



Arte, juego y fiesta en Gadamer

Oscar Lorca

Abstract

Dicho de manera muy general, podríamos afirmar que el motivo conductor de la investigación emprendida en *Verdad y Método* es la puesta en duda del dominio universal que la idea de método tuvo y sigue teniendo desde Descartes. Como se sabe, para el francés todo el edificio del saber requiere de un examen metódico que demuestre sus fundamentos ciertos. El saber nacido de prejuicios y tradiciones es digno de sospecha, puesto que su fondo no es una certeza irrecusable, al modo del *cogito*, punto del que derivará el carácter de *tabula rasa* del saber moderno. Rigiéndose por el método, entonces, el saber moderno se arrogará un comienzo totalmente nuevo, libre de ideas preconcebidas y libre de la simple aceptación de lo dicho por una autoridad.

Gadamer, en contraposición a Descartes, no cuestionará el método mismo en cuanto vía de acceso a la verdad sino el carácter de único que éste pretende para sí, puesto que tal pretensión tendería a encubrir otras experiencias de la verdad. En consecuencia, Gadamer tratará precisamente de recobrar esas experiencias de la verdad y de señalar su justificación filosófica —lo que no es sino una forma de filosofar¹—, experiencias olvidadas como la retórica, la filosofía práctica, la hermenéutica jurídica y teológica, y, quizás la más importante de todas, la del arte, punto de partida de *Verdad y Método* y experiencia desde la que se tratará de hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance, vale decir, el fenómeno de la comprensión visto en su dependencia esencial de la tradición y de sus prejuicios, y, sobre todo, como experiencia (trans)formadora del hombre.

Es así que Gadamer comenzará con el estudio de la estética kantiana para destruir lo que a lo largo del tiempo se ha dado en llamar esteticismo para, de este modo, alcanzar una comprensión de la experiencia de verdad que se halla en la obra de arte, tomando a ésta como ejemplo que ayudará a echar luz sobre el modo de conocimiento de las ciencias humanas, mas no permaneciendo en esto como único y central problema, antes bien, a partir de aquí y dirigiéndose hacia el lenguaje, hacia el carácter lingüístico del hombre, abordará al problema más global de la comprensión, señalando la relación que se presenta entre hermenéutica y experiencia del mundo.

En las líneas que siguen, trataremos de describir el modo en que acontece la recuperación de la obra de arte como experiencia de la verdad, hecho que para Gadamer va ligado indisolublemente a los fenómenos del juego y de la fiesta en cuanto estos conceptos formarían la base antropológica de la experiencia del arte².

¹ Cf. Gadamer, H-G. *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1999. p. 25. De aquí en adelante VM.

² Cf. Gadamer, H-G. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991. p.65. De aquí en adelante AB.

El pensamiento de Gadamer en torno al arte se inicia en forma de una crítica hacia la estética tradicional, a la que llama “conciencia estética”, denotando con ello la actitud de la conciencia que contempla de manera puramente estética las obras de arte, esto es, prescindiendo de la dimensión social y cognitiva que cada obra comporta y que a la larga conduce a tomar a la obra de arte como abstraída del contexto vital del espectador y de la realidad misma³. Para Gadamer, esta situación se inicia con la estética kantiana que reduce la experiencia estética a «un juego libre de la imaginación y un negocio del entendimiento» [VM 109] situándola de lleno en el plano del sujeto, como si se tratase sólo de vivencias subjetivas del individuo, y, a la vez, con el hecho de que el «dominio cognoscitivo de la ciencia natural acaba desacreditando todas las posibilidades de conocer que queden fuera de esta nueva metodología» [VM 124].

Esta autonomía del arte visto de una perspectiva moderna priva al arte de su ‘pretensión de verdad’ o de su posibilidad como ‘enunciado real’ que nos dice algo. Así, por ejemplo, en el *Rey Lear*, que nos dice qué es la ingratitud, o el *Canto General* que nos señala el habitar americano, o bien el *Guernica* de Picasso que nos muestra el descalabro de la guerra. ¿Qué se entiende cuando se entienden estas obras? ¿qué hay en ellas que hace que su enunciado pueda hablarnos? Gadamer buscará elucidar esta experiencia de la verdad en la obra de arte en lo esencial para experimentar a través del arte en qué consiste la verdad del entender. En *Verdad y Método* se parte con el problema de la fundamentación metodológica de las ciencias humanas emprendido por Dilthey, debate del que se sirve Gadamer para recordar el modelo humanístico del saber. En este modelo la *formación (Bildung)* es clave, pues ella no consiste en que el aprendiz acumule contenidos sino que se forme a sí mismo. El conocimiento humanístico, entonces, son verdades que nos (trans)forman al cultivarnos y educarnos, tarea que Gadamer, siguiendo a Hegel, entiende como un ascenso a la generalidad que

«no está simplemente reducido a la formación teórica, y tampoco designa un comportamiento meramente teórico en oposición a un comportamiento práctico, sino que acoge la determinación esencial de la racionalidad humana en su totalidad. La esencia general de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general. El que se abandona a la particularidad es ‘inculto’» [VM 41].

Aquí ‘general’ en modo alguno refiere a la universalidad de las leyes naturales ni a la del concepto kantiano, pues la formación se constituye como un proceso que nunca llega a completarse, al modo de una constante tarea con la que se aprende a mirar más allá de la propia particularidad.

La descripción metodológica de tal saber, dice Gadamer siguiendo al especialista de las ciencias naturales Helmholtz, no se deja abordar por la inducción lógica, sino por algo así como una ‘inducción artística’ o ‘tacto’ [*Takt*] que existe en lo que llamamos *sentido común*, el *common sense* inglés, el *bon sens* francés, expresiones que en la tradición eran vistas como condiciones para la posibilidad de la comunicación al apelarse a ellas como convicciones fundamentales compartidas por todos, no necesitadas de demostración. Es, sin embargo, con el advenimiento del cartesianismo que estas convicciones comienzan a requerir una razón de ser clara y distinta. En directa relación con el sentido, Gadamer hablará del *gusto*, concepto más moral que estético

³ «Del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad» VM 108.

«bajo el signo de este ideal (del buen gusto) se plantea por primera vez lo que desde entonces recibirá el nombre de 'buena sociedad'. Esta ya no se reconoce ni legitima por nacimiento y rango, sino sólo fundamentalmente por la comunidad de sus juicios [...] Por lo tanto no cabe duda de que con el concepto del gusto está dada una cierta referencia a un modo de conocer. Bajo el signo del buen gusto se da la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a sus preferencias privadas. Por su esencia más propia el gusto no es pues cosa privada sino un fenómeno social de primer rango» [VM 67-68].

Para la tradición humanista, entonces, el gusto tomaba la forma de un conocimiento que pertenece al ámbito de la capacidad de juzgar si algo individual adhiere o no a un todo, si es adecuado con todo lo demás o no lo es, para lo cual había que tener un cierto sentido, pues lo que no se puede hacer es demostrarlo. Como ejemplo negativo del gusto o sentido común queda la expresión 'falta de tacto' o el castizo 'falta de tino', apuntando con ello a una incapacidad de actuar según el sentido común en una circunstancia particular⁴. De lo que se trata, entonces, es de una suerte de sabiduría de la vida, el cultivo de una forma de ser que Gadamer remite a Aristóteles⁵ y que no posee un contenido determinado, sino que consiste en la capacidad para aplicar esa sabiduría en situaciones particulares. Eco de este sentido, bien podría ser lo que se asienta en la forma de los *dichos* o *refranes populares* propios de cada pueblo. Mas, ¿por qué este conocimiento perdió su evidencia? ¿Cuándo?:

«Pero sobre todo — nos dice Gadamer— es que estamos determinados por la filosofía moral de Kant, que limpió a la ética de todos sus momentos estéticos y vinculados al sentimiento. Si se atiende al papel que ha desempeñado la crítica kantiana de la capacidad de juicio en el marco de las ciencias del espíritu, habrá que decir que su fundamentación filosófica trascendental de la estética tuvo consecuencias en ambas direcciones y representa en ellas una ruptura. Representa la ruptura con una tradición, pero también la introducción de un nuevo desarrollo: restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad del juicio; y restringe a la inversa el concepto de conocimiento al uso teórico y práctico de la razón.» [VM 73].

Junto a la fundamentación de las ciencias experimentales realizada a través de la crítica kantiana y a su glorificación metodológica aledaña a ésta, surge la exigencia de que las humanidades deban regirse por los mismos métodos rigurosos que posibilitaron el éxito de las ciencias naturales. Desde entonces habrá que buscar análisis metódicos para las ciencias humanas; la formación, el *sensus communis*, la capacidad del juicio o el gusto a partir de Kant ya no son cosas del conocimiento sino que pertenecen al campo estético. Con lo que —sea dicho de paso— se priva a las humanidades de sus principios rectores gracias a los cuales pueden concebir y legitimar su propia pretensión de conocimiento:

«lo que se vio desplazado de este modo es el elemento en que vivían los estudios filológicos-históricos y del que únicamente hubieran podido ganar su plena autocomprensión cuando quisieron fundamentarse metodológicamente bajo el nombre 'ciencias del espíritu' junto a las ciencias naturales» [VM 73].

⁴ Cf. *Ibíd.* p. 70.

⁵ Cf. *Ibíd.* p. 51-52.

Desacreditando cualquier otro conocimiento que no fuera el teórico, el giro kantiano obligó a las *humanitas* a apoyarse en la teoría del método de las ciencias naturales, dejándolas en la disyunción método *versus* estética.

A la luz de lo ya dicho, vemos que con Kant acontece la estetización de lo otro que el conocimiento de las ciencias exactas, asignándosele una esfera autónoma. Lo estético, el juicio estético, pertenece según Kant al ámbito de la crítica del gusto. Su pregunta, entonces, de acuerdo a ambas críticas anteriores será ¿cómo fundamentar la validez de este tipo de juicios? Siguiendo a Kant, esta validez es distinta a aquella universal y objetiva del conocimiento, por lo que se referirá a ella como una validez subjetiva⁶. Mas, con esto se evidencia que el juicio estético acontece como un juego de las facultades de conocimiento cuyo trasfondo sigue siendo la pretensión de objetividad de las ciencias exactas. Gadamer, por su parte, verá uno de los puntos de disgregación de la estética en la distinción kantiana entre belleza libre (*pulchritudo vaga*) y belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*)⁷. La primera, la propia, es la que constituye el objeto de un juicio puro de gusto, exento de moralidad o intelectualidad, así, por ejemplo, las flores, los pájaros o los arabescos. La belleza adherente es menos pura por cuanto 'adhiera' a un concepto y su sentido, por tanto no es simplemente estético. Kant cita como ejemplos de este tipo de belleza a la belleza de una persona, de un caballo, de un edificio, pues en estos casos se presupone una finalidad del objeto bello. Ahora bien, para Kant cuando un juicio de gusto adhiere a un fin «deja de ser juicio de gusto puro y libre»⁸. Para Gadamer esto no puede tener sino el ropaje de una fatalidad, en el sentido de que con ello se escinde el juicio estético de toda referencia al ser y al conocer, obligando a la estética a definirse en contraposición al conocimiento y a la moral. Si bien Kant hablará de la belleza como «símbolo de la moralidad»⁹, esto sólo puede comprenderse con rectitud al tener en cuenta que Kant interpreta a la naturaleza como si quisiese nuestra felicidad al poner en funcionamiento, por medio de su belleza, nuestro aparato cognoscitivo. El sentimiento de placer que de esta manera el hombre experimenta es puramente subjetivo, sin embargo, es universalmente comparable, hasta el punto de constituir una universalidad subjetiva. Gadamer dirá:

«El interés por lo bello en la naturaleza es, pues, 'moral por parentesco'. En cuanto que aprecia la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer independiente de todo interés, y en cuanto que concluye así una maravillosa orientación final de la naturaleza hacia nosotros, apunta a nosotros como al fin último de la creación, a nuestra 'determinación moral'» [VM 85].

Desde aquí se puede entender, a su vez, la preferencia kantiana por lo bello de la naturaleza antes que por lo bello del arte, pues en este último esta suerte de llamamiento a nuestra naturaleza inteligible es "deseado" y, por tanto, menos elevado. En efecto, la obra de arte habla un lenguaje intelectual: «los productos del arte sólo están para eso, para hablarnos; los objetos naturales en cambio no están ahí para hablarnos de esta manera.» [VM 85]. Lo bello de la naturaleza, entonces, no proporciona ningún "enunciado", siendo por ello más elevado. Sin entrar en mayores detalles, cabe señalar que esta distinción kantiana tiene su horizonte de validez en la presuposición de una teleología de la creación. Este horizonte metafísico a los ojos de los seguidores de Kant parecerá poner en peligro la autonomía de la estética, tratándose, para ellos, de salvar esta autonomía de una manera más kantiana que la del mismo Kant.

⁶ Vid. Kant, *Crítica del Juicio*, Losada. Bs. As. 1961, p. 54

⁷ *Ibíd.* p. 71-74.

⁸ *Ibíd.* p. 73.

⁹ *Ibíd.* p. 203-206.

En la estética postkantiana, que comienza con Schiller y sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, opera una radicalización de la autonomía de la estética, al mismo tiempo que una disolución aún mayor del componente humanístico que, de alguna manera, aún estaba presente en Kant al modo de una referencia a una teología de la creación. En Schiller también se hallará este referente a la herencia humanística —en tanto se habla de “educación”—, pero aquí se convertirá en una “educación estética”, subordinada a la tendencia lúdica del hombre, y que conducirá a dos transformaciones esenciales para el desarrollo ulterior de la estética. Por un lado, el primado kantiano de lo bello de la naturaleza da paso a lo bello del arte y, por otro, la perspectiva de la estética del gusto se sustituye por la estética del genio. Si la estética es poseedora de un ámbito propio de validez, que se vierte desde el libre y subjetivo instinto lúdico y que, por lo mismo, está más allá de la tendencia al conocimiento y a la acción —que se restringen a la ciencia y a la moral— será, entonces, de aquí en adelante el núcleo de la subjetividad el que se manifestará del modo más libre en la creación artística y genial¹⁰. La estética del genio sustituye así a la estética del gusto en cuanto éste y el sentido común actúan como nivelaciones que impiden valorar propiamente las creaciones geniales, trayendo como consecuencia la caducidad de la belleza natural y del juicio del gusto kantianos.

De esta manera se puede comprender, como señala Gadamer¹¹, la apoteosis que viven durante el siglo XIX lo genial y creativo, hasta el punto de instaurarse como conceptos rectores universales que van acompañados de un culto al irracionalismo y a lo inconsciente: el arte se despliega en un ámbito separado de aquel del conocimiento y de la moral, en donde reinan las frías leyes de la razón. El arte es desterrado a la irracionalidad, marginándose del conocimiento y de la sociedad.

Aledaño a esta marginalización, el arte comienza a co-fundirse con la experiencia personal del artista, éste hablará de sí mismo y compartirá sus vivencias internas. El arte pertenecerá de ahora en adelante al reino de las vivencias y Dilthey se apropiará de esta noción elevándola a categoría fundamental de su estética y de su hermenéutica metodológica de las ciencias humanas¹². Este apogeo de la *vivencia* responde a dos tendencias fundamentales del positivismo del siglo XIX. Por un lado, en ella se ve un dato último que ha de tener valor tanto para el arte como para las ciencias humanas; por otro lado la *Erlebniss* y el culto a la experiencia vivida comprende un aspecto vagamente ‘panteísta’ en el sentido de que nos hace participar en una experiencia universal de la vida que escapa a las categorías cognitivas del racionalismo.

«Filosóficamente hablando [...] este concepto [el de la vivencia] tampoco se agota en el papel que se le asignó, el de ser el dato y el fundamento último de todo conocimiento. En el concepto de la vivencia hay algo más, algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida» [VM 104]

De aquí se inaugurarán las grandes “filosofías de la vida” —por ejemplo Bergson— en las que ésta aparecerá cada vez más como algo irracional. Mas si el arte y las ciencias humanas pretenden cierta valía, necesariamente tendrán que tratar con datos últimos aún cuando tiendan a un fondo irracionalista. Pero, desde lo anteriormente expuesto, es claro que este supuesto irracionalismo les es impuesto coerci-

¹⁰ Cf. Grondin, J. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1999, p. 56. Asimismo, Grondin, J, *Play, Festival and Ritual in Gadamer : on theme of the immemorial in his later works*. En *Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics*, Lexington Books, Lanham, 2001, p. 43.

¹¹ Cf. VM 95.

¹² Cf. VM 98 y ss.

tivamente desde afuera por la propia ciencia natural, en cuanto ésta es la única que se arroga el derecho de entender lo racional, lo cual no es sino confirmado por la misma marginación que padecen las ciencias humanas. En resumen, la obra de arte es tomada por expresión de una vivencia y la experiencia estética se agota en la reproducción posterior de la vivencia creativa.

Contra esta interpretación del arte vivencial, Gadamer apostará el significado olvidado de la alegoría. En efecto, ésta originalmente era una forma de retórica que luego fue tomada como un modo de interpretación de textos, para luego devenir en una forma de arte, particularmente pictórica. Desde su derrotero histórico, vemos que la alegoría comporta un carácter de escritura codificada que remite a un más allá de aquello que es inmediatamente expresado, señalando al par a una determinada verdad. De este modo, en la alegoría *«no se trata [...] de una experiencia estética sino más bien de una experiencia de la realidad»* [VM 114]. De aquí Gadamer rehabilitará la parte de verdad del arte alegórico develando con ello los límites de la conciencia estética¹³, la que no puede admitir que la obra de arte haga alguna referencia a otra cosa que no sea a ella misma. Dicho en otras palabras, la alegoría enseña que la separación entre arte y realidad es un contrasentido.

Aún cuando el arte pueda arrancarnos de nuestra cotidianeidad, ello no lo legitima para situarse en oposición a la realidad y a nuestro conocimiento de la misma. Esta autonomización casi total del arte, como ya decíamos más arriba, vendría a ser el resultado de la estética schilleriana iniciada en sus *Cartas*. La educación a la que apuntaba Schiller ya no se reducirá a una educación *a través* del arte sino a una educación *para* el arte¹⁴, que a ojos de Gadamer tal vez era indicio del deseo de Schiller por superar los dualismos kantianos entre naturaleza y libertad, teoría y praxis. Sin embargo, este intento de superación trajo la consecuente separación entre arte y realidad: el arte, desligado de toda realidad, deviene un asunto de apariencia e ilusión, el arte como apariencia bella, el arte como poseedor de una independencia que pertenece a lo imaginario, a lo irreal.

Al abrirse la brecha arte-realidad con ello se produce asimismo una fisura en el reconocimiento que una sociedad tiene de sí misma, de las cosas comunes de la vida social.

«Lo que es vigente en una sociedad, el gusto que domina en ella, todo esto acuña la comunidad de la vida social. La sociedad elige y sabe lo que le pertenece y lo que no entra en ella. La misma posesión de intereses artísticos no es para ella ni arbitraria ni universal por su idea, sino que lo crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto [gehören zusammen] de la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto» [VM 125].

Pero a partir de la conciencia estética —y este es el problema para Gadamer:

«la obra de arte no pertenece a su mundo, sino que a la inversa es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte.» [Ibíd.].

Resulta de lo anterior será el surgimiento de lugares especiales para el arte donde se pretende reunir todo lo que tiene valor artístico: galerías, museos, teatros,

¹³ «La alegoría no es con toda seguridad cosa exclusiva del genio. Reposa sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado y reconocible que no se opone en modo alguno a la comprensión racional en conceptos» VM 118.

¹⁴ «Es conocido que de la idea primera de una educación a través del arte se acaba pasando a una educación para el arte» VM 122.

etc.; incluso barrios donde se agrupa la “bohemia”. Cuanto más prospera el arte en tales sitios, más se aleja del mundo “real” dominado por la economía y la ciencia; el arte es presentado desde una exterioridad como “arte valioso”, sin ningún referente comunitario. Se entiende, entonces, por qué Gadamer habla de una abstracción o bien de una diferenciación o distinción de la conciencia estética: porque establece una des-realización del arte; porque se abstrae de la referencia a la verdad que éste porta consigo y, por último, porque se abstrae de la actividad de los propios artistas.

En claro contraste con la abstracción de la conciencia estética y su carácter subjetivista, Gadamer apuntará al carácter ontológico de la obra de arte: este no conlleva sino una experiencia de realidad, de ser y de verdad. Lejos de que el arte sea una ficción, en él se halla un *Seinszuwachs*, un incremento de ser¹⁵ que, en directa conexión con la correspondencia obra de arte-mundo, lleva consigo un autocomprenderse de quien disfruta la obra. En efecto,

«toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia» [VM 138].

Esta característica propia de la autocomprensión rige la meditación gadameriana en torno a la naturaleza de la obra de arte y nuestro encuentro con ella. Sin embargo, el hecho de establecer que la obra de arte conlleva una autocomprensión y una transformación de quien la observa, en modo alguno significa una recaída en el subjetivismo que se intenta superar, antes bien, lo que constituye el acontecer del arte es una suerte de dejarnos arrastrar a su juego, lo cual no quiere decir sino que se trata de una experiencia ajena a nuestra voluntad.

Al igual que Kant y Schiller, Gadamer se servirá del juego para pensar la obra de arte, pero a diferencia de éstos, la subjetividad pasa a un segundo plano: los jugadores son aquello a través de lo cual el juego accede a su manifestación [*Darstellung*]. Aún más:

«El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento. En este sentido hablamos por ejemplo de juego de colores, donde ni siquiera queremos decir que haya un determinado color que en parte invada a otro, sino que nos referimos meramente al proceso o aspecto unitario en el que aparece una cambiante multiplicidad de colores.» [VM 146].

El modo de ser del juego es tal que para que el juego se juegue no requiere de un sujeto que haga de jugador. A modo de evidencia lingüística de este desplazamiento de la subjetividad, Gadamer señala que el sentido más original de *jugar* se expresa en una voz media¹⁶, lo que apunta, además, a que el juego se presenta como un movimiento de vaivén que no tiene un objetivo final. Ahora bien, esto permite decir a Gadamer que «todo *jugar* es un *ser jugado*» [VM 149]. El verdadero sujeto del juego, entonces, es el juego mismo, que atrae a quienes participan en él y los sumerge en su realidad lúdica, realidad que los jugadores experimentan como una realidad que los

¹⁵ Cf. VM 189.

¹⁶ Cf. VM 147.

supera¹⁷: el atractivo o, mejor aún, la seducción que acontece en el juego consiste precisamente en que el juego se adueña de los jugadores¹⁸. Pero, si el juego posee la característica de representarse a sí mismo, es decir, «Su modo de ser es la autorepresentación»¹⁹, no podríamos dejar de señalar, nos dice Gadamer, que «Toda representación es por su posibilidad representación para alguien»²⁰ y en el caso de la del arte ella «implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que la oiga o que la vea»²¹. Dicho en otras palabras, lo que difiere entre juego y obra de arte es el 'para' inherente a ésta última. Aquí el juego deja de agotarse en sí mismo y excede más allá de sí hacia aquellos que participan como espectadores. El juego, por tanto, posibilita concebir conjuntamente la interpelación del arte y nuestra respuesta a ésta, en una suerte de proceso dialéctico: nos sumergimos en la obra seducidos por ella puesto que su genuino ser se halla en la representación, en la cual participamos siempre. Para Gadamer, ontológicamente hablando, la obra de arte es inseparable de su representación, así como la poesía es inseparable de su recitado o la obra teatral de su puesta en escena; toda obra de arte está destinada a una representación. Pues bien, Gadamer verá en este proceso óntico de representación-de-algo-para-alguien una suerte de giro por el que el juego humano toca a su verdadera perfección —vale decir la de ser arte— y que llamará *transformación en una construcción*:

«Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación [Erscheinung] de lo que ellos juegan. Como tal, el juego —incluso con lo imprevisto de la improvisación— se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente. Le conviene el carácter de obra, de ergon, no sólo el de enérgeia. Es en este sentido como lo llamo 'construcción' [Gebilde]²²» [VM 154].

Transformación quiere decir aquí que algo se convierte de golpe en otra cosa totalmente distinta y que lo 'nuevo' lo que ahora existe, lo que se representa en el juego del arte «es lo permanentemente verdadero» [VM 155]. De esta formulación, sin duda compleja, podemos distinguir ciertas facetas del término *transformación*²³. Por un lado, a través de la transformación en una construcción, el ser representado llega a ser algo distinto, una obra de arte, adquiriendo con ello una figura, esto es, una idealidad a la que se puede retornar, por ejemplo, el cuadro *Los girasoles* de van Gogh. El cuadro les otorga un 'incremento de ser', una suerte de encarecimiento, transformándolos en una *Gebilde*. Mediante la transformación, lo representado se convierte en sí mismo, en lo que es en realidad, ser que sólo se comunica a través de la obra; en nuestro ejemplo, los girasoles llegan a ser tales sólo en la *Gebilde* del cuadro. Ahora bien, como muestra notablemente Monsieur Grondin, cabe también un sentido religioso de transformación. En efecto, en el ámbito religioso ella designa una exaltación hasta un grado de ser más elevado, es decir, una epifanía. Por medio de la transformación que opera en Cristo, se nos revela su verdadero ser, y arroja luz, a su vez, sobre lo que era anteriormente a ésta. De aquí se entiende que Gadamer refiera a la transformación en

¹⁷ Cf. VM 153.

¹⁸ Cf. VM 149.

¹⁹ VM 151.

²⁰ VM 152.

²¹ VM 154.

²² *Gebilde*, término que tiene también la connotación de imagen, forma, figura, obra, producto, formación, dibujo, estructura, hechura.

²³ Cf. Grondin, op. cit. p. 69 y ss.

una construcción como una transformación hacia lo verdadero, lo que en términos del encuentro con la obra de arte y su relación con el mundo

«No es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído» [VM 157].

Como último rasgo por resaltar, queda decir que en la transformación se transforman también los que participan en ella. Tras la observancia de los *girasoles*, vemos con otros ojos; el ser transformado que surge por el arte es también el nuestro, el ser de aquellos a quienes el arte toca.

Como hemos dicho, la esencia del arte reside para Gadamer en su representación, pero no depende de la persona que la representa. Sin embargo, el arte nos ofrece una experiencia por la que podemos transformarnos, dándose algo así como una profundización de la continuidad de nuestra existencia. Este movimiento de la existencia consigo misma constituye el carácter particular de la temporalidad de lo estético, que Gadamer remite al carácter temporal de la fiesta.

La temporalidad de la fiesta tiene por rasgo esencial la repetición; cada repetición es tan original como el acontecimiento que le da nacimiento pero no al modo de una repetición literal de éste. Gadamer distinguirá, entonces, por un lado, una temporalidad vacía —interpretación propia de nuestra experiencia cotidiana del tiempo— que se identifica con una serie de ‘ahoras’ sujetos al cálculo del reloj, y, por otro, una temporalidad llena o propia, afín a la fiesta y a la obra de arte:

«Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio.» [AB 104]

Una fiesta aparece en un momento dado considerado como festivo, incitando a participar en ella festivamente, lo cual no quiere decir sino que quienes participan se insertan en un juego que sobrepasa sus preferencias subjetivas, sus actividades y opiniones particulares, transformándose. Pero aún cuando la fiesta derive de un acontecimiento fundacional, ella existe únicamente sólo cuando se la celebra. Ahora bien, al remitir la fiesta a este acontecimiento fundacional con ello no se señala el mero repetir un evento pasado sino que también refiere al presente, vale decir, que en la periodicidad de la fiesta se da algo mismo y otro a la vez. Celebramos el fin de año, esto es lo mismo, pero cada año lo hacemos de manera distinta, esto es, la fiesta —lo que es celebrado— es diferente en cada celebración. Esta presencia de la fiesta, que hace sentirse a todos unidos, es el presente de cada experiencia del arte; a través de esta ‘representación’, de esta celebración temporal es que la fiesta se reviste de textura. Vemos, entonces, que en la fiesta se funden los horizontes del presente y del pasado: en el retorno de la fiesta hay un factor de repetición, de hacer que vuelva el pasado, pero en esa repetición hay una referencia absoluta al presente. Cada fiesta, nos dice Gadamer, constituye un «presente muy *sui generis*» [VM 168].

Finalmente, Gadamer habla de la *pretensión* [*Anspruch*] de la obra de arte como otra vía de superar la estética subjetivista, para la que la importancia de la obra de arte permanece *per se* como algo decidido por el espectador. Con ‘pretensión’ Gadamer intenta hacer manifiesto el hecho de que aquello que se muestra al espectador como juego del arte no se agota en el carácter efímero de sentirse arrastrado por ello,

sino que implica «una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión» [VM 172]²⁴. Aquí Gadamer se vale del pensamiento de Kirkegaard para quien una pretensión es algo que se mantiene, mas, puesto que se mantiene, es que una pretensión puede hacerse valer en cualquier momento; una pretensión en modo alguno es una exigencia establecida, antes bien, ella intenta fundar una exigencia de tal índole²⁵. Es por esto que Gadamer sostiene que la *simultaneidad* de la fiesta pertenece al ser de la obra de arte, en cuanto constituye la esencia del *asistir*²⁶. *Simultaneidad* no refiere a su sentido moderno, donde una diversidad de objetos de la vivencia estética son-al-mismo-tiempo en la conciencia totalmente indiferenciados y con la misma validez, sino que

«quiere decir [...] que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia» [VM 173].

La *simultaneidad*, por tanto, no es el modo en que algo es dado a la conciencia sino una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige. En vinculación directa con esto y lo ya mencionado en relación a la transformación en la *Gebilde*, Gadamer recurrirá otra vez a Kirkegaard para resaltar el hecho de que la simultaneidad es como una *mediación* [Vermittlung]²⁷, apelando a la ambigüedad que este término tiene en alemán. En efecto, *mediación* significa, en una primera instancia, la escenificación, la ejecución, es decir, la 'interpretación' de una obra; pero, en un segundo sentido, atañe también a la asimilación o la interpretación que el espectador hace de ella. Así, Gadamer fusionaría o, más bien, tendería a señalar la inseparabilidad inherente que se da entre arte e interpretación en la experiencia de la obra de arte. Ahora bien, en este punto se hace necesario deslindar terminológicamente lo que Gadamer señala como diferenciación o distinción estética —que pertenece a la conciencia estética— de la, por decirlo así, 'no-diferenciación estética' que hace que el arte sea arte, vale decir, que preserva el carácter distinto del arte, carácter por el que el mundo se hace más elocuente. En efecto, Gadamer hablará de la *mediación* como *total* pues

«Cara al ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea —por ejemplo, su biografía— ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe» [VM 173].

Por otro lado, lo que se desarrolla ante el espectador resulta para cualquiera tan distinto respecto de la conformación cotidiana del mundo, como algo cerrado en un círculo autónomo de sentido «que nadie tendría motivo para salirse de ello hacia cualquier otro futuro y realidad» [VM 174]. Es aquí que el espectador experimenta un distanciamiento de sí mismo que le impide cualquier participación en fines prácticos, un auto-olvido estático que, sin embargo, «se corresponde [...] con su propia continuidad consigo mismo» [Ibíd.] De esta pérdida y correspondencia que padece el espectador consigo mismo, Gadamer dirá que:

«La continuidad de sentido accede a él justamente desde aquello a lo que se abandona como espectador. Es la verdad de su propio mundo, del mundo religioso y moral en el que vive, la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo» [VM 174].

²⁴ Ver, asimismo, VM 172, nota 37.

²⁵ Cf. VM 173.

²⁶ Cf. Ibíd.

²⁷ Cf. Ibíd. y Grondin, op. cit. p. 69 y ss.

Agregando:

«Del mismo modo que la parusía, la presencia absoluta, designaba el modo de ser del ser estético, y la obra de arte es la misma cada vez que se convierte en un presente de este tipo, también el momento absoluto en el que se encuentra el espectador es al mismo tiempo auto-olvido y mediación consigo mismo. Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser» [VM 174].

Articulando la consideración de la fiesta como temporalidad de la obra de arte y el desarrollo de la simultaneidad, podemos decir que se da un rol activo al interprete/espectador de la obra de arte, a su experiencia de autocomprensión y al hecho de que se halla en una específica situación histórica. Al hablar del rendimiento exigido al espectador por mor de la simultaneidad, Gadamer sugiere que el 'rendimiento' permanece como una tarea o compromiso con la obra en el sentido de hallar su verdad, renovar su pretensión en el acto presente del compromiso mismo con la obra y fraguar todo esto en la autocomprensión del propio ser del espectador.

Hemos visto, entonces, que con el trabajo filosófico de Gadamer se asiste a la recuperación de la verdad que no exige, por decir así, del distanciamiento propio de la objetividad metódica de las ciencias; para Gadamer hay también "objetividad" en esa interpelación dada por un cuadro, una escultura, una pieza musical, o bien por el rostro del Otro mendicante, que me interpela y al que yo comprendo en su necesidad, mas, esto no porque esté a una distancia que marca la objetividad del fenómeno, sino porque soy sujeto a ese llamamiento... Un poema, una observación o un enunciado pueden hacer que veamos las cosas en una mostración originaria, en la que también habría una objetividad, pero, ciertamente, distinta a la de la ciencia. El arte sería, o es, más bien, tal es lo que colegimos, lo que puede sensibilizarnos para la recuperación de tal verdad, pues hay arte sólo cuando es celebrado, es decir, cuando su requerimiento es respondido.

Bibliografía

- Gadamer, H-G. *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1999.
- Gadamer, H-G. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991.
- Grondin, J. *Gadamer's Aesthetics. The overcoming of Aesthetic Consciousness and the hermeneutical Truth of Arts*. En M. Kelly (Dir.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1998, volume 2.
- Grondin, J. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1999.
- Grondin, J. *Play, Festival and Ritual in Gadamer: on theme of the immemorial in his later works*. En *Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics*, Lexington Books, Lanham, 2001.
- Kant, *Crítica del Juicio*, Losada. Bs. As. 1961.

Santiago de Chile, Julio del 2005