

por ende, de la relación concreta mediante la cual *lo que se revela*, se revela a *alguien* en la particularidad más específica, efímera o íntima de su ser. Esa verdad no nos es ajena. Participamos de ella, contribuimos a su realización completa. Y, finalmente, por una especie de transustanciación de sus poderes a los nuestros, ella nos permite revelar para nosotros mismos la verdad, el ser de nuestro ser. No en otra cosa consiste el principio de la "encarnación", con el cual hemos de caracterizar el sentido último de la belleza y del arte, del reino de lo *estético*.

Finalmente, Gadamer coincide con el arte de nuestro tiempo y con el arte de todos los tiempos en su reflexión sobre la celebración, sobre la fiesta. La puesta en suspenso del orden de la cotidianidad que el juego realiza se consagra en la puesta en suspenso del orden de la temporalidad lineal que el acto festivo lleva a cabo. Si con el juego transitamos al campo del ser, de la esencia, con la fiesta transitamos al no-tiempo del "demorarse", del "entregarse" a algo o alguien, un no-tiempo que nos permite comulgar con todos los tiempos, y de esta manera, y sólo de ésta, vivir y disfrutar por un momento la eternidad de lo que existe.

Juego, imagen, fiesta: definitivamente la verdad está en otra parte.

CAPÍTULO 7 ARTE Y VERDAD: EL LÍMITE DE LA ESTÉTICA DE GADAMER*

JOSÉ FRANCISCO ZÚÑIGA GARCÍA
Universidad de Granada, España

La hermenéutica de Gadamer es una de las grandes corrientes del pensamiento de la segunda mitad del siglo XX. A través de ella la filosofía ha seguido influyendo en otros campos de la vida del espíritu: en la teoría de las artes, en el derecho, en la teoría de la literatura, en la historia. En el campo de la estética, el lugar de la filosofía de Gadamer es el Romanticismo. Con este nombre recojo en un sólo término todos los pensamientos que, de un modo u otro, dependen de una tesis que reza: la verdad está en el arte. Este es el límite de la estética de Gadamer que la ponencia somete a consideración.

I

¿Puede seguir defendiéndose que la verdad está en el arte? ¿De qué modo? ¿Puede el pensamiento estético, la estética en cuanto filosofía, seguir basando la fuerza de su discurso en esta afirmación? Gadamer dice en *Años de aprendizaje filosófico* (Gadamer, 1977) que su pensamiento surgió de una especie de segundo romanticismo, de la necesidad de una defensa frente a la industrializa-

* Este trabajo forma parte de las investigaciones llevadas a cabo gracias al proyecto BFF2002-02423 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, cofinanciado con fondos FEDER.

ción, la burocratización, la tecnificación y la racionalización de la vida, un proceso que, como sabemos, no ha dejado de crecer, y que afecta ya, por ejemplo, al conjunto de la Universidad y, por tanto, a la propia filosofía.

El diagnóstico de la situación es certero. La cuestión es saber si la respuesta "correcta" a esta situación es —como Gadamer, en el fondo, pensaba— la vuelta, el paso atrás, el retorno al origen, la recuperación de lo ya superado.

Básicamente, sólo conocemos dos formas de la verdad: la lógica y la mítica. Teniendo en cuenta esto, la cuestión se transforma en esta otra: el descubrimiento de los límites de la verdad lógica, ¿nos tiene que llevar necesariamente a la afirmación de la verdad mítica —lo que Gadamer, en el fondo, hacía?— No olvidemos que el asunto afecta a la propia definición de la filosofía, en cuanto que ella es búsqueda de la verdad.

En cuanto seguidor de Heidegger, Gadamer quizá entendiera, como Nietzsche, que la filosofía es una planta *rara*. Quizá creyera saber, igual que Nietzsche, que el filósofo es fundamentalmente distinto del hombre de ciencia (aunque no estaría de acuerdo con él en que tenga poco que ver con la virtud), y su esfuerzo ha estado también encaminado a que el concepto de filósofo no muera totalmente en Alemania,¹ y, podemos decir, en Europa. Sólo por esto se merece el homenaje que aquí le dedicamos. Y así, ha seguido entendiendo la filosofía como una *tentativa con la verdad*, aunque no pensara que con ello la humanidad tuviese que sucumbir.²

Gadamer lucha contra el método a favor de la verdad. Método y verdad se oponen como el día y la noche. La filosofía aspira a la verdad, no al método. Pero, ¿qué es la verdad? No, desde luego, la verdad de la ciencia, ¿O es que la verdad —plantea— es sólo cosa de la ciencia, de la conciencia, de la conciencia trascendental? Si la verdad tuviese también que ver con el arte, si el conoci-

1. Heidegger recoge aprobatoriamente, al comienzo de *Nietzsche I*, la siguiente cita de las fragmentos póstumos de Nietzsche: "No quiero convencer a nadie a que se dedique a la filosofía; es necesario, quizá también deseable, que la filosofía sea una planta rara. Nada me repugna más que ese elogio de la filosofía que se encuentra por ejemplo en Seneca, o incluso en Cicerón. La filosofía tiene poco que ver con la virtud (*Tugend*). Permítaseme decir que también el hombre de ciencia es algo fundamentalmente diferente del filósofo. Lo que deseo es que el auténtico concepto del filósofo no muera totalmente en Alemania" (citado en Heidegger 2000, 19). Se trata del fragmento 420 de *La voluntad de poder*.

2. "¡Nosotros hacemos una tentativa con la verdad! Puede que la humanidad sucumba por ello. ¡Adelante!" (citado en Heidegger 2000, 238) ¿Cómo vincular estos contextos en que aparece la relación entre la filosofía y la verdad con la relación entre arte y verdad? Sin duda, Heidegger nos ofrece un camino.

miento y la experiencia que verdaderamente nos afectan e importan tuviesen que ver *sobre todo* con el arte, ¿qué idea de la filosofía tendríamos entonces?

Llama "arte", siguiendo una inspiración hegeliana, al modo como el hombre se muestra a sí mismo a lo largo de la historia. Hay, evidentemente, distintas posibilidades de conformación de lo humano. Cada modo del arte hace aparecer un mundo extraño en tanto que extraño históricamente —por los efectos del tiempo—, pero no tan extraño como para que cada mundo artístico sea ajeno a cualquier otro. Cada uno de ellos está abierto al que viene después y al que hubo antes, o al que tiene al lado. Hay, pues, mundos artísticos conectados por *el* arte. Esa conexión no es de ningún modo obvia, pero está presupuesta por la hermenéutica filosófica. Es su presupuesto fundamental, aunque suene extraño: para el hombre no hay la verdad (de la ciencia, de la conciencia trascendental), pero hay el arte, hay *la* verdad del arte. Correlativamente, igual que hay la verdad del arte, hay *la* experiencia del arte como modo de autocomprensión del hombre. Por el contrario, la experiencia que se deriva de la estructura categorial del entendimiento y de las formas puras de la intuición no vale como experiencia de autocomprensión, pues es derivada, inventada, construida, metafísica.

Para comprender este pensamiento —y la idea de la filosofía que lo sustenta— basta con convertir el sonido epistemológico de sus afirmaciones en un sonido ontológico. Esas afirmaciones son, entre otras: "el arte es conocimiento", "la experiencia de la obra de arte permite participar en el conocimiento", "en la experiencia estética hay verdad". Así que la verdad, la experiencia y el conocimiento pertenecerían en primer término al ámbito de la ontología, y sólo de un modo derivado al de la epistemología³.

Estas tesis fuertes de Gadamer se apoyan en una peculiar fusión que se da en su pensamiento —fusión que para muchos puede significar una incongruencia— entre el idealismo y el pensamiento de Heidegger. De Heidegger toma y acepta el contexto: el de la distinción entre la pregunta conductora (¿qué es el ente?), la pregunta fundamental (¿qué es el ser?) y la pregunta previa (¿cuál es la esencia de la verdad?) de toda filosofía. Del idealismo toma la concepción de la estética como historia de la verdad, tal como se refleja en el espejo del arte, donde la verdad es la historia de la aparición o manifestación del mundo, es decir, en sentido literal, *Welt-anschauung* —tomada esta palabra en sentido hegeliano: como desarrollo del postulado kantiano y fichteano según el cual la

3. Afirmaciones como las citadas se encuentran por toda la obra de Gadamer. Consulte sobre todo la introducción y la primera parte de *Verdad y método* (Gadamer 1984, págs. 23 a 27 y 29 a 222, respectivamente).

“experiencia moral fundamental” (*sittliche Grunderfahrung*), es decir, la libertad, la razón práctica, la garantía de una naturaleza eterna en nosotros, tiene que completarse necesariamente con un ordenamiento moral del mundo (*moralische Weltordnung*). Gadamer afirma con el idealismo que si hay la libertad, tiene que corporalizarse, tiene que bajar al mundo, por así decir.

Pues bien, para Gadamer, de acuerdo con la matriz idealista de su pensamiento, la corporalización de la libertad es el arte. O también: el arte es la *Weltanschauung*, en sentido literal. Pero, la historia del arte no muestra una *Weltanschauung*, sino muchas, así que el camino queda abierto a las acusaciones de relativismo e historicismo que a menudo se han dirigido contra su pensamiento. Cualquier estilo, cualquier época, cualquier forma artística podría aspirar a ser la plasmación real (que se pueda “ver”) de la “experiencia moral fundamental”. Pero, por principio, la experiencia moral fundamental no puede ser vista; sólo se puede ver una *Weltanschauung*, una ordenación moral del mundo, es decir, un estilo artístico, una época, una conformación del mundo.

Gadamer salva las posibles objeciones de relativismo introduciendo el concepto de lo clásico: el arte en que se haya la perfecta adecuación de forma y contenido o, si se quiere, el arte en que se realiza la definición (idealista, tradicional, platónica) de belleza: la manifestación sensible de la idea. Podemos, pues, decir que para Gadamer el máximo contenido de libertad que puede aparecer en el mundo se da en lo clásico. Ahora bien, a las alturas de nuestro tiempo, la *Weltanschauung* clásica ya no es determinante para nosotros, es decir, para el artista actual. No hay ninguna forma que dirija la acción del artista, ningún estilo a partir del cual, con certeza y seguridad, pueda crear su obra. En este sentido, Gadamer no desconoce que la matriz idealista, romántica, clásica ha sido superada por el espíritu del tiempo.

¿Por qué entonces no renunciar a la forma clásica? ¿Por qué empeñarse en seguir manteniéndola en el centro de la estética? Y, sobre todo, ¿con qué derecho hacerlo? Aquí es donde tiene sentido su vinculación con Heidegger. Gadamer cree poder dar cuenta de todas las rupturas producidas en el arte contemporáneo a partir de la oposición conceptual entre el mundo y la tierra introducida por Heidegger en *El origen de la obra de arte* (es decir, a partir del núcleo de la descripción heideggeriana de la verdad del arte).⁴

En el concepto de tierra deposita Gadamer todas sus esperanzas de superar planteamientos filosóficos y estéticos tradicionales y de seguir manteniendo la relación entre arte y verdad más allá de la ruptura con las formas clásicas. Pero, ¿es posible hacerlo? ¿Admite la pregunta por la verdad y por la esencia de la

4. Véase Heidegger 1998, 11-62.

verdad, como pregunta previa a toda filosofía, la posibilidad de concebir el arte moderno más allá de la forma clásica?

Tal es el límite que pretendemos examinar, un límite que afecta, por consiguiente, tanto a Heidegger y como a Gadamer. Este límite se puede constatar mostrando que hay un lugar común a las dos matrices —aparentemente incongruentes— del pensamiento de Gadamer: la idealista y la heideggeriana. Y creo que ese lugar se encuentra en Kant.

II

Partiré del libro en que, dentro de la tradición filosófica moderna, se da el fundamento de la tesis mencionada, a saber: la *Crítica del Juicio*. Ahí describe Kant el sentimiento de lo sublime como estado en que queda al descubierto la “superior determinación” del espíritu frente a la naturaleza, como “lugar” en que el hombre descubre la verdad (*die Wahrheit*) de su ser, a pesar de la finitud y la contingencia. Esta forma superior se traslada después al Romanticismo en la fórmula que hemos enunciado: la verdad está en el arte.

Así que el primer momento, dentro de la filosofía moderna, en que se plantea la relación entre el arte y la verdad en los términos en que lo plantean Gadamer y Heidegger se encuentra en la *Crítica del Juicio*. Para Kant, en el juicio sobre lo sublime se da el descubrimiento de la fuerza (*Kraft*) superior del hombre. Descubrimos nuestra fuerza superior, la superioridad de nuestra fuerza, cuando alcanzamos un estadio en que somos capaces de considerar insignificante aquello que normalmente nos preocupa (Kant habla de bienes y de salud, y también de vida). Algo se llama sublime porque “eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su determinación” (*Crítica del juicio*, parágrafo 28)⁵. En lo sublime el espíritu descubre la superior determinación de su naturaleza.

5. Es conveniente tener presente el párrafo completo: “La naturaleza —dice Kant—, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideramos la fuerza de aquella (a la cual, en lo que toca a esas cosas estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así, pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza.

Nada pierde esa apreciación porque tengamos que vernos en lugar seguro para sentir esa satisfacción que entusiasma, ni por el hecho de que, como no hay seriedad en el

“Y en esto está la verdad”, añade Kant. Y en esto está la verdad, a pesar de que el hombre sea consciente “de su real impotencia presente” respecto de su superior determinación; y también a pesar de que, para llegar a sentirla, debe estar a salvo y saber que no va a perder la vida inmediatamente.

Y en esto está la verdad, y en esto está el conocimiento. Es, si se quiere, la máxima experiencia de nosotros mismos a que podemos aspirar. Así que la verdad tiene que ver con un sentimiento, con un estado de ánimo, con un encontrarse determinado. Con un estado del sujeto.

Ahora bien, es verdad que el “giro” de *El ser y el tiempo* a *El origen de la obra de arte*, debe ser entendido, entre otras cosas, como un intento de salir de la subjetivización de la relación entre el arte y la verdad que parece estar implicada en el planteamiento kantiano. La tendencia más fuerte de Heidegger, incluso en *El ser y el tiempo*, no es trascendental, sino que el verdadero problema es el de la trascendencia del ente al ser. La tesis del necesario olvido del ser presupone ya, en cierto modo, el fracaso de cualquier intento de traer a presencia el ser: el fracaso del subjetivismo de la filosofía moderna, el fracaso, por tanto, de cualquier proyecto trascendental, incluso de la hermenéutica “trascendental” construida en la primera obra de Heidegger y continuada, entre otros, por Gadamer. Constatamos que hay un “ahí”, que hay una apertura del ser, que el ente “hombre” se alza sobre esa diferencia entre lo ente y el ser. Cualquier intento de traer a presencia esa diferencia es ya un error, pues cualquier presencia es propia del ente, no del ser.

Ahora bien, frente a *El ser y el tiempo*, pero en continuidad con la tarea allí planteada, *El origen de la obra de arte* desplaza la interrogación del hombre al arte. Mientras que en el primer escrito se presupone que la puerta de entrada a la pregunta por el ser es el comprenderse del *Dasein* —pues el fenómeno hermenéutico del comprenderse es sinónimo de “historicidad”, y ésta es el lugar temporal elegido por Heidegger para pensar el ser como tiempo, pero sin conseguirlo—, en el segundo se produce un cambio de tercio para buscar una solución a la misma cuestión: el arte es, por así decir, el sujeto de la historia, o mejor, el “productor” de la autocomprensión del hombre en su historia. O simplemente

peligro, tampoco (según podrá parecer) puede haber seriedad en la sublimidad de nuestra facultad del espíritu. Pues la satisfacción, aquí, se refiere tan sólo a la determinación de nuestra facultad que en tal caso se descubre, así como la base para esta última está en nuestra naturaleza, mientras que el desarrollo y ejercicio de la misma sigue siendo de nuestra incumbencia y obligación. Y en esto está la verdad, por mucha consciencia que el hombre tenga de su real impotencia presente, cuando prolonga hasta ahí su reflexión” (parágrafo 28).

te: el arte es el productor de historia, de tiempo y de ser. En esta tesis Heidegger es absolutamente romántico, pues es romanticismo entender el arte como acto fundacional de mundos históricos. En efecto, según nos cuenta Gadamer (1983, 84), en esto Heidegger sigue a Hölderlin y Georg, quienes defendieron que la poesía es justamente eso.

La cuestión es la misma, pero el desplazamiento del asunto es evidente sobre todo si se tiene en cuenta la gran novedad que aportó *El origen de la obra de arte sobre El ser y el tiempo*, a saber: la oposición conceptual entre el mundo y la tierra. El concepto de mundo ya había sido introducido como concepto fundamental por Heidegger: “mundo” es el todo de relaciones del proyecto del *Dasein*. “Tierra” en cambio es un concepto más poético, procede, de hecho, según Gadamer (1983, 84), de Hölderlin y no tiene, en principio, resonancias filosóficas previas, contra lo que ocurre con el concepto de mundo.

Pues bien, aquí podemos introducir la cuestión que separa al Heidegger trascendental del no trascendental: ¿Cómo poner en relación el concepto de tierra con el “nuevo punto de partida radical de todo preguntar trascendental”, como el propio Gadamer llama una y otra vez a la ontología fundamental? Para responder a esta cuestión tenemos que recordar la tajante oposición que hay, según hemos visto antes, entre Hegel y Heidegger, *no* hay que olvidar que el comprenderse-en-relación-con-su-ser de la existencia humana no es el saberse del espíritu absoluto, hay que saber que el “concepto” heideggeriano indica un lugar en que uno no es dueño de sí mismo y de su propia existencia, el lugar en que uno se encuentra en medio del ente, hay que tener en cuenta que el proyecto del *Dasein* es proyecto yecto, que hay la *Befindlichkeit* y la *Stimmung*, esto es, que hay el *encontrarse* como límite de toda comprensión. ¿Hay alguna conexión entre el encontrarse de la existencia y el concepto de tierra? Gadamer afirma, quizá demasiado tajantemente, que no, que desde el concepto límite del encontrarse o desde el sentimiento “ningún camino conduce al concepto de tierra” (Gadamer, 1983, 85). Pero, ¿es exactamente así? Si se responde de modo negativo a esta pregunta, se le cierra el paso a cualquier proyecto trascendental. Y, en efecto, ese parece ser el sentido del giro de *El ser y el tiempo* a *El origen de la obra de arte*, tal y como el propio Heidegger lo ha entendido: la pregunta fundamental de la filosofía, la pregunta por el ser, ya no tiene que ver con el *Dasein*, sino con la obra de arte.

¿Qué tiene que ver la pregunta por la esencia del arte con la pregunta fundamental de la filosofía, la pregunta por el ser? En principio, se trata, al parecer, de un camino nuevo no metafísico, pues la pregunta por el arte, de que se ocupa la estética, tiene que ver con la pregunta por el conocimiento sensible, expresión que, de acuerdo con la tradición metafísica, es una contradicción en los términos. En el arte Heidegger busca un pensamiento que no distinga entre

lo aparente y lo real o, si se quiere, que en esa distinción, o en otras análogas, como las que hay entre el fenómeno y el noumeno, lo empírico y lo trascendental, la aquendidad y la allendidad, la belleza y la verdad, el pensador no se incline siempre por el segundo término de la alternativa. Querer responder la pregunta por el ser preguntando por el ser del arte es abrir una senda diferente a la abierta por la metafísica, por la filosofía y por la ciencia occidentales, es, en cierta medida, querer responder a la pregunta por el ser desde los términos primeros de las alternativas mencionadas, o al menos mostrar que sin los primeros términos los segundos no tendrían sentido.

Pero hay que dejar atrás muchas estéticas: la de Kant, la de Hegel, la de Platón; o al menos intentarlo. Supongamos con Gadamer (1983, 87) que el punto de partida (¿y el de llegada?) de Heidegger frente a Hegel sea Schelling: la obra de arte es el órgano de una comprensión no conceptual de la verdad absoluta. ¿Qué es para Heidegger la obra de arte? En su conocida explicación del cuadro de Van Gogh en que se representan (supuestamente) unos zapatos de campesino (Heidegger, 1998, 23 ss.), Heidegger describe cómo la obra de arte hace surgir la verdad sobre (de) el ente. La obra de arte abre en sí un mundo; en tanto que lo abre y lo sostiene es obra; la obra no obra en cuanto soporte de sentido sobre una materia. No. Es obra en tanto que "produce" la verdad. La producción de verdad acontece de un modo extraño, pues la verdad, al mismo tiempo que se abre, se oculta. ¿Cómo es esto?

La materia sólo alcanza su existencia propia en el arte. En el arte viene a presencia, paradójicamente, el estar cerrado y el cerrarse de toda materia. Esto es la tierra. No hay, pues, que confundir la tierra con la materia, pues, más allá de la presencia de la materia, la tierra es aquello de donde todo surge y en donde todo se pierde. Materia es, según su sentido habitual, el ámbito sensible del arte: color, sonido, piedra, palabra. Viene a presencia, precisamente, el estar cerrado y el cerrarse de toda materia; y, cuando eso ocurre, hay arte: arte hay allí donde se da la lucha entre el mundo y la tierra.

El mejor ejemplo para comprender esto lo constituyen, quizá, las palabras de nuestro propio lenguaje. La palabra es materia. La poesía es el arte de la palabra, de manera que hay poesía allí donde queda patente el estar cerrado de la materia. Las palabras de nuestra lengua materna son el modo más directo que tenemos de nombrar exactamente las cosas. Y, sin embargo, nuestras palabras —lo sabemos— no dan nombre a las cosas de ese modo. Entre la palabra árbol y la esencia del árbol hay una distancia infinita, que experimentamos cuando adquirimos conciencia de que la misma cosa tiene nombre diferentes en otros lenguajes. Nuestra palabra no nombra bien a las cosas. Allí donde se muestra esta doble naturaleza de la palabra hay lucha entre el mundo y la tierra, hay poesía, hay arte.

En el gran arte surge un mundo, una *conformación* que procede de la tierra. En el gran arte algo encuentra su *Dasein terrenal* (*erdhaftes*). Sólo en tanto asentada en la tierra, la obra gana su *forma*. De otro modo: para que haya forma, tiene que haber una tierra oculta que no vemos. Cuando se da la lucha entre el mundo (la forma) y la tierra (la no forma), hay arte, hay obra de arte.

Este planteamiento deja atrás buena parte del pensamiento estético de la modernidad; deja atrás, por ejemplo, la definición hegeliana de la belleza como manifestación sensible de la Idea. Es verdad que Heidegger comparte con Hegel la superación de la oposición entre el sujeto y el objeto (que no estaba en Kant, por ejemplo). Pero, en el fondo, la definición hegeliana describe la belleza en relación con la subjetividad del sujeto, pues lo que aparece en el arte es la Idea pensada en el pensar que es consciente de su sí mismo, cuya manifestación sensible debe estar constituida por la obra de arte, o mejor, cuya manifestación sensible es la obra de arte. En el pensar de la Idea sería, por consiguiente, superada toda la verdad del aparecer (*scheinen*) sensible, pues la Idea alcanzaría en el concepto la configuración propia de ella misma. Todo esto queda atrás en un planteamiento como el heideggeriano. Pues bien, en cuanto que la disputa entre el mundo y la tierra no es sólo una descripción de lo que pasa en el arte, sino que pretende ser, en general, una descripción del modo de ser del ente en cuanto apunta a su ser, esa disputa se convierte en la indicación para la propia filosofía de un camino no metafísico, de un nuevo camino y de un nuevo comienzo para la filosofía (rectificando así, claramente, a Hegel). En la obra de arte acontece la manifestación propia de la verdad. Heidegger no se limita a describir más adecuadamente el ser de la obra de arte, sino que, como dice Gadamer, *su propósito filosófico central es concebir el ser mismo como un acontecer de la verdad*.

Pero, entonces, la verdad no está en la filosofía o en el pensamiento, sino en el arte. ¿Es esto todavía "filosofía"? ¿No es precisamente éste el comienzo de la oscuridad heideggeriana? ¿No es éste el comienzo de un lenguaje que ya no puede comunicar, de un lenguaje que ya no puede ser comprendido intersubjetivamente? Comprendemos la palabra "verdad", pero ¿cómo entender lo que Heidegger nos pide que entendamos: "ser" en el sentido verbal de la palabra, acontecimiento del ser, claro del ser —*Lichtung des Seins*—? Igual que Hegel distinguió entre pensar especulativo y pensar representativo, y mantuvo que el proceso dialéctico estaba cerrado al pensar representativo, así también Heidegger parece situarse de nuevo en un lenguaje incomprensible. Gadamer tiene razón: se puede decir de Heidegger lo mismo que Marx dijo de Hegel, a saber, que el pensar dialéctico hegeliano es mitológico.

¿Es el pensar de Heidegger mitológico? Para responder afirmativamente, habría que mostrar que el arte produce el mito, que la verdad está en el arte y,

finalmente, que la verdad está en el mito. Habría que mostrar que la verdad del mito es más profunda que la verdad del conocimiento. Pues bien, ¿no es precisamente esto lo que hizo Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*?

Al final de la primera parte de *Nietzsche*, Heidegger recoge la siguiente cita del "Ensayo de autocrítica" que Nietzsche escribió como prólogo para la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia*: "...no obstante no quiero reprimir totalmente el desagrado con que ahora se me aparece, la extrañeza con la que está ante mí después de dieciséis años, ante unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero de ningún modo más fríos, a los que tampoco se les ha vuelto más extraña la tarea a la que se arriesgó por primera vez ese osado libro: *ver la ciencia desde la óptica del artista y el arte, en cambio, desde la óptica de la vida...*". Heidegger comenta:

Ha pasado medio siglo sobre Europa desde que se escribieron estas palabras. Durante estas décadas se las ha malinterpretado repetidamente, y precisamente por parte de aquellos que se esforzaban por oponerse al creciente desarraigo y desolación de la ciencia. Se entendía esa frase del modo siguiente: las ciencias no deben seguir siendo tratadas con sequedad y dureza, no deben 'cubrirse de polvo' alejadas de la 'vida', tienen que ser conformadas 'artísticamente', con buen gusto, de modo interesante y ameno. Todo ello porque la ciencia conformada artísticamente debe estar referida a la 'vida', permanecer cercana a la 'vida' y ser inmediatamente utilizable en su favor.

Sobre todo la generación que estudió en las universidades alemanas entre 1909 y 1914 recibió las palabras nietzscheanas interpretadas de esta manera. Incluso así, mal interpretada, fue para nosotros una ayuda. Pero no había nadie que nos hubiese podido dar la interpretación justa, pues para ello es necesario volver a preguntar la pregunta fundamental de la filosofía occidental, la pregunta por el ser, desplegada como un efectivo preguntar".⁶

¿Qué significa esa tarea? El libro de Heidegger dedicado a Nietzsche es un intento de comprensión. Es muy difícil no malinterpretar las palabras de Nietzsche. Es más fácil, en cambio, entender cómo la resolvió Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: 1) Planteó una lucha "eterna" entre la consideración trágica (es decir, mítica) y la consideración teórica de la existencia —una suerte de ley hegeliana de la historia—. 2) Concibió el núcleo de la realidad y, por tanto, del ser, como un juego entre mostración (Apolo) y ocultación (Dioniso). ¿No es esto mismo lo que hace Heidegger cuando concibe la esencia de la obra

6. Heidegger, M., *Nietzsche* (ed. citada), 205-06; ed. original, 252-53.

de arte y también la del ser en general como una lucha entre el mundo y la tierra? ¿No se pueden establecer relaciones entre la oposición entre el mundo y la tierra y la oposición entre Apolo y Dioniso en cuanto que a ambas subyace el mismo juego de mostración/ocultación? 3) Desplazó el concepto de verdad, en un sentido ontológico, hacia el arte: para humillación y exaltación nuestras, afirmó, el arte no se realiza para nosotros, sino que es exposición de la voluntad (del ser). ¿No es precisamente eso lo que hace Heidegger? 4) Consideró el arte como la actividad metafísica de la existencia, como la actividad que produce el verdadero "consuelo metafísico", la afirmación de la vida eterna del núcleo del ser en medio de la constante desaparición de las apariencias. ¿No es éste el horizonte en que se mueven tanto Heidegger como Gadamer? ¿No están hechas las tres consideraciones anteriores desde la perspectiva del arte como actividad metafísica de la existencia? Y, entonces, ¿No sería éste, de nuevo, el horizonte metafísico en que se mueve Heidegger y, con él, Gadamer?

III

Esto debe ser mostrado en el modo que adopta la verdad hermenéutica: el juego entre ocultación y desocultación, núcleo de la descripción heideggeriana de la verdad. Para ello, elijo una vía indirecta: trato de mostrar la cercanía de Heidegger y Gadamer en sus juicios respectivos sobre la estética de Schiller, a pesar de que Gadamer, en principio, la rechaza.⁷ Para Heidegger (2000, 114), la interpretación kantiana del comportamiento estético como "placer de reflexión" describe el estado en que el ser humano llega a la plenitud de su esencia. Un estado a partir del cual es posible la propia existencia histórica del hombre. En principio, pues, nada más alejado de la *alétheia* heideggeriana. ¿Cómo va a estar aquí la verdad? ¿Cómo se va a dar la verdad en un estado sentimental del hombre?

Gadamer ha seguido la interpretación heideggeriana de la estética moderna y la ha rechazado como variante de la metafísica de la modernidad, la metafísica que funda todo ser en la certeza del *cogito*.

Según Heidegger (2000, 87 ss.), la estética sería, por un lado, un saber acerca del comportamiento humano sensible, saber acerca del comportamiento del hombre en relación con las sensaciones y los sentimientos; y, por otro, un saber acerca

7. Véase, por ejemplo, Gadamer 1984, 143 ss. El contexto es la exposición de uno de los conceptos más importantes de la filosofía de Gadamer, a saber: el juego, que sería un concepto puramente subjetivista en Schiller.

de aquello que determina ese comportamiento: la bello, la belleza. La investigación moderna sobre el arte sólo se ocuparía de cómo a través del arte se produce tal o cual estado sentimental del hombre.

En la línea de Heidegger, Gadamer introduce una crítica a la conciencia estética que se habría ido formando desde Kant y Schiller, una conciencia cada vez más autónoma que desembocaría en un modo de tomar el arte puramente estético. Y esto significa: un modo de considerar el arte independientemente de su pretensión de verdad.⁸

A ambos les interesa el arte en cuanto a través de él el hombre entra en relación con la verdad de su esencia. La verdad y el arte se relacionan cuando se entiende "arte" como sinónimo de "aquella actividad del hombre que tiene que ver con la totalidad del ente", con el ente en su totalidad.

Frente a la subjetivización de lo estético, el "gran arte" que dice la verdad: el arte realiza la tarea decisiva de la existencia histórica del hombre, a saber: "revelar en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preservar en ella esa revelación" (*Offenbarkeit*) (Heidegger 2000, 88). En Gadamer no lo encontramos tan tajantemente afirmado como en Heidegger, pero el fondo de su teoría es el mismo: el arte no debe perder la tarea de exponer lo verdadero, lo absoluto.

Que Heidegger ve ya en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* un camino "no estético" podemos verlo si atendemos a su interpretación de la doctrina del desinterés como parte esencial de la descripción kantiana del juicio sobre lo bello (Heidegger 2000, 108 ss.).

Bello es lo que agrada de un modo puro a través del gusto: "El gusto es —dice Kant— la facultad de juzgar un objeto o un tipo de representación por medio del agrado o desagrado, sin ningún interés: al objeto de ese interés se lo llama bello" (citado por Heidegger 2000, 109).⁹ Heidegger se basa en la voluntad de dominio que hay en todo interés (tenemos interés en las cosas cuando queremos poseerlas, usarlas, disponer de ellas y ponerlas a nuestra disposición) para interpretar la doctrina kantiana del juicio sobre lo bello como un *dejar que las cosas sean*. El juicio sobre lo bello sólo es posible si "lo que nos sale al encuentro llega a nosotros puramente como él mismo, en su propio rango y

8. No olvidemos que este modo de consideración afectaría también al método de trabajo de las ciencias del espíritu. La comprensión sería "comprensión de la expresión", donde ya no se trata de una verdad objetiva, sino de la re-producción de un proceso creativo.

9. La traducción presenta ligeras variaciones respecto de la de Manuel García Morente. Confróntese la aquí ofrecida con Kant 1981, 109.

dignidad" (ibídem, 111) Heidegger dice: "Precisamente gracias al 'sin interés' entra en juego la relación esencial con el objeto mismo (*der wesenhafte Bezug zum Gegenstand*) (2000, 111; ed. original, 110).

¿Cuál es esa relación esencial? La relación esencial tiene que ver con la apariencia, con la aparición de lo que aparece: "No se ve que sólo entonces llega a aparecer el objeto como puro objeto, que ese llegar a aparecer es lo bello. La palabra 'bello' alude al hacer aparición en la apariencia de ese aparecer" (ibídem). Como se sabe, no otra es la definición kantiana del placer entendido no en un sentido empírico sino en un sentido trascendental, como placer de reflexión. El placer de reflexión mienta la posibilidad contemplada por Kant de un comportamiento más puro e íntimo respecto de los objetos.

El texto fundamental de Heidegger al respecto es: "La interpretación kantiana del comportamiento estético como placer de reflexión se interna en un estado fundamental del ser-hombre, sólo en el cual éste llega a la fundada plenitud de su esencia. Es el estado que Schiller comprendió como condición de posibilidad de la existencia histórica, fundadora de historia, del hombre (2000, 114; edición alemana citada, 113).

Por tanto, más allá de la crítica a Kant y a Schiller (subjetivización de la estética, etc), Heidegger reconoce tanto en uno como en otro la posibilidad de abrir esa vía (y Gadamer, después de *Verdad y método*, sin duda también).

Queda, pues, suficientemente probado que los estados estéticos no están referidos a la no verdad (es decir, a los vacíos estados de la subjetividad), sino más bien a nuestra más alta determinación¹⁰, que es siempre histórica.

Quiero, pues, hacer ver que hay aquí toda una línea de pensamiento que une a Kant con Schiller, con Nietzsche y Heidegger, y que alcanza finalmente a Gadamer.

Y el lazo de unión se encuentra en una estructura que se repite desde el Kant teórico de lo sublime, hasta el Gadamer defensor de la verdad del arte: juego de entre mostración y ocultación, lucha entre mundo y tierra, transformación de lo no verdadero en su verdad. En todos los casos la estructura es la misma.

10. Entre paréntesis: no hay que olvidar que Heidegger se propone localizar aquí el "verdadero pensamiento" de Nietzsche (pese a su apariencia de biologicismo y fisiologismo); y así, por ejemplo, afirma que la embriaguez (*Rausch*) que aparentemente es el estado opuesto al desinterés, plantea la misma exigencia de Kant respecto del juicio sobre lo bello: Kant y Nietzsche dirían lo mismo, según Heidegger: el agrado desinteresado kantiano (placer de reflexión) es el encanto de estar en nuestro mundo que defiende Nietzsche. La embriaguez es una exigencia que nos hacemos a nosotros mismos: "El temple de la embriaguez es un estar templado en el sentido de la más alta y mesurada determinación".

Sin duda, la lectura de *Nietzsche I* es esencial para plantear esta equiparación, en especial ese pasaje donde afirma Heidegger que la contraposición entre Apolo y Dioniso habría sido ya descubierta por Hölderlin: en una carta a su amigo Böhlendorf (escrita el 4 de diciembre de 1801, poco antes de partir para Francia) Hölderlin traza, para caracterizar la esencia de lo griego, una contradicción entre el pathos sagrado (*das heilige Pathos*) y la junoniana sobriedad (*Nüchternheit*) occidental en el don de la exposición. Heidegger comenta: "No hay que entender esta contraposición como si se tratase de una indiferente constatación histórica. Se revela, por el contrario, a la directa meditación sobre el destino de los alemanes (...) Este antagonismo, que adquiere diferentes denominaciones, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, entre la pasión sagrada y la sobria exposición, es una oculta ley de estilo de la distinción de los alemanes y que algún día nos tendrá que encontrar prontos y preparados para darle una configuración. Esta contraposición no es una fórmula con la ayuda de la cual podríamos recibir simplemente una "cultura". Con este antagonismo Hölderlin y Nietzsche han erigido un signo de interrogación ante la tarea de los alemanes de encontrar históricamente su esencia. ¿Comprenderemos este signo? Una cosa es segura: la historia se vengará de nosotros si no lo comprendemos" (Heidegger 2000, 107).

BIBLIOGRAFÍA

- Gadamer, Hans-Georg (1977), *Philosophische Lehrjahre. Eine Rückschau*, Francfort del Meno: Vittorio Klostermann.
- Gadamer, Hans-Georg (1983), *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk* Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, Hans-Georg (1984), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme (Hermeneia, 7). Traducción: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Edición original consultada: *Gesammelte Werke*, Band 1, *Hermeneutik I, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tubinga, 1986.
- Gadamer, Hans-Georg (1991), *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Traducción: Antonio Gómez Ramos. Edición original: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart: Philipp Reclam, 1977.
- Heidegger, Martin (1998), *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial (Colección Ensayo, 073; la primera edición en la colección "Alianza Universidad" es de 1995). Traducción: Helena Cortés y Arturo Leyte. Edición original: *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, (Vittorio Klostermann, Francfort del Meno, 1984). Edición original consultada: *Holzwege*, (Francfort del Meno: Vittorio Klostermann, 1980; primera edición, 1950).
- Heidegger, Martin (2000), *Nietzsche I*, Barcelona: Ediciones Destino (Colección Áncora y Delfín, 887). Traducción: Juan Luis Verma. Edición original consultada: *Gesamtausgabe*, volumen 6.1, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Kant, Emmanuel (1981) *Crítica del Juicio*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral, 1620); 2ª edición; la primera es de 1977. Traducción de Manuel García Morente, publicada por primera vez en 1914. Edición alemana consultada: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Herausgegeben von Kurt Vorländer, (Philosophische Bibliothek Band 39*) Felix Meiner, Hamburg, 1974 (unveränderter Nachdruck der sechsten Auflage von 1924). También ha sido consultada la siguiente traducción: Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, (Colección Teoría y Crítica, 12) Madrid: Mínimo Tránsito/A. Machado Libros, 2003. Edición y traducción: Roberto R. Aramayo y Salvador Mas.
- Nietzsche, Friedrich (1984), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 456), séptima edición; primera edición, 1973. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Edición original consultada: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung. Erster Band*, Berlín/Nueva York; Walter de Gruyter, 1972.