



UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA
BOGOTÁ

Arte y verdad

La experiencia estética en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer

====
Serie Filosófica · Número 21

Diana María Muñoz González

ISBN: 978-958-8422-68-8

Serie Filosófica • Número 21

Diana María Muñoz González

**Arte y verdad
La experiencia estética en la
hermenéutica de Hans-Georg Gadamer**

Universidad de San Buenaventura, Bogotá
Facultad de Filosofía
Bogotá, D. C.
2012

193

M971aa1 Muñoz González, Diana María

Arte y verdad: la experiencia estética en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. —1ª edición.--
Bogotá : Editorial Bonaventuriana, 2012
120 páginas.—(Serie Filosófica; N° 21)
ISBN 9789588422688
1. Hermenéutica.—2. Gadamer. Hans-Gerorg,
1900-2002-crítica e interpretación

Arte y verdad. La experiencia estética en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer

© Diana María Muñoz González

Serie Filosófica • Número 21

Universidad de San Buenaventura

Colombia

© **Editorial Bonaventuriana, 2012**

Universidad de San Buenaventura

Calle 117 n.º 11 A 62

PBX: 57 (1) 520 0299

www.usbbog.edu.co

Bogotá - Colombia

Aviso legal

El autor es responsable del contenido de la presente obra.

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro,
por cualquier medio, sin permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.
Derechos reservados de la Universidad de San Buenaventura.

ISBN: 978-958-8422-68-8

Tiraje: 50 ejemplares

Depósito legal: Se da cumplimiento a lo estipulado en la Ley 44 de 1993,
Decreto 460 de 1995 y decreto 358 de 2000

Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	11
I. SUBJETIVIZACIÓN DE LA ESTÉTICA: OBJETIVACIÓN DEL ARTE	19
II. FENOMENOLOGÍA DEL JUEGO	35
1. La seriedad del juego.....	40
2. El juego como puesta en movimiento.....	41
3. El juego es «el» que juega.....	43
4. El juego es autorrepresentación (<i>Selbstdarstellung</i>).....	45
5. El juego como acontecimiento (<i>Geschehen</i>).....	45
III. ARTE Y JUEGO	49
1. Tomarse el arte en serio.....	50
2. Celebrar la obra.....	54
3. Conformación: obra en movimiento.....	61
4. La autorrepresentación del arte.....	67
5. Tras el concepto de representación.....	69
6. Transformación de la realidad.....	80
7. La indistinción estética o mediación total.....	86
8. El acontecimiento «trágico» en la experiencia artística.....	91
IV. EXPERIENCIA DE VERDAD O VERDAD DE LA EXPERIENCIA	95
1. Experiencia verdadera.....	96
2. Verdad como desocultamiento.....	104
3. Experiencia de verdad en el arte.....	109
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

PRESENTACIÓN

Este libro que hoy viene a sumarse a la colección «Serie Filosófica» de nuestra Facultad, fue inicialmente mi trabajo de grado para el programa de Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Los casi diez años que han transcurrido desde su culminación habrían sido razón suficiente para obligarme a una importante revisión de sus planteamientos, teniendo en cuenta, sobre todo, el número y la calidad de nuevos trabajos que en el entretanto se han realizado, enriqueciendo significativamente la discusión en torno al lugar de la estética en el pensamiento de Hans-Georg Gadamer. Sin embargo, si no emprendí esta necesaria tarea fue por lo que ello habría supuesto: reescribir enteramente el trabajo, adoptando quizás una nueva perspectiva e integrando otras lecturas que durante este lapso de tiempo se han revelado imprescindibles para entender mejor el pensamiento de Gadamer en torno al arte. Y este es un esfuerzo para el cual, lo confieso, no creo contar con la energía requerida. No obstante, he decidido correr el riesgo de su publicación en el mismo estado en el que conoció entonces, considerando que por su tono y claridad expositiva puede ser de utilidad para el lector que por primera vez se acerca a la obra gadameriana en busca de algo así como una introducción a su filosofía. En efecto, en la medida en que, como muchos sostienen, la reflexión sobre el arte es el terreno en el que para Gadamer se prepara la pregunta central por la verdad en un sentido hermenéutico, este libro podrá servir de orientación inicial a quien desee hacerse a algunas claves generales que le permitan adentrarse luego, con algo más de profundidad, en la prolífica obra de uno de los filósofos más reconocidos y admirados de nuestro tiempo. El lector dirá si he tenido razón en tomar este riesgo.

Universidad de San Buenaventura, Bogotá.

Septiembre de 2012.

En este momento de nuestra historia, el significado filosófico del arte reside principalmente en la circunstancia de que son las ciencias, sobre todo las ciencias naturales, las que determinan el modo de pensar de la filosofía. Así, cada recuerdo del arte es un correctivo a ese carácter unilateral de la orientación moderna del mundo.

H.-G. Gadamer.

INTRODUCCIÓN

Con extrañeza, y no sin algo de desilusión, los lectores de *Verdad y método* terminan por comprobar la ausencia de un tratamiento explícito y extenso del concepto de verdad en este importante libro. La razón del desconcierto se adivina sólo con prestar atención a lo que el título parece prometer. Es sabido que en esta obra el filósofo alemán H.-G. Gadamer se propone legitimar filosóficamente la pretensión de verdad que detentan algunas experiencias ajenas al campo de las ciencias naturales, como son las experiencias estética, histórica, ética y, en general, las formas de conocimiento cercanas a las tradicionalmente denominadas ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*):

(...) La presente investigación toma pie en esta resistencia, que se afirma dentro de la ciencia moderna frente a la pretensión de universalidad de la metodología científica. Su objetivo es rastrear la *experiencia de verdad*, que excede el ámbito de control de la metodología científica, allí donde se encuentre, e indagar su legitimación. De este modo las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada por los medios de que dispone la metodología científica¹.

La empresa no es desdeñable y constituye, según el autor, un esfuerzo plenamente justificado como respuesta al proceso iniciado en la Modernidad. En efecto, sostiene Gadamer, desde entonces se ha erigido como modelo dominante de conocimiento el de las ciencias naturales (*Naturwissenschaften*). Y no faltan razones para el ufanarse de estas ciencias que basan buena parte de su reputación epistemológica en la verificabilidad empírica de su saber. Ellas exhiben un refinado método de observación y de experimentación gracias al cual progresivamente se amplía el dominio de fenómenos que parecen poder ser explicados como instancias inscritas en leyes de validez universal. En consecuencia, ostentan una creciente capacidad

1 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. Tomo I (1960) (Salamanca: Sigueme, 1993), 23. (resaltado ajeno al texto). En adelante citaremos: *VMI*.

para predecir hechos con exactitud, lo que les ha permitido contribuir al desarrollo de efectivas estrategias de control y de aprovechamiento de los procesos naturales. Ciertamente, como consecuencia de este progreso tecno-científico, las múltiples aplicaciones tecnológicas derivadas de la ciencia prometen cada día más, poner bajo nuestro dominio a la naturaleza (con todo y las muy inciertas implicaciones ambientales, éticas, políticas y económicas, que muchos temen y denuncian desde hace tiempo). Sin embargo, y al margen de cualquier ánimo ingenuo o moralista de minimizar estos avances, el reclamo vehemente del autor es contra la imposición unilateral de un modelo epistemológico que terminó por desacreditar cualquier pretensión de verdad en otros ámbitos de la experiencia humana como los mencionados antes. Atrás fue quedando lo que a la sazón Aristóteles llamó las *distintas maneras de dar en el blanco*, o, como también podría calificarse, el pluralismo de la verdad, para entronizarse un único modelo posible de conocimiento y de verdad.

Gadamer constata que con el progreso de las ciencias naturales, *método y verdad* se hicieron términos intrínsecamente inseparables. En otras palabras, se volvió lugar común creer que todo conocimiento digno de este título debe estar fundado en un método de verificación empírica, preferiblemente análogo al de las ciencias naturales. El problema está en que la aplicación de un método semejante en campos ajenos a la ciencia natural, aunque posible, tiene un alcance demasiado limitado para dar cuenta justa del modo de ser de aquello de lo que se ocupan: el arte, el actuar humano, la tradición histórica, cultural, etc. Valga aclarar que en ningún momento debe leerse la preocupación de Gadamer como un irracional ataque antimetodológico o anticientífico, con todo y que para algunos el tono con el que debería ser leído el título de la obra de Gadamer sería más el de una disyuntiva que el de una conjunción. En lugar de *verdad y método*, sugieren, habría que leer *verdad o método*, *verdad sin método*, o, incluso, *verdad contra método*². Pero cómo podría Gadamer, sin incurrir en falta, negar la utilidad de herramientas metodológicas propias de la ciencia (modelos matemáticos y estadísticos, por ejemplo) en terrenos como las humanidades y los estudios sociales. Ciertamente no es esta su motivación. Tampoco está interesado en revivir la discusión decimonónica sobre la distinción metodológica entre *explicar* y *comprender* que en su momento Dilthey acuñara con el propósito de legitimar el carácter científico de las ciencias del espíritu. El problema que nuestro autor pone de presente es, más bien, que con respecto a estas experiencias extra-científicas existe una tensión

2 Dieter Teichert, *Erfahrung, Erinnerung Erkenntnis. Untersuchungen zum Wahrheitsbegriff der Hermeneutik Gadamers*. (Stuttgart: Metzler, 1991), I.

profunda entre verdad y método, ya que hacer del método científico-natural el camino de acceso privilegiado a estos fenómenos, reduce al mínimo la densidad ontológica de estos, y, más aún, desconoce su modo particular de ser verdaderos³.

Ahora bien, si hay una verdad cuya naturaleza rehúsa ser sometida al modelo metodológico de las ciencias naturales y, no obstante, puede legítimamente reclamar esa dignidad, ¿qué tipo de verdad es? ¿Cuál es su naturaleza? Es la pregunta que los lectores de Gadamer esperaríamos ver resuelta a lo largo de su libro. Pero, como indicábamos antes, esta expectativa no halla cabal cumplimiento. No parece posible encontrar algo parecido a una definición clara y precisa de lo que el autor entiende por «verdad» en esos ámbitos de la experiencia humana refractarios al procedimiento científico-natural. En fin, no deja de extrañar que no haya un tratamiento temático exclusivo y puntual del concepto de verdad. Comentaristas como Richard Bernstein nos acompañan en esta apreciación:

Aunque el concepto de verdad es básico para el proyecto de Gadamer de la hermenéutica filosófica, es uno de los conceptos más elusivos de su obra. (...) Parece curioso (aunque no creo que sea accidental) que en un trabajo titulado *Verdad y método*, el tópico de la verdad nunca se tematice completamente y que sea discutido sólo brevemente hacia el final del libro. (...) Es todavía más problemático y revelador, pues si examinamos con detenimiento la manera como Gadamer apela a la verdad, vemos que está empleando un concepto de verdad que nunca hace del todo explícito⁴.

3 «El espíritu metodológico de la ciencia se impone en todo. Y nada más lejos de mi intención que negar que el trabajo metodológico sea ineludible en las llamadas ciencias del espíritu. Tampoco he pretendido reavivar la vieja disputa metodológica entre las ciencias de la naturaleza y las del espíritu. Difícilmente podría tratarse de una oposición entre los métodos. (...) Lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos sino una diferencia de objetivos de conocimiento» (Gadamer, *VM I*, 11).

4 Richard Bernstein, *Beyond Relativism and Objectivism. Science, Hermeneutics and Praxis* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1983), 151 (La traducción es mía). En un sentido similar se pronuncia Jean Grondin, conocido comentarista de Gadamer, cuando dice: „Der Titel «Wahrheit und Methode» erweckt bekanntlich falsche Erwartungen, da das Buch kaum theoretische Überlegungen über die Wahrheit, geschweige denn die Methode, anstellt und statt dessen reichliche, meist geschichtlich orientierte Analysen über die Geschichtlichkeit des Verstehens, die Macht der Tradition, die Sprachlichkeit der Welterfahrung, usw. enthält”. («El título *Verdad y método* despierta, como se sabe, falsas expectativas, pues el libro apenas si ofrece algunas reflexiones teóricas acerca de la verdad, por no hablar del método, y en su lugar contiene abundantes análisis, predominantemente orientados de modo histórico sobre la historicidad del comprender, el poder de la tradición, el carácter lingüístico de la experiencia de mundo, etc.»). *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamers* (Hanstein, Königstein: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, 1982), 1.

La voz de James Risser se une a esta observación: «La cuestión de *Verdad y método* es la cuestión de la verdad, o, para ser más precisos, la cuestión de la experiencia de verdad. Y, sin embargo, en ninguna parte en el texto encontramos la cuestión de la verdad en cuanto tal tratada temáticamente en forma explícita»⁵.

De manera que lo que Gadamer entiende por verdad, en el arte, en el encuentro con la tradición histórica o en la acción ética, pese a indicios y a aproximaciones que sinuosamente sugiere, sigue conservando al final del libro, para quien espera una respuesta clara y distinta al modo cartesiano, un carácter opaco y problemático de definir. Esta ausencia provoca perplejidad y desconcierto en sus lectores que se preguntan por la razón de este tratamiento indirecto y, sobre todo, por lo que el filósofo alemán entiende a fin de cuentas por tal verdad. Mi propia lectura no ha escapado a esta inconformidad y a ella responde el esfuerzo que emprendo en el presente trabajo.

Ahora bien, la cita de Gadamer acotada al comienzo señala que su investigación indaga específicamente por la «experiencia de verdad», y no por el concepto de verdad sin más, lo que evidentemente plantea un modo particular de abordar la cuestión. En otras palabras, parece que en lugar de preguntarnos: ¿cómo define la hermenéutica filosófica el *concepto* de verdad? o ¿cómo se verifica esta verdad en el arte o en la ética, por ejemplo?, de lo que se trata, más bien, es de indagar: ¿en qué consiste hacer una experiencia de verdad en esos ámbitos? Tal vez obedece a este modo de enfocar el asunto la insinuación que se advierte en la cita de Bernstein, en el sentido de que a lo mejor no es accidental la ausencia de una definición o tematización explícita de la verdad en *Verdad y método*. Esta ausencia sería, antes bien, la forma como Gadamer ofrece resistencia deliberada a la manera unilateral de definir la verdad desde el discurso científico, la cual es entendida principalmente como propiedad atribuible a un juicio de conocimiento en la medida en que este dice corresponder con un estado objetivo de cosas (*adaequatio intellectus ad rem*). Así pues, lo que al parecer se quiere poner de relieve con la expresión «experiencia de verdad» es que esa verdad que tiene lugar fuera del marco científico, más que objeto o cualidad de un conocimiento enunciativo, es una condición intrínseca (momento, rasgo) de toda experiencia humana en cuanto tal, condición propia de toda experiencia auténtica, como pueden serlo la experiencia estética, histórica o ética.

5 Risser, James. «The Remembrance of Truth: The Truth of Remembrance», en *Hermeneutics and Truth*. ed. Brice Wachterhauser (Illinois: Northwestern University Press, 1994), 123. (La traducción es mía).

Y, precisamente, la experiencia del arte es la que Gadamer destaca en primer lugar, dedicando a su análisis la parte inicial de *Verdad y método*. Si bien insinúa en algún momento que el orden en la exposición no obedece a ninguna prioridad teórica especial, y que sólo responde al curso seguido por sus intereses personales (su autobiografía otorga un papel decisivo en el desarrollo de su reflexión filosófica a la afición que desde temprano cultivó por la historia del arte), lo cierto es que la idea de verdad o, mejor aún, de experiencia de verdad que se quiere defender desde la hermenéutica filosófica, empieza a mostrar su cara en el terreno del arte, y a reclamar desde ahí una corrección a la unilateralidad de la ciencia:

El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites. Esta es la razón por la que la presente investigación comienza con una crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia. Pero no nos quedaremos en la justificación de la verdad del arte. Intentaremos más bien desarrollar desde este punto de partida un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica⁶.

Por este motivo, ya que nuestro interés en este trabajo es, como habrá adivinado el lector, arrojar algo de luz sobre esa esquivada idea de verdad o, mejor, de experiencia de verdad, en la perspectiva de la hermenéutica filosófica, nos detendremos de manera atenta sobre la elaboración que hace Gadamer de la experiencia del arte, en tanto esta es la vía que promete allanar el camino hacia un objetivo más general: establecer el sentido de la expresión *experiencia de verdad* que, según Gadamer reivindica, desborda los márgenes del método de verificación científica⁷. De acuerdo con esto, nuestra atención en este trabajo estará centrada exclusivamente en la

6 Gadamer, *VMI*, 25.

7 Grondin se muestra de acuerdo en que la experiencia del arte goza de prioridad teórica para Gadamer, lo que la convierte en la puerta obligada de acceso a la noción hermenéutica de verdad: „Die Behandlung des Gadammerschen Wahrheitsbegriffs *muss* bei der Frage nach dem Wahrheitsanspruch der Kunst ansetzen“. Y añade luego: „Die beschäftigung mit der Kunst bildet also die *Vorstufe* und das Sprungbrett zum allgemeineren Wahrheitsproblem in der Hermeneutik“ («El tratamiento del concepto gadameriano de verdad *debe* plantearse a partir de la pregunta por la pretensión de verdad del arte. (...) La ocupación con el arte constituye el **paso preliminar** y el trampolín hacia el problema de la verdad en general en la hermenéutica»). (Grondin, *Hermeneutische Wahrheit?*, 100-101, cursiva mía).

experiencia del arte, señalada como aquella en la que es posible apreciar con mayor claridad el sentido de la enigmática expresión «experiencia de verdad».

Para alcanzar el objetivo propuesto vemos, en primer lugar, cómo se sitúa Gadamer con respecto al tratamiento moderno de la experiencia estética. Más exactamente, la primera parte del trabajo hace una revisión sumaria de su crítica a la estética kantiana, con el fin de delinear el marco conceptual del que Gadamer busca separarse. Nos interesa mostrar cómo a sus ojos la concepción estética de cuño kantiano reposa sobre una abstracción que no sólo encuentra teóricamente cuestionable, sino que, lo cual es más reprochable, desconoce la posible verdad del arte. El reclamo de Gadamer consiste en que la subjetivización de la estética ocurre a costa de objetivar la obra de arte y, por ende, exige que el sujeto adopte frente a ella una actitud distanciada y alienante que elimina cualquier pretensión de verdad; la experiencia del arte se ve reducida a un asunto de mero deleite por la calidad estética de la producción artística. Efectivamente, al operar sobre la distinción entre forma y contenido de la obra, la conciencia estética es para nuestro autor un modo relativamente exterior de acceder al arte, en la medida en que este pierde su arraigo vital en el mundo y con ello su potencial de verdad, para convertirse en objeto de contemplación formal, o en simple ocasión para despertar poderosas emociones subjetivas. Frente a esto ve preciso reivindicar una experiencia del arte más primordial. El arte debe ser visto esencialmente como ámbito de verdad, es decir, como invitación a una experiencia de comprensión antes que de gusto estético, siendo esto a lo que parece apuntar su contundente afirmación: «la estética debe subsumirse en la hermenéutica»⁸.

A partir de la segunda sección nos ocuparemos de la propuesta que el filósofo ofrece como alternativa teórica más ajustada al modo de ser auténtico de la obra de arte, y, por consiguiente, a la experiencia misma del arte. Para esto seguimos de cerca el ejercicio fenomenológico por el cual Gadamer relaciona el juego con la obra de arte, y del cual extrae consecuencias ontológicas acerca del modo de ser de esta última. Ciertamente, Gadamer encuentra en el juego el modelo para entender mejor la naturaleza del arte, en razón de que jugar, al igual que experimentar el arte, es un fenómeno que se resiste a ser descrito dentro del esquema de un sujeto que ejecuta una actividad sobre un objeto: son ambos, por el contrario, fenómenos ante los que esta distinción colapsa. Identificar las características del

8 Gadamer, VM I, 217.

fenómeno del juego nos conduce luego a preguntarnos por las consecuencias que tiene sobre la reflexión acerca del arte. Estas consecuencias, desarrolladas *in extenso* en la tercera parte, se muestran contrarias a la concepción subjetivista propia de la estética de estirpe kantiana, es decir, contrarias a la abstracción objetivante sobre la cual dicha concepción se funda.

De lo anterior nos interesa derivar el sentido en el que puede ser entendida la expresión «experiencia de verdad» en el arte, y esbozar, hasta donde es posible en un trabajo introductorio como este, las características de lo que, a la luz de la hermenéutica filosófica, habría de entenderse por una experiencia de verdad en general. Este último es el objeto de la parte final, con lo cual espero cumplir el propósito más amplio de este escrito que es contribuir a superar el desconcierto que pueda causar entre los lectores de Gadamer la noción de «experiencia de verdad».

Finalmente, debo decir que para este trabajo reconstructivo han sido fundamentales las reflexiones de Gadamer consignadas, no sólo en *Verdad y método*, sino en otros tantos ensayos en los que el autor se propuso elaborar con mayor exactitud algunos de los planteamientos estéticos desarrollados en aquella obra. Mi intención ha sido entablar con estos textos un diálogo lo más directo posible, en el que espero puedan encontrar eco los interrogantes que cualquier lector atento de Gadamer quisiera dirigirle.

I. SUBJETIVIZACIÓN DE LA ESTÉTICA: OBJETIVACIÓN DEL ARTE

Iniciemos con una esquemática exposición de la crítica de Gadamer a lo que él denomina la *subjetivización de la estética*. Interesa con esto poner de presente la visión del arte, y más precisamente, de la experiencia del arte, en relación con la cual su propia propuesta contrasta y se define por oposición. El blanco principal de la crítica es el Kant de la *Crítica del juicio*, pues Gadamer considera que allí la experiencia del arte es concebida por el filósofo de Königsberg de una manera que le resta cualquier alcance cognitivo y, por ende, cierra el camino a una pretensión legítima de verdad en el arte. No deja de llamar la atención, sin embargo, que sea precisamente Kant la cabeza visible de este proceso, y no, por ejemplo, Platón, quien ha pasado a la historia como el filósofo que con mayor virulencia puso en cuestión el potencial cognitivo de las artes, a las que degradó en la escala del conocimiento por ser simuladoras engañosas de la verdad, o, lo que es lo mismo, por ser simples copias de copias imperfectas. Aparentemente, la elección del blanco tiene que ver con que el hecho de que a partir de Kant la experiencia estética es vista como una experiencia a la que ni siquiera cabría calificar de engañosa o falsa, ni tampoco de verdadera en algún sentido, ya que es puramente subjetiva: «Frente a todos los intentos de salvaguardar un relativo valor cognitivo en la *cognitio sensitiva*, como un grado previo a la *cognitio rationalis*, la fundamentación kantiana del juicio de gusto a *priori* renunció por completo, como es sabido, a que haya algún conocimiento del objeto cuando se dice de él que es bello»⁹.

Así pues, mientras la ciencia es el dominio del conocimiento objetivo, del cual se dice que es verdadero en la medida en que lo afirmado en el juicio se corresponda con el modo de ser del objeto juzgado, el arte, en cambio, no sería un terreno legítimo para este tipo de consideraciones, tratándose aquí de una experiencia

9 Hans-Georg Gadamer, «Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética» (1958), en *Estética y Hermenéutica*. (Madrid: Tecnos, 2001), 63.

que transcurre en el sentir puramente subjetivo del que contempla la obra de arte. Recordemos entonces, a manera de preparación, algunos momentos de la reflexión estética kantiana que sirven de punto de referencia a la crítica de Gadamer.

Kant opone desde el primer momento el *juicio de gusto* al *juicio de conocimiento*¹⁰. Mientras el juicio de conocimiento dice algo acerca del objeto de experiencia, es decir, es un juicio objetivo, el juicio de gusto –que habla sobre lo bello, ya en la naturaleza, ya en las obras de arte– se pronuncia, según Kant, sobre el sentimiento de placer o displacer que la representación de un objeto suscita en el sujeto: es un juicio subjetivo. Así, el juicio de gusto estético que reza «este X es bello», contrario a lo que su forma sugeriría, no informa o da a conocer un rasgo objetivo de este X, como sería su belleza; este juicio sólo expresa la experiencia de placer que alguien siente con ocasión de representarse ese X particular que le induce a experimentar un efecto placentero y espiritualmente revitalizador llamado belleza.

Paradójicamente, un juicio de este tipo demanda, pese a su carácter subjetivo, validez universal, es decir, reclama de todo el que diga tener buen gusto que aplauda y adhiera a él sin chistar. Cuando alguien afirma «este X es bello», hace notar Kant, no dice simplemente que ese algo le gusta –como cuando afirma, por ejemplo, que le gusta el chocolate–, sino que dice *es bello*, y esto le hace esperar que cualquiera habrá de juzgar el objeto del mismo modo, a menos, claro, que carezca de buen gusto. No es así en el caso del chocolate. Pero esta aspiración plantea un serio problema. La demanda de universalidad del juicio de gusto estético, al ser éste subjetivo, no puede descansar en el hecho de que el juicio subsuma correctamente al objeto bajo un concepto reconocido de belleza, de modo que cualquier ser racional debiera aceptar la corrección lógica de dicha subsunción. De ser así, pronto habría caído en desuso el célebre dicho «entre gustos no hay disgustos», ante la posibilidad de argumentar con razones válidas a favor o en contra de un juicio estético, bastando para ello el ser capaces de demostrar, más allá de toda duda, la corrección o la incorrección de la operación lógica realizada. Sin embargo, en estos asuntos la argumentación no tiene fuerza. Como apuntamos antes, para Kant el juicio de gusto estético nada dice acerca de alguna cualidad del objeto que pudiera ser tenida como causa objetiva de este sentimiento, es decir, no hay reglas que determinen por medio de conceptos lo que sea bello en el objeto,

10 «El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva» (Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (México: Porrúa, 1985), 205).

pues todo juicio que se pronuncia sobre este aspecto, en tanto estético, tiene su fundamento en el sentimiento del sujeto y no en un concepto del objeto. En otras palabras, lo que place como bello place sin acomodo a regla o concepto alguno. Además, para decirlo con Kant, es un placer «desinteresado», pues el juicio no atiende a la existencia del objeto, de modo que no se lo juzga bello movidos por el interés que nos despertara su eventual posesión o usufructo.

Valga recordar que un placer semejante, un placer libre de todo concepto y desinteresado, se despierta sobre todo, según el filósofo de Königsberg, en la contemplación de lo bello en la naturaleza (*Naturschöne*). En este caso el placer no parece derivar del descubrimiento de regla alguna conforme a la cual el objeto plazca por mostrarse como una instancia ejemplar de ella. Cuando se contempla, por ejemplo, una hojarasca otoñal, y se la encuentra bella, no se advierte que haya ninguna finalidad en virtud de la cual se evalúe lo perfecta o adecuada que dicha contemplación es, y por lo cual deleitaría. Esto hace que, para Kant, la belleza *libre*, propia de la naturaleza, sea más pura que la belleza que él llama *adherente*, ya que en esta última el juicio de gusto se ve enturbiado, por así decir, con consideraciones que no son puramente estéticas. Sería este el caso de lo bello en el arte (*Kunstschöne*) que, como veremos un poco más adelante, no es a su parecer una belleza tan libre como la natural.

Así pues, ya que la demanda de aprobación universal del juicio de gusto estético no se apoya en la existencia de una regla objetiva de belleza, Kant la hace descansar en un *sensus communis* o sentido común. Se trata de una suerte de facultad que garantiza a priori que la experiencia de placer (o displacer) no se quedará en el ámbito privado de lo subjetivo individual, sino que será necesariamente compartida y comunicable por los seres que nos preciamos de ser racionales: «Se solicita la aprobación de todos los demás, porque se tiene para ello un fundamento que es común a todos (...) Un principio semejante no podría considerarse más que como un sentido común, que es esencialmente diferente del entendimiento común»¹¹.

11 Kant, *Crítica del juicio*, 232.

Valga señalar que, según Gadamer, en la medida en que el *sensus communis* se convirtió con Kant en un sentido puramente estético, perdió el potencial cognitivo que la tradición humanista le reconocía cuando lo tomaba como una facultad capaz de apreciar lo moralmente correcto en una situación particular. Este cambio en la concepción del *sensus communis* contribuyó a que, cuando las ciencias del espíritu enfrentaron la necesidad de legitimación ante el embate positivista, estas no pudieron nutrirse de la tradición humanista de la que eran naturalmente herederas, uno de cuyos conceptos fundamentales era el de *sensus communis* y que, en manos de Kant, perdía todo potencial de conocimiento legítimo (Gadamer, VM I, 48 y ss.).

En resumen, lo que place estéticamente lo hace en razón de un sentimiento puramente subjetivo de quien juzga desinteresadamente el objeto de ese deleite, es decir, sin acomodo a patrones morales o de interés científico; el juicio se basa en una facultad compartida en principio por todos los seres racionales, a saber, el sentido común, lo que le confiere legitimidad a su aspiración de universalidad. Al proceder de este modo, vemos que Kant está radicalizando la autonomía de lo estético respecto a cualquier consideración de índole moral, científica o de otro tipo, y de paso deja completamente abierta la entrada al subjetivismo en la estética.

Ahora bien, resulta bastante comprensible que si la preocupación de Gadamer es legitimar como experiencias genuinas de verdad aquellas que, como la del arte, residen fuera del marco científico-natural, el filósofo se declare incómodo con la concepción kantiana del juicio de gusto estético, ya que, como vemos, Kant parece bloquear de entrada una aspiración de conocimiento y con ello de posible verdad en lo estético. Debo adelantar y subrayar, sin embargo, que la crítica de Gadamer no va de ningún modo encaminada a mostrar, por oposición a Kant, que el juicio de gusto estético sí tiene un carácter objetivo en razón del cual pudiera albergar pretensión de conocimiento. En lo absoluto. Antes bien, mostraremos que la estrategia gadameriana busca separarse de toda concepción de la obra de arte que haga de ella, en primera instancia, un objeto ante el cual el sujeto despliega su capacidad de juicio, sea este estético o no. En otras palabras, la revalidación de la experiencia del arte como experiencia que entraña verdad, no pasa en manos de Gadamer por la rehabilitación del juicio de gusto estético como un posible juicio de conocimiento —si siguiéramos con los términos kantianos—, sino por una contundente crítica a la idea misma de juicio estético como el tipo de juicio apropiado, o mejor aún, como forma de experiencia que pueda hacer plena justicia a la manera auténtica de ser una obra de arte. No es desde dentro, por así decir, sino desde fuera de la esfera kantiana que Gadamer intenta superar las limitaciones de la conciencia estética.

En su exposición crítica de la estética subjetivista, Gadamer expone las consecuencias que, para la concepción del arte, se siguen del desplazamiento que realiza la teoría kantiana al adoptar, en un segundo momento, la perspectiva del que *crea* belleza, y dejar atrás la óptica inicial del gusto. Si una obra despierta el sentimiento de lo bello, si gusta, dice Kant, es *porque* ha sido producida con genio: «Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto, pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos, se exige genio»¹².

12 Kant, *Crítica del juicio*, 281.

De acuerdo con esta afirmación, lo que sea que en una obra de arte plazca al sujeto al juzgarla como bella, tiene que ser la impronta de una capacidad creativa genial plasmada en la obra. El genio, ese ser favorecido por la Naturaleza, según Kant, crea de manera tal que, aunque intencionada, su obra parece producto de la naturaleza, es decir, como si hubiera sido hecha sin mediación de esfuerzo alguno y sin obediencia a reglas. Esta apariencia «natural» no implica, empero, la ausencia efectiva de reglas, pero no obedece tampoco a la mera corrección académica en la que la creación simplemente se ajustara a reglas preestablecidas y tradicionales de su arte. Antes bien, el genio se distingue de quien no lo es por ser él mismo el que produce reglas para su arte, dado que su originalidad y novedad características tienen que ver precisamente con el talento natural o innato que posee para generar reglas inéditas. No sigue ningún modelo, sino que, por el contrario, se convierte en un modelo que otros pueden seguir. Tan nuevas son las reglas que produce que ni él mismo, y menos aún el que disfruta la obra, puede llegar a ponerlas en palabras o a determinar los conceptos precisos que dieran razón de su complacencia en ese objeto único¹³.

No obstante, el artista tiene lo que Kant denomina «ideas estéticas», es decir, ideas que sin ser conceptos motivan su creación y en pos de cuya materialización en la obra se dirigen todos los esfuerzos del artista. Ciertamente, la apariencia natural de la obra no implica que el genio se vea eximido de una labor de continuo pulimento, de retoque lento y minucioso, hasta llegar a producir el resultado intencionado¹⁴. En el camino hacia su creación el artista cuenta con un *eidós* que le sirve como guía, pero a diferencia del artesano, quien también tiene una idea previa de lo que quiere lograr, atendiendo en su caso a la utilidad o finalidad de la creación, la del artista es una creación que no permite explicitar del todo esa idea o motivación estética. Poder hacerlo implicaría que la obra carece de verdadera genialidad o, en últimas, de belleza artística. Una idea estética da mucho que pensar, pero a la larga ningún concepto le resulta suficiente para expresarla. Es como si la contemplación de la obra bella pulsara en el espíritu ciertas cuerdas que ponen a resonar pensamientos suscitados por las imágenes que la obra genera, sin que la riqueza artística de la obra

13 «Kant entiende el genio como una fuerza de la naturaleza, favorecido hasta tal punto por ella que, como ella, crea algo que parecería hecho según reglas, pero sin adaptarse conscientemente a ellas; más aún: algo que sería totalmente nuevo, creado según reglas no concebidas todavía. Eso es el arte: crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas» (Hans-Georg Gadamer, *Actualidad de lo bello* (1977) (Barcelona: Paidós, 1991), 63).

14 Ver: Kant, *Crítica del juicio*, § 48.

permita poner un punto final a este eco de ideas. Así pues, la experiencia estética, tanto del lado del que juzga con gusto, como del que produce belleza con genio, está caracterizada por la imposibilidad de llevar a concepto el motivo preciso del placer, o, lo que es lo mismo, según la doctrina kantiana, la experiencia estética pone en juego libre a las facultades cognoscitivas de entendimiento e imaginación. Ahora bien, el que las obras de arte impliquen una idea estética es lo que lleva a Kant a afirmar, como señalábamos más arriba, que el juicio que se pronuncia sobre la belleza de una obra de arte no es tan libre o puro, estéticamente hablando, como el juicio que habla de la belleza en la naturaleza, donde la inexistencia de todo concepto o idea suscita un placer completamente depurado de intelecto.

El énfasis sobre el carácter extraordinario del genio, acentuado todavía más por los epígonos kantianos como Schiller y Fichte en su adopción del «punto de vista del arte», terminará, según Gadamer, por promover una visión muy romántica del arte. Se arraiga la idea de que el genio crea en un estado de inspiración inconsciente y casi divina, bajo cuyo influjo arrebatador el artista produce obras geniales que inducen a quien las admira con buen gusto a entrar en un estado de placidez contemplativa. Se desprende de esto el que la tarea planteada al intérprete o receptor de la obra de arte sea intentar con-geniar con el autor de la obra, reproducir su acto creativo original (hacerse él mismo creador), para de este modo acceder desde dentro a su intención, que sería, en últimas, la que determinaría el significado de la obra misma (*intentio auctoris*). En esto, precisamente, radicaba el ideal romántico de comprensión hermenéutica formulado por Schleiermacher en la famosa expresión de la «congenialidad de los espíritus». Dice Gadamer:

La estética trascendental enseña una conformidad última y absoluta entre el crear y el disfrutar, complementándose así la apoteosis del artista que, en cuanto creador prometeico, es como un *alter deus*, con la apoteosis de la conciencia estética, que sale por doquier al encuentro de la genialidad artística con la soberanía cogencial del disfrute estético¹⁵.

Así mismo, la imagen del artista genial visto como un ser mítico que crea en estado de semiinconsciencia fue afianzando paulatinamente la idea de que el arte pertenece a la esfera de lo ilusorio, lo aparente, lo encantador, lo fantástico,

15 Gadamer, «Sobre el carácter cuestionable de la conciencia estética», 67.

oponiéndolo de manera excluyente a lo concebido como real y racional. Ciertamente, la antítesis entre arte y verdad se refuerza con la visión romántica del genio creador, en la medida en que el genio se nutre de un suelo creativo inconsciente ajeno al alcance del hombre común. Corolario de todo esto es la imagen burguesa del artista que pasa a ser visto en el siglo XIX como un ser marginal, bohemio y extravagante, que se sustrae a la realidad histórica que lo rodea, para crear, encerrado en su torre de marfil, poseso por fuerzas creativas sobrehumanas. Esta concepción surgida del lado del que contempla, advierte Gadamer, raramente coincide con la lúcida percepción interna que el artista tiene de sí mismo y de su trabajo. Su autoimagen está más cercana a la de quien se ve realizando una tarea primariamente técnica, aunque a los ojos de los mortales comunes –los no genios– la labor artística aparezca envuelta por un halo de misterio impenetrable¹⁶.

De esta imagen se desprende, por otro lado, el descrédito creciente en el que sucumbe con el tiempo «la obra por encargo», considerada cada vez más como una castración de la libre creación del artista y, por ende, como un arte en cierto modo degradado. Sin embargo, se desconoce con ello, objeta Gadamer, que la mayor parte de las obras tenidas, aún hoy, como obras maestras fueron resultado de encargos hechos por soberanos y mecenas a los grandes artistas de su tiempo, sin que ello haya puesto en entredicho su valor artístico. Con todo, es paradójico observar que a la vez que la sociedad moderna ve a sus artistas como *outsiders*, siente la necesidad de que ellos se conviertan en una especie de redentores, de seres mesiánicos capaces de crear una nueva comunidad de sentido para un mundo ahora disgregado y descreído¹⁷. En realidad, llama la atención la reflexión gadameriana acerca del ambivalente papel que la sociedad moderna concede a sus artistas: peligrosos transgresores del orden establecido, por un lado, y añorados profetas de sentido, por el otro.

A propósito de esto, en su opúsculo *La actualidad de lo bello* Gadamer sostiene que lo que la tesis hegeliana del «fin del arte» pone realmente de presente es la necesidad, desde la aparición del cristianismo, de una [nueva] justificación del

16 «Pero en general ellos [los creadores] no van tan lejos en su autoapoteosis como la sociedad burguesa les atribuye. La comprensión que el creador tiene de sí mismo es mucho más sobria. Él ve también posibilidades de hacer y de una competencia, cuestiones de técnica, allí donde el contemplador que interpreta busca un secreto y un significado profundo» (Gadamer, H.-G. «Sobre el carácter cuestionable de la conciencia estética», 68).

17 Ver: Gadamer, *VMI*, 128-129.

arte¹⁸. Una vez roto su vínculo esencial con lo divino, el arte sufre la pérdida de un lenguaje común de formas y de contenidos, en torno al cual había sido posible hasta entonces, y desde la Grecia antigua, que los hombres se reconocieran unos a otros como partícipes de una misma tradición. Al desaparecer dicho lenguaje común, la comunidad de sentido que en él se fundaba también se disgregó, dejando desde entonces una creciente sensación de extravío y de añoranza respecto al arte. Si bien es cierto que durante siglos el arte fue puesto al servicio de la evangelización (ej.: *Biblia pauperum*), justificando así su existir, y en el siglo XVIII se justificó como medio de emancipación social, lo cierto es que «en el siglo XIX todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente»¹⁹. Por esta razón, desprovisto ya de cualquier función evangelizadora, o incluso política, y deshecho el vínculo transparente que lo unía con el público, podemos decir que el arte moderno se sitúa más que nunca ante la expectativa de reconstituir una comunidad de sentido con un nuevo lenguaje creativo, más allá de las formas y de los contenidos religiosos y políticos ya abandonados. Me atrevo a creer, siguiendo la línea de Gadamer, que el incumplimiento de una expectativa semejante, la de fundar una nueva comunión en el arte, ha sido el motivo para que se hayan suscitado expresiones tan dicentes como la que habla de la «deshumanización del arte» moderno, la cual parece apuntar a lo imposible que resulta al público de hoy seguir reconociéndose en un arte que ha destruido las formas «humanamente» conocidas. Y es que no cabe duda de que en su negación explícita de la institución misma del arte, y en la adopción de un tono altamente provocador, el arte moderno terminó por producir en muchos un fuerte rechazo, en lugar de identificación y solidaridad. Gadamer no deja de mencionar en este sentido la estrategia que frecuentemente se sigue en muchos conciertos, de ubicar las piezas contemporáneas en mitad del programa, en medio de otras piezas clásicas, para lograr que el auditorio permanezca en la sala durante su ejecución. Por supuesto, la sugerencia de Gadamer no es volver artificialmente al pasado y desdecir de las revoluciones acaecidas. Por el contrario, cabe preguntarse con él si el público de hoy no está llamado cada vez de manera más apremiante a aprender

18 «La auténtica tesis de Hegel es que, para la cultura griega, Dios y lo divino se revelaban expresa y propiamente en la forma de su misma expresión artística; y que con el Cristianismo y su nueva y más profunda intelección de la trascendencia de Dios, ya no era posible una expresión adecuada de su propia verdad en el lenguaje de las formas artísticas y en el lenguaje figurativo del discurso poético. La obra de arte había dejado de ser lo divino mismo que adoramos. La tesis del carácter de pasado del arte entraña que, con el fin de la Antigüedad, el arte tiene que aparecer necesitado de justificación» (Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 35).

19 Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 36.

a hablar el lenguaje de los artistas contemporáneos y de ese modo propiciar con ellos la comunicación que se percibe rota. ¿No debemos los espectadores del arte contemporáneo esforzarnos por cuestionar y deponer prejuicios que demuestran ser inapropiados, en tanto cierran las puertas de nuestra sensibilidad, para permitirle a este nuevo arte entrar en nuestra esfera de experiencia?

Retomando el curso de la exposición, surge ahora un punto clave de la crítica de Gadamer, a saber, que concebir la obra de arte como expresión de un poder creativo genial conduce finalmente a un «nihilismo hermenéutico». Durante buena parte del siglo XIX, y como extensión de la teoría estética del genio, hizo carrera la concepción del arte en términos de «arte vivencial», es decir, el arte visto como la expresión de una experiencia subjetiva del artista objetivada en su obra, que, a su turno, estaba destinada a despertar en el receptor una nueva vivencia estética. Así las cosas, o bien se postula la idea romántica de que hay que llegar a recrear la intención original del autor, o bien la obra se vuelve carente de significado convertida en una suerte de molde vacío, abierto para ser llenado caprichosamente por la subjetividad de cada espectador. Nihilismo hermenéutico se refiere entonces a la total indeterminación en la que sucumbe el sentido de la obra de arte, dependiente como queda de lo que cada espectador particular tenga a bien imponerle como ocasión para una vivencia privada. Cada uno, en efecto, podría hacer de ella una vivencia según su antojo y, por lo tanto, no cabría hablar de un sentido propio atribuible a la obra.

Así, por ejemplo, la idea del poeta francés Paul Valéry según la cual lo que llamamos *obra* no es otra cosa que el resultado de haberse interrumpido la actividad creadora (la obra está terminada para el artista cuando este no siente que deba reanudar su trabajo sobre ella), sugiere que es a cada receptor a quien compete continuar desplegando la obra, lo que la abandona peligrosamente al azar de la inclinación particular. Esta idea no sólo no deja atrás la teoría del genio –como tal vez pretendía Valéry en la idea de que el artista se asemejara más al ingeniero, a la manera del admirado Da Vinci–, ya que supone que la obra sigue llevando su impronta, sino que además sume a la obra en la total indeterminación. En efecto, esta parece perder su unidad como obra al quedar su significado frágilmente expuesto al caleidoscopio de múltiples y diversos actos vivenciales «re-creativos»²⁰. Hay que decir, sin embargo, que la crítica de Gadamer no va dirigida a la necesidad de asegurar un modo único o privilegiado de establecer el significado de la obra, pero sí –como se verá más adelante– de prevenir su desintegración y vaciamiento,

20 Ver: Gadamer, «Sobre el carácter cuestionable de la conciencia estética», 69.

evitando despojarla de una intención propia que va más allá de la subjetividad del espectador y de la del mismo autor.

Sin embargo, lo que nos interesa especialmente es la crítica de Gadamer al presupuesto que, según él, hace posible de manera tácita el juicio de gusto estético. Consiste en la distinción que el juicio de gusto establece entre los aspectos estéticos o formales, por un lado, y los aspectos extraestéticos o de contenido, por el otro. Gadamer la denomina *distinción estética*, y al modo de juzgar la obra de arte basado en esta distinción lo llama *conciencia estética*. Su reclamo va dirigido a que la abstracción que el sujeto realiza al juzgar la belleza de algo, basando su juicio en los aspectos puramente estéticos de la obra, implica una actitud objetivante frente al arte, que termina por negarle su pretensión de verdad.

Ciertamente, cuando Kant sostiene que el juicio de gusto estético juzga de manera completamente desinteresada la belleza de ciertas obras, descartando la posibilidad de subsumir al objeto bajo una regla o finalidad determinada, dice con ello que todo gusto desinteresado y que prescinda de incurrir en consideraciones extraestéticas tendrá necesariamente vocación universal. Una pintura del barroco, lo mismo que una escultura de la Grecia antigua o una pintura rupestre, podrán en principio ser fuente de placer estético para un gusto bien formado, es decir, para un juez lo suficientemente refinado y objetivo capaz de abstraerse del gusto más familiar e históricamente cercano, para concentrarse únicamente en los aspectos estéticos del objeto mismo. Este será juzgado de modo intrínseco e independiente de las circunstancias concretas que rodearon su creación, así como de las circunstancias que ahora condicionan el entorno de su recepción. En otras palabras, se lo juzga desde el distanciamiento objetivo y, diríamos también, suprahistórico.

Esto último no deja de parecer algo contradictorio si se advierte que la conciencia estética nace en el seno del *sentido histórico* que caracteriza a la Modernidad. En términos de Gadamer, el sentido histórico característico del hombre moderno se refiere a la plena conciencia que éste alcanza «de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones»²¹. Para la Modernidad, en efecto, toda opinión, todo gusto, en fin, toda visión de mundo, al ser expresión directa de un contexto histórico-social determinado, puede ser nivelada con cualquiera otra sobre el trasfondo del inexorable cambio histórico. Así pues, la mirada estética que dice prescindir de consideraciones históricas acerca del gusto al que una obra

21 Hans-Georg Gadamer, *El problema de la conciencia histórica* (1958) (Madrid: Tecnos, 1993), 41.

en particular haya podido responder en su origen es, justamente, la misma mirada histórica del hombre moderno que se dirige hacia *el* arte de “todos” los tiempos por igual. Ahora bien, lo interesante –y ello revela una tensión interna del llamado historicismo del siglo XIX– es que la categoría misma de lo suprahistórico, asociada a la aspiración universal de la conciencia estética, es a su vez una categoría ella misma históricamente acuñada y propia del espíritu de la Modernidad.

De acuerdo con Gadamer, esto explica que haya sido con la conciencia histórica que nació el afán coleccionista típico del hombre moderno, afán que se concreta de manera representativa en los grandes museos de Europa, a lo largo de cuyos corredores desfilan, unas junto a otras, de manera simultánea y niveladora, obras provenientes de los más diversos contextos, todas ellas, sin embargo, ejemplos admirables de obras de *calidad* estética. En efecto, para Gadamer, juzgar una obra de arte como bella o estéticamente placentera desde la mirada niveladora de la conciencia estética, equivale a decir que exhibe ciertas cualidades formales que hacen de ella una obra de *calidad*. Es esta la categoría que permite a la conciencia estética erigir esos espacios neutros que son los museos de arte universal –la gran «colección de colecciones»–, donde las obras todas se nivelan unas con otras, por encima de los gustos históricos a los que respondieron en su momento: placen al buen gusto universal y suprahistórico. Es precisamente porque no entran en consideración valoraciones que no sean puramente estéticas por lo que las obras pueden reclamar en igualdad de condiciones reconocimiento a su calidad, y por lo que también los juicios que sobre ellas se emiten demandan universalidad. Al referirse en cierta ocasión a esa aspiración universal del mirar histórico-estético, propio del historiador del arte, Heidegger lo califica de *morfológico*: «destaca el carácter de forma de las formas»²², es decir, adopta un punto de vista que reduce la multiplicidad de formas de expresión a una forma fundamental, pues lo que busca en todas ellas es el *estilo*. La conciencia estética nivela la diversidad estilizándola: un estilo convive al lado de otro estilo en términos de su equiparable calidad intrínseca. He allí en ejercicio la distinción entre estético y no estético, sobre la cual opera la conciencia estética.

22 «Debido al planteamiento ontológico señalado aparece una multiplicidad de culturas ópticamente niveladas, lo que significa que para adecuarse a ese conjunto objetivo hay que mantenerse en la observación morfológica. Lo que se busca en la multiplicidad es lo que ésta tenga de forma; en la multiplicidad es su carácter de forma lo que hay que hacer accesible. Se trata de acercar una cultura a otra en lo que tengan de forma (...) El todo del pasado histórico explicado de ese modo se plasma en un conjunto estanco de formas» (Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (1923) (Madrid: Alianza, 2000), 59).

Un juicio sobre la calidad estética de una obra aspiraría, por lo tanto, a cierta objetividad, pero no, claro está, en el sentido kantiano de juicio *objetivo*, sino en la medida en que un juicio seguro de su buen gusto invitaría a otros a «verificar» con la propia experiencia subjetiva la efectiva calidad de la obra.

Así pues, el juicio estético subjetivo deja de lado cualquier consideración acerca del posible valor ritual, social, religioso, etc., que hubiera podido tener originalmente la obra. Se contenta con posar sobre ella una mirada depurada de historia que la aprecia únicamente como un objeto que, para la óptica del esteta, place en virtud de las características formales o de la configuración interna que manifiesta, es decir, en virtud de su calidad. No es casual que la noción misma de «obra de arte» y, más específicamente, de «arte» aparezca en el siglo XIX cuando deja de hablarse de las bellas artes, y pasa a emplearse el concepto genérico y muy abstracto de «el» arte, en singular. La noción de obra de arte es de hecho un producto de la conciencia histórico-estética, y esta idea es, en muchos sentidos, del todo ajena al modo original que los pueblos tuvieron de aproximarse a sus creaciones que en su contexto estuvieron cargadas de una significación esencialmente religiosa, ritual o simbólica. Es la conciencia estética la que en su ejercicio contemplativo y nivelador –puramente estético– las concibe en términos de obras puras, esto es, de objetos desarraigados del entorno vital, ahora destinados al puro deleite estético. Esta es la mirada de la *conciencia estética* que, según Gadamer, objetiva la obra y la desarraiga de su mundo: «De este modo, en virtud de la “distinción estética” por la que la obra se hace perteneciente a la conciencia estética, aquélla pierde su lugar y el mundo al que pertenece. Y a esto responde en otro sentido el que también el artista pierda su lugar en el mundo»²³.

Ahora bien, aclaremos que esta objeción no debe conducir a pensar que para Gadamer, a diferencia de la conciencia estética, la obra de arte deba ser abordada como una suerte de documento histórico, cuya función fuera servir como fuente para acceder a y reconstruir un momento histórico particular. Ver en el ánfora, en la estatua o en la pintura, por ejemplo, solamente un objeto que en un contexto determinado cumplía una utilidad originaria o que tenía parte en ceremonias rituales, no es tampoco lo que caracteriza en esencia a la experiencia del arte. De pensar así, Gadamer no estaría superando la distinción estética que critica,

23 Gadamer, VM I, 128.

sino que se mantendría preso dentro del mismo esquema, sólo que imprimiéndole un giro valorativo que invertiría de manera simple los acentos. La calidad formal pasaría a ocupar un segundo lugar bajo la preponderancia que adquiriría el significado y/o contenido histórico de la obra, convirtiéndose el último en el criterio para fijar su valor, ya no estético, sino histórico. En efecto, la conciencia estética cedería su lugar a la conciencia histórica, con la cual coincide en una misma actitud de base.

A fin de cuentas, tanto la conciencia histórica como la estética incurren en una misma falta, al asumir frente a la obra de arte una actitud objetivante que desvirtúa, como veremos más adelante, la naturaleza más propia de la experiencia que ella procura. Para la conciencia estética esto se evidencia en el hecho de que la obra de arte parece reducida a un objeto que, para decirlo crudamente, tiene una función casi decorativa o, por qué no, de entretenimiento, ya que, a diferencia de otros objetos que prestan alguna utilidad, la creación artística vendría al mundo para complacernos estéticamente en virtud de su calidad formal única, la cual la distingue de objetos más prosaicos con los cuales tenemos trato cotidiano. Quizás no sería desatinado concluir que ha sido la exacerbación de la conciencia estética en su objetivación del arte la que nos ha llevado a la manera que tenemos hoy de entender y experimentar el arte como objeto de consumo. Este parece concebido muchas veces para propinar un shock que sacuda a una audiencia adormecida, ansiosa por revitalizar su sensibilidad, sumida como está en el aburrimiento que provoca, no la falta de nuevos estímulos, sino, paradójicamente, el exceso de los mismos.

Así mismo, tratar a la obra de arte como testimonio sobreviviente de una visión de mundo ya pasada y, por ende, como medio auxiliar en tareas de reconstrucción histórica, hace de ella un mero objeto de investigación historiográfica. Sea como producto para el consumo estético, o como fuente histórica, la objetivación del arte sólo responde de manera muy secundaria a una pretensión que adivinamos más fundamental en ella. Para Gadamer, y lo acompañamos en esto, la genuina obra de arte pretende algo más fundamental: seguir ejerciendo su presencia, seguir teniendo sentido para nosotros, y no únicamente como un objeto bello, estéticamente hablando, o como documento histórico. Una obra de arte no quiere ser tomada como mero vestigio de un mundo muerto y perdido en el tiempo —ahora embalsamado en el Museo—, ni tampoco parece reducible a un objeto para el deleite estético, sino que declara su plena actualidad pronun-

ciándose con un sentido propio a la espera de ser comprendido en el presente. Los llamados *clásicos* dan claro testimonio de la actualidad intrínseca de las obras de arte. Se vuelve siempre a los clásicos, no por un impulso reverencial o anticuariano –como diría Nietzsche–, sino porque se los reconoce dotados de un sentido plenamente actual que supera su momento de concepción original para hablar de manera renovada a cada presente²⁴. Nos *reconocemos* a nosotros mismos en los clásicos, con nuestras inquietudes profundas, tal como otros lo hicieron antes, y como quizás otros más lo harán después. He ahí su plena actualidad en cuanto obras de arte.

Por último, en su crítica Gadamer apela a argumentos extraídos de otra esfera de razones para fortalecer su objeción a la distinción que caracteriza la conciencia estética moderna. En efecto, él pone de presente problemas teóricos que lleva implícitos la abstracción realizada por la conciencia estética, al pretender separar aspectos formales de aquellos que podemos llamar de contenido (o significado) de la obra. Además de los reparos ya señalados a la objetivación que la distinción estética hace del arte, Gadamer pone en cuestión la validez teórica de dicha distinción:

No cabe duda de que el ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver «pone» lo que no está ahí. (...) El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación²⁵.

En otras palabras, no pasa de ser un caso límite ideal hablar de la percepción pura, esto es, de la total e inmediata adecuación del órgano receptor al estímulo sensorial. Puesto que la percepción está siempre guiada por una expectativa de sentido, esta es la que en últimas determina –como directriz, podríamos decir– lo que efectivamente entrará en el horizonte de percepción, sea visual, sonoro o de otro registro sensible. Para decirlo de manera wittgensteiniana, y seguramente

24 «Es una conciencia de lo permanente, de lo impercedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar “clásico” a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente» (Gadamer, *VMI*, 357).

25 Gadamer, *VMI*, 131-133.

muy hermenéutica: vemos algo siempre «como» algo²⁶. En lo concerniente a la obra de arte, lo que se vuelve cuestionable a partir del reconocimiento de la dimensión hermenéutica (interpretativa) intrínseca a toda percepción, es la posibilidad misma de establecer la distinción estética. Es decir que se hace cuestionable la posibilidad de poner de un lado los aspectos formales, o puramente estéticos –centrando sobre ellos el juicio acerca de la calidad–, y poner del otro aquellos aspectos relativos a su posible significado o referencia objetiva, como si en verdad su separación fuera tan nítida: «El llamado contenido objetivo no es una materia que esté esperando su conformación posterior, sino que en la obra de arte el contenido está ya siempre trabado en la unidad de forma y significado»²⁷.

Por consiguiente, y como conclusión de todo lo anterior, la pregunta fundamental que formula la crítica gadameriana a la estética subjetivista de cuño kantiano, es decir, a la conciencia estética, es si en verdad la obra de arte aspira sólo a ser concebida como un objeto capaz de despertar un sentimiento de placer estético en el sujeto, si acaso esta es la manera como se experimenta a fondo una obra de arte, o si, por el contrario, es la conciencia estética la que no comprende el *modo de ser* de la obra de arte. ¿Radica la verdad de la experiencia estética en la correspondencia entre el sentimiento subjetivo de gusto y la calidad de la obra? ¿Se reduce la experiencia de la obra de arte a la emisión de un juicio estético? ¿A la de un juicio históricamente bien formado? ¿No trae consigo la obra todo un mundo de significación que reclama ser comprendido por el que la contempla? Si ese mundo no es simplemente el contexto histórico-cultural en el que tuvo su

26 En su indagación acerca del «ver como», Wittgenstein esboza algunas implicaciones posibles en el campo de la estética. Se refiere en este sentido al caso de un crítico o experto en arte que invita a alguien del común a ver u oír ciertas obras pictóricas o musicales, de modo que el aspecto estético de dichas obras que hasta entonces le permanecía oculto o inexistente, de pronto se le descubre gracias a la iniciación por parte del crítico. La pregunta que este cambio en la percepción formula es por lo que efectivamente cambia entre el antes y el después, entre el no oír ni ver estéticamente, al ver y oír estéticamente. Se pregunta Wittgenstein si acaso eso que cambia corresponde a algo en el objeto mismo que sólo después comienza a ser percibido, o si más bien es una alteración en el oír o ver que, por decirlo de algún modo, pasa de ser prosaico a ser poético. Lo que antes se veía *como* un objeto más, pasa a ser visto *como* un objeto placentero y fino desde el punto de vista estético (Ver: Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), parte II, secc. XI., 445 y ss.). Ahora bien, siguiendo a Gadamer, diríamos que lo que ve u oye el principiante es algo distinto cada vez, y no que lo mismo se ve de modos distintos antes y después. Más exactamente, sería imposible volver a ver u oír como veíamos u oíamos antes de que esa dimensión particular se nos revelara gracias a la guía del experto.

27 Gadamer, *VMI*, 133.

origen la obra, entonces ¿cuál es? Y, sobre todo: ¿encierra esta experiencia un momento de verdad? ¿En qué consiste esa experiencia de verdad? Claramente la postura gadameriana se planta en contra de la conciencia estética cuando dice: «Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del *proceso óntico de la representación*, y pertenece esencialmente al juego como tal»²⁸.

Ciertamente, la crítica de Gadamer a la subjetivización de la estética y a la consiguiente objetivación del arte se aprecia mejor en el marco de su propia concepción del arte, la cual desarrolla, como veremos en seguida, basado en la naturaleza del juego.

28 Gadamer, *VMI*, 161.

II. FENOMENOLOGÍA DEL JUEGO

En su interés por legitimar la experiencia de verdad que expresa el arte, Gadamer opone a la conciencia estética –y a la distinción que lleva implícita– una manera distinta de concebir la obra de arte y, por ende, de entender la experiencia que ella procura. Al hilo del *juego*, fenómeno que describe exhaustivamente en un capítulo notable de *Verdad y método* titulado «El juego como hilo conductor de la explicación ontológica», el autor presenta el que considera es el modo de ser o estatuto ontológico auténtico de la obra de arte: «Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte»²⁹.

Efectivamente, más que servirse de la imagen del juego para aludir metafóricamente a la manera como nos aproximamos al arte, o a la forma como, según muchos, las creaciones artísticas se originan en el instinto lúdico, el filósofo identifica al arte mismo con el *ser* del juego. Si bien no es el primero en vincular el tema del juego al campo de la reflexión estética, pues el propio Kant, por ejemplo, había hablado ya del libre *juego* de las facultades de entendimiento e imaginación en el juicio de gusto estético, lo sobresaliente en el caso de Gadamer es que el juego se convierte en el núcleo mismo de la reflexión sobre la naturaleza del arte. Encuentra un importante apoyo para esta reflexión en el connotado trabajo del historiador holandés Johan Huizinga, quien en su obra *Homo Ludens* sostiene que el juego no es una manifestación más junto a otras tantas manifestaciones culturales, sino que es un momento estructural de toda manifestación cultural: el juego está en la base de la cultura misma³⁰. De modo análogo, el juego es para Gadamer el momento

29 Gadamer, VM I, 143.

30 «Hace tiempo que ha ido cuajando en mí la convicción de que la cultura humana brota del juego – como juego– y en él se desarrolla». Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Madrid: Alianza – Emecé, 2002), 7.

estructural que da razón del ser del arte y, por consiguiente, de la experiencia artística. Retengamos entonces los aspectos fundamentales que Gadamer destaca en el ejercicio descriptivo, de talante fenomenológico, que realiza acerca del juego.

Pese a que Gadamer no lo califica explícitamente de ese modo, a nuestro juicio se trata claramente de un ejercicio de espíritu fenomenológico, en la medida en que el esfuerzo está puesto en alcanzar un punto de vista que le permita al juego mostrarse como el fenómeno mismo es, aunque esto no necesariamente coincide, como anota el filósofo, con lo que el propio jugador cree saber cuando está en la actividad de jugar:

El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace «no es más que juego»; lo que no sabe es que lo «sabe». Nuestra pregunta por la esencia misma del juego no hallará por lo tanto respuesta alguna si la buscamos en la reflexión subjetiva del jugador. En consecuencia tendremos que preguntarnos por el modo de ser del juego como tal³¹.

Pero ¿qué es lo que escapa a la reflexión subjetiva del jugador? ¿Qué es lo que el jugador no sabe que sabe? Con el fin de procurarnos una primera explicación a esta paradójica observación, permita el lector que traigamos *in extenso* un par de pasajes del célebre cuento *El jugador* de Dostoievsky:

Allí, a la izquierda, en la otra mitad de la mesa, destacaba una señora joven que tenía a su lado un enano. No sé quién sería el enano en cuestión, si era pariente suyo o lo había llevado para producir efecto. Ya antes había advertido yo la presencia de la señora; acudía a la sala de juego todos los días, hacia la una, y se iba a las dos en punto; se pasaba una hora jugando. La conocían e inmediatamente le acercaban una butaca. Sacaba del bolsillo unas monedas de oro y varios billetes de mil francos y empezaba sus apuestas con calma y sangre fría, calculando las jugadas, apuntando en un papel los números y tratando de encontrar el sistema con arreglo al cual, en aquel momento preciso, se agrupaban las posibilidades. Sus apuestas eran bastante fuertes. Ganaba cada día mil, dos mil, tres mil francos como mucho, no más, y seguidamente se marchaba³².

31 Gadamer, *VMI*, 144.

32 Fedor Dostoievsky, *El jugador* (Madrid: Salvat, 1969), 102.

Es posible pensar que, en caso de proponérselo, la dama en cuestión haría de su actividad de jugar a las cartas una descripción en términos tales que destacaría su papel como apostadora racional y fría calculadora de las posibilidades de ganar. El fenómeno de jugar quizás se le presentaría como un esfuerzo de su parte por descifrar metódicamente la sucesión de números que azarosamente se le ofrecen, a fin de calcular las posibilidades matemáticas de ganar o de perder, y decidir en concordancia el monto de su apuesta. El flujo de cartas que recibe y deja pasar, el groupier que baraja el mazo, el dinero puesto sobre la mesa, hasta el enano para distraer a los demás, etc., todos ellos serían elementos con los cuales armar, con cabeza fría, el plan de victoria en el juego. *Recibo cartas, escojo las más prometedoras, me deshago de las otras, observo los números sobre la mesa, recuerdo los números aparecidos antes y el orden de su aparición, calculo la próxima aparición, lanzo señales de confianza o disuasión a mis oponentes, decido si apuesto o no, etc.*, semejantes términos subjetivos podría ella emplear para expresar su ejercicio descriptivo. En efecto, jugar, cree ella, es una actividad que le exige dominar, como sujeto que conduce el juego, una serie de factores que le harán moverse estratégicamente y salir airosa de las eventuales dificultades a su paso, es decir, su propósito es abandonar la mesa con unos cuantos miles de francos más en su haber, sin tener que exceder, por otro lado, su tiempo habitual de juego.

Detengámonos ahora en el siguiente pasaje de la misma historia:

En un principio la abuela se dedicó a contemplar a los jugadores. A media voz me hacía preguntas tajantes y secas: “¿Quién es ése? ¿Quién es ésa?” Le agradó particularmente un joven que en un extremo de la mesa jugaba por todo lo alto, hacía apuestas de miles de francos y, según se decía alrededor, llevaba ganados ya los cuarenta mil que tenía ante él, en oro y billetes de banco. Estaba pálido, sus ojos brillaban y le temblaban las manos; apostaba ya sin pensarlo, lo que podía coger con la mano, pero siempre ganaba y seguía amontonando dinero. Los criados se movían a su alrededor; pusieron detrás de él una butaca y dejaron libre un espacio para que no le apretase nadie, y todo con la esperanza de recibir una generosa recompensa. Algunos jugadores suelen dar sin contar siquiera el dinero, movidos por la alegría, a puñados³³.

33 Dostoivesky, *El jugador*, 101.

En fuerte contraste con la contenida señora del caso anterior, este joven nos muestra otra cara del jugador: la del exceso y la alienación por el juego mismo. Vemos aquí a alguien que delata por cada poro de su cuerpo la exaltación que le produce jugar, la ausencia de cabeza fría y la total entrega al azar. Lo vemos desposeído de autocontrol y respondiendo únicamente a la promesa de ganar, que la suerte, quién sabe por qué, le ha venido cumpliendo. Evidentemente, de tener que hacer una descripción de la manera como se le muestra a él, en tanto jugador, el fenómeno de jugar, esperaríamos que el joven dirigiera su atención, además de sobre el flujo de cartas y de números, del cálculo de posibilidades y riesgos, sobre el flujo de sensaciones físicas y psicológicas que experimenta: *sudo, me siento nervioso, no veo quiénes están a mi alrededor, no puedo parar, estoy eufórico, ya no sé cuánto dinero tengo, ni cuánto he perdido*, etc. Esta cara del fenómeno que sale aquí a la luz no sólo es interesante porque hace volver más intensamente la mirada sobre lo que el jugador mismo atraviesa durante su experiencia subjetiva de jugar, sino, sobre todo, porque la progresiva pérdida de control, el abandono de su voluntad, son aspectos que dan noticia de un rasgo propio del fenómeno de jugar: el juego despliega un poder de seducción que se impone al jugador y termina por tomar las riendas de su comportamiento. Aun quienes lo rodean –si el jugador pudiera en medio de su alienación lúdica adoptar la mirada sosegada que la atenta observación fenomenológica exige–, se le mostrarían imbuidos en algo común, seducidos como él por la misma promesa de ganar y de compartir tan inusitada buena fortuna. Tomaría así nota de la respuesta de otros espectadores que, frente a lo que acontece en la mesa, y como si el dinero en riesgo fuera suyo, estarían temerosos de un posible revés de la fortuna y rogarían porque el joven entrara en razón y se retirara antes de perder todo lo ganado, como tendría que hacer alguien sensato y dueño de sus cabales. Ciertamente, en este caso el ejercicio descriptivo terminará por mostrarle al jugador con mayor claridad que el fenómeno de jugar es algo en lo que él está sumergido, de lo que él mismo hace parte, y frente al cual, si quiere describirlo en su modo de ser, no puede adoptar una actitud objetivante (actitud de sujeto que contempla un fenómeno objetivo y distante), a riesgo de perder de vista la esencia del fenómeno.

Ahora bien, con todo y el carácter flemático que la hace aparecer –tal vez incluso ante sí misma– como distanciada del juego, la vivencia de la mujer no está del todo exenta del mismo autoabandono que experimenta el joven. El esfuerzo por descifrar metódicamente la ley que rige la secuencia de números es la manera particular que ella tiene de sumergirse en el juego, y de responder a las

posibilidades que este le va ofreciendo más allá de su poder de previsión. Incluso ella, aunque con un poco más de dosis reflexiva, tendría que reconocerse como siendo jugada, antes que siendo la que juega el juego. En efecto, volviendo a la cita de Gadamer, lo que el jugador cree saber es que él es quien juega el juego, pero, en realidad, al adoptar una actitud fenomenológica sobre su experiencia de jugar, encontrará que él es, por el contrario, quien está siendo jugado por el juego.

Se ampara en esta misma idea la cita de un poema de Rilke que sirve a Gadamer como epígrafe a *Verdad y método*:

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,
todo será no más que destreza y botín sin importancia;
sólo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón que te lanzó una
compañera eterna,
a tu mitad, en impulso
exactamente conocido, en uno de esos arcos
de la gran arquitectura del puente de Dios:
sólo entonces será el saber-coger un poder,
no tuyo, de un mundo³⁴

Siguiendo las líneas de Rilke, podemos decir que el jugador es menos un cazador que persigue, cuanto el cazado a quien algo lo desborda y acecha más allá de su campo de dominio, algo frente a lo cual no le queda otra alternativa que «seguirle el juego». Así pues, lo que se ha querido ilustrar por medio de este breve ejercicio es que una mirada, subjetiva sí, pero más reflexiva que la del jugador casual (una mirada fenomenológica, nos atrevemos a decir), le hará ver al jugador su propio estar jugando de una forma que antes le pasaba desapercibida. El ejercicio, en efecto, lo llevará a descubrir —como lo hemos hecho nosotros— el fenómeno del juego de una manera distinta a la de ser ésta una actividad como cualquiera otra, para encontrar que en este caso el jugador no es un sujeto distanciado del fenómeno, sino que él mismo pertenece al juego. Nuestra convicción es que adoptando una mirada semejante es como Gadamer llega a establecer los rasgos propios del fenómeno del juego que reseñamos a continuación.

34 Gadamer, *VMI*, 6.

1. La seriedad del juego

En estrecha afinidad con el planteamiento de Huizinga, Gadamer pone en tela de juicio la tradicional oposición entre lo lúdico y lo serio, en el marco de la cual el juego suele ser asimilado al polo de lo superfluo, banal, inútil, divertido y ocioso, por oposición al polo de lo necesario, maduro, útil, productivo, en fin, lo serio. No es inusual oír la expresión acerca de alguien que «toma todo en juego», lo que normalmente quiere decir que es alguien que no se toma las cosas en serio. De modo similar, en algunos ámbitos científicos se hace referencia al juego calificándolo como «fenómeno de exceso», es decir, la forma que adopta ese remanente de impulso vital que no se agota en las tareas serias encaminadas a la propia conservación. Es cierto que cuando de jugar se habla, se piensa en actividades que no obedecen a los afanes diarios y, por el contrario, derivan su particular placer del hecho de ser completamente inútiles e innecesarias para la vida, literalmente hablando³⁵. Se juega justamente para aligerar el peso de la existencia y, podría decirse, para evadirse hacia otra realidad donde no todo tiene que ser tan serio. El juego no obedece al cálculo racional de medios y fines que, por lo general, define el ámbito de lo adulto, útil, maduro y necesario, sino que pertenece al ámbito de lo infantil, ocioso y excesivo. Por eso también se acostumbra a decir que al jugar dejamos salir el niño que llevamos dentro.

Vemos por lo anterior que la arraigada dicotomía entre juego y seriedad parece involucrar o estar sustentada en una antítesis aún más fuerte: la dicotomía entre ilusión y verdad. Esto es así en tanto el juego se identifica con lo que no es más que fantasía y, por ende, con lo que no es de verdad. Para los jugadores, entrar en un juego, cualquiera que este sea, implica hacer un alto en la vida habitual para introducirse libremente en un mundo nuevo, irreal y provisional, que permite olvidarse momentáneamente de la seria cotidianidad. Ciertamente, el juego no deja de venir a la mente como una evasión y negación de lo que solemos llamar realidad y con ello, de lo que tomamos por verdadero. De acuerdo con esto, la relación que anuncia Gadamer entre arte y verdad, mediada por el juego, aparece desde ya necesitada de una sólida justificación ante el prejuicio que plantea

35 Sin embargo, hay que señalar que de acuerdo con biólogos y psicólogos, la actividad de jugar es vista como una función fisiológica necesaria para el desarrollo de los animales en general, y para el ser humano en particular; los cachorros de varias especies, por ejemplo, juegan como preparación para las futuras actividades de caza o apareamiento (Ver: Huizinga, *Homo Ludens*).

al juego y a la verdad como términos por principio excluyentes. Un importante escollo que sin duda deberá salvar el acercamiento que propone Gadamer entre juego y arte, y sobre el que volveremos más adelante.

Con todo, Gadamer –igual que Huizinga– cuestiona una oposición tan tajante entre seriedad y juego, señalando que el juego no sólo no riñe con lo serio, sino que, al revés, lo exige. ¿En qué sentido? No, por supuesto, en cuanto deba pensarse el juego como una actividad más en el trasiego diario de procurar medios para la supervivencia –en cuyo caso perdería sin duda todo el carácter lúdico o gozoso que lo caracteriza–, sino en cuanto el jugador que merece dicho título es siempre el que se toma el juego en serio. Tomarlo en serio significa aquí abandonarse al espíritu del juego, entregarse a él con placer y sin reserva frente a lo que demande. De no hacerlo, no sólo se descalifica a un jugador por *aguafiestas*, sino que con seguridad su actitud terminará por arruinar el juego mismo: «De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo»³⁶.

Resulta interesante destacar de esta afirmación que lo que se entiende por seriedad en el ámbito del juego implica, por parte del jugador, la adopción de una actitud pasiva antes que activa, una disposición a la entrega antes que al dominio. Saber-coger, volviendo a los versos de Rilke, es ante todo dejarse coger por el juego. Evidentemente es una actitud muy distinta de la que se espera de alguien cuando no está jugando, sino ocupado en la consecución de los medios cotidianos de vida, es decir, cuando está en la tarea de ingeniárselas para sobrevivir, haciéndose necesario, en este último caso, el esfuerzo autoinducido de lograr la motivación para actuar. Por el contrario, en el juego uno se deja simplemente llevar por él, sin que medie un propósito expreso y deliberado que trascienda más allá de su círculo. En esto consiste su seriedad.

2. El juego como puesta en movimiento

Como muestra una larga lista de ejemplos, ningún juego es estático. Por el contrario, todo juego instauro un movimiento de vaivén, un ir y venir constante que desde dentro lo renueva e incita a continuar. Los casos del juego de olas, de

36 Gadamer, VM I, 144.

luces, de balón, entre otros, expuestos por Gadamer, ilustran muy bien este impulso interno al juego que lo mantiene en constante movimiento³⁷. Ahora bien, dicho movimiento no indica otra cosa sino que jugar es siempre jugar «a algo»: a que una ola rompa y siga la otra, a que la bola ruede de un lugar a otro y entre en el arco, a que los pies caigan en la casilla correcta, a que el rey sea derribado, etc. Esto pone de presente que todo juego, en tanto movimiento que se impulsa desde dentro, es decir, en tanto pura *energeia*, está también gobernado por reglas propias. En otras palabras, todo juego tiene una lógica interna que dirige su movimiento; las reglas hacen de cada juego uno distinto de los demás: cada uno tiene identidad y un espíritu específico. Podría hablarse de un *principio activo* propio del juego, que gobierna el paso incesante de la tensión a la distensión que caracteriza al movimiento de todo jugar.

Ese *algo* a lo que se juega es lo que obliga a los elementos del juego a ponerse en movimiento según la lógica del *como-si*: como si la ola que viene se quisiera adelantar, como si el balón buscara esquivar el pie. Seguir las reglas del juego consiste, pues, en entregarse a jugar el papel del como-si que el juego mismo demanda de cada jugador. Jugar es representar con seriedad las tareas que el juego requiere de cada jugador, sin que ello, por otro lado, reduzca el juego al mero cumplimiento de tareas, ya que lo que importa realmente es su puesta en movimiento, su ejecución. Ilustremos esto con un ejemplo: usualmente se está de acuerdo en que no importa si al final del partido éste termina sin goles, pues lo que vale es que se haya jugado bien al fútbol (nótese a propósito de esto con cuánta frecuencia se lamentan los entendidos en la materia de la pérdida actual de primacía del espectáculo por cuenta del afán de resultados, lo que va en detrimento del juego mismo).

Con todo, es importante resaltar que la existencia de reglas en el juego no convierte a la actividad de jugar en un rígido *estar conforme* a, o en un simple *seguir* reglas, puesto que, como veíamos más arriba, la entrega al juego habla de una seria disposición a gozar de él. Se asumen libremente las reglas porque se disfruta el juego, y si el jugador lo decide, bien puede salirse de él. Las reglas

37 «En todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final. (...) El movimiento que en estas expresiones recibe el nombre de juego no tiene un objetivo en el que desemboque, sino que se renueva en constante repetición» (Gadamer, *VMI*, 146).

determinan el ámbito interno y propio del juego, pero esto no significa rigidez ni aburrimiento, sino, por el contrario, la libertad de movimiento dentro del juego. Hay libertad, fluidez, allí donde hay reglas que generan el espacio de posibilidades en el que el jugador puede moverse libremente en el juego del como-si. Tanto es así, que se habla incluso de estilos de jugar un juego –se compara, por ejemplo, el estilo «bonito» del fútbol brasileiro con el «pragmático» del fútbol alemán–, lo que deja ver que en efecto el juego requiere flexibilidad en relación con los modos que puede adoptar la puesta en movimiento de las reglas, sin que, por supuesto, estas puedan desaparecer. Por el contrario, es la existencia clara de reglas la que permite que, para seguir con el ejemplo, brasileros y alemanes, con todo y sus diferencias de estilo, se enfrenten en una misma cancha y jueguen juntos a lo mismo: al fútbol.

3. El juego es «el» que juega

De seguro es ésta la observación más sobresaliente que realiza Gadamer en su descripción del fenómeno del juego, y es de esperar que no parezca muy sorprendente a la luz de todo lo anterior: «El verdadero sujeto del juego no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo»³⁸.

Como señalábamos antes con los ejemplos tomados de *El jugador*, si se preguntara desprevenidamente a los jugadores acerca de eso que llaman jugar *a algo*, posiblemente harían de esta actividad una descripción en términos tales que se verían a sí mismos desplegando, como sujetos autónomos, una actitud y comportamiento lúdicos respecto a un objeto cualquiera: cartas, balón, fichas en el tablero, obstáculos en el camino. No obstante, esta es una mirada muy unilateral, o si se quiere, poco fenomenológica, ya que si ven mejor lo que ocurre en un juego, no son ellos, los jugadores, quienes, por así decir, tienen el control del juego. Antes bien, en un juego auténtico los jugadores se ven seducidos por él, atraídos a su movimiento interno, y entregados de lleno a desempeñar los papeles que el juego mismo les impone. En otras palabras, el juego, y no ellos, es el que tiene el control. Lo reconocemos en el hecho de que cuanto más asumimos nuestro rol en el juego, cuanto más hacemos como-si, menos seguimos siendo los que habitualmente somos, es decir, relajamos nuestros controles cotidianos

38 Gadamer, VM I, 147.

(pensemos en el joven de *El jugador*). La identidad del que juega no se mantiene para nadie, ni siquiera para él mismo. Podría hablarse quizás de una suerte de expansión de nuestro ser durante el juego, en la medida en que como jugadores descubrimos nuevos modos de ser, distintos a los que usualmente nos identifican en otros círculos de acción. De allí que no sea adecuado afirmar que las actitudes subjetivas de quienes juegan son las que dan noticia plena de lo que acontece en un juego, sino que es este el que en su preeminencia domina sobre tales actitudes. Claramente termina por romperse aquí el esquema sujeto-objeto, en cuya estrechez se perdería lo esencial del fenómeno del juego si se pretendiera abordarlo de manera subjetivista describiéndolo como si consistiera en una actividad que un sujeto ejerce autónomamente sobre un objeto que se le opone desde una distancia insuperable.

Desde este punto de vista resulta comprensible la observación de Gadamer acerca de que aquel a quien identificamos como mero espectador del juego, en su aparente estar ajeno –tras «la cuarta pared»–, es *strictu sensu* también un jugador, es decir, alguien que se ve arrastrado por la fuerza interna del juego y participa de este desempeñando el papel que le ha sido dado. Una manera sencilla de ilustrarlo es con el ejemplo del espectador que atiende un juego de tenis, y que, pese a no estar respondiendo las pelotas en la cancha, ni estar sudando el esfuerzo físico, no logra sustraerse al movimiento del juego, lo que se evidencia en su incontrolable fijación visual a la pelota y, por ende, en el constante contorsionarse de su cuello³⁹. El espectador es también un jugador. Su «estar a distancia» es justamente su manera de participar y de entregarse al juego mismo.

El lenguaje corriente parece dar indicios de la ruptura del esquema sujeto-objeto cuando de comprender la naturaleza del juego se trata. Lo advertimos, por ejemplo, en la expresión castellana «jugar un juego» que, contra toda apariencia, no suena redundante. Ella señala que lo que está siendo jugado es el juego mismo o, por decirlo en un giro inusual, el juego se juega [a sí mismo]. Gadamer acude a la voz media del verbo alemán *spielen* (jugar) para sensibilizarnos ante este hecho lingüístico de interés, puesto que pone de presente un aspecto fundamental del ser mismo del juego, a saber, que él es su propio sujeto:

39 Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 69.

Por lo tanto, el modo de ser del juego no es tal que, para que el juego sea jugado, tenga que haber un sujeto que se comporte como jugador. Al contrario, el sentido más original de jugar es el que se expresa en su forma de voz media. Así, por ejemplo decimos que algo «juega» (*etwas spielt*) en tal lugar y el tal momento, que algo está en juego⁴⁰.

4. El juego es autorrepresentación (*Selbstdarstellung*)

Si bien el juego tiene primacía sobre los jugadores, en el sentido arriba señalado, no menos cierto es que el juego sólo existe en tanto es jugado, y esto significa, en tanto es jugado *por alguien*. Sería un sinsentido hablar, por ejemplo, del juego de fútbol si de hecho no hubiera partidos de fútbol adelantándose en diversos escenarios y con distintos equipos en liza. En otras palabras, el fútbol no se reduce, para insistir con este ejemplo, a las reglas que hayan sido consignadas por la Federación Internacional de Fútbol Asociado –FIFA– en su reglamento, sino que existe únicamente allí donde, por así decir, algo entra en movimiento futbolístico, allí donde lo juegan cada vez once contra once, conforme, por supuesto, a las reglas establecidas de antemano y según el estilo particular que cada quien imprima al juego del como-si. Siendo el verdadero centro, el juego induce a cada jugador a representar su papel en él, y, de ese modo, el juego se representa a sí mismo en cuanto tal juego⁴¹. Es lo que Gadamer denomina la *autorrepresentación* del juego: éste necesita ponerse en juego, representarse, para ser verdaderamente lo que es.

5. El juego como acontecimiento (*Geschehen*)

Por último, y en estrecha conexión con lo anterior, veamos en qué sentido el juego es un acontecimiento. Con esta afirmación Gadamer no quiere decir únicamente que el juego existe sólo mientras es jugado –como acontecer temporal–, sino, sobre todo, que en el juego acontece algo que excede a los jugadores,

40 Gadamer, *VMI*, 146.

41 A este respecto, la siguiente cita de R. Sonderegger: „Wo der Mensch sich für das Spielen entscheidet, entscheidet er sich darüber hinaus für eine bestimmte Rolle. In diesem Fall findet nicht nur die reine, die auf sich selbst zurückweisende Selbstdarstellung des Spiels statt, sondern die Entscheidung zum Spiel bedeutet, daß der Spielende gleichsam zu eigener Selbstdarstellung gelangt“ («Cuando alguien se decide a jugar, se decide entonces por un rol específico. En este caso no sólo tiene lugar la pura y autorreferencial autorrepresentación del juego, sino que la decisión de jugar significa que quien juega logra al mismo tiempo su propia autorrepresentación») (Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels* (Suhkamp: FaM, 2000), 33).

y en lo que ellos simplemente se ven implicados y volcados por completo fuera de sí mismos: descentrados. Para quien participa en el juego, su experiencia no se reduce al despliegue de un comportamiento subjetivo de su parte frente a un objeto, sino que fundamentalmente es algo que le pasa, le acontece, o, para insistir en el punto, tiene lugar algo que desborda su control y lo transforma respecto a su modo habitual de ser. En cierta medida, esto es lo que se deja ver cuando se habla del carácter *riesgoso* que implica participar en un juego. La fascinación que este ejerce sobre el jugador lo lleva a exponerse a posibilidades en el juego que le superan y que, sobre todo, lo sustraen de lo que le es familiar y más conocido. El poder del juego y el riesgo que este entraña para quienes toman parte en él se pueden apreciar mejor allí donde este riesgo adopta una cara siniestra, como sucede en casos donde los jugadores se vuelven incapaces de circunscribirse al mundo del juego, y parecen perder de vista la línea que lo delimita. Es así como encontramos fanáticos que al término de un partido no vacilan en arremeter violentamente contra los hinchas de otro equipo, en cobro por una derrota, en cuyo caso decimos con razón que tales personas no entienden lo que es un juego. No es solamente en el interior del juego que cabe cometer faltas contra sus reglas, sino que también se atenta contra el juego cuando no se sabe permanecer en él.

De cualquier modo, lo importante sobre el carácter de acontecimiento atribuible al juego, es: i) el juego es un evento, es decir, tiene lugar en un tiempo específico *mientras* es representado, y, todavía más importante, ii) algo acontece o, también cabe decir, al jugador algo *le* pasa que lo obliga a abrirse a posibilidades nuevas para él y que lo transforman en alguien distinto al que usualmente es. Es decir, el juego es un acontecimiento en la medida en que algo nuevo pasa a formar parte de la historia personal que define al jugador. En efecto, aunque entrar en el juego y asumir un nuevo rol sugiere que hay una ruptura o discontinuidad en el modo de ser habitual del jugador, lo que mostrará el caso del arte es que, a la inversa, el evento o acontecimiento que tiene lugar le permite a quien asume con seriedad este juego particular ganar en continuidad consigo mismo y, más aún, la transformación que sufre lo lleva a realizarse de forma más auténtica. Llegaremos a este punto en breve.

A manera de síntesis, dejemos establecido que en el curso de este ejercicio el juego se ha revelado como un fenómeno caracterizado por cinco rasgos fundamentales: su seriedad intrínseca, su constante movimiento y autorregulación, es

su propio sujeto, tiene carácter autorrepresentativo, y, por último, es un acontecimiento. La pregunta que naturalmente se nos impone después de este esfuerzo descriptivo es: ¿y qué tiene que ver todo esto con la obra de arte y con la experiencia estética? Por el momento se avizora una primera relación, pues mientras la conciencia estética objetiva la obra de arte al juzgarla estéticamente, el ejercicio fenomenológico sobre el juego demuestra que bien visto este fenómeno no se pliega al esquema de un sujeto que se comporta de determinada manera respecto a un objeto. Esto, por extensión, sugiere que también en el arte el esquema sujeto-objeto habrá de ser rebasado por completo. Lo que ahora nos interesa es ver si estos rasgos del juego tienen su contrapartida en el arte y cómo se evidencian. Y, aún más, no hay que dejarse extraviar del propósito central que nos mueve, que no es otro sino establecer en qué sentido este análisis se opone a la conciencia estética y legitima una pretensión de verdad en el arte. Nos ocuparemos de buscar respuestas a estas inquietudes en la siguiente sección.

III. ARTE Y JUEGO

Entre el juego y la obra de arte existe una relación esencialmente isomórfica, conforme a la cual los rasgos identificados como propios del juego son también los que dan cuenta del modo de ser de la obra de arte. Más aún, a juicio de Gadamer, es en la obra de arte donde dichos rasgos alcanzan su plena realización y cumplimiento. O, para decirlo de manera más radical, el arte es juego en el sentido más puro. La apuesta de Gadamer es que trazar este acercamiento ontológico entre juego y obra de arte terminará por demostrar, como se ha anunciado ya en el caso del juego, cuán inadecuada resulta para describir la experiencia del arte, la distinción objetivante que la conciencia estética establece entre aspectos formales y aspectos de contenido. Así mismo —y es la razón por la que este análisis reviste interés para nosotros—, este acercamiento tendrá que ayudar a esclarecer en qué sentido puede hablarse, en relación con el arte, de una experiencia legítima de verdad.

La presentación que sigue busca enlazar una a una las características del juego con las correspondientes en el arte, y mostrar de qué modo se cumplen aquí de manera cabal. En primer lugar, vemos convertida la *seriedad* propia del juego en la disposición a *demorarse* en la obra de arte. Esto conduce luego a reflexionar con Gadamer sobre la *temporalidad* de la obra y sobre el modo de ser de la *celebración*, en el que vemos reiterada la *ruptura* del *esquema sujeto-objeto* que ya atestiguamos antes en relación con el juego. La temporalidad del arte, por su parte, plantea preguntas que obligan a retomar, en relación con la obra, el *movimiento interno* característico del juego, el cual se ve traducido en la noción de *conformación* (*Gebilde*). Enseguida buscamos entender cómo se realiza en el arte la *autorrepresentación* propia del juego. En efecto, para el propósito de la presente investigación será fundamental perseguir este rasgo en la naturaleza de la obra de arte, ya que actúa a la manera de un centro de gravitación alrededor del cual orbitan las demás características; no es exagerado decir que yace en él la clave para justificar el carácter de *verdad* atribuible al arte. La noción de «representación» (*Darstellung*) ocupa, por lo tanto, un sitio central en la reflexión estética de Gadamer, y la estrategia en este punto de la exposición consiste en deslindar esta

noción de otros conceptos con los que guarda gran proximidad –tanta que a veces parecen completamente asimilados–, para descubrirla al final estrechamente ligada al concepto de «imagen». Por último, el *acontecimiento* que el juego significa para quien participa en él adquiere en el campo del arte visos de un *acontecimiento “trágico”* por cuenta de la transformación reveladora que tiene lugar en quien hace la experiencia y que, desde ya, puede ser llamada una experiencia de verdad, expresión cuyo sentido se estará más cerca de establecer después de este recorrido.

1. Tomarse el arte en serio

Hablar de la seriedad propia del juego hacía referencia, según vimos, a la entrega total del jugador al mundo del juego, a su abierta disposición a cumplir las exigencias que este impone, en fin, a su gozoso abandono al juego del como-si. Tratándose de la obra de arte, la seriedad tiene que ver con una disposición muy semejante: la de permanecer en la obra y abandonarse a su tiempo interior. Gadamer habla de un cierto quedar atrapado, más exactamente, de *demorarse* en ella (*verweilen*):

(...) En la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte, un demorarse que se caracteriza porque no se toma aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse⁴².

Ciertamente, el encuentro con la obra de arte demanda una actitud distinta de la habitual. Exige una atención diferente de aquella con la que transitamos por terrenos familiares, que es normalmente la de pasar ligero o a la ligera en el afán diario de llenar o, según sea el caso, de desocupar nuestro tiempo disponible. Demorarse en la obra no quiere decir, entonces, un simple invertir en actitud contemplativa los minutos que bien podrían ser empleados en otros menesteres. La experiencia del arte requiere de un tiempo que la obra misma, por así decir, establece, y en cuyo ritmo o estructura temporal queda atrapado quien se le acerca con ánimo de participación. No es, por ende, un tiempo que pueda ser medido en función de la cantidad de actividades conocidas que en reemplazo de esta pudieran hacerse o dejar de hacerse, puesto que no es ese tiempo que concebimos usualmente como el recurso escaso que debe ser llenado, vaciado, dividido y

42 Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 110.

calculado. Se trata, en cambio, de un tiempo nuevo que surge, justamente, cuando el otro, el tiempo de siempre o cotidiano, se detiene. Un tiempo propio de la obra. No puede, por tanto, quien realmente tome en serio la obra de arte, pasar por ella a la ligera, sino que debe aprender a demorarse en ella.

Este tiempo de la obra es, por otro lado, un tiempo placentero –como en el juego–, no de aburrimiento. A decir verdad, se habla de aburrimiento cuando se cree estar perdiendo el tiempo en alguna actividad o en un momento de ocio en el que uno no se siente implicado de lleno, y en comparación con el cual tantas otras posibilidades parecen ofrecerse a la imaginación y al deseo como más excitantes. Demorarse en la obra y quedar absorbido en su tiempo es, por el contrario, experimentar lo opuesto al deseo de escapatoria, y, más bien, sentir gozo en el apresamiento o detención en que se ha sucumbido. De hecho, nada podría ser imaginado como reemplazo equivalente de este encuentro, en tanto la obra se descubre como única e insustituible:

Así es una experiencia del arte. Tampoco ella es una mera recepción de algo. Más bien, es uno mismo que es absorbido por él. Más que de un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja. Oigamos de nuevo al lenguaje: lo que así emerge «le dice algo a uno», como solemos decir, y el interpelado está ahí como en un diálogo con lo que ahí emerge. Tanto para el ver, como para el oír o el leer, es cierto que uno se demora en la obra de arte. Mas demorarse no es perder el tiempo. Estar demorándose es como un diálogo de intenso intercambio que no tiene un plazo para terminar, sino que dura hasta que es llevado a su fin. Un diálogo no es más que eso: se está un rato totalmente «en la conversación», «se está totalmente imbuido en ella»⁴³.

Efectivamente, Gadamer lo dice en estas líneas, demorarse en la obra de arte es una experiencia que puede ser vista desde el modelo de la conversación. Alguien se ve alcanzado por la obra y se detiene a escucharla. Es interpelado y obligado a salir de su ritmo y familiaridad habituales para ingresar en otro tiempo⁴⁴. Dicha interpe-

43 Gadamer, «Palabra e Imagen. “Tan verdadero tan siendo”» (1992), en *Estética y hermenéutica*, 295.

44 La incapacidad de sustraerse a la fuerza con la que la obra detiene a quien se siente alcanzado por ella, es lo que Gadamer subraya en esta comparación entre el oír y el ver, que confiere al primer sentido una clara prioridad hermenéutica: «No es sólo que el que oye es de algún modo interpelado. Hay algo más, y es que el que es interpelado tiene que oír, lo quiera o no. No puede apartar sus oídos igual que se aparta la vista de algo mirando en otra dirección» (Gadamer, *VMI*, 553).

lación que la obra dirige recibe respuesta mientras haya la disposición a escuchar lo que la obra tiene que decir. El tiempo del demorarse en la obra es, entonces, el tiempo de la conversación. Quien se ve detenido por la interpelación recibida, se dispone a entablar un diálogo, que, en cuanto tal, es un camino cuya ruta no conoce de antemano. En la segunda parte de *Verdad y método* Gadamer desarrolla varias reflexiones sobre lo que significa participar en un diálogo, una de las cuales tiene que ver con el hecho de que todo diálogo genuino discurre de modo que quienes toman parte en él se ven arrastrados y llevados por el espíritu de la conversación; los interlocutores se ven absorbidos por el asunto mismo, sin que ninguno pueda aspirar a dirigir y a controlar el curso del diálogo. Antes bien, un diálogo auténtico (no todo intercambio dialéctico de opiniones puede ser considerado como verdadero diálogo), en el que lo importante es ampliar la comprensión sobre algo, y no imponer por la fuerza o con ardid retóricos la opinión propia, acostumbra a deparar sorpresas a los interlocutores. Dialogar es, ciertamente, un riesgo, ya que implica verse expuesto a puntos de vista distintos que cada uno de los interlocutores debe hacer valer en principio, incluso a pesar de sí mismo, si quiere hacer justicia a la pretensión del otro de ser oído y tomado en serio; es decir, si quiere adquirir una mejor comprensión del asunto del cual se habla, y no satisfacer la vanidad o el interés de dominio de los que participan. El riesgo de la conversación estriba entonces en abrirse a posibilidades de sentido que puedan transformar el horizonte hasta ahora familiar. Ocurría así en el abandono del jugador al espíritu del juego, convirtiéndose para él en una experiencia gozosa y, a la vez, arriesgada por las posibilidades que este conlleva de expandir su ser en formas antes inimaginadas.

De acuerdo con esto, el tiempo de la conversación depende de la disposición a explorar las posibilidades abiertas al paso de los dialogantes, siendo así que muchas veces, sin importar las separaciones y pausas, uno reanuda la conversación que ha iniciado antes con otros o consigo mismo, y que de algún modo ha continuado sin saberlo, llevado por la fuerza tácita del tema en cuestión. Para decirlo en otros términos, el tiempo de la conversación lo impone el asunto del cual se trata, no el reloj. De modo similar, demorarse en la obra es una experiencia cuyo tiempo viene dado por la entrega al diálogo con la obra, y esto es algo que puede tomar por sorpresa a quien se detiene a escuchar lo que dice, hasta el punto de hacerlo volver una y otra vez al encuentro con la obra. A esto se refiere Gadamer con «aprender a demorarse».

Ahora bien, todo esto se entiende sin problemas cuando se tiene en mente a personas que dialogan y que poseen un lenguaje en común. Pero la obra no es un interlocutor con quien pueda tenerse un encuentro cara a cara, alguien a quien

se le puedan hacer preguntas y obtener respuestas y superar así los posibles malentendidos. Por el contrario, la situación de orfandad de la obra parece dejarla inerte ante las infinitas interpretaciones que cualquiera quiera atribuirle según su acomodo. ¿Cómo saber qué es lo que realmente dice la obra de arte? ¿Porta un mensaje cifrado por el autor que llama a ser decodificado por el receptor? ¿Es la obra meramente un vehículo para transmitir cierto(s) enunciado(s) sobre la realidad? ¿Depende la verdad de la obra de la veracidad del enunciado que declara? Me parece que cualquier respuesta afirmativa a estas cuestiones reavivaría al fantasma de la distinción estética, en tanto sugeriría la posibilidad de abstraer nítidamente el contenido de la obra, de la forma artística como esta lo transmite.

No obstante, Gadamer habla de *conversar* con la obra, de estar dispuestos a oír lo que tiene que decirnos. Esto supone, sin duda, que ella se refiere a algo. Lo interesante es que con esto no se restituye necesariamente la distinción estética. En el marco de la conversación, la obra dice algo sólo si se la escucha, es decir, sólo si no se la toma de antemano como un objeto susceptible de ser juzgado de manera distanciada y neutral, y más bien se la recibe como declaración de algo que desafía a ser tomada seriamente, hasta el punto de que no cabe ignorar lo que dice como una posibilidad de sentido que puede empezar a valer para uno. La obra es en cierto modo como un *tú*, que, so pena de ser negado en su individualidad y alteridad, no puede ser tratado como simple objeto para un *yo*. No está ahí para ofrecer un momento de solaz o de entretenimiento a un sujeto, sino como invitación a descubrir nuevas posibilidades de ver el mundo. Así también, la obra de arte se resiste a ser reducida a mero objeto, y exige que se la reconozca en su carácter único por lo que tiene que decir, existiendo el riesgo de transformar a quien la escucha. Es como cuando un *yo* se deja tocar realmente por un *tú* y este encuentro lo cambia de manera irreversible. Entrar en diálogo con la obra es, pues, buscar comprender mejor aquello a lo que se refiere, o, como dice el filósofo, el fin del diálogo es el acuerdo *en* la cosa misma.

En efecto, la concepción de la hermenéutica romántica que hacía de la comprensión un esfuerzo primordialmente psicológico por llegar al genio creador tras la obra, reproduciendo su acto creativo original, queda por completo superada. No es al autor o a sus vivencias, sino a la obra, al asunto del cual ella habla, al que debemos dirigirnos en nuestro esfuerzo comprensivo. El fin del diálogo es el acuerdo en la obra, más exactamente, en lo que la obra dice, y no con el autor. No se está reeditando de ningún modo una noción vivencial del arte, cuyo fin

fuera resucitar las vivencias subjetivas del autor que habrían dado origen a la obra. Tampoco se vuelve por este camino a un cierto nihilismo hermenéutico en el que ninguna comprensión de la obra pueda alegar validez por carecer de un fundamento objetivo en ella. En el diálogo, como lo concibe Gadamer, se está comprometido en la tarea de pensar el asunto que nos ocupa, y pensar no es otra cosa que seguir el camino señalado por la cosa misma sobre la que se cuestiona; la tarea primera y última es estar en alerta para no extraviarse ante la imposición arbitraria de ideas previas o de ocurrencias que no obedezcan a la necesidad que impone el asunto mismo del que se trata en la conversación.

2. Celebrar la obra

Demorarse en la obra, entregarse a su tiempo, moverse al vaivén de preguntas y respuestas que el diálogo con ella suscita, en pocas palabras, tomarla en serio, es una experiencia que Gadamer asemeja a la de celebrar una fiesta. Otra vez encontramos que la tradicional antítesis entre seriedad y diversión es puesta a prueba, si se tiene en cuenta que la celebración de una fiesta es normalmente algo divertido y, por ende, opuesto a toda circunspecta seriedad. Igual que la fiesta, que no existe si no se la celebra, asimismo, afirma Gadamer, una obra que no sea tomada en serio no sería verdaderamente una obra. Pareciera entonces que el existir de la obra está limitado al tiempo del encuentro con ella, o mejor, existe intermitentemente. Esto, sin embargo, hace temer por su continuidad y permanencia en cuanto que obra, es decir, en cuanto que producto de un hacer que ha adquirido vida independiente. Evidentemente, parece que la obra se disolvería lo mismo que la fiesta cuando todo acaba. ¿Cómo hablar, pues, de «obra»? No se ve claro cómo tendría una existencia y permanencia propias en el tiempo. Viene a propósito de esto la reflexión sobre el modo de ser de la celebración.

Como la de la obra, la temporalidad de la experiencia festiva es de índole muy peculiar. Gadamer la formula como un presente *sui generis*: el tiempo de la celebración existe *mientras* se la está celebrando. De modo que, estrictamente hablando, no hay lugar a distinguir un comienzo, un medio o un final de la celebración. Hay celebración mientras se celebra, y en tanto se celebra es la misma celebración de principio a fin. Aunque suena contradictorio, podría decirse que es un presente continuo. La distinción de momentos relativos a un discurrir temporal: comienzo, medio y final, conviene para describir la experiencia del tiempo en las actividades cotidianas en las que planeamos y ejecutamos pasos conducentes a un fin previsto

con antelación: es el tiempo del descanso opuesto al del trabajo productivo, el tiempo de la siembra versus el tiempo de la cosecha, etc. Pero como hemos visto, el tiempo de la obra no es el tiempo del hacer o del dejar de hacer, sino que es el tiempo de su celebración, por lo tanto, tales divisiones no tienen sentido aquí.

Cuando se está en celebración, el tiempo habitual parece detenerse, no cuenta, y los que festejan deben olvidarse de ese tiempo de no celebración si es que de verdad están dispuestos a festejar. Suele ocurrir que cuando en medio de la celebración se traen a la mente las cosas por hacer que aún nos esperan, el espíritu festivo se arruina. Justamente porque entonces vemos la fiesta como una actividad menos vital que otras que podríamos estar haciendo en su lugar. Aquí, de nuevo, la dicotomía usual que opone sin matices lo serio y lo festivo es puesta en entredicho, ya que la participación en una fiesta implica, para quien toma parte en ella, la imposibilidad de adoptar una actitud enajenada frente a la celebración: hay que tomarse en serio la fiesta para no ser un(a) aguafiestas.

Si esa fuera la actitud, si frente a lo celebrado uno asumiera la actitud de distanciamiento objetivo, de no incumbencia, es evidente que no podría hablarse de estar festejando realmente algo. Por el contrario, en ese caso lo que se suele decir es que no se participa del espíritu de la celebración, que no se está realmente en la fiesta. Y es que respecto a la experiencia de celebrar una fiesta no es posible afirmar simultáneamente que se está en ella y también fuera de ella. O bien se está, o bien no se está, no hay términos intermedios. Ocurre como en el juego: en la fiesta también hay, de parte del celebrante, una entrega total, porque celebrar una fiesta, así como jugar, es un fenómeno que bien visto no admite ser descrito bajo el esquema de un sujeto que despliega un comportamiento subjetivo y autónomo frente a un objeto cualquiera. Antes bien, celebrar algo es verse a sí mismo llevado por el motivo de la celebración y abandonado a lo que la fiesta, la verdadera protagonista, va proponiendo. En otras palabras, estar en la fiesta implica entrar en una comunidad que acoge a todos los que participan y de la que nadie puede verse excluido, es decir, se toma parte de algo común que excede a los individuos particulares. Lo que esto sugiere en relación con el arte es que experimentamos una obra de modo similar a como experimentamos una fiesta: entregándonos de lleno a ella y participando en lo que tiene que decir. Así como en el juego no es adecuado describir la experiencia poniéndose al margen del acontecimiento mismo de estar jugando, la celebración de una obra de arte tampoco admite ser descrita como la actividad que un sujeto realiza en torno a un objeto; la obra no es en primera ins-

tancia un objeto susceptible de ser juzgado por un sujeto, en términos, digamos, de su calidad estética. Esto último sería equivalente a quien en relación con la fiesta creyera dar cuenta de la celebración contando los detalles visibles y verificables de su discurrir: hora, lugar, personas presentes, vestidos, etc. La suma de todos estos detalles jamás podría ofrecer una idea justa del acontecimiento mismo de la celebración, como tampoco lo hace la conciencia estética con su juicio sobre la calidad estética de la obra de arte. El esquema sujeto-objeto muestra de nuevo su estrechez para dar cuenta de lo que aquí ocurre. Pero persiste la pregunta de si es posible hablar todavía de obra en sentido fuerte, pues, si ocurre igual que con la fiesta, esta se desvanece cada vez que la celebración acaba.

Es conveniente en este punto precisar que con fiesta Gadamer hace especial referencia a esas festividades tradicionalmente instituidas que se repiten con alguna periodicidad, como son, por ejemplo, las fiestas religiosas (misa, Semana Santa, Pascua, Navidad, etc.), o las fiestas paganas (Carnaval). El modo de experimentarlas es, como el de toda fiesta, celebrándolas. Ahora bien, el que sean fiestas periódicas con alguna tradición no significa que quien las celebra en el presente crea estar no más que repitiendo o realizando una suerte de copia imperfecta de la celebración inicial, la que inauguró la tradición, por así decir. La celebración de una fiesta religiosa o pagana implica celebrar *lo* celebrado tradicionalmente en ella: participar de una misma comunidad. Esto permite decir que quien haya celebrado el carnaval hace varias décadas o incluso siglos, y quien lo celebre ahora, pese a la distancia temporal que los separa, celebran de algún modo lo mismo, aun si, por ejemplo, con el paso de los años las comparsas, los disfraces, etc., han sufrido modificaciones. Es lo mismo para el creyente de hoy que asiste a la misa y celebra este rito: él participa de la comunión con el cuerpo y la sangre de Jesucristo como lo hicieran los primeros cristianos, participa de los mismos misterios divinos, pese a que la lengua y rituales específicos hayan sufrido cambios a lo largo de la historia de la Iglesia. Porque esos cambios (orden de los momentos rituales, ornamentos, lengua, lugar, etc.) sólo parecen tocar el aspecto exterior del ritual celebrado, no su sentido mismo. Por consiguiente, no cabe en ningún caso hablar de la celebración actual de la misa –o de cualquier otra festividad tradicional– como de un remedo de lo ocurrido la primera vez que se celebró, digamos, en la Última Cena, como si se tratara de una imitación puramente exterior y formal de la celebración. En tanto se la celebra, la misa es, para todo aquel que la celebra, la misma que otros creyentes cristianos han celebrado, y posiblemente celebrarán: representa lo mismo para los cristianos de todos los

tiempos. Se puede hablar en este sentido de una cierta contemporaneidad entre todos ellos, a pesar de la distancia en el tiempo que separa las celebraciones de entonces y de hoy. El tiempo propio de la celebración se instaure cada vez que ella tiene lugar, y en tanto es un tiempo no-cotidiano, es independiente de las diferencias históricas en la cotidianidad de cada celebrante.

Pero la pregunta por la naturaleza de eso *mismo* que permanece, más allá de la distancia en el tiempo, se vuelve apremiante de responder. Pues valga preguntar hasta dónde estaríamos dispuestos a afirmar que se trata de la misma fiesta si los cambios fueran tan numerosos que hicieran cada vez más difícil reconocer ese *espíritu* propio de la celebración. ¿Sería todavía una misa sin la lectura de pasajes de la Biblia, por ejemplo? ¿Es concebible un carnaval sin disfraces? ¿Qué es realmente externo y accesorio a la fiesta, y qué le resulta imprescindible para que no pierda su mismidad? Y, de forma análoga: ¿existe la obra independientemente de la manera como se la interprete cada vez? ¿Se puede distinguir *la* obra de sus diversas interpretaciones? ¿Es la obra en su *esencia* la que vincula a las diversas interpretaciones históricas, lo mismo que el espíritu inmortal de la fiesta vincula las diversas celebraciones? Debemos estar alerta de no subrayar con demasiada fuerza el hecho de que para cada festividad, lo mismo que para cada obra de arte, es posible discernir los aspectos formales accesorios, y los aspectos esenciales que hacen parte de su sentido intrínseco, pues no estaríamos muy lejos de resucitar así la distinción estética criticada por Gadamer.

Así pues, que la fiesta vuelva a ocurrir periódicamente siendo distinta cada vez, y no obstante en cada ocasión se celebre lo mismo, nos impone la siguiente pregunta: ¿en qué radica la mismidad de la experiencia de celebración? Vimos que la razón no es que se repita con gran fidelidad lo realizado durante la primera celebración, pues ello haría de las celebraciones siguientes una pura formalidad. ¿Acaso hay una misma *cosa* que se celebra cada vez? ¿Alguna entidad suprahistórica que se substraer a las diversas manifestaciones históricas que adopta su celebración? ¿Algo que existe fuera de su celebración como lo no siempre celebrado? ¿La esencia de la fiesta? Es evidente que este último análisis no corresponde a la experiencia temporal de la fiesta, pues hemos insistido en que ella sólo existe mientras y gracias a que se la celebra, de modo que fuera del acontecimiento temporal de su celebración no hay fiesta. Por lo tanto, la unidad que vincula a cada celebración particular con el hecho de ser siempre la misma fiesta debe radicar en algo distinto al hecho de la repetición o la mera evocación. La dificultad de dar con una respuesta nos obliga a cuestionar la pregunta.

Quizás el asunto no es tanto lo que se mantiene idéntico por encima de la distancia temporal que separa los diversos acontecimientos de la celebración, sino lo que existiendo solamente en el tiempo se constituye como algo con identidad. Pero entonces otra inquietud sale al paso, ya que ¿cómo hablar de identidad si lo temporal reniega de cualquier permanencia posible? ¿Puede algo completamente sometido al tiempo permanecer sin cambio, ser idéntico de algún modo? ¿No es el tiempo un agente corrosivo que hace desaparecer todo lo que toca? Se sabe que lo temporal no puede aspirar a permanecer invariable e incorruptible como aquello que se pretende eterno e intemporal, ya que lo suyo es, justamente, estar pasando, ser provisional, finito y contingente. Así pues, lo temporal es, en la medida en que está diferenciándose de sí mismo constantemente, y esto equivale a decir que es distinto cada vez⁴⁵. Retomando una vieja formulación filosófica, puede decirse que lo temporal está sometido al devenir, es y deja de ser, o, más aún, su ser es no ser, como diría Platón. Es sabido que en *Ser y tiempo* Heidegger sostiene que, desde sus orígenes griegos, la metafísica pensó el ser en términos exclusivos del tiempo presente, es decir, de *ousia* o presencia, con lo que la temporalidad en un sentido más radical no es pensable dentro de las categorías tradicionales. Reflejo de esto es el problema que enfrentamos con la fiesta, de la que afirmamos que sucede en cada ocasión de manera inevitablemente distinta (otros la celebran, en otro lugar y tiempo), y, no obstante, sigue siendo la de siempre. Nos preguntamos cómo conciliar la temporalidad de la celebración con la identidad que la fiesta dice conservar, sin para ello tener que caer en la idea de mera repetición; en el fondo la cuestión es cómo evadir la insinuación metafísica de que hay algo así como *lo* celebrado en sí –la *esencia* de la fiesta– que subyace al cambio temporal, y que se repite o encarna provisionalmente en una instancia distinta cada vez.

Superar esta sin salida exige una reflexión no metafísica del modo de ser de lo temporal, que en Gadamer, así como en Heidegger, está estrechamente vinculada a la afirmación de la plena historicidad de la existencia humana. Permiéndome una excesiva simplificación –sólo para no extraviar el punto–,

45 «Por su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre “exactamente igual”). Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar» (Gadamer, *VMI*, 168).

diré que ser temporal significa estar siempre determinado por los efectos de lo que ha sido previamente, es decir, tener historia. De manera que la temporalidad de la celebración se traduce en que la fiesta celebrada tiene una historia que la mantiene viva y la renueva una y otra vez; ella se ha transmitido de celebración en celebración proyectándose cada vez hacia el futuro. Gracias a esa, *su* historia de efectos, adquiere una determinada identidad, que no es algo que la fiesta sea para sí, más allá de las manifestaciones temporales. Ella es la fiesta que es, porque a fuerza de dejar un efecto duradero y transmisible en el tiempo, tiene una historia única. Para decirlo más claramente, la fiesta genera su propia tradición. Entonces, retomando el problema de cómo conciliar la mismidad de la fiesta con la diversidad de sus celebraciones, sin postular para ello entidades trascendentes que se erijan en modelos originales a copiar en lo sucesivo, hay que decir que la incorporación de cambios en la celebración de la fiesta es una exigencia que nace de la necesidad de transmitirse y de mantenerse viva en el tiempo, es decir, obedece a la fuerza de su tradición. Es de cara a la tradición –a lo que ya ha sido– que habrá de juzgarse cuándo se está yendo demasiado lejos en la introducción de un cambio, o, por el contrario, cuándo hace parte de la misma tradición transformarse en cierta dirección. Volviendo a un ejemplo anterior, es posible imaginar que cuando se advirtió que el mensaje evangélico estaba dejando de llegar a los fieles por su ignorancia del latín, la celebración de la misa en lenguas vernáculas fue un cambio que la propia tradición litúrgica terminó por imponer entre las autoridades eclesiásticas que supieron estar a la altura histórica de la celebración. La incapacidad para renovar su efecto es la condena a muerte de una tradición.

Así también, hay que decir que en relación con la obra de arte, esta no existe en un momento originario después del cual no quede para los receptores otra opción que copiarla o repetirla. Tampoco se desintegra la unidad de la obra en una multiplicidad infinita de momentos de celebración. A decir verdad, la temporalidad de la obra de arte, en cuanto que celebración, se traduce en que ella se va conformando a sí misma en el tiempo, genera su propia tradición. La obra señala las opciones interpretativas que en cada momento hacen justicia a lo que ella quiere decir, indica el camino que se va a seguir, por así decir. El mejor ejemplo para ilustrarlo puede ser el que el propio Gadamer ofrece. Un gran actor de teatro, dice, sabe ponerse en la línea de quienes lo han precedido en la interpretación de un personaje, y se convierte a su vez en punto de referencia

para los actores que le seguirán⁴⁶. Hamlet no podrá ser interpretado en el siglo XXI de la misma manera como lo hicieron en el siglo XIX, pero lo cierto es que cualquier actor que quiera asumir el reto de encarnar a este personaje no podrá ignorar como referentes a quienes lo hayan hecho antes que él, puesto que cada uno de sus predecesores destacó un aspecto que desde entonces hace parte de Hamlet mismo: «No se trata, pues, de una mera variedad subjetiva de interpretaciones, sino de posibilidades de ser que son propias de la obra; ésta se interpreta a sí misma en la variedad de sus aspectos»⁴⁷. Hamlet no es, ciertamente, el personaje que idealmente suponemos vio la luz cuando Shakespeare dejó caer la pluma, y que luego otros se han dedicado a revivir lo más fielmente posible en diversos escenarios. Tampoco es una especie de colcha de retazos en la que cada actor ha puesto un remiendo; sino que, en cierto modo, Hamlet —como personaje dramático— es la historia de las encarnaciones de Hamlet; es Hamlet interpretándose a sí mismo de una manera diferente cada vez (para decirlo con Gadamer, la obra es indistinguible de su modo de ser representada, como veremos más adelante). La historia o tradición dramática es la que con su efecto renovado vincula los distintos momentos, dándoles la continuidad y unidad propia de una obra. Hamlet no se ha concluido, no es una obra, en el sentido de cosa ya terminada, sino que, más bien, está *en obra*.

Pero ¿qué diríamos de interpretar un Hamlet cuyo padre no hubiera muerto, sino, por ejemplo, enloquecido de celos? O, para cambiar de escena artística, ¿qué impresión nos causaría interpretar un oratorio de Monteverdi acompañado de instrumentos electrónicos? ¿No es esto ir demasiado lejos? Algunos de inmediato responderán que sí. Es, pues, preciso cuestionarse hasta dónde es lícito ir. Es cierto que hay que asegurarse de tomar distancia frente a cualquier posición dogmática que quiera canonizar una única interpretación como la más válida —clausurando de ese modo la riqueza de posibilidades históricas de la obra—, pero también parece imperioso cerrar las puertas a una libertad interpretativa sin límites donde todo valga, ya que

46 «En realidad todas estas variaciones se someten al baremo crítico de la representación “correcta”. Este hecho nos es familiar, por ejemplo, en el teatro moderno, como la tradición que parte de una determinada escenificación, de la creación de un papel o de una determinada interpretación musical. Aquí no se da una coexistencia arbitraria, una simple variedad de acepciones; al contrario, por el hecho de que unas cosas estén sirviendo continuamente de modelo a las siguientes, y por las transformaciones productivas de éstas, se forma una tradición con la que tiene que confrontarse cualquier intento nuevo» (Gadamer, *VMI*, 164).

47 Gadamer, *VMI*, 162-163.

nuevamente se pondría en peligro la identidad hermenéutica de la obra. Gadamer considera absurdo erigir dogmáticamente una versión o interpretación como la que da exclusiva cuenta de la esencia de una obra, y, en ese sentido comenta que la razón de algunos para volver a los instrumentos originales, creyendo que es la única forma de interpretar correctamente las piezas musicales antiguas, desconoce el carácter temporal de la obra y termina por empobrecer sus posibilidades. Por otro lado, sin embargo, el autor también afirma que no puede la obra servir de mero pretexto para ocurrencias cualesquiera que en nombre de la libertad interpretativa alguien se quisiera tomar (podríamos decir que hay una tradición que respetar). Surgen así preguntas que no conviene pasar de largo: ¿cómo establecer si una interpretación está a la altura de la obra? ¿Cuándo es correcta? ¿Hay algo en la obra que señale el camino al intérprete? ¿Qué nos habilita para juzgar entre varias interpretaciones posibles y decidir la que mejor da cuenta de la obra? ¿Dónde establecer el criterio de mayor validez? ¿Hay un método para hacerlo? ¿Hay reglas claras y definitivas?

3. Conformación: obra en movimiento

*A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de transformación en una **conformación**. Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan. (...) Como tal, el juego se hace en principio repetible y, por tanto, permanente. Le conviene el carácter de obra, de ergon, no sólo de energieia⁴⁸*

El término «conformación» (*Gebilde*) que Gadamer emplea para referirse a la obra de arte, busca señalar, según creo, dos aspectos fundamentales: en primer

48 Gadamer, *VMI*, 154. (Negrilla mía). No seguimos aquí la traducción al castellano de *Verdad y método* que vierte «Gebilde» por «construcción», puesto que a nuestro juicio esta expresión hace perder de vista el hecho que aquí nos interesa enfatizar, a saber, el carácter inacabado y permanentemente abierto de la obra. Por la misma razón, no encuentro apropiada la traducción al inglés que Risser hace de *Gebilde* por «structure», en la medida en que en la noción de estructura resuena con demasiada fuerza la presencia de algo rígido e inmovible, del todo opuesta a lo que está siempre en movimiento. (Ver: James Risser, *Re-reading Gadamer. Hermeneutics and the Voice of the Other* (New York: State University of New York Series, 1990), 142). Así pues, apoyándonos en las razones que otras traducciones han aducido para emplear el término «conformación» nos hemos inclinado por esta escogencia en nuestro propio análisis (Ver: Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 87, nota del traductor).

lugar, la plena autonomía del juego del arte, y, en segundo lugar, su apertura intrínseca.

Respecto al juego veíamos atrás que existe sólo cuando alguien lo juega, y, en ese sentido específico, el juego depende de quienes lo representan. De tal forma que mientras no haya quién lo juegue, el juego no existe. La obra, sin embargo, reclama una permanencia que la sitúe más allá de la presencia contingente de jugadores. En otras palabras, a la obra se le atribuye una identidad tan incuestionable que incluso frente a su autor adquiere una existencia totalmente propia e independiente. Suele ocurrir que el autor se declara sorprendido ante las posibilidades de sentido o los efectos que su obra alcanza con el tiempo, cuando ella habla por sí sola libre de la custodia paterna. Para dar cuenta de este rasgo básico de la obra de arte, el de su autonomía, la noción de juego debe sufrir una transformación, y se convierte en conformación, es decir, en *algo* que está siempre en formación: su ser es estar formándose *sui ipsius*. También cabe decir, el arte es un juego perfecto porque se juega completamente a sí mismo.

En segundo lugar, el concepto de conformación apunta a lo que antes veíamos acerca del carácter inacabado de la obra de arte. Cuando decimos que algo «está en formación» o, de manera muy similar, que «está en obra», decimos con ello que aún no está terminado, que algo falta, es decir, hay vacíos por llenar. Por ende, significa que no es algo estático, sino que en su impulso por efectuarse está siempre en movimiento: es *energeia*. Lo que llamamos obra, entonces, no es algo acabado de una vez y para siempre, sino más bien es el movimiento de un estar-en-obra, de un estar-en-formación.

Este carácter móvil no acarrea empero la pérdida de unidad de la obra, puesto que en el movimiento hay algo que le confiere cierta consistencia, o, como dice la cita, lo hace repetible. Por lo tanto, no sólo algo se está formando, sino que, además, deja indicios o huellas visibles de cómo se realiza; efectos, podría decirse. Son esos indicios los que permiten vislumbrar la conformación como una entidad autónoma. En otras palabras, lo que está en formación no es de hecho ya una obra acabada, porque deja a la vista, para el que aprende a mirar, la forma misma en que está conformándose, su andamiaje, por así decir. Se asemeja a lo que ocurre cuando antes de ver la edificación terminada observamos unas cuantas hileras de ladrillos sobrepuestos y adivinamos un muro a medio levantar, o en el hueco en la pared creemos anunciada una puerta. Llenamos de algún modo los vacíos

porque tenemos un atisbo de lo que allí se está formando y, al mismo tiempo, sabemos lo que no podrá ya formarse. Porque ¿cómo poner una puerta en un muro que no conduce a ningún lugar? De cierta forma se advierte un patrón interno que rige la conformación. Sin embargo, este ejemplo puede llamar a equívocos, pues tratándose de una construcción que tiene carácter funcional –la habitabilidad del espacio–, es de esperar que su estar en formación cese en algún momento, cuando esté apta para cumplir su función, y pensemos entonces que por fin es algo terminado: una obra, en el sentido usual de la palabra.

Por esta razón, encuentro más esclarecedor acudir a un ejemplo en el que no es atribuible ninguna finalidad trascendente: las formaciones geológicas. Los geólogos aprenden a ver en el paisaje las huellas que han dejado allí procesos milenarios de transformación, y que son los que han llevado a la superficie terrestre a adoptar una cierta fisonomía única en cada lugar; se habla incluso de esa «obra» tallada por la naturaleza. Lo formado no ha obedecido al azar, sino a fuerzas internas de la Tierra, que sólo cuando se despliegan y dan lugar a una conformación nueva (de pronto un río cambia de curso y abre un valle, o una montaña colapsa y desaparece), se descubre que estaban actuando sobre lo ya existente, modelando lo que habría de venir. Así pues, de acuerdo con esto, es posible afirmar que lo que está en formación, en vez de un orden establecido, es sobre todo un hacer ordenador. El movimiento de lo que está en obra obedece entonces a reglas que van configurando un orden en ejecución permanente. En otras palabras, lo que permite asegurar que la obra no se desintegra en el puro fluir del movimiento, sino que puede ser pensada y entendida como una cierta entidad con identidad propia (i.e. repetible), pese a no estar terminada sino abierta, es que su movimiento está regulado: es un *ergon*.

Es oportuno recordar el papel de las reglas en el juego. Por un lado, ellas determinan el espacio de movimiento para el jugador, ya que trazan los límites. Por otro lado, las reglas también posibilitan el movimiento dentro de esos límites. Es cierto que el jugador no puede jugar de manera arbitraria pasando por alto las reglas, sino que está obligado a seguirlas para no echar a perder el juego; pero también es cierto que goza de libertad (hablábamos antes de diversos estilos de juego) al encontrar espacios abiertos que puede llenar libremente. Por eso, en el arte la existencia de reglas que dirigen la puesta-enformación constituye un límite a las posibilidades y elecciones del jugador, en este caso, al interpelado por la obra. Hay reglas que deben ser respetadas o seguidas si se quiere participar del sentido, si se quiere oír lo que tiene que decir.

¿Qué son esas reglas para el caso de la obra de arte? ¿Quién las determina? No el espectador, pues él debe aprender a seguirlas y a sumergirse correctamente en el movimiento de la obra; tampoco el autor, ya que incluso ante él, como veíamos, la obra se presenta plenamente autónoma, lo suyo es también seguir las reglas de la conformación. En efecto, dada la completa autonomía de la obra, la única prioridad del autor frente al espectador es la de haber comenzado a jugar primero. Entonces, no es otra sino la obra misma, en su estar-en-formación, la que determina sus propias reglas. Si en el caso del juego podíamos hablar de reglas precisas y unívocas que hasta pueden ser consignadas en manuales, para la obra de arte, en cambio, es ella la única que establece e inaugura sus propias reglas (¿alguna resonancia de la idea kantiana?). Pero a la pregunta inevitable de dónde están o cómo se fijan tales reglas, Gadamer no da una respuesta definitiva.

Es probable que el baremo que se aplica aquí, el que algo sea la «representación correcta», sea extremadamente móvil y relativo. Pero la vinculatividad de la representación no resulta aminorada por el hecho de que tenga que prescindir de un baremo fijo. Es cierto que nadie atribuirá a la interpretación de una obra musical o de un drama la libertad de tomar el «texto» fijado como ocasión para la creación de unos efectos cualesquiera; y, a la inversa, todos consideraríamos que se entiende mal la verdadera tarea de la interpretación si se acepta la canonización de una determinada interpretación (...). La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido⁴⁹.

En efecto, Gadamer se abstiene de dar un criterio firme que sirva para determinar de manera certera la corrección de una representación. En otras palabras, no cree posible explicitar las reglas que conducen el movimiento ordenador de la obra. Con los juegos en general es relativamente fácil decir cuándo una jugada es inadmisibles, porque podemos identificar la regla puntual que ha sido rota por el jugador. Gracias a esto, enseñar a otros cómo jugar un juego consiste en enseñarle las reglas básicas (cosa distinta es la habilidad que el jugador desarrolle para jugarlo con estilo). En cambio, respecto a la obra que está en formación, los indicios sobre las jugadas que son correctas o incorrectas se hacen incómodamente

49 Gadamer, *VMI*, 165.

borrosos, hasta el punto que el intérprete parece habilitado para tomarse grandes libertades. No obstante, los límites existen. Como veíamos más arriba, Gadamer no es en absoluto partidario de admitir una libertad interpretativa carente de límites. La obra misma los llama a respetar ofreciendo resistencia ante cualquier desafuero. Para no ir muy lejos, en la cita anterior asoma la alusión a una suerte de estructura o punto fijo de referencia que nadie que quiera entender la obra y hacerle justicia puede pasar por alto.

Así, en el caso de las piezas de teatro, el «texto» impondría un límite claro que no puede ser desconocido tan libremente sin correr el riesgo de pervertir la obra. Otro tanto ocurre con las piezas musicales, donde las partituras escritas cumplen esa función reguladora. Sin embargo, este criterio «estructuralista» aparentemente sólido se revela rápidamente móvil y elusivo, ya que, como el propio autor plantea, lo que llamamos texto es producto él mismo de una interpretación (es un concepto hermenéutico). En otras palabras, lo que ha quedado fijado en la escritura no se constituye realmente como texto sino en el momento en que se lo lee como tal, es decir, cuando se le atribuye un posible significado que espera ser interpretado. Esto se aprecia sin dificultad en el caso de las partituras musicales. Cuando el músico lee las notas, lo hace de tal forma que sabe que ahí hay música, es decir, las lee como notas pues ya las interpreta musicalmente (leer las notas es acompañarlas musicalmente). No hay distancia entre el texto y su interpretación. Sin embargo, esto no significa que no haya un criterio de corrección sobre la manera de interpretar la obra. La obra se resiste cuando es desoída. Y el criterio es tan inasible que en el caso de la música o la poesía, no queda sino apelar al misterioso «oído interior». En fin, Gadamer advierte sobre el peligro ante el cual debe estar atento todo intérprete si no quiere dar rienda suelta a sus caprichos y ocurrencias, y es el peligro de desoír a la obra misma, lo que a la luz de estas consideraciones debe entenderse como el peligro de violar sus reglas. Pero, nuevamente, cuáles son o cómo determinarlas, es algo que el filósofo no nos dice nunca.

Y al final entendemos que sea así, pues si lo contrario fuera posible, es decir, si creyera factible determinar con precisión un criterio para identificar las reglas que le dan su unidad a cada obra, probablemente estaría recayendo en la distinción propia de la conciencia estética. Es decir, estaría muy cerca de la idea de que hay que distinguir lo que la obra es, en términos puramente formales o de configuración interna, y lo que son sus posibles significados, como si la supuesta obra en sí fuera discernible de sus diversas interpretaciones. Dar con las reglas de la obra, lo que

básicamente significa no incurrir en jugadas arbitrarias al interpretarla, exige poner en ejercicio una capacidad que, como bien sugiere Gadamer, se acerca mucho a la capacidad ética para actuar bien, entendida según el modelo aristotélico.

Esa capacidad práctica que según Aristóteles distingue al hombre sabio y prudente, consiste en saber *estar a la altura de las circunstancias*. Allí también el baremo es móvil. El invocado principio aristotélico del «justo medio», que según el Estagirita orienta la acción del hombre prudente, es tan borroso que, por ejemplo, admite que un acto que en ciertas circunstancias puede ser el justo medio entre la temeridad y la cobardía, es decir, un acto valiente y, por ende, virtuoso, bien puede pasar por ser un acto cobarde en circunstancias donde el coraje exigido es mayor. Todo está en saber leer lo que las circunstancias demandan, y para ello no hay técnica ni método que le garantice a uno el éxito. A nadie le puede ser ahorrada la experiencia de la decisión por más consejo que reciba. Sin embargo, un innegable sentido de lo que es correcto nos permite juzgar si algo estuvo bien o mal hecho. Así también, parece sugerir Gadamer, para determinar sobre la corrección de una interpretación, hay que apelar a un sentido muy semejante.

Se juzga, por ejemplo, que una puesta en escena de un clásico del teatro ha sido una buena puesta, una buena adaptación, cuando el director hace hablar a la obra de un modo contemporáneo, esto es, cuando la ha puesto a la altura de las actuales circunstancias:

(...) El director que monta la escenificación de una obra literaria muestra hasta qué punto sabe percibir la ocasión. Pero con ello actúa bajo la dirección del autor, cuya obra es toda ella una indicación escénica. Y todo esto reviste una nitidez particularmente evidente en la obra musical: verdaderamente la obra no es más que una indicación⁵⁰.

La correcta interpretación de una obra implica comprenderla como respuesta a la situación de quien la interroga. Sólo si se la hace contemporánea a las inquietudes del presente, adquiere sentido. Esto supone un momento de aplicación que no consiste en el paso de entender la obra de manera abstracta por lo que ella tendría de sentido en sí, para buscar posteriormente el acercamiento significati-

50 Gadamer, *VMI*, 198.

vo a una situación particular, para mí. Antes bien, la aplicación es un momento constitutivo del proceso hermenéutico, ya que la obra no habrá de revelar sentido alguno si no es vista desde siempre como respuesta a una situación determinada. Afirmar que la interpretación de la obra es distinta cada vez y responde a la situación del intérprete no tiene por qué despertar el fantasma del relativismo. En la medida en que, al admitir su completa temporalidad, se ha renunciado a ver la obra como un patrón o modelo original idealmente erigido como medida absoluta de correspondencia, no tiene lugar hablar tampoco de relativismo interpretativo, que no es sino la otra cara del postulado metafísico de una obra suprahistórica.

De este modo, cabe decir que una puesta en escena de una pieza teatral es buena cuando el director ha actualizado el sentido de la obra, esto es, cuando la hace hablar de un modo renovado y distinto de como lo habían hecho antes. Significa, por otro lado, que ninguna puesta en escena –ninguna ejecución particular– puede reclamar el título de la más válida y, por ende, la versión canónica, pues esto equivaldría a creer que la circunstancia relevante en la que una obra puede hablar es solo una. Sin embargo, esto tampoco significa, como se ha venido insistiendo, que cualquier acercamiento a la obra sea válido, es decir, que no haya límite alguno en la forma de jugar su juego o de entrar en su movimiento. Con todo y lo difícil que pueda ser establecer los límites, estos existen. Tan necio como Aristóteles dice que es exigir exactitud en materias que no lo permiten, sería también esperar reglas precisas en relación con lo que hace correcta una interpretación de la obra. Sin embargo, la respuesta de Gadamer –cuya debilidad normativa puede dejar a muchos insatisfechos– habla de estar atentos a las indicaciones latentes que la obra en formación hace, y aunque no sea posible determinarlas con total precisión, del mismo modo como no es posible dar preceptos infalibles para el actuar bien, no por ello son inexistentes.

4. La autorrepresentación del arte

Retomemos los resultados del análisis fenomenológico del juego. Del mismo modo como del juego se dijo que sólo existe en cuanto que es jugado, la obra de arte, según Gadamer, sólo *existe* en cuanto representada. Ahora bien, esto parecería ilustrarse con total claridad en las llamadas artes transitorias o temporales (*transitorische Künste*), como son la música, la danza y el teatro (pues, no cabe duda: la música sólo es música cuando suena, el teatro sólo es teatro en la puesta en escena, y la obra dancística, llamémosla coreografía, sólo es tal cuando alguien la

danza), pero lo mismo no es tan claro cuando de las llamadas artes no transitorias o «estatuarias» se trata. No obstante, Gadamer va hasta allá al afirmar el carácter representacional para dichas artes: pintura, escultura y arquitectura. También en estos casos, sostiene, la obra existe sólo en tanto es representada. La pregunta que de inmediato se nos plantea es: ¿qué significa en el caso de una pintura o de una escultura o de una obra arquitectónica, ser representada?

En realidad, parece muy difícil extender hasta las artes no transitorias el concepto de representación que a primera vista sugiere el caso de las artes transitorias o temporales. Uno estaría tentado a pensar que lo que ser representada quiere decir en artes como la música, la danza o el teatro, es que la obra original –aquella que habría quedado fijada en la partitura o en el texto– es *reproducida* por intérpretes capaces de darle una existencia espacio-temporal concreta (llevándola a un formato instrumental particular, a un escenario diseñado según los criterios de la adaptación, etc.). El término «reproducción» empleado en este sentido supone que lo reproducido guarda con la llamada obra original una relación de mayor o menor fidelidad imitativa. Postular una obra original implica, en efecto, asumir un patrón de referencia normativo que restringe las libertades que se pueden tomar los intérpretes. Sin embargo, si ser representada consiste en la posibilidad de la obra original de ser reproducida ocasional o temporalmente, la representación tendría un carácter accidental, y no sería una condición esencial de la obra. Aun si no hubiera intérpretes que de hecho reprodujeran la obra en un momento y lugar específicos, uno podría pensar que de todas formas la obra continúa existiendo en su estado original, como partitura o texto dramático para sí (del mismo modo como se piensa que el poema existe, aunque el libro esté cerrado y olvidado en el anaquel sin que nadie lo lea). De ser el caso, no se ve bien cómo afirma Gadamer que la obra existe sólo en tanto representada, de modo análogo como se dice del juego que existe sólo mientras es jugado. En otras palabras, el carácter temporal de la obra que se expuso antes no encaja con facilidad en esta versión de las cosas.

En efecto, como vimos, el que la obra de arte sea una entidad temporal e histórica la convierte en una obra en constante formación, lo que impide pensarla como una cosa acabada que eventualmente se convierte en modelo fijo susceptible de ser reproducido de diversas maneras según la ocasión. La temporalidad de la obra de arte implica, por el contrario, que cada reproducción, más exactamente, cada representación, hace parte de la obra misma que se está formando. La obra se representa continuamente a sí misma, como el juego se juega a sí mismo. Por

esta razón, se decía que ningún intérprete que tome en serio una obra puede ignorar las interpretaciones que otros han hecho, ya que estas son un efecto de la obra integrado a la propia obra. Con todo, y justamente porque no se trata de artes temporales o transitorias, sigue siendo difícil entender en qué sentido afirma Gadamer la representacionalidad en artes estatuarías o no transitorias. Porque una cosa es que la obra musical, dancística o teatral necesite ser representada para ser precisamente lo que es: música, danza, teatro, y otro asunto es que una pintura, una escultura o un edificio necesite de quien los interprete para ser lo que son. Uno ve que ellas simplemente están ahí; sean comentadas o no, sean admiradas o no, sean fotografiadas o no, ellas permanecen. Para decirlo con mayor claridad, en este caso no se entiende qué significa la expresión «ser representada», ni de qué modo se les aplica el que sólo existen como obras en tanto son representadas. Vale preguntarse si, como se pensó inicialmente con las artes transitorias, la representacionalidad de la pintura, la escultura o la arquitectura se traduce al hecho de que algo está siendo reproducido o simplemente copiado. ¿Sugiere el término en estos campos del arte la existencia de un modelo original del cual la obra es copia más o menos fiel? Formulado así se despierta la sospecha de estar defendiendo una ingenua concepción naturalista o realista del arte, que a todas luces ha sido rebasada por los acontecimientos artísticos del último siglo. Por eso, lo que nos interesa mostrar de la mano de Gadamer es que la indistinción entre la obra y su modo de representarse a sí misma, tan propia de las artes transitorias, en la medida en que es un rasgo propio del arte, también tiene lugar en las artes estatuarías. Esto nos obliga a indagar más a fondo sobre el concepto de *representación*.

5. Tras el concepto de representación

No sorprendería que al acudir a la categoría de representación, considerándola válida aún hoy para la reflexión estética, se le atribuyera a Gadamer gran incompreensión o hasta insensibilidad frente a los cambios radicales ocurridos en el arte (especialmente en pintura, escultura y música). A primera vista se tiene la impresión de que con el concepto de representación se está metido en una concepción del arte que lo entiende en términos de un realismo ingenuo, lo que desconocería profundamente las revoluciones artísticas ocurridas en el último siglo. No hay duda de que la palabra *representar* evoca la consigna trivial de que el arte debe imitar la realidad, llámese naturaleza o como se quiera, y esto es entendido como un simple copiar. Pero ¿dónde quedarían entonces manifestaciones contemporáneas como el arte abstracto, no-objetual? ¿Carecen acaso de justificación filosófica? En fin, cabrá preguntar: ¿es

eso todavía arte? O, ¿habrá que negarles –como algunos pretendieron inicialmente– este estatuto? Sin embargo, nada más ajeno a Gadamer: «Pero una cosa es segura: la ingenua obviedad de que un cuadro es una visión de algo –como en el caso de la visión de la naturaleza o de la naturaleza configurada por el hombre, que la experiencia cotidiana nos proporciona– ha quedado clara y radicalmente destruida»⁵¹.

Ciertamente, ajeno a cualquier pretensión realista ingenua, el filósofo insiste en varios de sus escritos sobre el serio e ineluctable problema que plantean al pensamiento las nuevas manifestaciones artísticas, a las que concede pleno reconocimiento. Gadamer es sensible al hecho de que frente a estas manifestaciones, categorías tradicionales de la reflexión estética como *imitación*, *expresión* o *signo*, por ejemplo, pueden parecer obsoletas y refractarias a los nuevos fenómenos en este ámbito⁵². Estas categorías nutrieron la reflexión estética en el esfuerzo por teorizar sobre algunas corrientes y expresiones artísticas, pero la irrupción de las vanguardias y del arte abstracto no figurativo, de la música absoluta, del constructivismo, etc., ponen en tela de juicio su pertinencia y su actual alcance explicativo. Pese a todo, y siguiendo el hilo conductor del juego, Gadamer acude a la noción de representación para dar cuenta mediante ella de la que concibe como la naturaleza auténtica del arte, no importa si clásico o moderno, si tradicional o vanguardista. Al fin y al cabo, anota Gadamer, «ambos son arte»⁵³. Valga aclarar que su pretensión no es sólo cobijar las expresiones artísticas modernas, o salvar ciertas categorías para el arte tradicional clásico, sino que habla de legitimar una cierta continuidad entre el arte clásico y el arte moderno. Es lo que parece desprenderse de su oposición a la tesis hegeliana sobre el carácter pasado del arte. A diferencia de Hegel, para quien el arte fue superado por la religión, y ésta por la filosofía, el reconocimiento a la verdad que expresa el arte hace que para Gadamer éste sea irremplazable por cualquier otra experiencia de conocimiento. La verdad del arte es intraducible a nada distinto de ella y en ese sentido es necesaria. El de entonces y el de hoy son ambos arte porque su manera particular e irrenunciable de ser verdaderos radica en una condición común: ser representación.

Por lo tanto, aunque sostener el carácter representacional del arte pueda dar lugar a una primera impresión poco halagüeña sobre la concepción estética

51 Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 42.

52 Ver: Gadamer, «Arte e Imitación» (1967), en *Estética y hermenéutica*, 81-93.

53 Ver: Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 41.

del filósofo, en la medida en que aparentemente estaría con los que creen que la función del arte radica en imitar fielmente la realidad, veremos cuán lejos se sitúa Gadamer de esta posición tan trivial. De acuerdo con una visión así, la obra sería una especie de copia de una realidad originaria, y tanto más acabada –diríamos quizás verdadera o verosímil–, cuanto mayor fuera su apego o correspondencia con el modelo copiado. Ciertamente, para esta visión del asunto podría pensarse que la verdad de la obra está dada por la posibilidad de trazar una relación uno a uno entre los elementos constitutivos de la obra y los de la realidad original que ha sido imitada. O, puesto de otra forma, que la verdad de la obra de arte estriba en la posibilidad de traducir su contenido a enunciados verdaderos respecto a la realidad imitada por la obra. Salta a la vista que nos estaríamos moviendo en una concepción de arte demasiado estrecha y carente de interés, en la que tan sólo pocas manifestaciones artísticas –si es que alguna realmente– podrían caber.

El concepto que encontramos rondando muy de cerca al de representación es el de imitación o *mímesis*, muchas veces vinculado con el arte. El concepto de *mímesis* tiene una larga e intrincada historia en la tradición filosófica occidental⁵⁴. Como bien se sabe, fue empleado desde el inicio de la reflexión filosófica sobre el arte por Platón y Aristóteles. Para el primero, el carácter mimético de las artes les confiere un potencial educativo, que tanto puede ser útil como nocivo: útil cuando induce a quienes admiran las artes a seguir modelos apropiados de conducta, nocivo cuando los modelos imitados son tenidos por inapropiados. Por otro lado, desde el punto de vista del conocimiento, es sabido que Platón sitúa a las artes un tercer escalón más lejos del mundo de las Ideas, como meras copias de copias que apenas son engaño sobre engaño. Están «triplemente alejadas de la verdad» dice el filósofo. De allí surge en parte su célebre, y muy controversial iniciativa, consignada en el Libro X de la *República*, de expulsar a los poetas del Estado ideal. Para el Estagirita, en cambio, la *mímesis* adquiere valor positivo al dar lugar a un cierto conocimiento. En la *Poética*, por ejemplo, Aristóteles señala que la posibilidad de decir frente a una representación, «¡éste es aquél!»⁵⁵, indicando con ello que se ha re-conocido lo imitado en la imitación, implica un

54 Ver: Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (New Jersey: Princeton University Press, 2005), 5.

55 «Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél» (*Poética*. Madrid: Gredos, 1974; 1448b18).

conocimiento digno de valor. En efecto, para Aristóteles la mimesis no consiste en devolver lo imitado igual a como se lo conoció previamente, sino que en cierta forma permite conocerlo mejor, despojado ya de toda contingencia y en su forma más pura, tal como es en esencia. De aquí toma pie para afirmar que la poesía es más filosófica que la historia. Otro claro indicio del valor cognitivo que encierra la actividad mimética lo encuentra el Estagirita en el hecho de que los niños demuestran una gran capacidad de aprender a través de su natural inclinación a imitar el comportamiento de otros.

Sin embargo, pareciera que en la historia del concepto de mimesis ha pesado mucho el tono platónico, llegando a prevalecer la reducida, y algo peyorativa idea de que, en lo relativo al arte, su carácter mimético se refiere a la relación de semejanza o similitud que existe entre un original (*Urbild*) y una copia de dicho original (*Abbild*). Este tono es el que recoge el término latino *imitatio* con el que se tradujo el vocablo griego mimesis. Hay *imitatio* entre dos entidades que guardan entre sí una relación de semejanza muy estrecha, pero donde la copia ocupa un peldaño más bajo en la escala ontológica, al derivar su ser de algo que la precede y de la cual extrae su significado. Como dice Gadamer, un momento intencional del ser de la copia es su autocancelación, de modo que como buena copia es exitosa porque deja en claro que sólo remite a aquello de lo cual es copia, al original, no buscando retener la atención sobre ella misma. Es una relación afin a la que existe entre el signo y el significado, pues el modo de referir del signo es de tal naturaleza que este cumple su objetivo si no retiene la atención sobre sí mismo, y la dirige sobre aquello que él significa. El signo extrae su realidad de aquello a lo que remite: está *por* la cosa significada. Pero la manera de representar de la obra de arte no parece acomodarse a esta concepción, y, como veremos después, está más cercana a la forma de ser del símbolo.

Así pues, si entendiéramos la mimesis en clave platónica, esto es, como una relación de semejanza por la cual la imitación deriva su ser de algo que ella no es (lo imitado), y a lo que sólo recuerda de manera opaca, y si en ese sentido se afirmara que la obra de arte es mimética o que representa algo, entonces, claramente, la obra perdería cualquier posibilidad de reclamar un estatuto ontológico primario. Podríamos pensar que la obra se pone en el lugar de algo distinto, como un impostor se hace pasar por alguien que él no es. De manera que si fuera posible tener eso otro a lo que ella está suplantando, la obra y su engaño simulado se volverían superfluos. Llevado al extremo uno podría pensar: y si puedo tener el paisaje siempre enfrente,

a través de la ventana, ¿para qué entonces pintar un cuadro de él y colgarlo en la pared? Puesto así, este parece un esfuerzo ridículo. Pero lo que Gadamer señala con fuerza es el hecho de que la obra no es un mero duplicado de algo –de una realidad ya dada– que existiera independientemente de la obra y que le dicta a ésta sus normas de configuración. Por el contrario, lo que la obra representa es de tal suerte que sólo ella puede representarlo de esa manera única en que lo hace, es decir, lo representado por la obra *existe* sólo en la medida en que la obra lo hace aparecer; en la representación lo representado existe: «(...) Pues se trata justamente de algo distinto de la relación original y copia. Las obras de arte poseen un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad»⁵⁶.

El elevado rango de la obra tiene que ver con su radical autonomía frente a toda realidad distinta a ella, o, lo que es lo mismo, la obra subsiste por sí misma. Eso que ella representa sólo gracias a ella existe y, Gadamer añade, es allí donde radica su *verdad*. Nos ocuparemos después de lo que esta importante afirmación quiere decir. Por ahora hay que dejar sentado que no es en el sentido lato de mimesis tomada como *imitatio* que Gadamer afirma que la obra tiene naturaleza mimética o, mejor aún, representacional. La noción de representación tras de la cual estamos debe deslindarse de esta asociación.

Una instancia artística sirve a Gadamer para ejemplificar ese modo particular de representación propia de la obra de arte: es el caso del retrato. Si bien podría pensarse que el retrato está en función del retratado y que, por lo tanto, mientras sea reconocible el personaje que ha inspirado el retrato, este tiene valor, por otro lado, el retrato como obra de arte adquiere una vida propia que se extiende más allá de la posibilidad histórica de reconocer al personaje que eventualmente haya inspirado el lienzo. El valor artístico del retrato tiene que ver primordialmente con la posibilidad de ponernos en relación con alguien que en las actitudes y gestos de su rostro tiene algo que decirnos –tal vez sobre nuestro común drama humano–, aun si no sabemos, ni podemos llegar a saber, quién es o quién fue el retratado, mucho menos si se le parecía o no al que sirvió de modelo. No es el caso de una fotografía de documento, cuya razón de ser está en permitir reconocer a un individuo por su similitud con el retrato; de lo contrario, la fotografía no sirve. Los

56 Gadamer, «Palabra e Imagen (“Tan verdadero tan siendo”))» en *Estética y hermenéutica*, 290.

retratos que son obras de arte no son desechables cuando no permiten el reconocimiento del imitado en su imitación, pues su ser no se agota en el cumplimiento de esa función «policial». El retrato muestra lo que ni en la persona retratada, si la pudiéramos conocer, alcanzaríamos a ver.

Así mismo, la naturaleza de la obra de arte tiene algo familiar a lo que ocurre cuando el niño se disfraza y se presenta completamente absorbido por el juego de su representación. La desilusión sería completa para él si en lugar de decirle: «¡Oh, que miedo! ¡Eres un fantasma!», se le dijera: «¡Que bien! ¡Pareces un verdadero fantasma!». Bajo la apariencia de un elogio, lo que en realidad estamos diciendo en el segundo caso es: No eres un fantasma real, pero te asemejas mucho. ¡Eres una buena copia!. Qué fiasco para el niño si esta es la reacción que suscita su representación, porque lo que una mímica, así como una obra de arte quiere lograr, es –como hemos visto antes– que se la tome en serio por sí misma, y no como sucedáneo de algo más auténtico. Así pues, con los ejemplos del retrato y de la mímica del disfraz se hace visible, en un primer momento, en qué sentido cabe decir que la obra de arte es representacional: tiene existencia propia y es insubordinable a nada distinto de ella misma. Y esto vale, sin duda, para cualquier arte, sea transitoria o no.

Debe quedar claro, entonces, que la subordinación ontológica que hay entre la copia y el original no es la relación que existe entre la obra de arte y lo representado en y por ella, ni, por ende, la imitación en el sentido lato de copia, es la manera como hay que entender el modo de representar de la obra de arte. Gadamer no asimila en absoluto esta noción con la plana relación entre *Urbild* y *Abbild*, y, antes bien, por extraño que parezca, la representación pone de relieve la autonomía ontológica de la obra.

Esta condición de autonomía ontológica es la que probablemente permite a Gadamer atribuir al arte un cierto carácter simbólico, tal como hace en *La actualidad de lo bello*. Con el apelativo «simbólico» no se hace referencia a una situación secundaria de la obra que la hipotecara a una realidad distinta, la cual sería reconocible en virtud de la remisión simbólica a ella. El símbolo no es simplemente un signo. En un símbolo lo no sensible se hace sensible, lo que no era visible aparece encarnado en el símbolo. La cualidad específica del símbolo consiste en que en él se traban en una unidad interna –suerte de nexo metafísico– el símbolo y lo simbolizado. De hecho, la oposición que durante mucho tiempo se estableció entre símbolo y alegoría tenía que ver con que mientras en el símbolo mismo algo se

manifiesta o se hace presente, la alegoría, en cambio, remite más allá de sí misma en su designación indirecta de algo: “Símbolo es la coincidencia de lo sensible y lo insensible, alegoría es una referencia significativa de lo sensible a lo insensible”⁵⁷. Además, el símbolo tiene la peculiaridad de servir de documento para que los miembros de una comunidad se reconozcan unos a otros como perteneciendo a algo más general que los abarca a todos. Gadamer recuerda que la palabra *symbolon* designaba entre los griegos una tablilla que el anfitrión de la casa partía al recibir a un huésped y cada uno guardaba su mitad, de modo que en la eventualidad de reencontrarse en el futuro, podrían reconocerse al juntar las piezas⁵⁸.

Esta cualidad del símbolo, como documento que notifica la pertenencia a una comunidad, se revela con mayor claridad allí donde el símbolo es plenamente símbolo: en el ámbito religioso. Afirmar, por ejemplo, que la cruz es un símbolo para los cristianos no quiere decir únicamente que es un simple distintivo de grupo (una especie de imagen corporativa). Pero tampoco es símbolo porque de manera puramente convencional se hayan habituado a asociar el objeto con un mensaje determinado. La función de un símbolo no es simplemente la de servir de mensajero o de portador de un sentido. Para el creyente la relación es más significativa que eso. La cruz es un símbolo sagrado porque Jesucristo mismo *está ahí*, la cruz es simbólicamente el propio Jesucristo, y en esa medida se toma como un acto de profanación atentar contra el símbolo, porque la agresión no atenta únicamente contra el símbolo visto como el objeto o signo exterior que porta un mensaje convencionalmente establecido, sino que atenta contra lo divino y sagrado que en él habita (piénsese de manera similar en la afrenta que significa para muchos que se queme la bandera de su país, símbolo de una historia y valores compartidos). Se entiende entonces que si en algún sentido afirmamos el carácter simbólico de la obra, cobre fuerza hablar de «profanación» también en casos de destrucción deliberada de obras de arte. Esto se explica porque la obra, en virtud de su autonomía ontológica, guarda en sí misma aquello que ella hace visible y que desaparecería al desaparecer la obra, ya que esta no reemplaza, ni oculta, ni suplanta, ni mucho menos repite algo ya dado, sino que lo hace emerger.

No obstante, y pese a que el modo de representar del símbolo está aparentemente muy cerca de la naturaleza representacional de la obra de arte, Gadamer

57 Gadamer, *VMI*, 112.

58 Ver: Gadamer, *Actualidad de lo bello*, 84.

advierde una limitación en este acercamiento. La limitación surge de considerar un aspecto propio del símbolo en el terreno religioso: es verdad que el símbolo hace visible lo que no se muestra, pero, por otro lado, también es cierto que eso que se muestra en el símbolo puede de algún modo aparecer también de otras maneras, en otros símbolos. La cruz, pero también la hostia o incluso la Biblia, por ejemplo, pueden ser tomadas como *símbolos* cristianos de una misma realidad simbolizada, la cual existe en ellos como algo sensible, así como existe fuera de ellos como algo insensible. No así, en cambio, con la obra de arte. Lo que la obra representa sólo *en y por* la obra existe, y por esto es única, irrepetible y necesaria. Sobre todo necesaria, lo que confirma, según decíamos, su elevado rango ontológico como entidad autónoma.

Resumiendo lo desarrollado hasta este punto, vemos que el intento por explicar en qué sentido sostiene Gadamer que la obra de arte, al igual que el juego, es solo en tanto es representada, y la dificultad de aplicar esto al caso de artes estatuarias, nos ha conducido directamente a la noción de representación. Comenzamos por explorar el alcance de las relaciones entre esta noción y las de imitación o mimesis, signo y símbolo, con las cuales suele verse asimilada. Como resultado de este recorrido se desprende que, a pesar de las fuertes afinidades existentes entre estos conceptos, no parece del todo acertado describir la naturaleza representacional de la obra de arte apelando a la relación copia-original, signosignificado, símbolo-simbolizado, de las cuales es preciso deslindarla si se quiere dar cuenta justa del modo de ser del arte en su radical autonomía.

El concepto que para Gadamer se ofrece más adecuado para dar cuenta del rango ontológico propio de la obra de arte y su modo específico de representar es el de *imagen (Bild)*. Inicialmente acude, para explicar esto, al caso de la imagen en el espejo. Evidentemente, cuando aparece en el espejo la imagen de quien se mira en él, no decimos que la imagen reflejada es una copia fiel de la persona, ni tampoco que la simboliza o la significa, sino que decimos que *es* la persona. Uno dice: «¡Ehh! ¡Ésa soy yo!» y no: «Esa parezco ser yo». La imagen da noticia de algo en cuanto existente. Pero también, claro está, sabemos que es sólo una imagen, y que no la habría si no es porque alguien se asoma al espejo, es decir, el espejo *refleja* algo. Esta subordinación a algo de lo cual la imagen en el espejo es el reflejo –el espejo tan sólo le devuelve a uno su propia cara–, es lo que finalmente hace que este ejemplo se quede corto ante lo que Gadamer quiere resaltar del modo de ser de la imagen en el terreno del arte:

Este es pues el punto en el que la imagen del espejo pierde su función directriz. Ella no es más que una pura apariencia: no tiene verdadero ser y se comprende en su efímera existencia como dependiente del hecho del reflejo. Sin embargo la imagen en el sentido estético de la palabra sí que tiene un ser propio. Este su ser como representación, es decir, precisamente aquello que hace que no sea lo mismo que lo representado, es lo que le confiere frente a la mera copia su caracterización positiva de ser una imagen⁵⁹.

Como dicen estas líneas, lo que le interesa destacar a Gadamer acerca del concepto de imagen referido a la obra de arte, es su forma específica de representar, la cual involucra el que algo se vuelve ese algo sólo cuando es representado en la imagen. En el caso del reflejo en el espejo uno se dice ante él: «Soy yo», pero tan pronto se retira, la imagen desaparece, deja de ser *mi* imagen. El modo de ser de la imagen estética es más auténtico, puesto que hace aparecer algo, y sólo en este aparecer llega a ser ese algo. En cambio, aun si no me miro en el espejo, yo soy todavía yo. En otras palabras, la diferencia fundamental está en que la obra de arte hace aparecer algo que *de otro modo* no existiría. Esto nos aclara el sentido en que se debe tomar la afirmación de Gadamer sobre la «valencia óptica de la imagen»⁶⁰. Ha de entenderse con ello que la imagen es una entidad que se sostiene o vale por sí misma, independientemente de cualquier otra realidad existente. Su modo de ser está en el propio aparecer: no hay el ser imagen, por un lado, y, por otro lado, el aparecer como imagen, sino que el aparecer de la imagen es su mismo ser imagen: su *ser* está en su *aparecer*. Es lo que es en tanto se representa a sí mismo, como el juego. La imagen es autorrepresentación.

Esta característica del ser de la imagen la ubica de manera muy próxima a lo bello, tal como Gadamer, volviendo a Platón, lo desarrolla al final de *Verdad y método*. El modo de ser de lo bello es de tal naturaleza que tampoco es posible distinguir su ser bello, por un lado, y su aparecer como bello, por el otro. Antes bien, *ser* bello consiste precisamente en *aparecer* bello, o, lo que es lo mismo, no decimos que algo es bello si no luce así. Lo bello, agrega Gadamer, resplandece con luz propia, y es esta la razón por la que nos atrapa y no podemos quitarle la mirada de encima; lo feo, por el contrario, repele y nos obliga a apartar la mirada. Esta alusión a la luz en la reflexión sobre lo bello no es nada casual. Luz y belleza

59 Gadamer, *VMI*, 188.

60 Gadamer, *VMI*, 182 y ss.

guardan un vínculo muy estrecho: «La belleza tiene el modo de ser de la *luz*»⁶¹. En el apartado final del libro, Gadamer desarrolla la que denomina «metafísica de la luz» que, creo, puede muy bien contribuir a entender mejor la reflexión sobre la obra de arte concebida como imagen. Es cierto que la luz ilumina las cosas, pero al mismo tiempo, sabemos que hay luz sólo porque vemos las cosas a nuestro alrededor. La luz nos permite ver las cosas, y, a la inversa, lo visible da noticia de la existencia de luz. Esta relación de mutua especularidad entre la luz y las cosas iluminadas por ella es también propia de la imagen, en tanto lo que aparece en la imagen adquiere en ella su ser, y la imagen, a su turno, es imagen sólo porque hace emerger algo que es. Un poco más adelante volveremos sobre esta condición especular, mejor aún, especulativa de la imagen, pues aunque el término «imagen» sugiere que este análisis se restringe al campo de las artes visuales, veremos que la especulatividad es condición de todo lenguaje artístico, incluyendo la palabra poética, y, en ese sentido, la literatura es una manifestación artística que se acomoda bien al análisis gadameriano acerca del arte.

Así pues, si hemos aprehendido bien el modo de ser de la imagen, entenderemos mejor por qué su modo de representar la pone en una situación intermedia entre el signo y el símbolo, y la hace irreductible, como veíamos antes, a cualquiera de los dos. La imagen, dice Gadamer, «está a medio camino entre el signo y el símbolo»⁶². Respecto al signo, es claro que la imagen comparte con él el hecho de estar referida a algo, de representar algo –la luz ilumina algo–, pero se distingue del signo en cuanto tiene una existencia o valencia óptica autónoma de la que carece el signo, ya que este se autocancela en la remisión a lo significado. Respecto al símbolo, con el cual la imagen comparte el hecho de ser necesaria para que lo representado se manifieste –sin luz nada es visible–, también los aleja una diferencia fundamental. Consiste en que si bien el símbolo hace aparecer lo simbolizado, haciéndolo comparecer de manera sensible, también ocurre que lo trae del mismo modo como aparece en otros símbolos que lo representan, es decir, no le suma ni le agrega nada a su ser. En otras palabras, para comprender el símbolo se presupone –igual que con el signo– haber conocido de antemano lo simbolizado por él. Retornando a un ejemplo previo, decíamos que los cristianos se identifican unos a otros como parte de una misma comunidad cuando se ven

61 Gadamer, *VMI*, 576.

62 Gadamer, *VMI*, 206.

portando el símbolo de la cruz; ahora habría que agregar que lo hacen gracias a que conocen o participan de lo que esta simboliza. No ocurre así con la Imagen, que en su valencia óptica muestra lo que de otro modo no existiría; igual que lo bello, la imagen está justificada en su propio ser y no conoce ninguna instancia fuera de sí misma ante la cual tuviera que rendir cuentas. Lo representado en la imagen está *ahí* de un modo enaltecido e innegable: «Asentimos a lo que emerge, no porque sea una copia exacta de algo, sino porque, en cuanto imagen, es como una realidad superior. (...) Así la obra de arte “está ahí” y es “tan verdadera, tan siendo”»⁶³.

La distancia que separa a la imagen del símbolo, en la medida en que este último nos devuelve lo simbolizado tal como ya lo conocíamos, mientras que la imagen da noticia de algo completamente inédito, nos conduce directamente a una de las afirmaciones de Gadamer que más perplejidad llega a causar. Me refiero a su afirmación acerca de que la obra de arte lleva consigo un incremento de ser (*Zuwachs an Sein*), o un *plus* de realidad. «Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango óptico de lo representado. La representación supone para ello un *incremento de ser*. El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original»⁶⁴.

La perplejidad surge al preguntarse cómo se hace compatible el que la obra de arte, en tanto imagen, no tiene ningún referente externo que se erija como su patrón de correspondencia, y el hecho de que a la vez la obra implica un plus de *realidad*. ¿A qué realidad se refiere Gadamer, si la obra parece no tocarse con nada de lo que llamamos realidad? Tal vez si retomamos lo dicho sobre el juego, la dificultad que enfrentamos se vea de forma más notoria. En relación con el juego se observó claramente que este constituye un círculo cerrado, concebido por su oposición o negación del mundo en el que habitualmente nos desenvolvemos. Se juega, decíamos, para descansar de la afanosa carrera por la supervivencia que

63 Gadamer, «Palabra e Imagen. “Tan verdadero tan siendo”», en *Estética y hermenéutica*, 297.

64 Gadamer, *VMI*, 189.

El recurso a la noción neoplatónica de emanación que aparece en esta cita puede ayudar a exponer el sentido de la expresión «incremento de ser». Lo emanado es de tal naturaleza que en lugar de reducir o disminuir el ser del que emana, más bien incrementa el ser de aquello de donde emana. Así también, la realidad emanada de la obra es un plus respecto de lo que cotidianamente se tiene por realidad, pues lo que la obra, y sólo ella, hace aparecer, obliga a volver sobre lo familiar de un modo nuevo: lo ha transformado.

caracteriza la vida cotidiana. Llegábamos a hablar de ingresar en otro mundo, en el del juego, donde el jugador deja de ser el de siempre para asumir una identidad nueva. Pese a la insistencia en que el juego es serio y no tolera al aguafiestas, no parece desvanecerse la idea del juego como un cierto hechizo que se puede romper cuando la realidad con su aplastante peso mate a la fantasía. Así también, trasladados al terreno del arte, la obra parece ser un todo autocontenido que se define por su independencia absoluta frente a cualquier referente externo a ella que quisiéramos tomar por la realidad originaria que la obra representa. Lo que la imagen representa no existe más allá de su modo de ser representado por la imagen.

Más difícil se pone el asunto cuando Gadamer precisa que con la obra, la realidad surge *transformada*. Esto definitivamente nos obliga a preguntarnos por lo que se transforma en la obra. ¿La realidad que llamamos habitual y conocida? Si así es, ¿hasta dónde es entonces cierta esa independencia ontológica de la obra respecto de lo que ordinariamente entendemos por realidad, por mundo habitual y compartido con otros? ¿Reedita esto una noción de verdad como coincidencia o correspondencia entre el original y su copia?

6. Transformación de la realidad

Si hemos de ser coherentes en nuestra lectura de Gadamer, debemos cuidarnos al máximo de no pensar que con realidad transformada nos estamos enredando de nuevo en la dicotomía original-copia. Sería tentador tomar por realidad transformada lo que resulta de someter eso que llamamos realidad (lo dado) a un cierto cambio o distorsión creativa, de modo que pensáramos factible revertir de algún modo el proceso transformador, y abstraer nuevamente la realidad del producto de su transformación (distinguir el contenido objetivo de la forma artística, por así decir). Habría una inclinación a tomar aquella realidad intocada como el original, y la obra como una suerte de copia o de transformación derivada. Se hace imprescindible ocuparse del sentido del término transformación para evadir estas implicaciones que amenazan con oscurecer lo ganado hasta ahora.

Para Gadamer la palabra «transformación» se refiere a algo más que a un simple *cambio* en el ser de algo; no quiere decir que pasó de ser de cierta manera a ser de otra distinta, pudiendo, no obstante, seguir siendo reconocido como lo mismo de antes. El cambio, en efecto, hace referencia a una realidad que sigue siendo reconocible, pero a la cual uno o varios aspectos le han sido modificados

o reemplazados por otros. Para hablar en términos de la metafísica tradicional, el cambio afecta a los accidentes y no a la esencia. La transformación, por su parte, tiene un alcance mayor al del simple cambio accidental: «La transformación, nos dice Gadamer, lo es *hacia lo verdadero*»⁶⁵. Esto quiere decir que cuando algo se transforma, no solo deja de ser como era, no cambia simplemente, sino que, más importante aún, llega a ser lo que *verdadera* o *esencialmente* es. Transformarse es realizarse en el propio ser de manera más auténtica⁶⁶. Al respecto Gadamer nos invita a pensar en lo que queremos decir cuando afirmamos que encontramos transformado a alguien a quien conocíamos. No anotamos con ello simplemente que ha cambiado, sino que es completamente distinto del que conocíamos; todavía más paradójico, parece que ahora es *más* él mismo. Es como si sólo ahora que lo vemos transformado pudiéramos mirar hacia atrás y preguntarnos cómo es que no habíamos advertido ya desde antes cómo era. Algo estaba oculto a nuestra mirada y ahora, ocurrida la transformación, este aspecto emerge integrado como un modo esencial o necesario de lo que la persona es.

Por esta razón, parece plausible concluir que cuando Gadamer habla de la realidad transformada, lo que hay que entender con ello es que la obra de arte, siendo ella imagen, permite que algo surja o emerja del ocultamiento en que se encontraba, des-encubre, libera o deja salir a la luz un aspecto desconocido de la realidad ya conocida, y hasta tal punto la renueva que, se puede decir, la intensifica añadiéndole ser. No imita nada que ya existiera y que fuera conocido, sino que hace aparecer lo conocido bajo otra luz de modo que al hacerlo se ve

65 Gadamer, *VMI*, 156.

66 «Categorialmente hablando toda alteración pertenece al ámbito de la cualidad, esto es, al de un accidente de la sustancia. En cambio “transformación” quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada” (Gadamer, *VMI*, 155).

Considero que un ejemplo que puede ayudar a ver mejor el sentido de esta poderosa afirmación es el de un proceso singular que ocurre en la naturaleza. Cuando la larva está todavía en pupa no hay allí una mariposa; sólo cuando la crisálida se transforma y la mariposa finalmente emerge, se convierte en lo que desde siempre debía ser, y deja de ser por completo lo que antes era. Nadie podría adivinar, sin conocer el proceso desde antes, lo que se está gestando en el interior de ese velo que la cubre hasta que la transformación tiene lugar por completo. Así pues, de manera análoga, la transformación de la que se nos habla en relación al arte puede ser entendida como un dejar salir con claridad algo que antes estaba totalmente oculto, oprimido, escondido, y que ahora, una vez ocurrida la transformación, se reconoce como un rasgo del ser de algo, no solamente nuevo, sino –a la luz de la transformación que ha tenido lugar–, *necesario* de lo que ese algo es.

completamente distinto. La obra de arte ilumina un aspecto o modo de ser que sólo gracias a la obra aparece como siendo parte esencial de la realidad. Por esta razón, al aparecer en y por la obra se agrega algo de ser a la realidad: hay un *plus* de realidad o, como también afirma el autor, se gana una realidad superior.

Es como si el artista permitiera a la realidad revelar un gesto secreto, al decir de Lyotard, un gesto que no le conocíamos, pero que una vez lo hemos conocido no podemos sino conferirle un carácter necesario:

(...) Eso que llamamos creación, creatividad, es sólo una extrema modestia, un retirarse frente a la materia, al tiempo y al espacio en que se encuentra la materia. Y con este *gesto*, cuando el que mira, lee o siente tiene el sentimiento de que una capacidad de la materia, de la palabra, del sonido, del color, del volumen del cuerpo es liberada, se advierte algo que no se había visto bien, algo que ahora puede ser reconocido. Decimos entonces que una potencia de la materia es liberada, ha sido liberada al retirarse el artista. La liberación es este gesto, como si en un momento la materia se torciera y creara entonces una paradoja, como si la lengua mostrara que puede decir cosas todavía no dichas, que el color excede en mucho aquello que se había pintado con el color. Entonces se da el advenimiento del sentimiento, del afecto. Decimos: “¡Es bello!”⁶⁷.

Este gesto liberador del cual nos habla aquí Lyotard parece muy próximo a lo que Gadamer afirma cuando se refiere a la relación entre el carácter de la obra y el modo del *mostrar*. Mostrar, explica el filósofo, es procurar mediante el gesto que otro vea lo que se le muestra, es hacerle visible algo que antes no veía en medio de una multitud de cosas. Este gesto implica destacar algo de un trasfondo del que antes no se distinguía, simplemente no aparecía, o, para decirlo más claramente, mostrar es hacer ver algo *como* algo. Tiene que ver con lo señalado, antes que con el señalar mismo o con quien señala: si uno mira la mano que muestra, no ve lo que ella muestra o adónde apunta. Por lo tanto, al decir que la obra de arte, en cuanto imagen, representa algo, decimos que ella nos muestra algo que antes estaba oculto, nos «hace visible algo más que lo que la llamada realidad ofrece. Lo

67 Jean-François Lyotard, «Un gesto secreto», en *Che Cosa sia la bellezza, non so* (Milan: Leonardo Editore, 1993, 36. (La traducción es mía).

mostrado es, por así decir, leído y extraído de la aglomeración de lo múltiple»⁶⁸. Volviendo a Lyotard, es como si algo fuera liberado de su invisibilidad habitual y al verlo la mirada nunca puede volver a ser la misma de antes⁶⁹.

De forma que la transformación operada por el arte radica en que, gracias al encuentro con la obra, el conjunto de lo visible se incrementa, algo que antes no se veía se muestra por primera vez, surge iluminado sobre un fondo en el que antes no se mostraba: el horizonte de visión se ensancha. Por eso, hay que decir de manera radical que perder una obra de arte no equivale a perder un objeto del mundo que procura deleite estético, sino que con ella se pierde toda una manera única de ver el mundo, o, para decirlo con más fuerza, todo un mundo de posibilidades se va cuando una obra de arte desaparece.

Ciertamente, lo que el arte transforma no es tal o cual porción de la realidad ya conocida y habitual, sino que toda la realidad en cuanto trasfondo de relaciones en el que algo se nos puede mostrar *como* algo, sufre un reordenamiento. Si echamos mano del concepto de horizonte visual, quizás sea posible explicar el punto un poco mejor. Cuando se toma distancia de algo que tenemos al frente, nuestro espacio visual se amplía y las relaciones entre las cosas visibles se modifican. Cambian porque ahora nuevas cosas se han integrado en el horizonte, y surge así un orden diferente entre ellas. Lo que parecía muy grande se ve ahora más pequeño en comparación con los objetos que lo rodean y que antes ni siquiera se veían. Lo que antes se nos aparecía en primer plano, al tomar distancia aparece movido hacia un segundo plano, detrás de nuevas figuras que se comienzan a ver. De modo que aquello que anteriormente ni siquiera tomábamos en cuenta en nuestro entorno ahora aparece al alcance de la mano. Lo visto previamente se integra con lo que apenas ahora aparece en el campo visible, y todo en conjunto, el horizonte, adquiere una nueva

68 Gadamer, «El juego del arte» (1977) en *Estética y hermenéutica*, 135.

69 A este respecto, vendría muy a cuento la siguiente cita de Valeriano Bozal para ver con mayor claridad esta idea del mostrar que realiza la obra de arte, gracias al cual se hace visible lo que antes no se veía en medio del fárrago habitual de impresiones: «Las piedras y los guijarros de que echó mano Miró estaban presentes en la playa donde los buscaba, pero estaban como la arena y el aire, como el agua, las hierbas y tantos otros guijarros y piedras, formando un conjunto en el que se perdía su condición, su figura. Sólo cuando Miró, al sacarlas de ese horizonte y convertirlas en parte de una escultura, supo verlas, sólo entonces se presentaron ante él y ante todos aquellos que gozamos con sus esculturas, de tal modo que ahora ya no podemos ver las piedras con la no-mirada que antes teníamos» (*Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor, 1987), 28).

configuración. Igual ocurre cuando tiene lugar la transformación de la realidad en el arte, pues para quien se toma la obra en serio, una nueva realidad, un nuevo orden se descubre con el emerger de un aspecto distinto de la realidad, y lo que era familiar se transforma de manera que ahora se ve mejor lo que es. Así, «en la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden»⁷⁰.

Esta reflexión viene muy a propósito de la relación entre mimesis y cosmos que, según Gadamer, estuvo presente desde el comienzo en el significado del concepto de mimesis. Para Pitágoras y los suyos (que emplearon el término por primera vez, y luego Platón retomó), el movimiento celeste de los astros era mimesis de un orden cósmico, y con esto no se referían a que el movimiento visible en los cielos fuera una suerte de copia de un orden existente en otro lugar, el ámbito de los números por ejemplo, sino que la bóveda celeste era el mismísimo orden matemático (numérico) hecho visible, en la forma del ballet que las esferas danzan en el cielo. En otras palabras, los cuerpos moviéndose armónicamente en los cielos eran para los pitagóricos la imagen del orden constitutivo del mundo, es decir, el orden mismo. Dejando resonar el antiguo sentido pitagórico del término, Gadamer sostiene que en la medida en que el arte es de naturaleza mimética o representativa, el encuentro con la obra implica conocer un nuevo orden del que no se tenía noticia antes, y que *en y por* la obra se muestra como pleno de posibilidades inéditas hasta entonces.

Es en este sentido que Gadamer puede decir que una obra clásica así como una moderna son ambas arte: la realidad se transforma con ellas. En cuanto son imagen representan un orden que desborda o, mejor, intensifica el modo habitual de ordenarse el mundo. Gadamer se aventura a decir que en el caso del arte abstracto, en el cual echamos de menos la posibilidad de reconocer el orden arquetípico de la naturaleza, de todas formas se experimenta también un orden, o, más precisamente, no tanto un orden constituido cuanto un hacer ordenador. Hay allí, puede decirse, un movimiento o *energeia* que se está conformando según un cierto patrón propio: «De aquí que, en definitiva, carezca de interés discutir si un pintor o escultor trabajan de un modo objetual o inobjetual. Lo único que interesa es si encontramos en su obra la energía de un orden espiritual»⁷¹. Así pues, trátese

70 Gadamer, «Arte e Imitación», en *Estética y hermenéutica*, 93.

71 Gadamer, «Arte e Imitación», en *Estética y hermenéutica*, 92.

del arte moderno abstracto o del arte clásico tradicional, para Gadamer lo común es que se trata de un juego de la imagen. Igual ocurre con todas las artes, sean transitorias o estatuarias, pues su carácter representacional hace que no haya distinción entre lo que la obra representa y el modo en que la obra lo representa. Esto vale para la música, el teatro y la danza, tanto como para la pintura, la escultura o la arquitectura, en la medida en que son concebidas como imagen.

Por lo pronto, y para rescatar al lector que haya podido extraviarse en el camino hasta aquí, sinteticemos los pasos avanzados. El ejercicio descriptivo sobre el modo de ser del juego determinó que uno de sus rasgos ontológicos consiste en que sólo existe en tanto es jugado. Así pues, nos preguntamos cómo trasladar este rasgo a la obra de arte, y encontramos que en este terreno se traduce en que la obra existe sólo en tanto es representada. A partir de allí encaramos el problema de definir lo que se entiende por representar, teniendo entretanto que eludir diversas posibilidades que asomaron en la búsqueda. Ante todo, y sobre la intuición profunda de que la obra de arte no es sucedánea de algo que la trascienda y de lo que toma prestado su ser, se estableció la inconveniencia de tomar la naturaleza representacional del arte como una especie de imitación. El concepto de imitación, con frecuencia emparentado con el de representación, soporta una carga negativa que proviene del modo platónico de entender la mimesis, carga de la que es preciso purgar al arte ya que este no se pliega a la relación entre original y copia. Se exploraron luego las afinidades de la noción de representación con las de signo y símbolo hasta encontrar que la absoluta autonomía de la obra de arte no queda recogida por ninguna de estas nociones. En definitiva, representar no quiere decir, en lo que al arte concierne, que la obra remita a algo que la trascienda que es su original, sino que algo *está ahí* por sí mismo, dotada intrínsecamente de sentido. En otras palabras, no hay un patrón previamente dado, por ejemplo lo natural, que decida sobre el valor de una representación, ya que lo representado está ahí por derecho propio. La representación no es tanto una imitación lata, cuanto una transformación, al revelar el ser de lo representado desde un aspecto insólito y, sin embargo, necesario de su ser. En efecto, seguimos el curso de la reflexión de Gadamer que conduce hasta el concepto de imagen. El ser de la imagen hace justicia al modo representacional de la obra de arte en tanto da cuenta de su valencia óptica, y, al mismo tiempo, deja entrever una explicación sobre la posible verdad del arte fuera del marco de la noción de correspondencia en la que la ceñía la relación original-copia (muy propia de la concepción científica de verdad). En la medida en que la imagen no es sólo reflejo de lo ya conocido,

sino que transforma lo ya conocido, destacando nuevos aspectos que sólo en la imagen se muestran como necesarios, pasa a hablarse de una realidad superior o acrecentada. Precisamente, al tratar el sentido de la expresión «transformación» se quiso explicar en qué consiste este incremento de ser que Gadamer atribuye al arte y en el que, según él, estriba su verdad. Hace referencia con ello al emerger de algo del ocultamiento, a un cierto iluminar la realidad para mostrarla renovada y dotada de posibilidades antes invisibles. La referencia a la luz y su conexión con el ser de lo bello se explica, entonces, porque la obra de arte resplandece y hace que la mirada quede fijada en lo que ella muestra y que ya no puede ignorar. Y no se trata de quedar cautivo de una suerte de hechizo o de encantamiento pasajero, sino, todo lo contrario, de ver mejor lo que es, en un ordenamiento más abarcante.

Ahora bien, sigue vigente la preocupación acerca de cómo entender el calificativo de «verdad» referido a esa suerte de desocultamiento que realiza la obra. En efecto, no hace mucho vimos que Gadamer calificó este «emerger a la luz» como la verdad propia de la obra de arte. Pero una vez depurada de la relación copia-original, la noción tradicional de verdad como correspondencia no se acomoda al modo de ser del arte. ¿En qué sentido ese emerger de algo a la luz es lo que nos permite llamar verdadera a una obra de arte? ¿Qué se entiende por verdad aquí? Y, sobre todo, ¿cuál es la relación con la expresión «experiencia de verdad»? Volveremos sobre estos interrogantes en la última parte.

7. La indistinción estética o mediación total

En su crítica a la subjetivización de la estética, Gadamer reprochaba que la abstracción sobre la que opera la conciencia estética, distinguiendo lo estético de lo extraestético, constituya la manera principal de experimentar el arte, siendo en realidad un modo apenas secundario de hacerlo. La conciencia estética objetiva la obra de arte volviéndola ocasión para un juicio subjetivo sobre su calidad formal. Esta actitud objetivante pasa por alto la posibilidad más genuina que ofrece el arte de transformar el modo habitual de ver el mundo. Si se quiere entender el auténtico modo de ser del arte, y por ende, de experimentarlo, es preciso admitir que esta abstracción apenas si lo observa desde un segundo plano y pierde así el carácter fundamental de su existencia. Al atribuirle a la obra de arte un carácter autorrepresentacional similar al del juego, la distinción estética queda relegada a una forma más bien exterior de acercarse a ella. La valencia óptica de la imagen hace colapsar, en efecto, la distinción entre lo representado y su modo de ser re-

presentado; antes bien, muestra que lo característico del arte es la no-distinción o, para decirlo con Gadamer, la «indistinción estética»: lo representado coincide plenamente con su modo de ser representado. Si insistiéramos en el vocabulario de la conciencia estética habría que decir que el significado de la obra (lo representado) es mediado totalmente por la forma en que la obra lo representa (la forma de la representación): es imagen. En otras palabras, la realidad que aparece y se muestra con la obra solamente se muestra por la manera específica y única como la obra la hace aparecer. La obra de arte tiene un carácter único e irrepetible (posee aura, como diría Benjamín). Gadamer llama a esto «mediación total».

Un ejemplo claro de la mediación total que realiza la obra de arte lo ofrece la poesía. Allí la simbiosis de sonido y sentido es tan total e indiscernible, que lo dicho por el poema corre el riesgo de desaparecer cuando el cambio en alguna de sus palabras hace perder la necesidad sonora que las vincula. La poesía no es, claramente, vano regodeo en el lenguaje y en sus sonoridades, sino que su asunto es lograr que el sonido haga comparecer al sentido. Lo dicho en un poema sólo puede ser dicho por esas voces que conforman la composición poética. La palabra poética, como decíamos antes, comparte con la imagen su naturaleza especulativa: las palabras significan *algo*, no son vacías, y, a la vez, lo que significan sólo puede ser significado con esas palabras. Así pues, lo que las palabras dicen en un poema sólo lo dicen al hacer parte de esa obra literaria, es decir, dicen lo que dicen en esa forma única como en la obra lo hacen. El sentido está totalmente mediado por el sonido. Gadamer insiste en que una prueba de ello es el fracaso al que necesariamente está condenado cualquier intento de parafrasear un poema con la ilusión de preservar lo que dice. Todo comentario o glosa inevitablemente deja escapar algo esencial de su sentido, justamente porque en la poesía sonido y sentido están trabados entre sí indisociablemente. Por la misma razón, la tarea de traducir poesía del idioma original a otro, está siempre malhadada. Y es que las palabras no son meras portadoras de un sentido que una vez fuera transportado a nuestro espíritu pudiera prescindir de su vehículo. Lo transportado y el vehículo que transporta, por así decir, son inseparables. Por eso comprender el sentido del poema es, para Gadamer, lo mismo que tener el poema grabado en la memoria, con sus cadencias y pausas, oído por nuestro oído interior. Tan total es la mediación del sentido por las palabras, en el lenguaje poético, que un cambio o una pérdida en estas, por mínimos que sean, acarrea una pérdida irremediable de aquél. El lenguaje, más aún cuando alcanza su grado de eminencia como ocurre en la literatura, no es un puente artificial entre lo dicho y el ser dicho, sino que es el medio donde lo dicho

existe. Gadamer agrega que la verdad de la palabra está entonces en ser diciente en el mayor grado, esto es, decir lo que de otro modo no puede ser dicho⁷².

Si se procede como la conciencia estética, buscando pronunciarse sólo sobre la calidad de la configuración formal, lo que en el caso de la poesía equivaldría a ocuparse estrictamente de su rima, ritmo, estilo, etc., claramente la integridad de la obra se ve sacrificada y, más aún, la posibilidad de que diga algo se pierde. La conciencia estética enmudece a la obra. Si, por el contrario, se quisiera acceder al significado al margen de la forma en que la obra lo trae, esta perdería algo esencial. De manera general, cualquier intento de abstraer exclusivamente los aspectos formales de la obra de arte para concentrar en ellos la mirada estética, implica la pérdida de la obra en su ser mismo. No hay distancia entre el aparecer y el ser, no hay residuo alguno entre lo mostrado y el modo de mostrarse en y por la obra. Es propio de lo que sirve de mediador desaparecer por completo en el cumplimiento de su función mediadora. La palabra, la nota musical, el gesto, el color, la piedra, se deslizan completamente en lo que representan. La *mediación* es, pues, *total*, y constituye la respuesta de Gadamer a la distinción estética.

Sin embargo, se nos presenta aquí nuevamente la inquietud acerca de cómo trasladar al terreno de las artes estatuarías esta condición que parece muy clara en la poesía y en las artes transitorias. ¿Cómo ha de entenderse la mediación total en ese caso? ¿Qué es, por ejemplo, lo que un edificio dice? Convendrá revisar en este punto la noción de *ocasionalidad* con la cual el autor señala un aspecto crucial de la naturaleza de la obra de arte. Gadamer ve justamente en la arquitectura, arte no transitivo por excelencia, el especial cumplimiento de esta particular condición, por lo cual le concede a esta forma de arte una cierta primacía metodológica frente a las demás manifestaciones artísticas, en tanto ayuda a poner de relieve un aspecto de la naturaleza del arte en general.

Comprender un edificio, afirma Gadamer, equivale a recorrerlo y descubrirlo en sus rincones, caminarlo en derredor y, más precisamente, habitarlo como el espacio arquitectónico que él mismo es. Esto, claramente, no debe ser entendido

72 «Es la forma enigmática de la no-distinción entre lo dicho y el cómo del ser-dicho, que presta al arte su unidad y ligereza específicas y, con ello, sencillamente un modo propio de ser verdadero» (Hans-Georg Gadamer, «El texto eminente y su verdad» (1986), en *Arte y verdad de la palabra* (Barcelona: Paidós, 1998), 108).

como un simple fijar allí el lugar de residencia, de trabajo o de paso. Más bien se refiere a que sólo cuando se entiende que el espacio habitable se configura en cuanto tal espacio único gracias a la construcción lograda, y ella hace visible lo que antes de la construcción no aparecía (pensemos en la manera única como las Torres del Parque⁷³ destacan los cerros de Bogotá y viceversa), sólo entonces es posible decir que el espacio se constituye como ese espacio propiamente dicho. Una expresión muy elocuente al respecto es la que arranca una construcción cuando se dice de ella: «¡Está en *su* lugar!», dando a entender que no se la imagina ubicada en otra parte sin que con ello perdiera toda su identidad. Esto quiere decir, más exactamente, que el edificio se constituye en cuanto obra, no en el simple estar ocupando un lugar y delimitando un espacio que existía antes de ser erigida la construcción, sino cuando cumple una tarea arquitectónica, a saber, cuando *crea* el espacio único que allí se configura. El edificio suscita con su presencia un espacio arquitectónico o urbano que no le es un añadido, sino que hace parte de lo que el edificio mismo es. En otras palabras, el edificio, cuando es una obra lograda, arquitectónicamente hablando, no puede ser abstraído del espacio en el que se erige y que a su vez es creado por el edificio mismo con su presencia, so pena de que deje de ser tal edificio y se convierta en pura fachada. Un edificio no tiene su verdadero ser como objeto virtual, digamos en la maqueta, la fotografía o la pantalla de computador⁷⁴. Así pues, esa condición por la cual la obra, en este caso el edificio, es indistinguible de la manera como le dan sentido quienes lo habitan: el espacio vital que engendra saca a relucir el carácter ocasional del edificio, su nexa con un conjunto vital en el cual la obra adquiere sentido⁷⁵.

73 Las Torres del Parque hacen parte del legado urbanístico del arquitecto colombiano Rogelio Salmona en Bogotá. Ubicado en inmediaciones de la Plaza de Toros y del Parque de la Independencia, este conjunto de edificios construido hacia finales de los años setenta generó un lugar privilegiado de habitación, por la vista que desde allí se ofrece hacia los cerros orientales de la ciudad y hacia la sabana que se extiende a sus pies. El conjunto da la impresión de emerger de algún modo de/con la montaña.

74 Ver: Gadamer, «Sobre la lectura de edificios y de cuadros» (1979), en *Estética y hermenéutica*, 255 y ss.

75 “Quien ve edificios como fotografías (o ya no los ve sino que sólo los fotografía) olvida que se levantan en el espacio y crean espacios de los que uno entra y sale y que no están principalmente ahí como atracciones turísticas, sino que tienen su lugar en el tráfigo de la vida –como iglesia, ayuntamiento, banco, baños, instalaciones deportivas o lo que sea–, y de repente somos conscientes de algo que surge casi imperceptiblemente. Algo que *nos obliga a detenernos*, que comprendemos como una respuesta y en lo cual nos reconocemos a nosotros mismos” (Gadamer, «¿El fin del arte?», en *La herencia de Europa* (Barcelona: Península, 1990), 79; cursiva ajena al texto).

A la luz de esto, se entiende que para Gadamer comprender un edificio pase por recorrerlo en todas sus posibilidades, por «someterlo con preguntas» acerca del efecto que la obra ejerce sobre quienes la transitan o, más precisamente, sobre quienes la habitan. Por esa razón, reflexiona Gadamer, cuando construcciones de épocas antiguas no logran ser integradas en los nuevos desarrollos urbanísticos que se suceden con el desarrollo de las ciudades, dichas construcciones pierden su sentido, dejan de ser lo que fueron, aunque sigan en pie y conserven sus características de siempre. La razón es que ya no instauran un vínculo esencial con su entorno. De acuerdo con esto, los esfuerzos de conservación del patrimonio urbanístico no pueden contentarse con garantizar la preservación física de las edificaciones antiguas, sino que deben, ante todo, dirigirse a reinterpretarlas en nuevos contextos, dotándolas de un sentido vigente para quienes las habitan. Ahora bien, volviendo al punto que nos trajo aquí, la existencia necesaria de ese nexo vital por el cual la obra adquiere sentido como obra es lo que Gadamer llama su *ocasionalidad*.

Como una muestra más de que su análisis no deja por fuera ninguna manifestación artística, pues capta el modo esencial de ser del arte, Gadamer se ocupa de las artes decorativas. Respecto a estas el autor hace consideraciones similares a las suscitadas por la arquitectura, muy en contravía de las opiniones tradicionales sobre la materia, para las que lo decorativo, si es un arte, lo es en cualquier caso de rango menor. Pone de presente la ocasionalidad de lo decorativo, explicando cómo sólo es tal cuando suscita una relación particular entre un conjunto de objetos que salen de su opacidad habitual para destacarse individualmente como parte del conjunto. En otras palabras, se dice que algo es un buen adorno, o que alguien tiene buen sentido de la decoración cuando sabe identificar la ocasión en la cual lo que llamamos adorno o decorado ayuda o contribuye a iluminar o embellecer el conjunto de objetos que se ponen en relación (decimos que hacen juego). Así pues, tener sentido de la decoración no difiere mucho de tener un buen sentido del espacio, en términos arquitectónicos. Nuevamente, lo indisociable de la edificación respecto a la ocasión en la que ella adquiere sentido, y en la que se constituye propiamente como obra, es lo que Gadamer llama ocasionalidad y equivale a lo que antes hemos llamado mediación total: lo dicho por la obra –transitoria o no transitoria–, su sentido, es indisociable de la forma o la configuración interna en el que dicho sentido se muestra. Lo que la obra representa sólo en y por la obra se muestra, realizando allí su verdadero ser. O, para decirlo de manera ya más familiar, el arte es autorrepresentación.

Por lo tanto, desde el punto de vista metodológico, la arquitectura adquiere una posición preponderante en la estética gadameriana, en la medida en que muestra que la naturaleza de la obra de arte, no importa si es o no estatuaría, está en realizar esa mediación total entre forma y sentido. Esto pone completamente en entredicho la distinción estética, pues no se comprende la obra, sino que, al contrario, se pierde lo esencial de su ser al juzgarla desde esa distinción. La preeminencia concedida a la arquitectura, por otra parte, deriva hacia reflexiones interesantes acerca de la relación entre esta y las otras artes. Toda obra –musical, dancística, teatral, pictórica, etc. –, dice Gadamer, tiene lugar en un espacio, y el espacio en el que ella puede desplegar plenamente su sentido no es cualquiera, sino aquel en el que su nexo vital aparece con mayor efecto o evidencia. De ahí que afirme, por ejemplo, que no todo lugar es propicio para la lectura de un poema, o para exhibir una escultura. Son estas, en mi opinión, reflexiones muy sugestivas para tener en cuenta en campos como la curaduría artística, pero que, todavía más, dejan ver la coherencia que atraviesa los planteamientos estéticos de Gadamer.

En resumen, lo que llamábamos en el caso del juego la autorrepresentación del juego, se traduce para la obra de arte, en virtud de su naturaleza representacional, en la *mediación total*: imposibilidad de distinguir entre la obra y su ser representada, entre su sentido y la forma de aparecer éste en la obra misma. Esta indistinción le permite a Gadamer establecer una dura oposición a la conciencia estética y a la abstracción sobre la cual descansa y, más importante aún, constituye el fundamento para hablar de verdad en el arte.

8. El acontecimiento «trágico» en la experiencia artística

En la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera.

H.-G. Gadamer

La disposición a demorarse en la obra y a escuchar lo que tiene que decirnos supone que allí algo nos habla con fuerza, y es tan dicente que no da espacio para seguir de largo. Ciertamente, el encuentro con la obra de arte termina arrastrando a quien se siente tocado hacia una conversación que al final lo transforma. Algo de lo que antes no se tenía noticia irrumpe de pronto en el horizonte de sentido,

obligando a modificar la manera habitual de ver el mundo y, por ende, de orientarse uno mismo en él. La aparición de un aspecto inédito de la realidad, como veíamos, descubre un orden completamente nuevo, y la realidad se ve así enriquecida y acrecentada en sus posibilidades. La transformación que ocurre a quien toma en serio el juego del arte, tal como le ocurría al jugador que se entregaba de lleno a la tarea representativa del como-si, es un acontecimiento, es decir, algo le pasa sobre lo cual no tiene control y lo excede. Al tenor de las reflexiones sobre la tragedia, es posible decir que este acontecimiento tiene un carácter trágico.

La tragedia es, para Gadamer, un ejemplo especialmente ilustrativo del modo del ser del arte. Para quien toma parte en la tragedia y asiste al infortunio del héroe, la experiencia no lo deja inalterado. Por el contrario, si este efecto no tuviera lugar, si frente al drama del personaje trágico no se experimentara temor y compasión, ni su consiguiente *catarsis*, no habría realmente tragedia. La definición aristotélica de tragedia incluye el efecto que la acción trágica causa sobre el espectador, como algo que le es consustancial a esta. Ahora bien, en su análisis de la tragedia Gadamer insiste en que estos sentimientos de temor y compasión deben ser depurados de consideraciones subjetivistas. En lugar de vivencias privadas del espectador, *phobos* y *eleos* –los términos griegos para referirse a estos sentimientos–, hablan de una experiencia más semejante al éxtasis, esto es, a un salir de sí mismo producto del sacudimiento que produce contemplar el trágico destino del héroe. Por esta razón Gadamer propone traducir por los términos *terror* (*Jammer*) y *desolación* (*Bangigkeit*) para aproximarse mejor al sentido original de las palabras, y contrarrestar con ello el tono psicologista y subjetivo que llevan consigo *temor* y *compasión*. De este modo, se destacaría con mayor claridad el hecho de que la tragedia involucra por completo al espectador, o, más aún, en la tragedia algo acontece que llama a quien participa a implicarse de lleno y a salir fuera de sí para participar en algo que le excede.

Pero dejando de lado las sutilezas filológicas, lo interesante para nosotros es que la experiencia trágica no es una suerte de delirio inconsciente en el que se sumerge el espectador, para luego despertar como si de una pesadilla dulce amarga se tratara, y después de la cual puede volver a su modo habitual de vida –ahora descargado de tensión–. Antes bien, la experiencia implica una depuración, lleva a quien la realiza a elevarse por encima de lo evidente y a vislumbrar una «ordenación metafísica del ser que vale para todos»⁷⁶. Esta experiencia lo

76 Gadamer, *VMI*, 178.

hace volver sobre sí pero transformado, en el sentido de transformación del que hablábamos antes: algo de la realidad que estaba oculto se vuelve visible, y al verlo, ya no es posible recuperar la misma mirada de antes sobre lo circundante, pues ahora la realidad se ha mostrado más como verdaderamente es: «retorna iluminado del cegamiento en el que vivía como cualquier otro»⁷⁷. Tal es el rasgo trágico del acontecimiento que depara el juego del arte.

Efectivamente, lo que le pasa a quien hace la experiencia de una obra de arte, a quien se la toma en serio y permanece en ella, es que no queda inalterado, pero no en el sentido psicologista o emotivista de sufrir un espasmódico sacudimiento o shock, sino en cuanto la transformación que padece le cambia su horizonte para siempre. Puede decirse que no es el mismo que fue antes de pasar por la obra de arte. El acontecimiento del cual participa encierra un momento de verdad. Y no es sólo que la aparición de un aspecto antes encubierto en la realidad emerja, sino que esto supone una transformación para quien se compromete seriamente con la obra de arte y descubre esta nueva realidad. La verdad del arte entraña una verdadera experiencia, como veremos en lo que resta.

77 Gadamer, VM I, 179.

IV. EXPERIENCIA DE VERDAD O VERDAD DE LA EXPERIENCIA

La cuestión que nos trajo hasta aquí, valga recordarlo, es en qué consiste para Gadamer la verdad del arte, y, más precisamente, en qué sentido dice que el arte procura una «experiencia de verdad». La opacidad que, muchos reclaman, oscurece la respuesta ofrecida en *Verdad y método*, nos llevó a recorrer el camino que el autor sigue, tomando al juego como hilo conductor, con la esperanza final de llegar a exponer, con la mayor claridad posible, el sentido de esta enigmática expresión. Bajo la idea de que el arte es la consumación plena del juego, se entretejieron de manera muy directa las correspondencias entre el juego y el arte, mostrando cómo en realidad el modo de ser del uno da cuenta del modo de ser del otro. La reflexión en torno al carácter autorrepresentacional del arte, que llevó a conferirle el estatuto de *imagen*, permitió a Gadamer hablar de forma explícita sobre una condición de verdad relativa al arte. En cuanto que imagen, dice, el arte desoculta o saca a la luz un plus de realidad –se hablaba también de transformación de la realidad–, y en esto estriba su verdad. Esta primera respuesta nos plantea, sin embargo, varios problemas que es preciso intentar superar si queremos cumplir el propósito trazado.

En primer lugar, hay que preguntar por la razón de calificar como verdad dicho desocultamiento. En otras palabras, esta no parece ser la noción de verdad que comúnmente se tiene en mente. Y si es distinta, cabe cuestionarse entonces en qué sentido se le llama verdad. Por otro lado, y según se anotaba desde el inicio, el concepto de verdad no recibe un tratamiento por separado, sino que, para Gadamer, la investigación se dirige hacia la legitimación de la «experiencia de verdad» que tiene lugar en el arte. Así pues, lo que nos interesa propiamente es esclarecer a qué se refiere con «experiencia de verdad» y, por supuesto, cuál es la relación que hay entre la verdad como desocultamiento y la llamada experiencia de verdad. Sólo así es posible dar satisfacción a la curiosidad que despierta la afirmación de Gadamer de que el arte expresa una verdad legítima. Anticipándonos a lo que vendrá enseguida, la intuición que nos interesa probar en esta última parte habla de que sólo cuando se hace una experiencia auténtica tiene lugar un

desvelamiento que transforma la realidad, y con ello se transforma también quien hace la experiencia. Aunque suene a un inocuo juego de palabras, lo que queremos llegar a establecer es que toda verdadera experiencia *qua* experiencia es siempre una experiencia de verdad. Esto abre el camino para hablar de una experiencia de verdad en el arte. De acuerdo con esto, lo primero que importa averiguar es en qué consiste hacer una experiencia⁷⁸.

1. Experiencia verdadera

Para comenzar, es preciso señalar que según Gadamer la noción de experiencia (*Erfahrung*) ha sufrido un estrechamiento semántico muy grave, en la medida en que ha terminado por ser asimilada a la noción de experiencia científica, más exactamente, de experimento: «Por paradójico que suene, el concepto de la experiencia me parece uno de los menos ilustrados y aclarados. Debido al papel dominante que desempeña en la lógica de la inducción para las ciencias naturales, se ha visto sometido a una esquematización epistemológica que me parece recortar ampliamente su contenido originario»⁷⁹.

Siendo el concepto de experiencia tan central y arduamente debatido en filosofía, extraña mucho que Gadamer afirme que ha sido muy poco ilustrado. La razón está en que ha sido un concepto estrictamente enmarcado por las preocupaciones epistemológicas de la ciencia. Como afirmábamos al comienzo, la inquietud de Gadamer nace de la manera desmedida como la ciencia ha venido ganando desde la Modernidad el monopolio sobre la idea de conocimiento: sólo hay conocimiento y, por ende, verdad, allí donde hay un método científico de verificación capaz de dar cuenta de tal conocimiento:

78 Estamos de acuerdo con Risser en que la dificultad para encontrar una respuesta a lo que Gadamer entiende por verdad en la reflexión sobre el arte, obedece a que en la primera parte de *Verdad y método* el autor no ha ahondado aún en la noción de experiencia, la cual sólo desarrolla en la segunda parte del libro. En otras palabras, lo que se quiere mostrar en lo que sigue de este trabajo es que verdad y experiencia guardan una relación esencial desde el punto de vista de la hermenéutica filosófica, hasta el punto que hablar de *verdad* es necesariamente referirse a una experiencia de verdad. «Where Gadamer is most explicit about truth in *Truth and Method*, namely, in the analysis of art, the point is often lost because the analysis of hermeneutic experience has not yet been given» («Allí donde Gadamer es más explícito acerca de la verdad en *Verdad y método*, a saber, en su análisis sobre el arte, el punto se pierde a menudo debido a que no ha hecho aún el análisis de la experiencia hermenéutica»). (Risser, *Hermeneutics and the Voice of the Other*, 139).

79 Gadamer, VM I, 421.

A medida que los métodos de la ciencia se extienden a todo lo existente resulta más dudoso que los presupuestos de la ciencia permitan plantear la cuestión de la verdad en todo su alcance. Nos preguntamos con inquietud si no hay que achacar a los métodos de la ciencia la existencia de tantas cuestiones que demandan una respuesta que ella rehúsa dar. La ciencia se niega a dar respuesta desacreditando la pregunta tachándola de absurda. Porque sólo tiene sentido para ella lo que se ajusta a su método de hallazgo y examen de la verdad⁸⁰.

Conocimiento en sentido estricto sólo es para la ciencia el que descansa sobre una experiencia lograda metódicamente y, por ende, susceptible de ser reproducida bajo estándares compartidos por una comunidad científica establecida⁸¹. En efecto, no alcanza rango de experiencia válida para la ciencia la que no pueda ser replicada de manera idéntica por quienes dominan las técnicas de verificación y reconocen los postulados teóricos de quienes realizan el experimento por primera vez; en términos de Kuhn, por quienes comparten el mismo paradigma. Es práctica usual que cuando un artículo sale publicado en un *journal* científico exponiendo los resultados de un experimento importante, al cabo del tiempo aparecen otros tantos artículos, provenientes de distintas latitudes, que avalan dichos resultados, o, de ser el caso, los ponen en cuestión, basados muchas veces en si ha sido posible o no repetirlos con iguales resultados y siguiendo los mismos protocolos. Este proceder habitual habla de una comunidad científica alerta, que sanciona las experiencias valederas sobre la base de su reproducibilidad, y, por supuesto, de su efectiva contribución a la consolidación de una teoría particular. Esto en sí mismo no representa ningún problema de gravedad, salvo porque cualquier otro tipo de experiencia que no encaje dentro de esta idea de experiencia científica pierde legitimidad, y, más aún, su potencial de verdad.

La pérdida semántica del concepto de experiencia debida a su unilateralización hacia el lado de la ciencia, tiene consecuencias a la vista que se aprecian, para no ir más lejos, en la cultura del experto tan difundida en nuestros días. El problema que esto plantea para la noción de experiencia se ve muy claramente al comparar la

80 Gadamer, «Qué es la verdad?», en *Verdad y método II*. (Salamanca: Sígueme, 1992), 52. En adelante: *VM II*.

81 «El ideal de conocimiento perfilado por el concepto de método consiste en recorrer una vía de conocimiento tan reflexivamente que siempre sea posible repetirla. *Methodos* significa “camino para ir en busca de algo”. Lo metódico es poder recorrer de nuevo el camino andado, y tal es el modo de proceder de la ciencia» (*VM II*, 54).

figura del llamado *experto* con la del comúnmente llamado hombre *experimentado*. Cualquiera sea su campo de acción, el primero suele estar familiarizado con las técnicas más modernas para obtener y maximizar eficientemente los resultados, y en teoría domina los casos particulares que se pueden adaptar a modelos más generales. Su respaldo seguro está en la experiencia científicamente avalada: evidencia empírica, experimentos, estadísticas, modelos matemáticos, etc. En contraste, el experimentado es aquel que sabe tomar distancia prudente de tales técnicas y modelos, pues sabe *por su experiencia* que cada situación particular compromete factores imponderables no susceptibles de modelación alguna. Y el punto no es que el experimentado sea incompetente en comparación con el experto, o ignore las técnicas, o desconozca la teoría, sino que, aun conociéndolas a la perfección, sabe de su limitado alcance. En su caso la experiencia que ostenta es de la clase que no se aprende de manera puramente técnica o metódica y, por tanto, no puede serle ahorrada a nadie, pues ganarla demanda tiempo y, todavía más, implica alcanzar conciencia de los propios límites. En una cultura cada día más confiada y, por qué no, arrogante, para la que la ciencia y la tecnología habrán de resolver todos los enigmas humanos, el experto desplaza al experimentado, y la experiencia de este último pierde paulatinamente valor. Es por esto que cuando Gadamer plantea la necesidad de recuperar el sentido básico del término, lo que busca es legitimar la experiencia entendida en un sentido más propiamente humano. Este propósito lo lleva a cabo reconstruyendo la noción de experiencia basado en tres momentos o rasgos que podríamos calificar como: el de apertura, el dialéctico y el histórico.

La apertura de la experiencia. Gadamer suele evocar con admiración unas líneas del Estagirita en las que este se sirve de una imagen bélica para describir la formación de los universales. Es algo parecido, dice Aristóteles, a lo que ocurre en un campo de batalla cuando uno de los ejércitos se da a la huida: ¿cuándo se puede decir a ciencia cierta que el ejército está huyendo? ¿Cuándo dos, seis, veinte o mil de sus soldados huyen? ¿En qué momento preciso se puede establecer que el ejército en cuanto tal se ha dado a la fuga? No es posible saberlo. La imagen en movimiento de repente se congela y la visión de la huida simplemente se hace evidente. La dificultad para establecer el número exacto en que se vuelve justo afirmar: El ejército huye, se asemeja, según Aristóteles, a la dificultad para establecer en qué momento se da el salto de lo particular a lo universal. En otras palabras, ¿cuándo y por qué pasamos de «sumar» instancias particulares a establecer ese universal que las reúne a todas? ¿Cuántos soldados en fuga son necesarios o suficientes para declarar que el ejército huye? Es el clásico proble-

ma de la inducción. Del mismo modo como en este caso es imposible precisar el momento justo en que se vuelve legítimo dar el salto de lo particular a lo general, así también resulta difícil saber cuántas experiencias individuales se requieren para emitir un juicio universal válido.

Pero lo que interesa a Gadamer, al margen de este asunto tan discutido y propio de la epistemología, es un aspecto de la experiencia que se perfila allí. Sirvámonos de un ejemplo sencillo para mostrarlo mejor. No es difícil imaginar que luego de muchas veces en las que emplear cierta planta probó traer alivio a personas con fiebre e inflamación de ojos, los primeros médicos o curanderos establecieron que tal planta tenía tal efecto curativo para cualquier paciente con tales síntomas. De lo particular hicieron el tránsito a lo general: «La planta *x* cura la enfermedad *z*». Si bien no se encuentra una razón lógica que justifique cuántas veces bastan para inferir este enunciado —sin hablar del ejercicio de abstracción que es preciso hacer para dejar de lado las diferencias específicas de cada situación—, lo cierto es que en algún momento se consideró que la experiencia previa permitía avalar la afirmación general sobre el poder curativo de una determinada planta. Esta consideración muestra algo relevante acerca de la naturaleza de la experiencia, sea esta científica o no. Según Gadamer, una experiencia sólo cuenta como tal cuando permite ganar un punto de vista más amplio o más general. Para el Estagirita esto significaba estrictamente la posibilidad de traducirla a un universal, así como para la ciencia moderna, regida por la lógica de la inducción, una experiencia es significativa sólo si contribuye a exhibir una ley universal. Para Gadamer, sin embargo, aunque la experiencia gana en amplitud, esto no significa que su único *telos* sea el ser llevada a concepto o a ley universal. En efecto, una experiencia es dicente y significativa, no sólo cuando se deja traducir a un enunciado científico de mayor alcance explicativo, sino, como ocurre en la vida cotidiana, cuando permite comprender algo de manera más acabada que antes, o, podríamos agregar, cuando permite ver mejor lo que antes no se veía bien.

Ahora bien, a menos que uno sea muy testarudo, solamente se sostiene en lo que la experiencia le ha enseñado mientras no haya una experiencia de peso que contradiga lo que hasta ahora ha juzgado. Volviendo al ejemplo anterior, es de esperar que la afirmación: «La planta *x* cura la enfermedad *z*» se mantendrá incuestionada entre los curanderos mientras no se presenten casos de pacientes con malestares semejantes que, a pesar de ser tratados con la misma planta, no experimenten el efecto curativo que era de esperar dada la experiencia pasada.

Aquí otra vez tropezamos con la pregunta acerca de cuántos casos contrarios son necesarios o suficientes para poner en cuestión la afirmación general, es decir, cuándo se está ante una experiencia “de peso” que llame a cuestionar lo pasado. Dejándola de nuevo al margen, lo importante es observar un aspecto de la experiencia asociado a su ansia de generalidad, a saber, que la experiencia está siempre abierta a nuevas experiencias; en términos más contemporáneos se diría que es falsable. Esto quiere decir que la experiencia nunca se clausura por completo, sino que se mantiene abierta ante la posibilidad de ser contradicha por nuevas experiencias. En esto consiste la apertura propia de la experiencia.

La dialéctica de la experiencia. Una experiencia considerada realmente como nueva no se limita a confirmar lo previo, sino que se opone a la experiencia anterior, es decir, no encaja en las expectativas. Efectivamente, una cosa es la experiencia que confirma lo que ya se sabía, y otra distinta es la experiencia que en su novedad cuestiona lo que ya se sabía, o, más exactamente, que a la luz de la nueva experiencia, se creía saber. El segundo es el tipo de experiencia que desborda las expectativas y que simplemente le acontece a alguien de manera inesperada: «Me pasó algo», expresión que insinúa claramente que no se está al mando de la situación, por así decir, sino respondiendo a algo que no se esperaba. Una experiencia así implica un momento de pérdida del control habitual y, además, un momento de negación: «Esta, la verdadera experiencia, es siempre negativa. Cuando hacemos una experiencia con un objeto esto quiere decir que hasta ahora no habíamos visto correctamente las cosas y que es ahora cuando por fin nos damos cuenta de cómo son»⁸².

Ciertamente, ganar claridad acerca de algo pasa por tener que negar en cierto modo lo que se creía saber y que ahora se muestra incorrecto o insuficiente. Supone despojarse de un juicio previo, en la medida en que se niega una determinación anterior sobre lo que se creía conocer. Pero si esta negación implica un cierto retroceso en el conocimiento sobre algo, también conlleva una ganancia, pues ahora sabemos mejor, o, al menos sabemos que no sabemos, y sin duda eso es un saber nuevo. Gadamer continúa: «La negatividad de la experiencia posee en consecuencia un particular sentido productivo. No es simplemente un engaño que se vuelve visible y en consecuencia una corrección, sino que lo que se adquiere es un saber

82 Gadamer, VM I, 428.

abarcante». La experiencia involucra un momento dialéctico que ya Hegel había visto con claridad. Cuando la conciencia descubre que el objeto que creía conocer no es como ella pensaba, niega su saber previo y, al hacerlo, la conciencia retorna sobre sí pero incrementada, ya que ahora no sólo sabe mejor cómo es el objeto, no le es tan extraño, sino que además sabe algo acerca de sí misma que antes no sabía. Es un saber abarcante, pues no se limita al objeto, sino que de paso gana conciencia acerca de los propios límites. Para Hegel, sin embargo, el desarrollo dialéctico de la conciencia la dirige teleológicamente hacia la plena autoconciencia, es decir, hacia la superación de todos sus límites, cuando para la conciencia no habría ya ningún momento ajeno de la realidad y, por ende, ninguna experiencia nueva sería necesaria. Implicaría la clausura de la experiencia. Para Gadamer esto riñe con la asunción radical de la finitud humana y, en este punto, se separa completamente de Hegel.

El modelo paradigmático de lo que significa hacer una experiencia –visto su carácter dialéctico– es, para Gadamer, el diálogo, en la medida en que quienes dialogan están desprovistos de cualquier interés por imponer su punto de vista particular y, antes bien, los mueve la posibilidad de acceder, gracias al encuentro con su interlocutor, a un nivel compartido de mayor generalidad sobre el asunto sobre el cual conversan. Aspiran a ver las cosas mejor que antes, y eso no puede ocurrir a menos que se esté abierto a la posibilidad de reconocer que hasta ahora la perspectiva propia ha podido estar, o bien equivocada, o bien limitada. De lo que en el fondo se trata en un diálogo es de ensanchar el propio horizonte de comprensión. Sin entrar en la descripción detallada de la manera como esto tiene lugar, lo que podemos señalar es que la actitud de apertura del dialogante se manifiesta en su capacidad para formular preguntas, es decir, en su capacidad para poner en suspenso su experiencia previa: sus pre-juicios. Contrario a lo que podría pensarse, esto no le exige neutralizarlos de antemano, en una suerte de acto depurativo, sino justamente servirse de ellos para preguntarse sobre el asunto en cuestión: *¿es así como he (pre)juzgado hasta ahora, o no es así?* La apertura de la pregunta se mide por el espacio que la pregunta deja para que las cosas por las cuales indaga *no sean así* como hasta ahora ha juzgado, esto es, para que se muestren de forma distinta a como se habían mostrado antes de ponerse en diálogo con otro. De manera que un diálogo exige a quienes toman parte en él estar dispuestos –más allá de toda seguridad– a deponer su confianza en lo que se les ha vuelto habitual, y correr el riesgo de tener que negar lo juzgado hasta ahora. En otras palabras, para quien dialoga, el mejor resultado es descubrir que no tenía tanta claridad como creía, pues de ese modo se hace posible la aparición de un

aspecto nuevo del asunto que antes se le ocultaba a su mirada y comprensión. Una vez visto, este aspecto nuevo se integra al modo de juzgar el asunto en conjunto, y puede entonces decirse que se ve mejor que antes. No es de extrañar que según esto sea Sócrates la figura por antonomasia de quien sabe dialogar, precisamente por su capacidad para mantener abiertas las preguntas, es decir, por su capacidad para mantener en suspenso su experiencia previa («sólo sé que nada sé» era su conocido lema). Él está siempre dispuesto a reanudar el diálogo porque el espacio que abre para que lo juzgado no sea como ha juzgado previamente, se mantiene abierto. El filósofo es plenamente consciente de su finitud. A propósito de esto, Gadamer nos recuerda que, según Platón, la diferencia fundamental que separa a hombres de dioses está en que los primeros filosofan mientras los segundos no, y ahora podemos ver que la razón de esta poderosa afirmación está en que aquellos, a diferencia de estos, saben del límite.

La historicidad de la experiencia. Es esencial a la experiencia mantenerse abierta a nuevas posibilidades, tal como es esencial al que dialoga no cerrarse a la posibilidad de someter a prueba sus juicios sobre un asunto. Por el contrario, cuantas más experiencias ha hecho alguien, más aprende que todo lo juzgado hasta el momento está sujeto a revisión ante nuevas experiencias. El mejor representante del hombre experimentado es por ello el que, habiendo pasado tantas veces por experiencias que le han hecho reorientar sus juicios acerca de diversas materias, sabe que no sabe, y está dispuesto a poner a prueba nuevamente sus experiencias previas. Todo lo opuesto al que, creyendo que ha experimentado todo cuanto es posible, se siente, como se suele decir, más allá del bien y del mal. Hace parte esencial de la experiencia recordarnos nuestra inquietante finitud.

Hacer una experiencia, afirma Gadamer, conlleva inevitablemente la frustración, ya que una expectativa desde la cual se confiaba poder dar sentido a una nueva experiencia, súbitamente se quiebra ante algo que se resiste. Lo nuevo choca con lo habitual y hasta tal punto transforma al que hace la experiencia, que al volver luego la mirada hacia lo que le era habitual, lo encuentra muy ajeno. De ahí que, en estricto sentido, las experiencias sean únicas e irrepetibles, pues lo que es frustrado o negado una vez no es vuelto a negar exactamente otra vez. En otras palabras, no es posible repetir la misma experiencia varias veces. En esto radica la historicidad de la experiencia. Evidentemente, hay aquí un punto de honda diferencia con relación a la noción de experiencia científica, que en su necesaria reproducibilidad se concibe a sí misma como ahistórica, esto es, válida para todo momento y lugar.

Cuando se pasa por una experiencia, usualmente frustrante, se tiene noticia de lo que ya no cabe esperar, de lo que no es más posible. Por esta razón, las experiencias más significativas son justamente las más dolorosas, puesto que con ellas se adquiere conciencia de lo irreversible e irreparable, de lo que rebasa todo control. En otras palabras, gracias a la experiencia sabemos de nuestra irrevocable temporalidad. Al hacer, o mejor sería decir, al *padecer* una experiencia, ciertas posibilidades que se tomaban por ciertas desaparecen para siempre obligando a rehacer parte o todo el proyecto de sentido en el que se estaba implicado. En el fondo toda experiencia implica un asomo a la experiencia límite del tiempo, a la negación última de toda nueva posibilidad, como es la muerte. Una experiencia genuina es, entonces, una suerte de pequeña muerte que anticipa la definitiva, siendo esta la prueba plena de la temporalidad que nos determina.

Por lo tanto, se concluye sin dificultad que al paso por una experiencia no se sale inalterado, ya que una transformación ha tenido lugar. Sin embargo, y de manera paradójica, se puede decir que gracias a una experiencia se es otro y, no obstante, se llega a ser más uno mismo. Esto se puede explicar porque la confrontación obligada con los propios límites que significa sufrir una experiencia acarrea una mejor apropiación de sí mismo; quien sufre una experiencia sabe mejor quién es al descubrir contra toda expectativa quién no puede ser. Y en esto, afirma Gadamer, radica la verdad fundamental de la experiencia humana, en tanto que experiencia verdadera o auténtica.

La experiencia es, pues, experiencia de la finitud humana. Es experimentado en el auténtico sentido de la palabra aquél que es consciente de esta limitación, aquél que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan. En él llega a su plenitud el valor de verdad de la experiencia⁸³.

Ahora bien, debemos preguntarnos: ¿es la experiencia del arte una verdadera experiencia? En otras palabras, ¿es la verdad del arte la verdad propia de una experiencia? Responder afirmativamente a estas cuestiones, como hace Gadamer, se traduce en lo que quizás ahora podamos mostrar sin mayor dificultad:

83 Gadamer, *VMI*, 433.

la transformación de la realidad que la obra de arte realiza transforma a quien se la toma en serio. Lo que veremos enseguida es que la verdad fundamental que Gadamer atribuye al arte tiene la misma estructura de la experiencia humana.

2. Verdad como desocultamiento

De acuerdo con lo desarrollado sobre el arte, es claro que la verdad que, según Gadamer, tiene allí lugar, no se deja definir en los términos tradicionales de correspondencia entre un juicio y el estado de cosas al que este se refiere. El concepto de verdad como correspondencia, como se sabe, atañe exclusivamente a los juicios o enunciados, de los cuales se afirma que son verdaderos si dicen de lo que es, que efectivamente es: *adaequatio intellectum ad rem*. «El día está lluvioso», por ejemplo, es un enunciado verdadero si en realidad está lloviendo, y es falso si hace sol. Por lo tanto, a no ser que se trate de una obra literaria, ni en la música, la danza, la pintura o la escultura hay enunciados que pudieran ser sometidos a esta prueba de veracidad, en caso de que se quisiera hacer extensiva de manera literal esta condición de verdad a dichas artes. Por otro lado, tampoco tendría mayor sentido o interés juzgar la verdad de una obra literaria llanamente por la posible verdad de los enunciados individuales que la constituyan. Al pensarlo así se llega directo y sin vacilación a que todo lo dicho en una novela o en un poema no es más que fábula y deliciosa mentira. La única conclusión posible bajo ese esquema es que la literatura, y todas las demás artes, carecen de verdad.

Ahora bien, si se insistiera en pensar que el arte obedece a la relación original-copia, posiblemente cabría decir –siempre bajo la idea de verdad como correspondencia– que la obra es verdadera mientras copie fielmente a la realidad. Supondría esto la posibilidad de traducir su contenido a enunciados que pudieran ser verificados por contraste con la realidad copiada por la obra. Esta estrategia a lo sumo nos permitiría decir de muy contadas obras, si acaso de alguna, que son verdaderas en este sentido tan preciso. Una consecuencia que se advierte de inmediato es que esta particular noción de verdad vuelve prescindible a la obra de arte, ya que muy probablemente lo que esta pueda declarar con su lenguaje particular es susceptible de ser convertido en enunciados teóricos. En el fondo subsiste la idea de que la obra es mera portadora de un sentido, y que lo que dice (su contenido) es distinguible nítidamente de la forma como lo dice. Es evidente que esta concepción de verdad presupone la distinción estética. Claro está que para quienes afirman que el arte no es verdadero, ni tiene por qué serlo –en el sentido

que se acaba de señalar—, su existencia se puede justificar plena y suficientemente por el deleite estético que su calidad suscita.

Por lo tanto, al negar con Gadamer que el carácter representacional del arte lo convierta en mera copia o imitación de la realidad, nos encontramos con que no es fácil entender qué tipo de verdad se puede atribuir al arte, al menos mientras se permanezca bajo la versión simple de verdad como correspondencia entre juicios y hechos. Ciertamente, puesto que para Gadamer el arte no sólo no copia la realidad, sino que genera realidad, su declaración (la del arte) no puede ser juzgada en términos de pura adecuación. Porque no es simplemente que algunos hechos de la realidad no hubieran sido todavía integrados en una teoría, y que gracias a la obra de arte se tenga por primera vez noticia de ellos (por ejemplo, que los cambios de luz modifican el modo de percibir los objetos, o algo por el estilo), haciendo posible a partir de entonces teorizar sobre las cualidades de esos fenómenos recién descubiertos e incrementar así nuestro conocimiento teórico de la realidad. El incremento que, según esto, realizaría la obra de arte consistiría apenas en correr los límites de la realidad ya conocida hasta un terreno que antes no se sabía que existía, y ofrecer su conquista como ámbito para ser integrado y colonizado con nuevos enunciados de conocimiento. Esta manera de ver el asunto se funda subrepticamente sobre la distinción estética, puesto que supone que el contenido, en este caso la porción de realidad descubierta, es discernible de la forma como la obra la representa, y, nuevamente, este supuesto pone en entredicho la absoluta necesidad de la obra de arte. La verdad del arte debe ser entendida de modo que se reconozca como modo esencial de su ser la indistinción estética, la cual vuelve artificial el esfuerzo por abstraer lo representado por la obra del modo en que ella lo representa.

La verdad del arte tiene que ver entonces, por un lado, con lo que se desoculta, que sólo puede revelarse en y por la obra de arte, haciéndola intraducible a ningún tipo de experiencia distinta, como podría ser la experiencia científica. Por otro lado, lo que se muestra con la obra no es una parcela nueva de la realidad, sino que lo que aparece es propiamente un orden abarcador o, más exactamente, una nueva manera de ordenar (un «hacer ordenador»). Resulta útil apelar otra vez a la noción de horizonte visual para explicar lo que esto quiere decir. Se dijo antes que cuando se adopta un punto de vista distinto, la perspectiva cambia y con ello las relaciones entre los objetos percibidos se modifican, pues lo que antes se veía muy próximo pasa a ser más lejano, por ejemplo, y nuevas cosas se integran en el campo de visibilidad. Algo que previamente ni siquiera se sabía que estaba ahí, de

repente se deja ver. El cambio en la perspectiva da lugar a un nuevo ordenamiento en función del punto de vista que se ha adoptado, de modo que algunas cosas se muestran mejor desde la nueva ubicación, otras desaparecen total o parcialmente del horizonte perceptual. Según esto, lo que se puede decir que cambia realmente es el modo como se relacionan las cosas, o, en otras palabras, el entramado de relaciones se modifica. El cambio en las relaciones es el que permite que un aspecto antes oculto de un objeto particular comience a ser percibido. Valga aclarar que no es porque el sujeto que observa las ordene ahora de forma diferente, sino porque ellas mismas se le ofrecen de otra manera, vistas desde un nuevo ángulo. Por lo tanto, lo que importa subrayar en el cambio que tiene lugar al modificarse el punto de vista es la manera distinta como se ordenan las cosas, ya que gracias a ello aparece lo que antes no se mostraba, al tiempo que se oscurece lo que antes saltaba a la vista. Cuando de la percepción se trata, ganar horizonte consiste, pues, en ver nuevos perfiles que nos permiten tener una mejor comprensión de los objetos, aunque –enfaticemos este punto– esta nunca podrá llegar a ser completa, ya que no sólo algunos perfiles deberán ocultarse para que otros nuevos se muestren, sino que, sobre todo, la infinidad de perfiles posibles hace inagotable la experiencia. Y esta manera de plantear lo que ocurre en la percepción no está muy lejos de lo que ocurre cuando se dice que gracias a la obra de arte se desoculta una nueva realidad⁸⁴. Decimos que la obra de arte nos permite ganar realidad, no simplemente porque nos haga ver algo que ya estaba ahí presente y que por ceguera o descuido no sabíamos que estaba: la obra no ofrece una nueva parcela de lo dado para el eventual cultivo teórico, sino que permite, como veremos en seguida, que se nos dé una realidad nueva o un mundo diferente.

84 Valga señalar que la recurrencia al ejemplo del horizonte visual se basa en la influencia del análisis fenomenológico de la percepción, el cual puede hacerse en buena medida extensivo como modelo básico de la experiencia humana en general. La diferencia fundamental, sin embargo, radica en que Gadamer no sigue a Husserl en su adopción de un esquema subjetivista: «This characterization, which Gadamer adopts as his own, is clearly a development of Husserl's treatment of perceptual truth as ineluctable perspectival. Central to Husserl's phenomenological account of truth is the concept of a profile (*Abschattung*). Things always present a profile of themselves to us. As we move around a thing, different profiles are presented» («Esta caracterización, que Gadamer adopta como propia, es claramente un desarrollo del tratamiento dado por Husserl a la verdad perceptual como ineluctablemente perspectivística. Algo central al tratamiento fenomenológico de Husserl acerca de la verdad es el concepto de escorzo o perfil (*Abschattung*). Las cosas siempre nos presentan un perfil. A medida que nos movemos alrededor de la cosa, diferentes perfiles se presentan»). (Robert Dostal, «The Experience of Truth for Gadamer and Heidegger: Taking Time and Sudden Lightning», en *Hermeneutics and Truth*, ed. Brice Wachterhauser, 50).

Hablar de desocultamiento implica referirse a algo que permanecía oculto; ocultamiento y desocultamiento son términos correlativos que no se entienden por separado. La necesidad de desocultar sólo se explica por la tendencia de algo a encubrirse, a volverse habitual y sobreentendido y, por tanto, a perder visibilidad. El ejemplo del horizonte visual que nos ha servido antes como ilustración ha dejado ver con claridad esta mutua dependencia. Para que un nuevo aspecto de un objeto percibido surja, necesariamente otro debe encubrirse (al girarlo, por ejemplo, se descubre su cara posterior mientras la anterior desaparece de nuestra vista). No se trata, por tanto, de acumular simultáneamente todos los aspectos del objeto. Así, tampoco la experiencia del arte puede ser vista como parte de un proceso acumulativo y expansivo por el cual se sumaran progresivamente nuevos entes a la realidad ya conocida.

Lo que se desoculta en la obra de arte, para decirlo de manera muy heideggeriana, es el *ámbito* mismo donde algo puede llegar a ser, donde algo puede constituirse como ente, y esto ocurre por cuenta de un encubrimiento simultáneo. Efectivamente, la resonancia del concepto de *aletheia* desarrollado por Heidegger no puede pasar desapercibida en el planteamiento gadameriano acerca de la verdad. De hecho, Gadamer afirma seguir a su maestro en la concepción de verdad como desocultamiento⁸⁵. Conviene, por lo tanto, recordar en esta exposición algunas líneas básicas del pensamiento de Heidegger a este respecto.

Antes de poder hablar de correspondencia entre un juicio y un estado de cosas, dice Heidegger, es preciso que las cosas se nos muestren como siendo justamente eso: cosas, acerca de las cuales vendría a cuento emitir luego algún enunciado con pretensión de exactitud. Esa apertura primera que permite que algo sea comprendido *como* algo, es la que Heidegger –volviendo a los griegos– llama verdad como *aletheia* o des-ocultamiento (a: sin; *lethos*: velo)⁸⁶. Esta verdad es más originaria que cualquiera otra justamente porque hace posible la verdad subsidiaria de la

85 Gadamer comenta: «No fue Heidegger el primero en averiguar que *aletheia* significa propiamente desocultación. Pero él nos ha enseñado lo que significa para la concepción del ser que la verdad tenga que ser arrebatada del estado de ocultación y encubrimiento. Ocultación y encubrimiento son correlativos. (...) *Verdad es desocultación*» (Gadamer, *VM II*, 53-54; cursiva ajena al texto).

86 «Cuando traducimos *aletheia* por “desocultamiento” en vez de “verdad”, esta traducción no sólo es más literal, sino que contiene la indicación de transformar y retrotraer con el pensamiento el concepto habitual de verdad, en el sentido de conformidad del enunciado, en y hacia aquel [concepto] aún incomprensible de desvelar y des-velamiento del ente» (Martin Heidegger, «De la esencia de la verdad» (1943), en *Ser, verdad, fundamento* (Caracas: Monte Ávila, 1975), 71).

correspondencia: «(...) aquello que en primer término posibilita la exactitud debe ser considerado con derecho más originario, como la esencia de la verdad. Así cae la atribución habitual y exclusiva de la verdad al enunciado, como único lugar esencial. La verdad no afina originariamente en la proposición»⁸⁷. En efecto, si bien un enunciado se dice verdadero cuando se corresponde con los entes sobre los que se pronuncia, a esta verdad proposicional le subyace una más primordial, que es el mostrarse mismo de los entes en el mundo, sobre los cuales se puede luego juzgar; *aletheia* constituye la que podemos llamar *apertura de mundo*.

Con mundo o realidad no se entiende aquí el conjunto de objetos o entes que asumimos presentes y dados a nuestro alrededor, susceptibles de ser verificados o utilizados con algún fin; mundo no es, por así decir, la suma de todo cuanto decimos que hay o existe independientemente de nosotros. Como sugeríamos antes, es, más bien el ámbito o entramado relacional en el que algo puede aparecer *como* algo, una suerte de trasfondo frente al cual algo destaca y adquiere visibilidad⁸⁸. En ese sentido, no hay propiamente lo que llamamos hechos en sí mismos, sobre los cuales nuestros juicios deban pronunciarse con objetividad, como supone la ciencia, sino que es en virtud de esa apertura significativa originaria, de la manera misma de conformarse mundo, que ciertas cosas se nos pueden mostrar como entes posibles del mundo, como hechos susceptibles de conocimiento⁸⁹.

No obstante, no hay que derivar de esto una sugerencia de tipo subjetivista trascendental, según la cual el sujeto establece a priori —a la manera kantiana— las condiciones de posibilidad de la experiencia de objetos. El entramado relacional que hace posible la aparición de los entes no es un constructo puramente subjetivo, nacido de motivaciones pragmáticas, estéticas o de cualquier otra índole. Heidegger opone al concepto moderno de sujeto, el de *Dasein*, cuyo modo de ser es un *estar-ahí (Dasein)*, estar siempre abierto (*ex - sistencia*) a lo que es. Así pues, a diferencia del sujeto de la filosofía moderna, el *Dasein* no es una unidad autocontenida que deba tender puentes artificiales hacia lo que se le opone desde

87 Heidegger, «De la esencia de la verdad», 69.

88 «Este aparecer de la cosa en la mediación de ese enfrente (*Entgegen*), se cumple dentro de lo abierto, cuya apertura no fue creada por el representar, sino sólo referida y asumida como *ámbito de relación*» (Heidegger, «De la esencia de la verdad», 67; resaltado ajeno al texto).

89 Sobre la relación entre verdad como *apertura* y verdad como *correspondencia* ver: Vattimo, Gianni. «La verdad hermenéutica», en *Más allá de la Interpretación* (Barcelona: Paidós, 1995), 123-146.

fuera, sino que, por el contrario, está originaria e indiscerniblemente implicado en el mundo, envuelto en una unidad inmediata con él: es un ser-en-el-mundo. Parafraseando a Heidegger, podemos decir que hay mundo sólo *mientras* y en *cuanto* el Dasein *es*, ya que el modo de ser del Dasein es abrir mundo. Esto se refiere a que el Dasein está siempre orientado de manera práctica en un entramado de relaciones que se le muestran significativas: tiene mundo. El Dasein *habita* en esa apertura, o, lo que es lo mismo, en tanto abierto, está siempre en la *verdad*⁹⁰.

La crítica a un relativismo o voluntarismo subjetivo en su concepción de la verdad es eludida por Heidegger al señalar que el Dasein no se impone arbitrariamente, sino que, más bien, *responde* al llamado del ser, de modo que la apertura del Dasein –como enfatiza en sus últimos escritos– es ante todo la apertura del ser mismo. El ser se abre como un «claro en el bosque», y ese emerger a la luz constituye un acontecimiento (*Ereignis*) de verdad en el que se ve implicado el Dasein. Se ha criticado, sin embargo, esta manera metafórica de plantear la experiencia de la verdad, pues evoca la imagen de una experiencia mística, que casi termina por presentar la verdad como un suceso súbito e incommunicable, similar al de la revelación divina⁹¹.

3. Experiencia de verdad en el arte

Ahora bien, volviendo a Gadamer, me parece posible ofrecer, sin más rodeos, una respuesta a la pregunta que ha movido esta reflexión desde el comienzo. El desocultamiento que realiza la obra de arte y que constituye su verdad consiste, finalmente, en una apertura de mundo. La obra de arte es verdadera cuando trae consigo un mundo, en el sentido heideggeriano del término. Y cada obra tiene un mundo propio, lo cual hace de ella algo único e irreplicable. Se explica así la afirmación acerca de que lo contrario de una obra de arte verdadera no es propiamente una obra falsa, sino una obra vacía, es decir, una obra *sin* mundo. Pero, puesto que Gadamer no llega a expresarse exactamente en estos términos, debemos esforzarnos aún un poco más por comprender lo que quiere decir *mundo de la obra*.

90 «En tanto que el Dasein *es* esencialmente en su aperturidad, y que, por estar abierto, abre y descubre, es también esencialmente “verdadero”. *El Dasein es “en la verdad”*» (Heidegger, Martin. *Ser y tiempo* (1927), (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997) § 44, p. 241).

91 Dostal, «The Experience of Truth for Gadamer and Heidegger: Taking Time and Sudden Lightning».

Sirviéndonos de otra imagen de Gadamer, podríamos concebir el mundo de la obra como una suerte de «muro oscuro»⁹² que la circunda, y contra el cual se destaca luminoso lo dicho por la obra. No hay que olvidar la tensión que vincula dialécticamente el surgimiento de algo que se hace visible con el necesario ocultamiento de algo más: «La cosa es suficientemente significativa. *Aletheia* no se refiere simplemente al desocultamiento. Cierto es que hablamos de «emerger», pero el emerger tiene una constitución peculiar. Consiste en que una obra de arte se presenta en tanto que se oculta (*verbirgt*) y a la vez responde de sí misma»⁹³.

En efecto, así como el mundo es el ámbito de relación en el que se encuentra desde siempre el Dasein y en el que se le muestra algo *como* algo (le es significativo), de igual forma lo que la obra de arte dice adquiere sentido en virtud de lo que al mismo tiempo queda sin decir, esto es, en virtud de ese trasfondo oscuro que se oculta y que sirve como medio de contraste. El mundo de la obra puede ser entendido como el entramado de relaciones del que la obra emerge y que, al ocultarse, la hace significativa; el ámbito en el que la obra adquiere significado.

La palabra poética lo ilustra con la mayor claridad. El lenguaje de la poesía, dice Gadamer, es tanto más dicente cuanto más pone en evidencia los límites de lo decible, cuanto más se ve arrancado del silencio. Es más verdaderamente palabra cuanto más calla y anuncia lo indecible. Y si bien la palabra poética es la forma más consumada y eminente del lenguaje –su forma más verdadera–, esta estructura dialéctica entre ocultamiento y desocultamiento vale para el lenguaje en general: «cada palabra irrumpe desde un centro y tiene una relación con un todo, y sólo en virtud de éste es palabra. Cada palabra hace resonar el conjunto de la lengua a la que pertenece, y deja aparecer la acepción de mundo que le subyace»⁹⁴. Así pues, del mismo modo como lo que emerge en el decir trae consigo lo que se encubre en lo dicho, así también la obra de arte trae siempre con ella un mundo que le es indiscernible.

Sin duda, esto nos permite entender mejor lo que antes hemos denominado con Gadamer la indistinción estética, pues es claro que la abstracción que la

92 Ver: Gadamer, «Autopresentación de H. G. Gadamer» (1977), en VM II, 398.

93 Gadamer, «Palabra e Imagen», en *Estética y hermenéutica*, 297.

94 Gadamer, *VM I*, 549.

conciencia estética quiere realizar al separar la obra como objeto formal, de su vínculo significativo con el mundo, desvirtúa el modo de ser más auténtico de la obra de arte, la cual llama a entrar en su mundo antes que a poner una distancia objetivante. Puesto en términos que también nos son muy familiares, en cuanto imagen la obra de arte no es subsidiaria de nada distinto de lo que derive su verdad como si fuera copia, signo o símbolo de algo que la trasciende, sino que en su completa autonomía trae con ella su propia verdad, es decir, su propio mundo.

Sin embargo, siguiendo a Heidegger, sabemos que, estrictamente hablando, sólo el Dasein, en su estar abierto, tiene mundo. Por lo tanto, al referirnos al mundo de la obra afirmamos que la obra abre un mundo en el que el Dasein puede orientarse significativamente, es decir, la obra le abre nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo⁹⁵. Sólo en la medida en que es habitada, la obra tiene mundo. Y del mismo modo como el Dasein no es un sujeto distanciado del mundo objetivo, sino que está imbuido de lleno en-el-mundo, así también quien se detiene en la obra de arte no es en principio un sujeto que juzga estéticamente, sino alguien que queda implicado en algo que le excede y sobre lo cual no tiene control: el mundo de la obra. La utilidad del análisis fenomenológico del juego que hemos hecho previamente no podía hacerse más oportuna. La experiencia de la obra de arte corresponde plenamente a la manera como el jugador experimenta el juego. El jugador no es el sujeto ni el centro del juego, sino que se abandona seriamente a lo que el juego mismo ofrece y demanda; así también experimentar la obra de arte implica estar abierto a las posibilidades de sentido que su mundo trae. Esto exige, como veíamos atrás, tomarse el tiempo de permanecer en ella, pues, a diferencia de Heidegger, Gadamer pone el énfasis en el demorarse que implica la experiencia de ver-

95 Encuentro muy esclarecedoras las siguientes líneas de Ricœur, pues lo que él entiende aquí por *mundo del texto* bien puede ser prolongado a la obra de arte en general: «Pero ¿cuál es el tema de los textos cuando nada se puede mostrar? Lejos de afirmar que en tal caso el texto carece de un mundo, sostendré sin paradoja que sólo el hombre tiene un mundo y no una simple situación. De la misma manera que el texto libera su significado de la tutela de la intención mental, libera su referencia de los límites de la referencia ostensiva. Para nosotros, el mundo es el *conjunto de referencias abiertas* por los textos. Así hablamos del mundo de Grecia, no ya para designar qué eran las situaciones para quienes las vivían, sino para designar las referencias no situacionales que sobreviven a la desaparición de esas situaciones y que, en lo sucesivo, se ofrecen como modos posibles de ser, como dimensiones simbólicas de nuestro ser-en-el-mundo» («El modelo del texto». En: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 174; cursiva ajena al texto).

dad⁹⁶. De manera que la verdad de la obra de arte, esto es, el mundo que ella trae consigo, es inseparable de la experiencia de quien la habita, inseparable de quien responde a su interpelación y asume con seriedad las posibilidades significativas que abre, al punto que el paso por la obra lleva a reorientar el modo habitual de estar en el mundo: se transforma su mundo y su lugar en él. Se aprecia así, con mayor claridad, lo que hemos querido probar: que la verdad del arte es una experiencia de verdad.

Y así como el jugador debe mantenerse dentro de las reglas del juego para no echarlo a perder, de igual forma quien habita el mundo de la obra no está habilitado para atribuirle de manera arbitraria posibilidades de sentido que ella misma no alberga. «Ahora bien, el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma, y no en lo que digamos sobre ella. Sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada nuevo encuentro»⁹⁷.

En la constante tensión entre ocultamiento y desocultamiento que atraviesa a la obra, se pone de presente su temporalidad. Que haya siempre algo oculto que hace posible el emerger implica reconocer la inexorable temporalidad de cualquier aproximación a la obra. En efecto, ningún encuentro particular con la obra puede aspirar a develar todo el mundo de sentido que ella guarda, pero sí a revelar algo nuevo, una posibilidad inédita, un aspecto de realidad que estaba oculto. Y si bien cada intérprete la interroga desde su situación específica, no por esto no es la obra la que habla por sí misma en su interpretación⁹⁸. Cada interpretación de la obra es un aspecto de ella que emerge en ese encuentro. Así mismo, el intérprete sabe de su propia temporalidad e insoslayable finitud al asomarse a lo que no alcanza a ser develado y que mantiene a la obra siempre abierta a nuevas interpretaciones.

Por lo tanto, si dijéramos que el arte solamente ilumina una parcela hasta entonces desconocida del mundo, parcela que luego puede ceder al cuidado de la teoría científica, o si, por el contrario, pensáramos que el arte corre paralelo al

96 Aquí radica, para Dostal, la diferencia fundamental entre Gadamer y Heidegger en su concepción de verdad, ya que mientras el primero se refiere a una cierta «demora», el segundo la concibe como una suerte de «relámpago». («The Experience of Truth for Gadamer and Heidegger: Taking Time and Sudden Lightning»).

97 Gadamer, «Palabra e Imagen», en *Estética y hermenéutica*, 297.

98 Los versos de Rilke lo anticipaban: «...sólo entonces será el saber-coger un poder, no tuyo, de un mundo».

mundo y en su autocomplacencia estética no lo toca, le restaríamos por completo su poder transformador, su fuerza de apertura originaria, su capacidad de abrir mundo, en una palabra, su verdad. Es gracias a este poder, el arte, al interpelarnos, nos proporciona una experiencia de verdad que, a su vez, transforma y enriquece nuestra relación con el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE HANS-GEORG GADAMER

La herencia de Europa. Barcelona: Península, 1990.

Actualidad de lo bello. (1977). Barcelona: Paidós, 1991.

Verdad y método. Tomos I y II (1960). Salamanca: Sígueme, 1993.

El problema de la conciencia histórica (1958). Madrid: Tecnos, 1993.

Arte y verdad de la palabra. Barcelona: Paidós, 1998.

Estética y hermenéutica. Madrid: Tecnos, 2001.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974; 3ª edición.

BERNSTEIN, Richard. *Beyond Relativism and Objectivism. Science, Hermeneutics and Praxis*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1993.

BOZAL, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.

BUBNER, Rüdiger. "On the Ground of Understanding", en *Hermeneutics and Truth*, editado por B. Wachterhauser. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994; 68-81.

BÜRGER, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996.

CARPENTER, David. "Emanation, Incarnation, and the Truth-Event in Gadamer's *Truth and Method*", en *Hermeneutics and Truth*, editado por B. Wachterhauser. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994; 98-122.

COUZENS, David. «Heidegger and the Hermeneutic Turn» en *The Cambridge Companion to Heidegger*. Editado por Ch. Guignon. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; 175-194.

- DOSTAL, Robert. "The experience of Truth for Gadamer and Heidegger: Taking Time and Sudden Lightning", en *Hermeneutics and Truth*. editado por B. Wachterhauser Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994; 47-67.
- DOSTOIEVSKY, Fedor. *El jugador*. Madrid: Salvat, 1969.
- DUTT, Carsten. *Herméneutique, Esthétique, Philosophie Pratique: Dialogue avec H.-G. Gadamer*. Québec: FIDES, 1998.
- FERRARIS, Maurizio. *Storia dell'Ermeneutica*. Milan: Bompiani, 1988.
- FIGAL, Günter. «Phronesis as Understanding: Situating Philosophical Hermeneutics» en *The Specter of Relativism: Truth, Dialogue and Phronesis in Philosophical Hermeneutics*, editado por L. Schmidt, L. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1995; 236-247.
- GRONDIN, Jean. «Hermeneutics and Relativism», en *Festivals of Interpretation. Essays on Gadamer's Work*. New York: State University of New York Press, 1990; pp. 42-61.
- GRONDIN, Jean. *Einführung zu Gadamer*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2000.
- GRONDIN, Jean. *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer*. Hanstein, Königstein: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, 1982.
- HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser, verdad, fundamento*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (1923). Madrid: Alianza, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo* (1927). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- HIRSCH, Eric D. Jr. «Gadamer's Theory of Interpretation», en *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967; Appendix 11.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza - Emecé, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1985.

- LYOTARD, François. «Un gesto secreto - Dialogo con Daniel Buren» en *Che Cosa sia la bellezza, non so*. Milan: Leonardo Editore, 1993.
- MONTANI, Pietro. *Arte e Verita dall'antichita alla filosofia contemporanea*. Roma: Laterza, 2002.
- NENON, Tom. «Hermeneutical Truth and the Structure of Human Experience: Gadamer's Critique of Dilthey», en *The Specter of Relativism: Truth, Dialogue and Phronesis in Philosophical Hermeneutics*, editado por L. Schmidt. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1995; 39-55.
- NICHOLSON, Graeme. «Truth in Metaphysics and in Hermeneutics», en *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, editado por L. Hahn. Illinois: The Library of Living Philosophers, 1997; Vol. 24, 369-385.
- PALMER, Richard E. *Hermeneutics*. Evanston. Illinois: Northwestern University Press, 1969
- RICŒUR, Paul. «El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto», en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002; 169-195.
- RISSER, James. «The Remembrance of Truth: The Truth of Remembrance», en *Hermeneutics and Truth*, editado por B. Wachterhauser. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994; 123-135.
- RISSER, James. *Re-reading Gadamer. Hermeneutics and the Voice of the Other*. New York: Suny Series, 1990.
- RUIN, Hans. «Einheit in der Differenz - Differenz in der Einheit. Heraklit und die Wahrheit der Hermeneutik», en *Hermeneutische Wege. Hans-Georg Gadamer zum Hundersten*, editado por G. Figal; J. Grondin, D. Schmidt, D. (Eds.). Tubinga: Mohr Siebeck, 2000; 87-105.
- SCHMIDT, Lawrence. «Uncovering Hermeneutic Truth», en *The Specter of Relativism: Truth, Dialogue and Phronesis in Philosophical Hermeneutics*, editado por L. Schmidt. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1995; pp. 72-82.
- SONDEREGGER, Ruth. *Für eine Asthetik des Spiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

- TEICHERT, Dieter. *Erfahrung, Erinnerung Erkenntnis. Untersuchungen zum Wahrheitsbegriff der Hermeneutik Gadamers*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- TUGENDHAT, Ernst. «Heidegger's Idea of Truth», en *Hermeneutics and Truth*, editado por B. Wachterhauser. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1994; 83-97.
- VATTIMO, Gianni. «Estética y hermenéutica en Hans-Georg Gadamer». En: *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993; 173 y ss.
- VATTIMO, Gianni. «La verdad de la hermenéutica». En: *Más allá de la Interpretación*. Barcelona: Paidós, 1995; 213-146.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México—Crítica, 1988.

Este libro se terminó de imprimir el
26 de diciembre de 2012 en la Unidad de Publicaciones,
de la Universidad de San Buenaventura, Bogotá.

El desconcierto que despierta entre los lectores de *Verdad y método*, obra capital del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, la ausencia –pese a lo que el título parece prometer– de una tematización explícita y extensa del concepto de verdad, obliga a centrar la atención en el carácter refractario de tal concepto. La autora sostiene aquí que la reflexión de Gadamer sobre el arte es el terreno en el que de modo indirecto se prepara la pregunta central de su obra acerca de la verdad en un sentido hermenéutico. Es decir, una verdad cuya naturaleza rehúsa verse reducida al modelo metodológico de las ciencias naturales y, no obstante, puede reclamar legítimamente esa dignidad como la verdad propia de la experiencia humana en su conjunto. Es, pues, al hilo de esta reflexión sobre el arte que el libro busca indagar sobre el concepto de verdad en el pensamiento de H.-G. Gadamer y dar así respuesta a la perplejidad antes señalada. Por su tono y claridad expositiva ofrece al lector que por primera vez se acerca a la obra gadameriana, algo así como una introducción a su filosofía, pudiendo servir de orientación inicial para quien desee hacerse a algunas claves generales que le permitan posteriormente adentrarse, con algo más de profundidad, en la prolífica obra de uno de los filósofos más reconocidos y admirados de nuestro tiempo.

