepresentación del viviente»³⁰. El modo de ser del juego, como danza o movimiento sin objetivo final, le hace muy cercano al movimiento de la naturaleza. La naturaleza es siempre un juego renovado, sin objetivo ni intención, es un puro automanifestarse. Fr. Schlegel por ejemplo escribe: «Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma»³¹.

En su vaivén, ni un extremo ni el otro son la meta final en la cual vaya a detenerse. Es automovimiento que no tiende a una meta sino al movimiento en cuanto tal, se limita a autorrepresentarse. En este sentido es un fenómeno de exceso, el de la autorrepresentación, propio del ser viviente: «La autorrepresentación del juego que hace el jugador, por decirlo así, hace que llegue a autorrepresentarse él mismo en la medida en que juega, esto es, representa algo. Sólo porque el juego ya es siempre un representar, el jugar del hombre puede encontrar su tarea en la representación misma»³².

29 Leemos en Heidegger 'El juego es sin porqué. Juega en el mientras se juega', 'Satz von Grund', en: *Der Denkweg...*, p. 214. El vocabulario es casi el mismo, pero el movimiento que Kant atribuía a las facultades cognoscitivas en el juicio del gusto o juicio estético es el mismo con que describe Gadamer la realidad del juego como tal, cualquier juego al que jugamos. Lo más diferenciador de Gadamer respecto a Kant, es que el juego, todo juego, es un proceso de representación. Realizándose, se representa a sí mismo.

30 WM, I, p. 114.

31 Fr. Schlegel, 'Gespräch über die Poesie', en: *Friedrichs Schlegels Jugendschriften II*, 1982, p. 364. Cit. por Gadamer, WM, I, p. 111, nota 200.

32 WM, I, p. 120.

En su función vital, el juego del hombre coincide con el de los animales. Es un proceso natural cuyo sentido es el puro manifestarse. Lo particular del ser humano es que en su juego incluye la razón con su capacidad de darse o proponerse fines y aspirar a ellos conscientemente. En ese vaivén de las repeticiones y de los propios movimientos en que consiste el juego se propone fines (cuántas veces botar la pelota antes de perderla, etc.) y se pone reglas, de modo que la función de representación no es un mero capricho sino que se determina de esta o aquella manera. «En el juego humano encontramos una primera experiencia de racionalidad, a saber, la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, la identidad de lo que se pretende repetir»³³.

Una tercera característica ontológica del juego está dada por el hecho de que además de representar algo es también potencialmente un representar ese algo para alguien: «Toda representación, según sus posibilidades, es un representar para alguien»³⁴. En otras palabras, el juego tiene como posibilidad esencial la de ser representación para un espectador. El juego, subraya Gadamer indicando una dimensión que trasciende los límites de la subjetividad kantiana, es algo esencialmente comunicativo y lo es en dos aspectos: en el propio jugar que exige compañero y en la relación que se establece con el espectador: El vaivén pertenece tan esencialmente al juego que en último extremo no existe el juego en solitario. Para que haya juego siempre se necesita que haya otro polo que responda a la iniciativa del jugador con sus contrainiciativas. Si el otro jugador no es real ha de ser ficticio, como en los juegos solitarios. Todo jugar exige siempre un jugar-con. En ese jugar-con interviene incluso el espectador: «El espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. Si verdaderamente 'le acompaña', eso no es otra cosa que la *participatio*, la participación interior en ese movimiento que se repite. Esto resulta mucho más evidente en formas de

33 H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 71.

34 WM, I, p. 116.

juego más desarrolladas: basta con mirar alguna vez, por ejemplo, al público de un partido de tenis por televisión. Es una pura contorsión de cuellos. Nadie puede evitar ese 'jugar-con'. Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego es parte de él»³⁵.

De cara a la experiencia artística, Gadamer destaca la activa participación del espectador, señalando que toda obra artística deja un espacio de juego que tiene que rellenar éste, no sólo en la lectura de un libro sino también en la contemplación de un cuadro: «Por experiencia propia, todos sabemos que visitar un museo, por ejemplo, o escuchar un concierto, son tareas de intensísima actividad espiritual. ¿Qué es lo que se hace? ... Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar»³⁶. El fenomenólogo R. Ingarden fue el primero que destacó en la literatura la colaboración del lector al señalar la función evocativa de una narración³⁷. El espacio libre que deja la evocación narrativa es el que deja también en cada caso la palabra poética y que todos llenamos siguiendo la evocación lingüística. En las artes plásticas, observa Gadamer, ocurre algo semejante: «Como suele decirse, un cuadro se 'lee' igual que se lee un texto escrito. Se empieza a 'descifrar' un cuadro de la misma manera que un texto... Siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal. Por esta razón me parece que es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en

35 H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 69.

36 *Ibid.*, pp. 73-74.

37 R. Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, Tubinga, 1972 (4.ª ed.).

el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar. El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que en un juego todos son co-jugadores»³⁸. A la vez, el juego no es algo distinto o ajeno a la propia actividad de los jugadores. La peculiaridad e importancia de esta experiencia como la del juego radica en ser un proceso medial: En el juego los conceptos de sujeto y objeto resultan simplemente inadecuados. El juego es un acontecer en el que quedan envueltos en un mismo proceso sujeto y objeto, jugador y juego, representar y representación.

El análisis gadameriano del juego no es inocente o sin prejuicios. Está condicionado y enmarcado dentro de su formación hegeliana y heideggeriana, de tal modo que puede decirse que, aunque —según la presentación de *Verdad y método*— llega a una concepción del arte, de la historia, del lenguaje a partir del juego, mas bien ocurre lo contrario. Porque tiene una concepción hegeliana y heideggeriana de la historia y del ser es capaz de hacer ese análisis fenomenológico de juego. El marco teórico o conceptual y el ejemplo del juego se iluminan mutuamente con el resultado feliz de hacer claramente comprensible y perfectamente determinable la difícil expresión heideggeriana. Estas características del juego tan claramente expuestas por Gadamer son en su impostación ontológica características del ser en su manifestarse que nos recuerdan todo el penoso —en razón de su dificultad— vocabulario heideggeriano. Cada detalle de la descripción fenomenológica del juego realizada por Gadamer contiene un amplio y poderoso mundo conceptual de referencias:

1. La descripción del primado del juego respecto a la conciencia del jugador corresponde en su impostación ontológica la crítica de la primacía otorgada a la conciencia en el ámbito de la comprensión o de la hermenéutica. El proceso cartesiano de subjetivación que caracteriza a la modernidad llega hasta Husserl y sólo se verá sobrepasado por Heidegger.

38 H. -G. Gadamer, o. c., p. 76.

2. El fenómeno de la *subjetivación* tiene su expresión paralela en el ámbito del arte, representado por Kant con su estética del genio³⁹.
3. En el de la interpretación está representado por el subjetivismo hermenéutico de Schleiermacher que trata de comprender el sentido de los textos desde la mentalidad de su autor⁴⁰.
4. En la metodología histórica nos remite a Collingwood, quien trata de interpretar el sentido de un hecho histórico desde lo planificado por su agente⁴¹.
5. En última instancia, también tiene su correlato en la concepción del ser como ente y en la objetivación operada por la dominación técnica que caracteriza a la cultura contemporánea, tal como denuncia Heidegger.

Frente a estos fenómenos paralelos, que tienen en común el planteamiento de las cuestiones en sus diversos ámbitos desde la subjetividad —planteamiento característico de la modernidad cartesiana— Gadamer adopta, como manifiesta insistentemente, el concepto de «mediación» propio de Hegel y Heidegger. No quiere decir otra cosa que, lo mismo que no hay contraposición entre el jugador y lo jugado sino más bien un juego que comprende a los jugadores y a la cosa jugada, de suerte que el sujeto no son los jugadores sino el propio juego que se representa y conduce a los propios jugadores, tampoco se contraponen sujeto y objeto, realidad y conciencia. El ser en su proceso de autorrepresentación como *aletheia* es un movimiento que comprende a ambos y los hace esencialmente interdependientes: la conciencia se va formando por la experiencia de lo real y lo real es configurado por la conciencia⁴².

La libertad que caracteriza al juego tiene como trasfondo la crítica de la concepción de la libertad del romanticismo y su prolonga-

39 WM, I, pp. 61-66.

40 WM, I, pp. 188-201.

41 WM, I, pp. 375-384.

42 WM, I, pp. 116-126.

ción en el historicismo. El juego siempre está sometido a normas en su desarrollo, no sólo las normas del propio juego sino también a la fuerza o el poder de lo sobrevenido a lo largo del desarrollo del mismo. Lo ya jugado es parte determinante de lo que se está jugando. En el desarrollo del jugar, la libertad está condicionada por las jugadas previas de la partida. La necesidad o resistencia que encuentra la fuerza libre es el poder de lo sobrevenido por el ejercicio de la misma libertad. Remite, tal como desarrollará Gadamer en la segunda parte de *Vedad y método*, al concepto hegeliano de espíritu objetivo y al concepto husserliano asumido por Heidegger de facticidad⁴³.

Por último, la concepción del juego como representación tiene como trasfondo particular la contraposición del fenómeno y de la cosa en sí propia del neokantismo y en general la contraposición de ser y pensar que caracteriza a toda la filosofía tradicional hasta la irrupción en el ámbito filosófico de Hegel y Heidegger. Frente a ello, al igual que Heidegger, Gadamer adopta la concepción del fenómeno en el sentido husserliano, no como la contraposición —tal como ocurre en el kantismo— a la cosa en sí, sino como la manifestación positiva de la esencia de la cosa. Alude igualmente a Heidegger en su concepción del ser como algo no distinto de su representarse o modo de darse en el pensamiento. El juego que se representa a sí mismo tiene su correlato ontológico en la mútua pertenencia o mediación de ser y pensamiento en Heidegger: «El pensamiento es pensamiento del ser. El genitivo significa aquí dos cosas: El pensamiento es del ser en cuanto que, instituido por el ser, pertenece al ser. El pensamiento es igualmente pensamiento del ser en la medida en que, perteneciendo al ser, le presta oído»⁴⁴.

43 WM, I, pp. 246-269; cf. C. W. F. Hegel, *Enciclopedia*, pág. 136, *Fenomenología del espíritu*, pág. 105, *Lógica*, párs. 144 ss.

44 M. Heidegger, 'Briefe über den Humanismus', en: *Wegmarken*, Klosterman, Frankfurt 1978 (2.ª ed) p. 178.

LA FIESTA COMO PARADIGMA DE LA ESTRUCTURA TEMPORAL
DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE: LA TRANSMUTACIÓN EN FORMA
(*VERWANDLUNG INS GEBILDE*)

Gadamer y también su discípulo R. Bubner, que sigue los pasos de su maestro, hacen una extraordinaria descripción fenomenológica de la fiesta y su sentido antropológico, como paradigma de la representación artística. Es especialmente relevante por el papel constitutivo de la temporalidad en el proceso de representación. Nos remitiremos en primer lugar a Bubner, completándolo con la de Gadamer ya que sus consideraciones sobre la fiesta son posteriores.

«Las fiestas son en nuestra vida aquellos momentos excepcionales en los cuales la vida misma, gracias a una metamorfosis estética, se presenta ante nuestros ojos»⁴⁵. Las fiestas son formas de representación de la vida cotidiana y su sentido es que ésta se presenta a nuestros ojos aligerada y enriquecida estéticamente. Las fiestas son la representación comunitaria de algo que está configurando la manera de vivir la comunidad, muestran su esencia o fundamento.

Hay dos interpretaciones clásicas de este fenómeno que permanecen constantes —aunque con ligeras modificaciones— en la literatura sobre el tema. Ambas explicaciones tratan de aclarar cómo la vida cotidiana de los hombres se desenvuelve en un contexto más amplio y cómo las fuerzas de la vida que verdaderamente operan en ese contexto son las fuerzas que se representan en el modo de la fiesta. Es la misma vida de los hombres la que se representa estéticamente en la fiesta.

La primera de las interpretaciones concibe la fiesta teológicamente, lo que implica una dimensión trascendente: En la vida humana es necesario asignar un puesto a la presencia y a las acciones de los dioses. Es aquello que sucede en momentos excepcionales y cíclicos.

45 R. Bubner, 'Aesthetisierung der Lebenswelt.', en: W. Haug-R. Warning (Eds) *Das Fest*. XIV Encuentro del grupo 'Poetik und Hermeneutik', München, 1989. Reed. en R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a M., Suhrkamp 1989, p. 157.

camente recurrentes en los cuales se abandonan las ocupaciones acostumbradas.

Esta visión aparece en las *Leyes* de Platón en un contexto de reflexiones sobre la educación y la política. En la *República*, Platón buscaba el recto ordenamiento estatal según la solución del rey filósofo mirando la idea universalmente válida del bien. Pero en las *Leyes*, su última obra, habla de un sistema de comportamientos que regulan la vida de los hombres en sus aspectos concretos y que están sustraídos a toda crítica en cuanto que están queridos por los mismos dioses. Estos quieren que se procure una educación que enseñe a encontrar una justa relación con las pasiones, con el placer y con el miedo, con el amor y con el odio: La vida habitual de los hombres tiende a postergar o negar ese control de las pasiones ejercido por la educación o la cultura. Para poner remedio a esta tendencia, los dioses han predispuesto las fiestas que son momentos de suspensión de la fatiga cotidiana y momentos en que los hombres se encuentran con los dioses. Como compañeros de fiesta les dieron las Musas, para que en las fiestas el modo de vivir de los hombres fuese como la de los dioses.

En su clásica interpretación teológica —muy vinculado a su sentido cultural—, la fiesta conserva hasta hoy estos elementos fundamentales: 1. La fiesta es una suspensión de las tareas ordinarias de la vida y abre un intercambio con los dioses, intercambio dispuesto por los dioses mismos; 2. Los fenómenos estéticos concomitantes, representados por las Musas, son la simple mediación de este cambio con las potencias superiores, cambio o transformación que es lo esencial de la fiesta; 3. La intención que guía a aquellos que decretan la fiesta es la de organizar el modo de vivir de los hombres, oprimidos.

La segunda de las concepciones clásicas de la fiesta podría ser definida como humanista, resultado de la secularización del presupuesto teológico. Podríamos identificar esta descripción con las fiestas civiles como el día de la Constitución, el día de la Liberación o la Unidad de la patria, etc. No son los dioses los que disponen estéticamente de la vida humana sino que es el hombre el que dispone cele-

brarse a sí mismo. Esta es la concepción que aparece con nitidez al final de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. La religión y el arte, indica Hegel, son formas en las que ya está presente la plenitud del espíritu, aunque todavía lo presentan de una forma no absoluta sino en una forma todavía inapropiada, representativa y sensible. En la religión, la acción del culto remite a representaciones ajenas al propio sujeto manteniendo una rígida distinción de sujeto y objeto.

fenómeno de su celebración que aún ambas concepciones. Tanto en su interpretación religiosa como profana, las fiestas son algo vivo mientras subsisten las condiciones que constituyen su marco. Una comunidad hace celebraciones estéticamente organizadas, cumple repetitivamente actos ceremoniales que sirven para hacer sentir en la comunidad la presencia de aquellas fuerzas que, pensadas como autónomas, guían sensatamente según el juicio general el destino colectivo.

Las fiestas pueden seguir perviviendo incluso cuando el marco de su interpretación, religioso o humanístico, se ha perdido. Entonces aquellos aspectos en que la vida se hace presente estéticamente dejan de ser situaciones excepcionales. En su lugar se produce una estetización de los procesos inmediatos de la misma vida cotidiana sin dejar lugar a nada que, dando sentido a la vida cotidiana, retorne a modo de recuerdo cíclico. Las potencias que operaban en la fiesta son alisadas por el proceso de racionalización de la modernidad analizado por Weber y Habermas. Son despojadas de sus residuos míticos, de todo significado superior para no quedar de las mismas más que el escuálido aspecto del divertimento y disfrute material. En otras palabras, de la fiesta sólo queda el vino y las salchichas que se consumen en el lugar de la fiesta, no su sentido.

Algo semejante ocurre en el arte cuando se ve desde fuera, tal como es visto con los ojos del historiador, del sociólogo, del crítico. Puede ser examinado desde el punto de vista del valor cultural o de mercado, del de los fines propagandísticos o políticos. Puede ser visto también en su función de educar, entretener o proporcionar coberturas ideológicas. Todas estas son sin duda funciones asumidas por el arte en determinados contextos. Pero estas funciones no representan sin embargo el contenido propio y verdadero de la experiencia estética. En la perspectiva de quien ve el arte desde dentro, de quien hace la experiencia estética, todas estas funciones pueden ser descuidadas tranquilamente. Cuando una novela nos conmueve o una obra teatral nos agita, cuando gustamos de un concierto o encontramos un cuadro estimulante, nuestra conciencia no está llena del hecho de que el editor gane dinero, de que el director actúe según

planos de política cultural, que los administradores comunales quieran hacerse valer a los ojos de los ciudadanos o que el placer del arte nos distraiga de los problemas del tercer mundo.

La experiencia estética tiene que ver con un estado en que las cosas hablan exclusivamente a partir de sí mismas, un estado en que, del mismo modo por tanto, no hablan de ninguna otra cosa, no están en función de otra cosa. En la experiencia estética hacemos simplemente la experiencia del hecho que el mundo que encontramos está dotado de un sentido y que este encuentro va más allá de la capacidad de la razón, tanto teórica como práctica. La realidad de la experiencia artística como tal no tiene necesidad de ser sometida a determinadas funciones sino que es un estado de excepción, un caso particular de nuestra experiencia ordinaria, una fiesta, en que se que nos deja libres en una especie de juego en el cual libremente gozamos de nosotros mismos.

Aludiendo a estos aspectos de la fiesta, Gadamer señala uno de los más importantes a la hora de tipificar el modo propio del ser temporal del arte, una peculiar temporalidad que se da en la fiesta, en el juego y en el arte, una temporalidad que define mediante el concepto de «transmutación en forma» (*Verwandlung ins Gebilde*). Mediante este concepto Gadamer intenta señalar que tanto la fiesta como el juego o el arte se convierten o transforman en una construcción o estructura completa y definida, en algo que está formado, configurado o construido, en una forma (*Gebilde*) que se represente en cada celebración, en cada fiesta, que se represente en cada juego, una forma artística —un cuadro, una estatua, una narración— que se representa en cada experiencia estética ⁴⁷.

47 Todas ellas son expresiones que tratan de traducir al castellano el participio pasado de *bilden*, el verbo correspondiente a formación (*Bildung*) con el sentido peculiar de esta palabra en la tradición filosófica alemana. Cf. la nota de los traductores de H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 154, nota 16. Los traductores de WM han traducido correctamente el término *Gebilde* por construcción aunque su significado literal es 'una formación hecha y consolidada'. Personalmente prefiero atenerme más al concepto que quiere expresar Gadamer que a la exactitud semántica. En este sentido

Forma y representación, *Gebilde* y *Darstellung*, son conceptos correlativos. La palabra *Gebilde* (lo formado, lo configurado), está emparentada con *Bildung* (formación) y *Bild* (imagen). Con el fin de no oscurecer el concepto con los matices y sutilezas de la lengua alemana, no correspondidas semánticamente con exactitud por el español intentaré explicar su sentido desde el análisis del juego y su transposición a la fiesta.

El juego, decíamos anteriormente, es un automovimiento. Después de jugar muchas veces, de repetir movimientos o hacer representaciones lo que queda en la memoria es un esquema, una forma determinada de jugar, que es el juego de la oca, o del fútbol o del escondite. El juego por un lado son unas formas que incluyen reglas y que en determinado momento se ponen en práctica, se representan. El juego sin jugarse, como todos los que se venden en los comercios, es la forma (*Gebilde*), y un determinado juego ya jugándose, poniéndose en práctica, es su representación (*Darstellung*), la representación de esa forma. Lo mismo ocurre con el concepto de fiesta: una cosa es el día del calendario en que se celebra determinada fiesta con determinados ritos o festejos (*Gebilde*) y otra cosa es la celebración o representación efectiva de los mismos (*Darstellung*). Las formas de un juego o de una fiesta es lo que se conserva de cara a ponerse en práctica en cada sesión lúdica o celebración festiva.

Cuando una actividad lúdica resulta particularmente agradable conservamos en el recuerdo la forma en que se hace. No conservamos todos los movimientos sino el esquema o la forma de aquellos que nos han hecho felices por un rato con el fin de repetirlos. Lo mismo ocurre con las fiestas. Cuando queremos conservar vivo en la comunidad un determinado acontecimiento particularmente significativo para la misma lo hacemos únicamente con su forma y la determinación de

creo que se accede mejor a la idea de lo que Gadamer quiere expresar mediante el término de forma —como contrapuesto a representación— que mediante el término de construcción, que no refleja su contraposición con representación que es, al hilo de la idea, lo que se pretende.

repetirlo o representarlo periódicamente. La forma siempre ha de completarse en su representación-repetición a lo largo del tiempo.

Lo que se conserva así, como juego o como fiesta, no es un acto cualquiera sino uno que deseamos que perviva y se haga presente mediante su representación. Lo que se quiere conservar, sea un juego, sea una fiesta, necesita «un trasmutarse en forma» (*Verwandlung ins Gebilde*). Transformarse en una forma supone convertir en una idealidad los actos repetidos del juego o el acontecimiento que quiere conservarse. Con ello el juego o la fiesta en términos aristotélicos no es sólo una actividad (*energeia*) sino una obra (*érgon*). «Este cambio en el cual el juego humano alcanza su perfección, que consiste en el hacerse arte, es lo que llamo *transformación en forma*. Sólo a través de este cambio el juego alcanza su idealidad, de modo que pueda ser entendido y comprendido en su individualidad definida. Ahora bien, sólo es eso lo que se manifiesta como algo independiente de la acción representativa de los jugadores y viene a consistir en el puro aparecer de aquello a lo que ellos juegan. En cuanto tal, el juego es esencialmente repetible y en cierto sentido también algo permanente. Tiene el carácter de *érgon*, de obra, no sólo de energía. En este sentido lo llamo forma (*Gebilde*)... El juego es una forma; esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la forma es también juego, porque, a pesar de unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega o representa en cada caso. Es la correspondencia recíproca de ambos aspectos lo que intentamos destacar frente a la abstracción de la distinción estética»⁴⁸.

En torno al término *Gebilde* referido al juego, Gadamer destaca dos conceptos: 'La conceptualización del juego como *Gebilde* hace que no pueda reducirse la realidad óptica del mismo a la toma de conciencia del mismo. El juego existe y es una realidad determinada independientemente de la conciencia del jugador, lo mismo que el

48 WM, I, p. 116.

arte es una realidad determinada de carácter óntico que no puede ser reducida, como hace Kant, a la experiencia subjetiva o juicio de gusto. La segunda idea, no menos importante, es que este concepto de juego como *Gebilde* o forma que reclama ser representada es lo que unifica en un mismo marco los conceptos de juego, de fiesta y de arte. Los tres coinciden en ser ónticamente una pura forma idealizada que se representa, esto es en ser *érgon*.

La caracterización del juego como *érgon*⁴⁹ —obra o producto que permanece una vez agotada la acción— es decisiva para el emparentamiento del juego con la fiesta y el arte. Su vínculo de unión desde el punto de vista ontológico está constituido por la noción de forma cuya temporalidad propia y específica es hacerse presente mediante la representación⁵⁰. Esta característica de la permanencia en el tiempo mediante la conservación de la forma y la repetición de la representación, que es propia del juego y del arte, es la que se pone de relieve de modo paradigmático en la fiesta mediante el concepto de celebración.

En ese juego, que es originariamente la celebración de la fiesta, se representa, se pone de relieve, lo divino en su actuación salvífica. Lo que tiene importancia es lo representado, lo puesto en obra en cada celebración. En términos teológico-culturales, que son trasladados al arte, puede decirse que en cada celebración acontece o se hace presente lo que la fiesta conmemora. Y, lo que es más importante, de cara al paralelismo con el arte, la forma siempre se repite, su representación permanece la misma en cada celebración, mientras que los efectos de esa representación en el que participa siempre son diferentes.

Lo mismo ocurre en el arte. Sólo cabe preguntarse a qué hace referencia y qué representa. Los actores de un drama, por ejemplo, ya no son para sí, sino para el drama, que sólo es lo que ellos repre-

49 Según la distinción aristotélica de *praxis* y *poiesis*, el *érgon* pertenece a la *poiesis* en cuanto que termina en un producto que permanece (el *érgon* o la obra) mientras que la *energeia* que es la pura actividad que no concluye en una obra distinta a sí misma es propia de la *praxis* porque se agota en sí misma.

50 Cf. G. Sansonetti, o. c. , p. 142.

sentan, y su representación ante el participante siempre es la misma pero diversamente manifestada y produce efectos diversos según la situación del participante o comunidad. Cada fiesta es algo que se repite idénticamente pero con un resultado imprevisible.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA FORMA Y EL SER MEDIAL DEL ARTE

Lo mismo que lo esencial de cada fiesta es su representación o celebración en los distintos momentos del tiempo, también la representación es el modo propio de ser de la obra de arte. El arte es un constructo o una forma (*Gebilde*) que se representa en cada interpretación o en cada experiencia estética. No hay verdaderamente arte sin representación, como no hay fiesta sin celebración o juego sin su realización. Pero lo que quiere resaltar Gadamer es que tanto el juego, como la fiesta, como el arte son formas o constructos (*Gebilden*). A pesar de su referencia a que se representen se trata de un todo significativo y como tal puede ser representado repetidamente y entendido en su sentido.

EL SER DE LA FIESTA COMO REPRESENTACIÓN

El ser de la fiesta o del arte como representación se muestra con especial claridad en la acción cultural. En ella la referencia a la comunidad ante la cual se representa la vida divina o aquello que se celebra es algo esencial. Lo mismo ocurre en la representación escénica en general: «Es en la representación y sólo en ella —esto es particularmente evidente en la música— donde se encuentra la obra misma, igual que en el culto se encuentra lo divino»⁵¹.

Para la esencia de la fiesta sus referencias históricas son secundarias pues no posee la identidad de un dato histórico que fue y ya

51 WM, I, p. 114.

no es. El ser de la fiesta está precisamente en su retornar en cada celebración. En este sentido es un ente esencial y radicalmente temporal: tiene su ser en su devenir⁵².

En la celebración de la fiesta no se asiste sino que se participa. Lo esencial de la fiesta es que es una representación a la que se asiste activamente, participando como *theoros*. La filosofía griega conserva en la terminología de *theoría* precisamente este rasgo de trasfondo religioso de la razón. El *theoros* es el que participa en una embajada festiva, como el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, el de invitado que participa. La teoría es verdadera participación, un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación⁵³. Esta asistencia tiene el carácter de autoolvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación o celebración olvidándose de sí mismo. Es una extroversión participativa, que en griego se expresa con la palabra entusiasmo (*enthousiasmós*), en la que se experimenta la participación en un poder superior⁵⁴.

Aquí es donde es necesario subrayar el carácter de mediación del arte, algo que lo hace absolutamente peculiar e irreductible al modo de conocer de las ciencias⁵⁵.

52 Cf. M. Heidegger, *Holzwege*, 322 ss.

53 Cf. H.-G. Gadamer, 'Lob der Theorie', en: *Lob der Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp V., 1983. Trad. de Anna Poca Casanova, *Elogio de la teoría*, Barcelona, Península, 1993, pp. 23-43.

54 Gadamer toma estas ideas de sus compañeros G. Krüger y E. Fink, asistentes de cátedra junto con él de Heidegger durante los años de Marburgo. Cf. G. Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, donde insiste en el trasfondo religioso del pensamiento de Platón y de la filosofía antigua en general. En *Grundfragen der Philosophie*, 1958, retoma el tema en contraposición con la actitud de la filosofía moderna. E. Fink, inspirándose en el Fedro platónico, explica el concepto platónico de entusiasmo como experiencia de un poder superior. Gadamer critica por contradictorio su intento de tratar de lograr las formas de entusiasmo puramente humano. Las formas de entusiasmo puramente humano que describe no son para Gadamer sino formas de la 'autosuperación finita' de la finitud cuando no puras formas psicológico-narcisistas. WM, I, p. 130, nota 229.

55 El concepto de mediación, de raigambre hegeliana y heideggeriana, es tan importante en la hermenéutica filosófica de Gadamer que es lo que la diferencia de

Desde el punto de vista de la fiesta, aplicado al arte, no tiene sentido explicar la obra desde el sujeto que la crea, desde su biografía, como tampoco tiene sentido explicarla desde la subjetividad del que la representa o ejecuta o del espectador que la recibe, o como puro objeto de cada uno de ellos. La obra de arte, como la fiesta, tiene consistencia por sí misma. Pero, a la vez, su ser es inseparable de su representarse. En la celebración, como en la experiencia estética, todos son actores y espectadores de la representación.

CONTEMPORANEIDAD DE LA FIESTA Y LA OBRA DE ARTE

El carácter de representación es el que define la peculiar temporalidad de lo estético, la cual tiene muchas consecuencias. Partimos del modo de la temporalidad de la fiesta: Se caracteriza por su simultaneidad o actualidad cada vez que se celebra. No es un tiempo puramente histórico-efímero sino que es un tiempo que permanece como repetición de lo igual y cada repetición es tan originaria como las otras. Esta condición de la simultaneidad, que constituye la esencia de la celebración se refleja muy bien en la acción cultural.

La contemporaneidad o simultaneidad da explicación de un fenómeno peculiar del arte que aparece reflejado en la *Fenomenología del espíritu*: Si cada estilo de arte es hijo de su tiempo, es expresión de la conciencia de su época, lo lógico sería que el hombre del siglo xx tuviera una experiencia artística escuchando a Schönberg y no a Beethoven, leyendo a García Márquez y no a Homero o Cervantes y se emocionara ante un Chillida, un Tápies o un Sempere y no ante

las demás. Gran parte de las polémicas que hoy se mantienen con él en el mundo de las hermenéuticas, como las Betti, Hirsch, Ricoeur e incluso Habermas y Apel, se deben a que no comparten o dominan este concepto filosófico. El concepto no alude más que a la ruptura de los esquemas cognoscitivos, propios de la filosofía tradicional y acentuados en la metodología naturalista de las ciencias, que diferencian y separan radicalmente lo objetivo y lo subjetivo. En el ámbito de las ciencias humanas y de la experiencia hermenéutica esta diferenciación radical no es real.

un Miguel Angel o un Rembrandt. La realidad es que toda obra de arte es contemporánea y precisamente el carácter de contemporaneidad es el que define a una obra como artística, lo que la diferencia de los demás obras aunque su ejecución sea técnicamente perfecta. Las obras de arte permanecen en su significatividad, son capaces de generar experiencias artísticas mientras las otras son efímeras como el resto de las cosas de la vida.

Una obra artística nacida en el pasado como forma de representación (*Gebilde*), en la representación o experiencia estética que hacemos de ella es contemporánea. Si representamos Antígona, su representación es actual. No podemos considerar Antígona sólo referida al pasado. Su realidad estética, que se realiza en la representación, pertenece al presente y no está referida a los oyentes o espectadores originarios, sino a nosotros.

Esta peculiaridad del arte la refiere Gadamer a la hermenéutica criticando la posición de Dilthey. Si se piensa que la tarea de la hermenéutica es la de salvar la distancia humana histórica entre espíritu (Dilthey), la experiencia artística parece totalmente ajena a su dominio. Entre todo aquello que encontramos en la naturaleza y en la historia, el arte es lo que nos habla más inmediatamente y lo que respira una familiaridad enigmática que se apodera de todo nuestro ser como si no hubiese ahí ninguna distancia y todo encuentro con una obra de arte significase un reencuentro con nosotros mismos. Hegel puede ayudarnos a comprender esto. El situó el arte entre las figuras del Espíritu absoluto, lo que quiere decir que veía en él una de las formas de conocimiento del espíritu por sí mismo en la cual no entra nada de extraño, ninguna contingencia de lo real, ninguna incomprendibilidad de lo que es simplemente dado. Entre la obra y cada uno de sus contempladores existe verdaderamente una contemporaneidad absoluta que se mantiene intacta a pesar de la imposición de la conciencia histórica. Uno no puede reducir la realidad de la obra de arte y su fuerza de expresión al horizonte histórico primitivo en el cual el contemplador de la obra era realmente contemporáneo de su creador. Lo que parece caracterizar, por el contrario, la experiencia de la obra de arte es el hecho de que la obra posee siem-

pre su propio presente, el que ella mantiene su origen histórico de manera muy relativa y sobre todo el que es la expresión de una verdad que no está restringida de ninguna manera a la intención de su creador o a su destinatario inicial. Se llame a esto creación inconsciente del genio o se le considere desde el punto de vista del espectador, el carácter conceptualmente inagotable de cada expresión artística, la conciencia estética, puede invocar siempre el hecho de que la obra de arte se comunica ella misma.

UNIDAD Y VARIEDAD DE LA REPRESENTACIÓN

Otra de las peculiaridades de la fiesta en su celebración, lo mismo que cada representación artística, es que, dentro de la corrección, no existe una celebración o representación privilegiada sobre las demás, la exacta o canónica. Desde el punto de vista de la experiencia subjetiva, la percepción siempre es enormemente diversa, como siempre es enormemente diversa cada lectura de una obra literaria incluso cuando es hecha por un mismo lector en momentos diferentes. Queda integrado en el contexto de la vida de uno de distinta manera. Sin embargo, siempre es la misma celebración, la misma obra de arte, el mismo poema. Su representación de lo mismo adquiere muchas formas. De ninguna de ellas puede decirse que es la perfecta. No tiene ningún sentido buscar un método que determine la forma exacta en que ha de reproducirse o celebrarse la fiesta, mirarse el cuadro o leer la obra literaria con el fin de reconstruir la sensación estética correcta, auténtica. Precisamente lo que caracteriza la fiesta, lo mismo que la obra de arte, es su apertura, su indeterminación, su carencia de método.

No somos los que «planificamos» la fiesta o la experiencia estética. Es necesaria la forma correcta de su celebración, de representarse, pero a partir de ahí todo está abierto a posibilidades diversas. La obra de arte es la misma cada vez que se convierte en un presente, pero este presente siempre es diverso y diversa es su representación.

EL EFECTO DE LO ESTÉTICO EN SU ESPECTADOR:
LA AUTOCONCIENCIA O EL VERSE A SÍ MISMO
EN LO REPRESENTADO

El aspecto más visible del ser de lo estético lo ha mostrado Gadamer como juego o representación. Con el fin de ilustrar en general su efecto en el espectador Gadamer recurre a la teoría aristotélica de la tragedia⁵⁶, entendiéndola como un fenómeno fundamental o figura de sentido que no está restringida únicamente a la literatura dramática.

La tragedia, en el desarrollo de su representación es una unidad cerrada, discurre en un círculo cerrado de sentido y es experimentada como tal. Esta representación opera sobre el espectador mediante la desolación (*éleos*) y el terror (*phóbos*) como formas del éxtasis, del estar fuera de sí, que se apoderan de uno cuando ve marchar a alguien hacia el desastre. Aristóteles afirma que la representación escénica es tan abrumadora que alivia al alma oprimida al producir una especie de mezcla de dolor y placer mediante una especie de desdoblamiento. Por un lado, la abrumación trágica hace experimentar la inexorabilidad del destino. Pero por otro, toma conciencia del carácter excesivo y desproporcionado de las consecuencias trágicas respecto a la culpa subjetiva. Lo que verdaderamente le afecta al espectador de la tragedia es la desigualdad entre la culpa subjetiva y el destino inexorable.

Lo que verdaderamente se experimenta en este exceso del desastre trágico es que frente al poder del destino el espectador se reconoce a sí mismo como ser finito. La verdadera gravedad del fenómeno trágico es que el espectador, en esa situación excepcional en la vida de cada uno en que ve representada la tragedia, se siente representado en ella. No lo ve distanciadamente sino al modo de la comunión en el asistir. La abrumación trágica tiene su origen en el conocimiento de sí que se participa al espectador mediante la identificación. Lo

56 Aristóteles, *Poética* 13, 1453, a 29.

que le sale al encuentro es su propio mundo tal como le es dado a conocer por la tradición religiosa e histórica con la que está familiarizado.

Según Gadamer, esto que se afirma de lo trágico vale para un mundo más amplio. En las otras artes ocurre algo muy semejante. El artista, el autor dramático, el compositor musical o el poeta, hablan a ánimos ya preparados y eligen los medios que saben que van a producir tales efectos en los espectadores, pues artista y público se encuentran en el interior de las mismas tradiciones. Se da una continuidad de sentido entre la obra de arte y el mundo de la existencia. En la experiencia artística, como en el caso de la tragedia, el espectador reconoce su propio mundo, se reconoce a sí mismo en dicha experiencia, adquiere la verdad de sí mismo. En la experiencia del arte nos reconocemos a nosotros mismos, el mundo al que pertenecemos y su sentido.

El mito estético del genio, que crea de una forma absolutamente libre trasformando su vivencia en poesía, no se sostiene, ya que lo que él puede considerar libre invención es la representación de una verdad común que vincula también al poeta. La elección del material y la configuración de la materia elegida no son producto de la arbitrariedad ni pura expresión de su interioridad. La conclusión general e inmediata de Gadamer es radicalmente antikantiana. El ser de la obra de arte y la experiencia artística en modo alguno puede reducirse a una determinada experiencia de la subjetividad, sea la de los juicios reflexivos de gusto, sea la de las vivencias psicológicas, por intensas que éstas fueran. Por el contrario, el ser de la obra de arte tiene una estructura óptica propia que configura a quien la experimenta. No es la subjetividad la que determina lo artístico, sino que es el arte y su experiencia lo que configura la subjetividad. Las condiciones subjetivas son las que permiten el acceso a una obra plástica, pero la experiencia del arte no se identifica con ellas: hay que abstraer de ellas para poder experimentar el arte en sí mismo.

La erudición histórica sobre la obra de arte, el conocimiento psicológico del artista y otras condiciones semejantes pueden facilitar o dificultar el acceso a la comprensión de la obra de arte, pero nunca

pueden confundirse con la experiencia artística, con la inmediatez de la conciencia estética de verdaderos cuadros que constituyen formas unitarias y cerradas de sentido.

Pero la intención que persigue Gadamer en su análisis conceptual no es de carácter estético sino ontológico. Su crítica a la estética tradicional apoyada en el concepto de subjetividad no es más que el acceso a un horizonte que rompa este marco y abarque al arte y, como veremos más adelante, también a la historia. Por eso, al analizar las características de un cuadro accede a dos conceptos esenciales en el arte pero que desbordan el mundo del arte y acceden también al mundo histórico.

León Bautista Alberti es uno de los teóricos del Renacimiento que tratan de definir el mundo de un cuadro, de una obra de arte mediante la concisión (*concinnitas*): en una obra de arte no debe sobrar ni faltar nada, ha de ser un mundo completo con sentido en sí mismo. En realidad, Alberti está aplicando a la estructura compositiva de un cuadro la teoría general platónica de la imagen, según la cual ésta debe reflejar todo un mundo. Aquí Gadamer quiere centrar el tema ontológico del arte en dos puntos centrales que trascienden lo puramente estético: Si tenemos en nuestro mundo la realidad auténtica ¿a qué viene la pretensión y la necesidad de representar ese mismo mundo en el arte? ¿El mundo que aparece en el juego de la representación no aparece como una copia al lado de lo real? Nos encontramos con dos preguntas fundamentales: a. ¿En qué sentido se distingue el cuadro de la copia? b. ¿Cómo se produce la referencia del cuadro a su mundo?

El paralelismo con el concepto de *Gebilde* (forma), desarrollado a propósito del juego y de la fiesta, nos da la orientación de lo que quiere indicar Gadamer: En la forma adquiere la experiencia cotidiana su configuración ideal. Aquí radica la función del artista: otorgar a la experiencia una configuración ideal en la que puedan reconocerse todos. Es el configurador de una pura forma absolutamente individual en la que cada miembro de la comunidad pueda ver representada, siempre de forma exacta y diferente en su repetición, su propia identidad.

Otra conclusión de Gadamer es concebir la representación como presencia e incremento de lo representado. En otras palabras, el incremento de la representación es lo que significa precisamente el sentido mimético del arte, la famosa *mímesis* aristotélica. Según Gadamer, la célebre afirmación de que Heródoto y Hesíodo habían proporcionado sus dioses a los griegos no se refiere a que éstos los inventaron según los deseos de los hombres, tal como aparece en la interpretación de Feuerbach. Se refiere más bien a que «éstos introdujeron en la variopinta tradición religiosa de los griegos la sistematización teológica de una familia divina fijando por primera vez figuras perfiladas por su forma (*eidos*) y por su función (*timé*). En esto la poesía realizó un trabajo teológico. Al enunciar las relaciones de los dioses entre sí consiguieron que se consolidara un todo sistemático. De este modo, la poesía de Homero y Hesíodo hizo posible que se crearan tipos fijos, aportando y liberando para las artes plásticas su conformación y configuración. Así como la palabra poética había aportado una primera unidad a la conciencia religiosa, superando los cultos locales, a las artes plásticas se les plantea una tarea nueva: pues lo poético siempre retiene una cierta falta de fijeza, ya que representa en la generalidad espiritual del lenguaje algo que sigue abierto a su acabamiento por la libre fantasía. En cambio, las artes plásticas hacen formas fijas y crean de este modo los tipos»⁵⁷.

57 WM, I, p. 148. Cf. Heródoto, *Historia* II, 53. La narratividad de la palabra poética es la que articula un principio de coherencia entre las tradiciones locales. Esto puede advertirse también en el proceso de redacción de la Biblia a través de la coherencia de núcleos narrativos que se coordinan, se unifican y universalizan conservándose integrados en un único hilo narrativo que se expresa plásticamente en la celebración del rito. En este sentido, no cabe hablar de una contraposición entre narración (artes procesuales) e imagen (artes plásticas) —como si el ámbito del lenguaje permitiera por su indeterminación las variaciones mientras que la plástica cumpliera una función canónica de consolidación de formas fijas— sino de complementariedad. Prueba de ello es que los elementos que definen la iconografía sintetizan los elementos más característicos de la narración, invitando a la rememoración de ésta y, al revés, muchos elementos de la iconografía se ponen en movimiento con una cierta autonomía enriqueciendo la narración principal tal como ocurre en las narraciones etiológicas o parénéticas.

En la imagen (*Bild*), el ser accede a una manifestación visible y llena de sentido. En términos hegelianos puede decirse que la idea se realiza en su aparecer. En este sentido, su ser representativo es más que una copia, es lo que le confiere al ser su capacidad de manifestarse. La realidad se hace vigente en su representación, la cual, si por un lado todo su ser remite a lo presentado, por otro, en cuanto representación adquiere también una cierta realidad autónoma. La esencia, pues, del arte, según Gadamer, es manifestar la realidad en su verdad con una referencia esencial no al sujeto del conocimiento sino a la realidad de lo representado.

¿Por qué existe el arte? Brevemente, no porque necesitemos reduplicar la realidad en sus copias sino porque necesitamos que la realidad no solamente sea sino que se manifieste en su verdad. Este es, según Gadamer, el sentido originario del arte como *mimesis*, cuyo verdadero significado se ha perdido bajo el peso de interpretaciones naturalísticas y objetivísticas. En este caso, Gadamer no se remite a Platón para quien el arte como tercera copia (copia de la copia del mundo verdadero de las ideas) ya no tiene valor de verdad, sino que se remite a la acepción positiva de Aristóteles, para quien el arte es superior a lo verdadero en cuanto expresión de lo verosímil.

El arte, para Aristóteles, no es la degradada manifestación de un ideal verdadero sólo visible eidéticamente, como es la concepción de Platón, sino la corpórea representación de algo real captado en su máxima posibilidad. Eso es precisamente la *mimesis* del arte: la representación corpórea de lo real en su máxima posibilidad. En este sentido lo verosímil es superior a lo verdadero. Según Aristóteles, la imitación (*mimesis*) del arte, que sólo es lo verosímil, capta más la verdad que lo verdadero al sustraerlo de la accidentalidad del simple acontecer. Por eso, dice Gadamer, más que una mera copia cuyo ser se resuelve totalmente en su remitir al original, es también una transformación de lo original. «Lo mimético es y permanece en una relación originaria en la cual acontece no tanto la imitación como la transmutación»⁵⁸.

58 H.-G. Gadamer, 'Dichtung und mimesis', en: *Gesammelte Werke*, 8, p. 85. P. Ricoeur desarrolla en *La métaphore vive* el concepto aristotélico de mimesis en el

Vattimo hace la observación de mostrar como equivalentes el concepto aristotélico de *mimesis* referido al arte y el concepto gadameriano de *Gebilde* (forma o construcción) referido al juego y a la fiesta. «En la noción de transformación (transmutación en forma, *Verwandlung ins Gebilde*), Gadamer retoma y reinterpreta en sentido hegeliano la clásica noción de *mimesis*. Trans-formación es la transferencia de lo real al plano de la verdad: la obra es tanto más verdadera cuanto que es *Gebilde*, forma-imagen, estructura completa y conclusa...»⁵⁹.

Otra idea en la que insiste Gadamer a la hora de configurar complejivamente una teoría del arte, además de la *mimesis*, es lo que denomina *fundamento ontológico de lo ocasional en el arte*. Tal como ocurre en algunas obras de Píndaro y Horacio, la significación de determinados pasajes es íntegramente ocasional, no dependen más que de su referencia a aspectos concretos del modelo. En la pretensión de sentido de la obra artística está incluida la referencia a un determinado original concreto. A Gadamer le interesa subrayar que de este fenómeno, denominado ocasionalidad, se puede dar razón en la perspectiva óptica del arte, pero en modo alguno en la perspectiva vivencial. Es una clara limitación hermenéutica cuando en muchos casos, sobre todo en el ámbito literario, determinadas peculiaridades no tienen ninguna significatividad que pueda aprehenderse desde la vivencia del artista sino desde la ocasionalidad del o de lo retratado.

En ciertos casos la lógica de un poema responde a lo no dicho, a la lógica de la ocasionalidad concreta. En la medida en que el interés

sentido de Gadamer. Tras señalar que los equívocos surgidos en torno al concepto de imitación dependen del hecho de que nuestro discurso está viciado 'por la oposición absolutamente moderna entre arte figurativo y arte no figurativo' (P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, París, 1975, p. 53), subraya que la noción de *mimesis* en Aristóteles está vinculada muy estrechamente a la noción de *mythos*, que constituye la forma general de la narración. Esta relación entre mito y narración constituye el punto central de *Temps et Récit* I. Cf. P. Ricoeur, *Temps et Récit*, Seuil, París, 1983, vol. I, pp. 57 ss.

⁵⁹ G. Vattimo, Introducción a WM, tr. italiana *Verità e metodo*, Milán, Fratelli Fabri, 1972, p. IX.

prete descubre estos elementos el poema adquiere su plena significatividad. El propio Gadamer alude al caso concreto de su discípulo Peter Szondi cuya investigación permitió descubrir el verdadero sentido de un poema de Celan dedicado al asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo al reconstruir las circunstancias ocasionales de dicho asesinato⁶⁰. Para la estética de la vivencia no son relevantes más que los sentimientos del creador reproducidos en la vivencia del lector-espectador. En cambio, según Gadamer, el lector, provisto de las informaciones de la ocasionalidad, podrá reconocerlas de manera precisa en el poema. Cuando conozca los datos concretos de la ocasionalidad podrá captar su sentido. Una obra de arte está tan estrechamente ligada a aquello a lo que se refiere que esto enriquece su ser como a través de un nuevo proceso óptico.

La ocasionalidad, que desde una perspectiva vivencial estaba conceptualizado como una degradación de la obra, desde esta perspectiva del arte como proceso óptico, adquiere todo su relieve no sólo en el contenido de lo representado, sino en todos los aspectos de la experiencia artística. «Ser retenido ante un cuadro, ser interpelado en un poema, ser objetivo de una alusión desde la escena, todo esto no son pequeños accidentes lejanos a la esencia, sino que son representaciones de esa misma esencia... El ejemplo más claro lo constituyen sin duda las artes reproductivas, sobre todo la representación escénica y la musical, que literalmente están esperando la ocasión para poder ser, y que sólo se determinan en virtud de la ocasión que encuentran... Cada sesión es un acontecimiento, pero no un suceso que se enfrente o aparezca al lado de la obra poética como cosa propia: la obra misma, la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena. Su esencia es ser 'ocasional', de modo que la ocasión de la escenificación la haga hablar y permita que salga lo que hay en ella»⁶¹. Por tanto, forma parte de la esencia de una obra musical o

60 H.-G. Gadamer, *Gedicht und Gespräch*. Tr. de D. Najmías y J. Navarro, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa editorial, 1993, pp. 100-106.

61 WM, I, p. 152.

dramática el que su ejecución, en diversas ocasiones y en diversas épocas, sea y tenga que ser distinta. Son maneras de presentarse la obra de arte. Es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. Su ocasionalidad constitutiva hace que se determine de una forma nueva de una ocasión para otra. «El escenario es en este sentido una instancia política particularmente destacada, pues sólo en la representación sale a flote todo lo que había en la pieza, a lo que ésta aludía, todo cuanto en ella esperaba encontrar eco. Antes de empezar, nadie sabe lo que va a 'venir', ni lo que de un modo u otro va a caer en vacío. Cada sesión es un acontecimiento, pero no un suceso que se enfrente o aparezca al lado de la obra poética como cosa propia: es la obra misma la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena. Su esencia es ser 'ocasional' de modo que la ocasión de la escenificación la haga hablar y permita que salga lo que hay en ella»⁶².

Los dos polos de la ocasionalidad, la originaria o de creación y la de representación ante el espectador, configuran la memoria de la comunidad. El poeta, con su poema, crea memoria. Determina en torno a qué elementos esenciales se articula y conserva la experiencia de una comunidad y su representación en cada ocasión determina en torno a qué elementos de la vida se articula en un proceso narrativo de conservación, de la memoria. La obra que la representa la mantiene actual en su significado general.

Para Gadamer, esto no sólo ocurre en las artes reproductivas, en la obra musical o dramática que necesita ser representada, sino en toda imagen o cuadro artístico. Toda imagen en su experiencia artística, es un proceso de representación de la ocasión original, una manifestación de lo que representa, que se va determinando de forma nueva en las diferentes ocasiones⁶³. Este proceso óntico de represen-

62 WM, I, p. 153.

63 En términos literarios este fenómeno se denomina recurrencia. Así lo describe L. Gil respecto a la transmisión de los mitos: 'Lo que los personajes del mito y sus vivencias representan, por ser algo inherente a la realidad específica del hombre, trasciende los límites de la contingencia histórica, rebasa los condicionamientos

tación de la obra de arte es lo que configura su carácter simbólico y casi sacral en la tradición occidental.

4. CARÁCTER SIMBÓLICO DEL ARTE

¿En qué consiste el carácter simbólico de la obra de arte? La representación del arte como estructura referencial lo convierte en una realidad medial entre el signo y el símbolo. El arte es ante todo una representación, pero no toda representación es arte. La representación que caracteriza al arte es de carácter simbólico, expresión que quiere recoger los conceptos de *mímesis* y *Gebilde* expresados anteriormente. Tal como Gadamer se expresa en *La esencia de lo bello*, los elementos que expresan el carácter óntico del arte son el juego, la fiesta y el símbolo, término en el que se condensa la especificidad de su carácter mimético o representativo.

El arte es una representación de algo, pero caracterizada por el hecho de atraer la atención sobre sí. Esto es lo que diferencia específicamente el símbolo del signo. *El signo en su esencia es una puro apuntar fuera de sí*. Su manera de representar lleva la atención inmediatamente fuera de sí hacia aquello ausente a que hace referencia. Su propio contenido como imagen no debe invitar a demorarse en él. La vocación del signo como tal es desaparecer en función de lo significado, que es lo esencial. Por eso, desde las señales de tráfico a una simple llamada de atención, como simples signos, suelen ser esquemáticos y abstractos porque no intentan mostrarse a sí mismos sino mostrar con claridad su contenido referencial. En cambio, *el símbolo es en su esencia el puro estar por otra cosa*. Su función representativa (estar en lugar de) no se reduce a remitir a lo que no está pre-

de la época. De ahí la intemporalidad del mito griego y el que, una y otra vez, a lo largo de los siglos, haya suscitado el mismo deseo de plasmarlo (de nuevo) en formas o en palabras, como si lanzase un reto perenne a la imaginación y a la sensibilidad de los artistas. En esto radica ese fenómeno que con un feo nombre llamamos 'recurrencia'. L. Gil, *La transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 15.

sente, sino que está en lugar de él, hace aparecer como presente lo que en el fondo lo está siempre. Por eso, lo que caracteriza al símbolo en su hacer referencia a otra cosa es llamar la atención sobre sí, es la representación de lo que simboliza, ya que lo simbolizado es por sí mismo insensible o irrepresentable. En este sentido, el símbolo no remite a algo sino que lo representa, hace que algo esté inmediatamente presente.

No toda representación es artística. La representación propia del arte, la imagen artística, es muy próxima a la función representativa del símbolo aunque no exactamente igual. Los símbolos por sí mismos no dicen nada de lo simbolizado, se limitan a sustituirlo, a representarlo, y cumplen su función substitutiva con su mero estar ahí. En el símbolo, lo simbolizado no lo está en un grado superior. En cambio, la imagen representa por el *plus* de significado que en ella adquiere lo original, porque en ella se presenta de manera más perfecta. El artista es quien es capaz de sintetizar lo original y presentarlo en su esencia a fin de que perdure en la memoria.

¿En qué sentido tiene el arte una función casi sacral? En una entrevista, aunque se confiesa agnóstico, reconoce Gadamer este paralelismo entre arte y religión: «Tenemos la conciencia de vivir en un mundo muy quebrado, fragmentado, peligroso. Y hay dos posibilidades de creer, a pesar de todo, en lo sano y lo feliz. Una son las religiones y la otra es toda experiencia del arte. Toda experiencia del arte nos da en pequeño un mundo sano y feliz»⁶⁴.

Cuando Gadamer quiere destacar los rasgos ópticos de la obra de arte, la referencia a elementos sacros o religiosos es constante. Por eso se puede comprender muchos de sus conceptos artísticos desde lo cultural-litúrgico, mejor incluso que desde lo puramente estético. Alude a la sacralidad no sólo porque el concepto de lo profano es un concepto históricamente derivado, que presupone siempre la

⁶⁴ I. Reguera 'Gadamer: El alma de la política es el compromiso'. Entrevista a propósito de las traducciones en español de las obras *Poema y diálogo* y *Elogio de la teoría*, en : *Diario 16*, Supl. Culturas, 27 febr., 1993, p. II.

sacralidad, sino porque una obra de arte siempre lleva en sí algo de sagrado, aunque la obra no sea esencialmente de tema religioso, pues incluso la pura conciencia estética conoce el concepto de profanación, de allanamiento de un mundo protegido por la santidad. La doble tensión de la ocasionalidad, en su creación artística y en su representación, tiene en Gadamer un sentido cuasi-sacramental: hay acontecimientos o cosas que necesitan de imagen, y su esencia sólo se cumple del todo cuando se representan en una imagen. Su representación es un modo de hacer presente aquello que significan para la comunidad ⁶⁵.

LA DECORACIÓN COMO FUNCIÓN INTEGRADORA DEL ARTE

Otro de los elementos del que no logra dar razón la concepción vivencial del arte es su carácter decorativo. Lo decorativo se caracteriza precisamente por el hecho de no suscitar una vivencia. Está conceptualizado por oposición a la obra de arte auténtica y su inspiración genial. Se considera decorativo lo que no es arte del genio, sino artesanía, y no participa del carácter único de la obra de arte sino que puede ser suplido por cualquier otro elemento.

En realidad la decoración debiera liberarse de esta oposición a lo artístico-vivencial. Lo decorativo se caracteriza por una doble mediación: la de atraer por una parte la atención del observador sobre sí, satisfacer su gusto, y al mismo tiempo apartarlo de sí remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que acompaña. Precisamente la arquitectura y la urbanística, las artes por excelencia

⁶⁵ Esta función sacral del arte hace referencia al comentario de C. Justi sobre el cuadro de Velázquez «La rendición de Breda», al que califica de 'sacramento militar'. C. Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert I*, 1988, p. 386. Gadamer comenta «Quería decir con esto que el cuadro no es un retrato de grupo ni tampoco una simple pintura histórica. Lo que se ha fijado en el cuadro no es sólo un proceso solemne como tal. Al contrario, la solemnidad de esta ceremonia resulta tan actual en el cuadro porque ella misma posee el carácter de la imaginatividad y se realiza como un sacramento», WM, I, p. 154.

de la decoración, en la concepción vivencial del arte eran casos marginales. No solamente son bastante deficientes para expresar una vivencia sino que un edificio no es nunca primariamente una obra de arte. El edificio arquitectónico primariamente tiene un objetivo o función concreta por la que se integra en el contexto de la vida. En el campo de la arquitectura hablar de 'obra de arte en sí' es una pura abstracción. Las obras arquitectónicas están muy vinculadas a la vida real. La pervivencia de los grandes monumentos arquitectónicos del pasado está vinculada a su integración en la vida. «El que cada obra de arte tenga su mundo no significa que, una vez que su mundo original ha cambiado, ya no pueda tener realidad más que en una conciencia estética enajenada. Esto es algo sobre lo que la arquitectura nos puede ilustrar con particular claridad, ya que en ella permanece indesplazable la pertenencia a su propio mundo»⁶⁶.

Lo que nos muestra la arquitectura particularmente es su carácter de mediación en el tiempo, entre pasado y presente. El monumento arquitectónico no es sin más una obra del pasado sino que está vinculado al presente. Las obras arquitectónicas no permanecen a la orilla del río histórico de la vida sino que éste las arrastra consigo, siempre tienen su actualidad.

Aparte de esta capacidad de mediar pasado y presente, lo artístico y lo funcional, la arquitectura da forma al espacio y abarca al conjunto de todas las artes haciendo vigentes en todas su propio punto de vista. En cierto modo, la arquitectura, en la medida en que ordena el espacio, hace que todas las demás obras queden configuradas, más allá de su personalidad propia, única e independiente, como decoración o trasfondo ambientador, es decir, referidas a un contexto más amplio del contexto vital en que se integran y articulan. De este mismo modo, una obra de arte nunca es un fin en sí que atraiga de modo exclusivo la atención, sino que se somete a una forma de comportamiento en la vida.

66 WM, I, p. 162.

También el adorno pertenece a la representación, aunque su función principal sea la de integración configurando un espacio como un conjunto cerrado definido mediante la repetición. La esencia de la decoración en su carácter representativo consiste en una doble función: por un lado atraer una parte de atención del observador sobre sí para satisfacer su gusto, pero por otra apartarlo de sí para remitirlo al conjunto más amplio del contexto que acompaña, para integrar al espectador en un conjunto vital.

Ahora bien, esta función integradora o configuradora del espacio, al que se otorga una identidad, es la propia de la arquitectura que se define esencialmente por su carácter decorativo, es decir, por su función integradora en un conjunto vital. En ese contexto o espacio integrador en el que se acogen todas las obras artísticas, éstas, trascendiendo su propio valor independiente o superando su carácter único de obra de arte, «adquieren un valor decorativo de integración que otorga identidad al espacio vital que se configura como representación del ser»⁶⁷.

El carácter integrador de la arquitectura como configurador de un espacio no afecta sólo a todas las artes en la medida que todas ellas adquieren su unidad e integración entre sí en la arquitectura, sino también en los estilos. La capacidad de integración, en un espacio configurado, no afecta sólo a los muebles, cuadros, esculturas, música o danza de la misma época y estilo del edificio arquitectónico, sino que es capaz de integrar, como la vida misma cuya realidad expresa, todas sus facetas y todos sus momentos presentes en su contemporaneidad.

En este sentido, el arte no sólo se define por su carácter único e irrepetible de lo diferente sino también por su capacidad de integración de las diferencias por referencia a un conjunto más amplio que el de su propia y exclusiva peculiaridad.

En la integración en el mundo de la vida, simbólicamente representada y configurada en el espacio arquitectónico y urbanístico, es

67 WM, I, pp. 164-165.

donde cada obra de arte gana su actualidad. No quiere decir esto que cada obra sea siempre integrable. Su permanente integrabilidad como obra es lo que le determina como arte al garantizar su actualidad.

La actualidad particular de la obra de arte no consiste justamente en el hecho de que ella permanece siempre indefinidamente abierta a nuevas integraciones. El creador de una obra de arte bien puede soñar cada vez en el público de su época, pero el ser verdadero de su obra es aquello que ella es capaz de decir y esto sobrepasa por principio toda limitación histórica (*Beschräntheit*). Es en este sentido como la obra de arte posee una presencia que escapa al tiempo. Esto no significa que nunca presente un problema de comprensión ni que no se encuentre en ella su procedencia histórica. Esto es precisamente lo que legitima la pretensión de una hermenéutica histórica: incluso cuando la obra de arte apenas remita a una comprensión histórica y se ofrezca en la pura y simple presencia, queda el que ella no autoriza cualquier forma de comprensión. Cualesquiera que sean la apertura y el margen de juego que subsisten en las posibilidades de concebirla, exige la aplicación de un criterio de validez y una pretensión de exactitud de comprensión, lo que no impide que en algunos casos pueda no tener respuesta.

La experiencia de la historicidad será el tema clave de la hermenéutica o comprensión elaborado por Gadamer de un modo paralelo al de la experiencia del arte. Sin embargo, el último punto de su reflexión sobre el arte está dedicado a trazar un puente entre el mundo del arte y el mundo de la hermenéutica, ambos mediados por la experiencia de la historicidad.

Se trata de un mundo artístico peculiar, el de la palabra o narración. La literatura, como arte y como comunicación comprensiva, es una posición límite entre ambos mundos, donde la experiencia artística se consume como representación en la lectura, una experiencia artística desarrollada como un proceso de la pura interioridad.

5. LA LITERATURA COMO ÁMBITO HERMENÉUTICO Y PUNTO DE ENCUENTRO DE ARTE Y CIENCIA

Leer un libro es acceder a su representación aunque ésta ocurra en la pura interioridad. La lectura comprensiva de un libro es un acontecer en que el contenido del libro accede a su representación. En consecuencia, la forma de arte que es la literatura sólo puede concebirse adecuadamente desde la ontología de la obra de arte. La primera conclusión desde esta perspectiva adoptada por Gadamer es que, lo mismo que ocurre en las artes procesuales con su representación, la lectura pertenece a la obra de arte literaria de una manera esencial, tanto como la ejecución o interpretación a la obra musical o al drama. De ahí que el concepto de obra literaria no deje de estar esencial y originariamente referido a su receptor. En este sentido, la literatura no es la permanencia muerta de un ser enajenado de su tiempo, sino que tiene la función de la conservación y de la transmisión espiritual que aporta a cada presente.

Su permanencia en cada presente es lo que trasforma a una determinada obra literaria en «clásica», esto es, en tradición cultural viva, en un proceso de representación no sólo inconcluso sino que probablemente no concluirá nunca. En esta dirección de lo clásico, Goethe elaboró el concepto de literatura universal tal como se entiende en lengua alemana: aquello que se mantiene duradero e interesa no sólo en el ámbito de su propia cultura sino que tiene un interés universal. «Lo que se incluye en la literatura universal tiene su lugar en la conciencia de todos ... La misma existencia de una literatura traducida demuestra que en tales obras se representa algo que posee verdad y validez siempre y para todos»⁶⁸.

Lo que tiene en común el arte de la obra literaria con el de la obra poética es que nos habla desde el significado de su contenido. Nuestra comprensión no se vuelve específicamente al rendimiento

68 WM, I, p. 167. Cf. W. Goethe, *Kunst und Altertum, Jubiläums Ausgabe* B. 38, p. 97, cit. por H.-G. Gadamer, WM, I, nota 273.

configurador que le conviene como obra de arte, sino a lo que nos dice. Aunque las distintas formas de lenguajes literarios, desde la prosa poética a la científica, se diferencian fundamentalmente por la pretensión de verdad de cada uno de ellas, «existe, no obstante, una profunda comunidad entre todas ellas en cuanto que es la conformación lingüística lo que permite que llegue a ser operante el significado de contenido que ha de ser enunciado. Visto así, la comprensión de textos que practica, por ejemplo, el historiador no difiere tanto de la experiencia del arte. Y no es una simple casualidad que en el concepto de la literatura queden comprendidas no sólo las obras de arte literarias sino en general todo lo que se transmite literariamente. En cualquier caso no es casual que en el fenómeno de la literatura se encuentre el punto en el que el arte y la ciencia se invaden el uno al otro»⁶⁹.

No hay nada tan característico del espíritu como la escritura y la literatura, precisamente porque en su representación, «en su desciframiento e interpretación, ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo. Ningún otro género de tradición que nos llegue del pasado se parece a éste. Las reliquias de una vida pasada, los restos de edificios, instrumentos, el contenido de los enterramientos, han sufrido la erosión de los vendavales del tiempo que han pasado por ellos; en cambio, la tradición escrita, desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual. Por eso la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado»⁷⁰.

69 WM, I, p. 168.

70 WM, I, p. 169.

6. LA INTEGRACIÓN DE LA ESTÉTICA EN LA HERMENÉUTICA

La habitual escisión que suele establecerse, por parte de los comentaristas, entre la primera y la segunda parte de *Verdad y método* hace perder de vista la esencial vinculación que establece Gadamer entre arte y hermenéutica (el espíritu de Helmholtz) contraria a la vinculación que suele establecerse entre ciencia y hermenéutica —tal como hacen Betti y Hirsch— y que podríamos llamar el espíritu de Dilthey.

Apoyado en la concepción de la literatura como ámbito del arte y ámbito hermenéutico, señala que la estética debe subsumirse en la hermenéutica, entendiendo ésta de una manera tan abarcante que incluya no sólo la comprensión de un texto, sino de cualquier obra de arte. Pero esto conlleva que la hermenéutica deba entenderse al modo de la experiencia del arte. El hilo de Ariadna de la hermenéutica filosófica, según Gadamer, no es la hermenéutica clásica, con sus pretensiones metódicas desde la subjetividad (Schleiermacher-Dilthey), sino la experiencia del arte en su realidad óptica como acontecimiento de mediación (Hegel-Heidegger).

La cuestión clave que diferencia un tipo y otro de hermenéutica, cuando ésta ha alcanzado la universalidad de su planteamiento, es precisamente la cuestión de la historicidad de la comprensión. En definitiva, el modo de hacer presente el pasado, cuestión fundamental que da lugar a dos modelos hermenéuticos, representados en el XIX por Schleiermacher y Hegel y que perduran actualmente⁷¹: la hermenéutica entendida como restauración del pasado o *reconstrucción* original de una obra en su comprensión y la hermenéutica entendida como *integración* o mediación del pensamiento con la vida actual.

En el análisis de la obra de arte, tanto Gadamer como Heidegger tienen como referencia primaria del arte la poesía. Si todo arte es

71 WM, I, pp. 171-174.

comunicación, mediación de pasado y presente, la poesía es el arte de la palabra. Ambos tienen como punto de referencia los griegos, fundamentalmente Platón y, en concreto, la poesía. En Aristóteles, la referencia, en este caso, no es el *Perihermeneias* (Sobre la interpretación) sino la *Poética*.

Si para el platonismo «en la representación del arte acontece un reconocimiento que tiene el carácter de un auténtico conocimiento de la esencia»⁷², ya que conocer la esencia quiere decir reconocer el *eidós* de la realidad verdadera y real de la cosa, también Aristóteles sostiene en la *Poética* que la poesía es en cierto modo un conocimiento de la verdad-filosofía más auténtica que la historia: «Mientras la interpretación de la historia no puede llegar nunca al reconocimiento del *eidós* del pasado y por tanto a su plena actualización en el presente, la experiencia de la belleza permite, en su orden, un acceso a la verdad de la esencia que está guardada en ella»⁷³. Falta en Aristóteles, como en el pensamiento griego, la concepción de la historicidad como dimensión profunda del conocer y el interpretar; sin embargo señala la peculiar verdad de la poesía.

Lo que aún el arte y la hermenéutica no es sólo su representatividad, su mostrar la verdad de la cosa. También la aún el carácter específico de su temporalidad como contemporaneidad, aunque la obra de arte o el texto interpretado procedan de otro tiempo. Entre la obra y cada uno de sus contempladores existe verdaderamente una contemporaneidad absoluta que se mantiene intacta a pesar de la impostación de la conciencia histórica. Uno no puede reducir la realidad de la obra de arte y su fuerza de expresión al horizonte histórico primitivo en el cual el contemplador de la obra era realmente contemporáneo de su creador. Lo que parece caracterizar, por el contrario, la experiencia de la obra de arte es el hecho de que la obra posee siempre su propio presente, el que ella mantiene su origen histórico de manera muy relativa y sobre todo el que es la expresión de

72 WM, I, p. 166.

73 Aristóteles, *Poética*, 9,1, 4,5,1 b6.

una verdad que no coincide, en realidad, de ninguna manera con la intención de su creador. Desde el punto de vista del espectador, el carácter conceptualmente inagotable de cada expresión artística permite decir que la obra de arte se comunica ella misma.

Pero, por otro lado, la perspectiva hermenéutica es algo tan universal que incluye también necesariamente la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Si la constitución fundamental de la historicidad del ser humano pretende reconciliarse consigo misma mediante la comprensión, es decir, necesariamente con la totalidad de su experiencia propia del mundo, toda tradición está igualmente incluida ahí. La tradición no incluye sólo textos sino también las instituciones y formas de vida. Pero, sobre todo, el encuentro con el arte pertenece al proceso de integración que incumbe a la vida humana situada en las tradiciones.

En Gadamer, la contemporaneidad de la obra de arte está estrechamente vinculada sobre todo a su creatividad productiva en toda recepción, a su *poiesis* hermenéutica. En el uso heideggeriano, el término *poiesis* no tiene el sentido genéricamente estético que acostumbra a acompañar a la palabra en la acepción corriente, sino que tiene el sentido originario del producir (*hervorbringen*) que, desplegando, trae a la luz (*bringt vor*) algo desde el ocultamiento. «En un pasaje del Banquete —indica Heidegger— Platón nos dice en qué consiste este acto del conducir fuera: *‘Todo lo que hace pasar a cualquier cosa de la no presencia a la presencia es poiesis, es producción’*»⁷⁴.

«Hacer poesía es por tanto hacer obra de verdad (*a-letheia*), es des-velar, llevar cualquier cosa a la luz. Incluso en el tiempo de la pobreza la tarea del pensador no cambia, sólo se hace más dificultosa porque la época no conoce otra *poiesis*, otra producción que no sea la producción de la técnica que depone sus productos sin parar sobre la tierra hasta recubrirla completamente. La tierra se mantiene en su soledad y el hombre, lejano de ella, en la alienación de sus pro-

74 Platón, *Banquete*, 205b.

ductos. El tiempo de la pobreza no oye el reclamo de la tierra y no dispone de un lenguaje para correspondernos. El silencio que así domina es el callar de quien no encuentra más la palabra y ni siquiera la busca porque no advierte más el sentido de aquel diálogo»⁷⁵.

Los senderos del arte descubren un sentido del lenguaje que no es instrumental sino revelativo: el arte, en efecto no usa las cosas sino para exponerlas en su verdad. En este sentido, la obra de arte es obra de la verdad⁷⁶.

En cuanto descencierra nuevos sentidos y nuevos mundos, la obra de arte suspende nuestro mundo habitual de vivir y de pensar, y en esto radica su fuerza y su autenticidad. Lo nuevo desencerrado no es lo original sino lo originario, no suscita maravilla sino pensamiento; hace pensar lo que hasta ahora había estado impensado porque estaba mantenido en el fondo oculto del ser. Para comprender la obra de arte, entonces, no es suficiente recurrir a criterios o metodologías críticas, sino que es necesario permanecer en la apertura abierta por la obra y pertenecer al mundo que ella ha instituido; en efecto, lo que opera la obra de arte no es un simple cambio de las relaciones que acostumbradamente corren entre los entes, lo que pone en juego no es una relación interna al mundo, sino el mundo en su totalidad.

JUAN MANUEL ALMARZA MEÑICA

75 M. Heidegger, *Holzwege*, p. 249.

76 *Ibid.*, p. 36.