

La obra de arte y la presencia de la divinidad

Alberto J. L. Carrillo Canán

cs001021@siu.buap.mx

En este trabajo nos queremos referir a una tradición del pensamiento filosófico cuya vertiente estética tiene cierta influencia en la actualidad, la cual, sin embargo, se basa en presupuestos teóricos que son fundamentalmente extraños al mundo moderno. Se trata de una tradición filosófica alemana representada, en este caso, por Heidegger y su discípulo Gadamer, pero también por otros pensadores como Hegel. Lo peculiar de la tradición filosófica a la que nos referimos, en su aspecto estético, consiste en relacionar el arte con la “presencia” de la divinidad, más específicamente, en postular a la “obra de arte” como manera privilegiada de la “presencia de los dioses” o “del dios”. Tal concepción del arte no sólo es extraña al mundo moderno sino que es radicalmente premoderna. Esto se desprende del hecho de que la presencia de la divinidad en el modelo teórico que nos ocupa, tiene consecuencias que van mucho más allá de lo que se puede suponer a primera vista en la simple fórmula según la cual la obra de arte es una manera de la “presencia del dios”. En efecto, “los dioses” o “el dios”, a los que se refiere la fórmula en cuestión, son el término técnico formal para referirse a la instancia de identificación de una comunidad, de un pueblo y, esto es especialmente importante, en tanto identificación emotiva, más específicamente, identificación de carácter ritual. En el modelo al que nos referimos, pues, lo radicalmente premoderno y extraño a la conciencia actual del arte son tanto la idea de la comunidad como la idea del culto. La exposición de tal modelo estético es el objetivo del presente trabajo.

Señalamiento inicial

Según veremos, el modelo estético que nos ocupa se puede formular en términos fenomenológicos y, dado, que toda fenomenología que se entienda a sí misma es una fenomenología de las presencias, el modelo en cuestión nos dice que la obra de arte implica una doble presencia: la presencia de la obra misma y una presencia de carácter privilegiado, a saber, la presencia “de la comunidad, del pueblo” (SZ 384)¹, mediada por la presencia de lo divino. Empezaremos por referirnos directamente a la exposición, podríamos decir, canónica, que Heidegger hace del modelo, para después referirla a la versión hegeliana del mismo y, finalmente, confirmar el modelo en Gadamer.

¹ Véanse la bibliografía y las abreviaturas al final del trabajo.

El modelo en su versión heideggeriana

En su trabajo, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), Heidegger concluye el conocido pasaje referido al “templo griego” (Hw 27) diciendo lo siguiente:

“Apenas en su estar ahí el templo hace que las cosas sean visibles y les da a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión permanece abierta mientras la obra es una obra, mientras el dios no ha huido de ella. Lo mismo ocurre con la obra de la imagen del dios, la cual le es consagrada por el vencedor de la competencia. Tal obra no es ninguna copia hecha para que uno pueda saber más fácilmente cómo se ve el dios, pero es una obra que hace que el dios mismo esté presente y, que, de esta manera, el dios mismo sea. Lo mismo es válido para la obra del habla. En la tragedia no se representa ni se exhibe nada, sino que se lucha la lucha de los dioses nuevos contra los dioses viejos. En la medida en la que la obra del habla se levanta en la saga del pueblo, dicha obra no habla sobre esta lucha sino que transforma la saga del pueblo de tal manera que ahora cada palabra esencial conduce esta lucha y a la decisión de lo que es sagrado y lo que es profano, de lo que es grande y lo que es pequeño, lo que es valeroso y lo que es cobarde, lo que es noble y lo que es pasajero, a la decisión de quién es amo y quién es siervo.” (Hw 28s.).²

Lo citado tiene varios aspectos que merecen examinarse con mayor detenimiento. Por ello procedemos ahora a analizar la cita. La primera cláusula reza: “Apenas en su estar ahí el templo hace que las cosas sean visibles y les da a los hombres la visión de sí mismos.” Literalmente Heidegger se refiere al *Gesicht* de las cosas, lo cual quiere decir directamente la *cara* o el *rostro* de las cosas, sin embargo nosotros traducimos no como “proporcionar su rostro a las cosas” sino como “hacerlas visibles”. De la misma manera, en términos literales, Heidegger se refiere a la *Aussicht* de los hombres respecto de sí mismos, lo cual quiere decir la *vista* o *perspectiva* de sí mismos, empero nosotros traducimos no como “dar a los hombres la perspectiva de sí mismos” sino como “darles la visión de sí”. La razón para tales alejamientos de la literalidad es, *primero*, el juego de palabras introducido por Heidegger mediante la pareja formada por las expresiones *Gesicht* y *Aussicht*, en la que la segunda palabra significa literalmente “vista” desde un punto dado. Lo importante de este juego lingüístico no son los prefijos sino la raíz *Sicht*, la cual quiere decir *vista*, *visión*. De hecho, en la siguiente cláusula Heidegger se refiere explícitamente a la “vista (*Sicht*)”, la cual “permanece abierta”, etc. Lo que le importa, pues, a Heidegger es la idea de la *visibilidad*. Y aquí radica, *segundo*, realmente la razón para nuestra traducción. Heidegger está utilizando el modelo fenomenológico básico de la verdad entendida ésta como “presencia”: verdad es, en términos fenomenológicos, primariamente, la presencia de algo. Y tal presencia es siempre un “mostrarse”, un “aparecer” o, usando un giro muy heideggeriano, presencia es el “estado de

abierto”, la “apertura” o el “desocultamiento” de algo. Todos estos términos implican de acuerdo al modelo fenomenológico una “visión” o “vista” como correlato de lo que “se muestra”, de “lo abierto”, de lo “desoculto” o, sin estas paráfrasis heideggerianas mistificadoras, simplemente, de lo “visto”. Se trata, en términos básicos de la fenomenología, de la “visión” como correlato de lo “visto”.

Veamos ahora la segunda cláusula: “Esta visión [*Sicht*] permanece abierta mientras la obra es una obra, mientras el dios no ha huido de ella.” Aplicando la idea de la visibilidad resulta, pues, que “desocultos”, “mostrándose”, están tanto las cosas como los hombres y, según nos dice Heidegger, “mientras la obra sea obra”. En términos fenomenológicos podemos pues decir que la “visibilidad” de las cosas y de los hombres es un “logro” (*Leistung*) de la obra: la obra en tanto obra tiene el “logro” de hacer *visibles* las cosas y de darles a los hombres la *visión* de sí mismos. Ahora bien, la obra, en este caso el templo, es obra, según nos dice Heidegger, “mientras el dios no ha huido de ella”. Esta última oración puede interpretarse tanto coloquialmente como en términos técnicos de la fenomenología en tanto teoría de las presencias. Nosotros proponemos entender la expresión coloquial de la huida como una paráfrasis de un problema presencial, a saber, en este caso, la presencia como opuesta a la ausencia.³ La “huida” es una paráfrasis para la ausencia, y la negación de la huida es entonces, claramente, la presencia. Aplicando esto podemos, pues, decir, que la obra es obra en la medida en que “el dios” no se ausente, es decir, mientras esté presente.

La siguiente cláusula sería en la que Heidegger pasa de, como él se expresó antes en el texto, “la obra del templo (*Tempelwerk*)” (Hw 28), a la “obra de la imagen (*Bildwerk*)”. Heidegger nos dice: “Lo mismo ocurre con la obra de la imagen del dios, la cual le es consagrada por el vencedor de la competencia. Tal obra no es ninguna copia hecha para que uno pueda saber más fácilmente cómo se ve el dios, pero es una obra que hace que el dios mismo esté presente y, que, de esta manera, el dios mismo sea.” En la segunda cláusula se postulaba una relación muy estrecha entre la obra y la presencia “del dios”: mientras “el dios” esté presente, la obra es obra. De tal relación parecía desprenderse que la presencia básica era la “del dios”, mientras que la presencia de la obra en tanto obra parecía derivada: ésta, la obra, estaba ahí como obra, mientras estuviera “el dios”. Sin embargo, la tercera cláusula redefine los términos del problema. No es que por un lado exista el dios y gracias a ello exista, por otro lado, la obra como obra, sino que es la obra, ya sea la “obra del templo” o la “obra de la imagen”, la que hace, como Heidegger lo formula,

² Los subrayados en una cita son, en todos los casos, del autor de este trabajo y se utilizan sólo cuando en la cita hay ya cursivas utilizadas por el autor del texto citado.

³ Y en realidad no se trata de ninguna propuesta especialmente audaz, sino del mero descubrimiento de la aplicación que hace Heidegger de un modelo que tenía preparado desde años atrás. Compárese con la siguiente pasaje de la importante lección de Heidegger del verano de 1927, año de publicación de *Sein und Zeit*, titulada *Problemas básicos de la fenomenología*: “Por la mera referencia a la posible modificación del ser de lo disponible [*Zuhandenes*] a lo perdido [*Abhandenes*], podemos entrever que *disponibilidad* [*Zuhandenheit*. Gaos: “ser para la mano”] y *pérdida* [*Abhandenheit*] son ciertas *variaciones* [*Awandlungen*] de un fenómeno básico, el cual lo podemos definir formalmente como *presencia* [*Anwesenheit*] y *ausencia* [*Abwesenheit*] y, en general, como *praesencia* [*Praesenz*]. (...) [L]a disponibilidad o el ser de este ente tiene un *sentido presencial* [*praesentialem Sinn*] (...)” (B24 433, c. a.). Claramente la “huida” es un caso de “ausencia”, teniendo, pues, en términos fenomenológicos un “sentido presencial”.

que “el dios mismo sea”.⁴ La obra tiene, según el modelo, un “logro” fenomenológico adicional al de la visibilidad o presencia de las cosas y los hombres, a saber, la presencia misma del dios, su ser. El dios es gracias y por medio de la obra.⁵

Para entender a que se refiere Heidegger proponemos apoyarnos en el siguiente pasaje de Hegel en sus *Vorlesungen über die Ästhetik*: “(...) entre los griegos (...) el arte era la forma más elevada en la que el pueblo se representaba a los dioses (...). Por ello, para los griegos los poetas y los artistas se convirtieron en los *creadores* de sus dioses, es decir, los artistas le dieron a la nación la representación concreta del hacer, la vida y la operación de *lo divino* (...). Y esto ciertamente no en el sentido de que tales representaciones (...) ya hubiesen existido previamente, antes de la poesía, a la manera abstracta de (...) determinaciones intelectuales para, apenas después, de una manera *meramente exterior*, ser revestidas con imágenes y con el adorno de la poesía (...).” (H13 141).⁶ Es decir, de acuerdo a Hegel, lo divino no existe primeramente por sí, de manera abstracta, para después ser tornado “concreto” (sensible) o adornado, “*hecho poético*” (H15 412, c. a.) o bien “procurarle respeto y sacralidad” (H15 414), mediante el arte.⁷ Tal relación colocaría a la obra de arte en una mera exterioridad respecto de los dioses o, como nos dice Heidegger en la cita que nos ocupa, “del dios”. En tal relación “meramente exterior”, el arte, la obra como obra, estaría dependiendo de la *previa* existencia intelectual de lo divino, pero, según hemos visto, para Hegel no hay dioses antes de la poesía o las imágenes, mientras que para Heidegger es la obra la que hace que “el dios mismo sea”. Recuérdese además el rechazo heideggeriano de la posibilidad de que la obra sea una copia “del dios” - por ejemplo, una copia más o menos adornada, algo para saber cómo se ve -. La posibilidad de la copia sería nuevamente una *relación*

⁴ En términos estrictos, el modelo supone no sólo al templo, sino al templo *con* la estatua del dios en él, pero también es válido, a la inversa, que la estatua del dios no está supuesta sola, sino siempre en el templo. Tal es el modelo, que como se verá en lo subsiguiente, Heidegger está tomando de Hegel. Por lo pronto véanse las siguientes afirmaciones hegelianas: “(...) el templo erigido por el arte no es todavía la representación del dios individual, sino que solamente contiene el núcleo para el mismo.” (H13 258). Sin embargo: “El templo de la *arquitectura* clásica *exige* un dios que lo habite; la *escultura* lo pone ahí (...).” (H15 222, c. a.).

⁵ Compárese con la siguiente afirmación de Hegel: “(...) ante todo el arte tiene que hacer de lo divino el eje de sus representaciones (...).” (H13 230).

⁶ Siempre que expresamente no se indique lo contrario, las cursivas en una cita son del autor de estas líneas.

⁷ En este contexto es clarificadora la distinción que Hegel cree poder hacer entre la *Iliada* de Homero y *Jerusalén liberada*, de Tasso. A esta última, nos dice Hegel “(...) le falta la *originalidad* que pudiera convertirla en el libro básico de un pueblo. A saber, en vez de que, como en el caso de Homero, la obra, en tanto *epopeya* verdadera, encuentre la *palabra* para todo lo que la nación *es* en sus hechos (...), aparece (...) como un poema, es decir, como un suceso *hecho poético* (...)” (H15 412, c. a.) En la epopeya, pues, estamos confrontados con “(...) la palabra *inmediata*, la cual dice épicamente, lo que la cosa es.” (H16 431). Nótese la relación constitutiva afirmada por Hegel: en Homero no es posible separar los hechos de la nación de la palabra que los nombra, “la cosa”, de lo que la nombra, mientras que en Tasso los hechos poseen su independencia y, apenas a posteriori, son adornados mediante la poesía. En otras palabras, la *conciencia* de lo que realmente son los hechos de la nación y, con ellos, de lo que es la nación misma, se logra, de acuerdo a Hegel, apenas en la poesía y no antes o al margen de ella. En esto consiste la “originalidad *épica*” (H15 413): ella es la autoconciencia de la nación y, nótese bien, ello gracias a que es inseparable “de lo que la nación es en sus hechos”. Así mismo, la carencia de “originalidad *épica*” es lo que llevaría a Klopstock a revestir su objeto poético con una “retórica alambicada” mediante la cual intenta “procurarle respeto y sacralidad” (H15 414). Tal es el caso denunciado por Hegel, en el que “(...) la forma, la cual hace de la obra de arte apenas la obra de *arte*, queda puesta expresamente como una (...) *mera envoltura* (...)” (H13 77, c. a.).

de exterioridad entre el dios previamente existente y la obra, como la rechazada por Hegel. Por el contrario, Heidegger nos dice, la obra “hace que el dios mismo esté presente y, que, de esta manera, el dios mismo sea.” Claramente Heidegger está traduciendo la relación que Hegel postula entre la obra de arte y lo divino al modelo fenomenológico de las presencias, es decir, parafraseándola en términos de la fenomenología de la constitución transcendental: apenas la obra como obra logra la presencia de la divinidad. Podemos, pues, decir, de acuerdo al modelo heideggeriano, que la obra de arte es lo que logra la presencia de las cosas, la presencia de lo divino y la presencia de los hombres para sí mismos.

La cuarta cláusula del pasaje heideggeriano citado es la siguiente: “Lo mismo es válido para la obra del habla. En la tragedia no se representa ni se exhibe nada, sino que se lucha la lucha de los dioses nuevos contra los dioses viejos.” Las dos primeras oraciones de este pasaje repiten el rechazo de la existencia de lo divino - ahora no “del dios” sino “de los dioses” - como previa a la obra, en este caso, como en Hegel, de lo divino como previo a la obra literaria. La última oración nos habla de que “[e]n la tragedia (...) se lucha la lucha de los dioses nuevos contra los dioses viejos.” La idea de la “lucha” es aquí una nueva fórmula para el problema de la presencia: en la “lucha” “los dioses” “luchan”, pero así, luchando están *presentes*.⁸ En la “tragedia”, podemos pues decir, parafraseando la fórmula ya conocida, “los dioses mismos son”.

Veamos ahora la cláusula final, la cual es central para el modelo de la presencia de lo divino como “logro” de la obra. Heidegger dice: “En la medida en la que la obra del habla se levanta en la saga del pueblo, dicha obra no habla sobre esta lucha sino que transforma la saga del pueblo de tal manera que ahora cada palabra esencial conduce esta lucha y a la decisión de lo que es sagrado y lo que es profano, de lo que es grande y lo que es pequeño, lo que es valeroso y lo que es cobarde, lo que es noble y lo que es pasajero, a la decisión de quién es amo y quién es siervo.”⁹ En este pasaje Heidegger introduce al “pueblo”; la “obra del habla”, la “tragedia”, resulta ser la “saga del pueblo”. Para ver que no se trata de una mención casual sino de un momento esencial del modelo de la presencia de lo divino, resulta conveniente referirse nuevamente a Hegel. Para esta referencia no está por demás llamar la atención acerca del hecho de que en su conjunto el texto heideggeriano que estamos examinando sigue en lo fundamental los pasos de Hegel en su exposición del “sistema de las artes”. Hegel, en efecto, parte de la arquitectura, mientras que

⁸ Nuevamente tampoco se trata ahora de una interpretación aventurada. De hecho es una idea que Heidegger expone casi al mismo tiempo en el texto que nos ocupa (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, invierno de 1935) y en su famosa lección del verano de 1935 titulada *Einführung in die Metaphysik*. Refiriéndose a Heráclito Heidegger dice: “La confrontación es la creadora (lo que hace surgir) todo (lo presente) (...). Es ella, a saber la que hace que los unos *aparezcan* como dioses, los otros como hombres, los unos como esclavos, los otros como libres.” (EM 47. Los paréntesis están en el texto original.) Nótese que Heidegger se mueve nuevamente en el marco de un modelo “presencial”. Aquí no podemos discutir el carácter “fenomenológico” de la lucha o confrontación, del Πόλεμος (EI 47), como instancia que tiene un logro presencial; baste con añadir que es una idea heideggeriana que no queda aislada. Aparece además de en los textos que acabamos de citar en la lección del semestre de invierno de 1931/32 (B34 92), en el texto de 1956 *Zur Seinsfrage* (ZF 44) y en el artículo de 1943 *Aletheia* (VA 269). En este último Heidegger llama al Πόλεμος incluso la “apertura” o el “claro” (*Lichtung*), aquello que hace que algo “*aparezca*” (VA 269).

⁹ Nótese la semejanza con el pasaje sobre Heráclito citado en la nota de pie de página anterior.

Heidegger empieza con el templo, Hegel continúa con la escultura, mientras que Heidegger pasa a la estatua del dios; de la escultura Hegel pasa a la pintura, mientras que Heidegger pasa a la imagen y, finalmente, Hegel pasa a la poesía, especialmente a la “obra épica” entendida como la “saga (...) de un pueblo” (H15 330), mientras que, por su parte, Heidegger pasa a la “tragedia” entendida también como “la saga del pueblo”.¹⁰ Una vez hecho este señalamiento podemos pasar a observar cómo concibe Hegel la relación entre obra de arte, divinidad y pueblo.¹¹

Algunas páginas antes del texto citado de sus *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel dice: “Una vez que la arquitectura ha ejecutado el templo y la mano de la escultura ha levantado la estatua del dios, entonces, este dios presente sensiblemente está, *tercero*, frente a la comunidad [*Gemeinde*].” (H13 119, c. a.). Habiendo introducido a la comunidad, Hegel añade pocas oraciones más adelante: “La lograda escultura del dios se despedaza en la multitud de las interioridades individuales cuya unidad no es sensible sino ideal. Y apenas así el dios es (...)” (H13 119), a saber, “(...) espíritu en su comunidad.” (H13 119). Una página antes Hegel había dicho que “en este templo (...) entra el dios mismo (...) y esa es la tarea de la escultura.” (H13 118). Se trata, en el sistema hegeliano de las artes, como Hegel mismo lo expresa, de un desarrollo “(...) hasta que finalmente damos el paso de dios en tanto tal a su veneración en la comunidad, a dios tal como está (...) presente en la conciencia de la comunidad.” (H13 116). En comparación con la unión de arquitectura y escultura, la obra épica es ya sólo la forma más adecuada - en términos hegelianos -, más “espiritual”, de tal presencia de(l) dios. El punto importante aquí es, obviamente, la manera de presencia de la divinidad: la divinidad está presente en la comunidad gracias al arte - el arte aparece aquí como el escalón inferior a la religión propiamente dicha, pero lo importante es que *en el arte* se trata de la presencia de la divinidad *para un colectivo*. Así, no es ninguna casualidad que partiendo del templo, igual que Hegel, Heidegger acabe en la “saga del pueblo”, igual que Hegel.

¹⁰ La asociación heideggeriana entre tragedia y pueblo no parece tan natural como la hegeliana entre epopeya y pueblo. De hecho, en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* Hegel fundamenta su elección a partir de una larga discusión de las diferencias entre poesía épica, tragedia y poesía lírica. Por ejemplo, Hegel nos dice que la epopeya, ocupándose de algo individual, sin embargo “(...) lo inserta en un todo más amplio, lo redondea en una totalidad, la cual es absolutamente épica, puesto que no se trata de hacer consciente un estado de ánimo meramente lírico ni tampoco una acción dramática, sino un entorno vital real y determinado y, a saber, en sus diferentes direcciones y aspectos, sucesos, deberes, etc. (...)” (H15 327). De hecho, “(...) los acaceres que pueden ser descritos en tales poemas constituyen una serie de sucesos y hechos pero no una acción individual (...)” (H15 329), acción la cual es siempre el eje de la tragedia. Se trata, en todo caso de “(...) una acción (...) en toda la amplitud de sus circunstancias y relaciones como un suceso rico en el contexto del mundo, en sí mismo total, de una *nación* y una época (...)” (H15 330). Son la “(...) visión total del mundo y objetividad del espíritu de un *pueblo* (...) aquello que constituye el contenido y la forma de lo propiamente épico.” (H15 330). Así, “[e]n tanto tal totalidad original, la obra épica es la saga, el libro, la Biblia de un pueblo (...)” (H15 331), por lo que “(...) la serie de las epopeyas (...) nos mostraría la galería de los espíritus de los pueblos.” (H15 331). Sin embargo, “(...) con la separación del yo individual de la totalidad substancial de la nación (...) resultan, en vez de la poesía épica, por un lado la lírica, por otro, la dramática (...)” (H15 332). A Heidegger parece escapársele la distinción entre tragedia y epopeya, de tal manera que, según vimos, para él la tragedia vendría a ser la “saga del pueblo”.

¹¹ Consabidamente, hay un desarrollo o cambio en la posición hegeliana, desde el famoso texto de la mano de Hegel conocido como *Primer proyecto de programa del idealismo alemán*, hasta las *Lecciones sobre estética*, a las cuales nos estamos refiriendo aquí. Sin embargo este cambio no afecta en nada el modelo que estamos discutiendo. Sobre el cambio del papel del arte en Hegel véase la referencia a la “mitología de la razón” en la nota de pie correspondiente en la *Conclusión* de este trabajo.

El “logro” fenomenológico de la obra de arte es, pues, la presencia, el ser “del dios”, pero no hay tal presencia de la divinidad sin la presencia “de la comunidad, del pueblo”, como se había expresado Heidegger en *Sein und Zeit* (SZ 384). La “visión de sí mismos” que la obra de arte da a los hombres no es ninguna conciencia atomizada, sino la visión de sí mismos en la comunidad, como miembros del pueblo; pero esto mismo significa que el pueblo como tal está presente, “es”.

No es ocioso aclarar todavía que no es que la relación con el “pueblo” se establezca apenas a través de la “saga del pueblo” o de la “obra del lenguaje”, sino que tal relación es un momento definitorio de la “obra de arte” en tanto tal, sea cual sea su naturaleza. En este sentido baste con recordar que al principio del párrafo heideggeriano anterior al que hemos venido examinando, Heidegger afirma: “En su estar ahí la obra templo abre un mundo (...)” (Hw 28), tal “abrir el mundo” es un momento necesario de la obra como tal, y el “abrir el mundo”, independientemente de lo que Heidegger quiere decir con dichos términos, está necesariamente ligado al “pueblo”. En efecto, Heidegger nos dice: “El mundo es la patencia patente de los amplios caminos de las *decisiones* simples y *esenciales* en el *destino* de un *pueblo histórico*.” (Hw 34).¹² Esto confirma, por lo menos doxográficamente, que hay una relación indisoluble entre las presencias que son el “logro” de la obra: la del dios, la de las cosas y la de los hombres, en particular queda claro que “la vista que los hombres” logran “de sí mismos” a través de la obra, consiste en el verse como un colectivo, como un “pueblo”.

Por lo demás, así como en Hegel la relación entre deidad y comunidad es emotiva, a saber, la “devoción”, la parte final del pasaje heideggeriano que nos ha venido ocupando implica también la emotividad, puesto que con la lucha de los dioses lo que está por decidirse es nada menos que “lo sagrado” y “lo profano”, el señorío, la servidumbre etc. Más claramente aún, pocas líneas más adelante del pasaje que hemos examinado, refiriéndose a la erección de la estatua del dios en el templo, Heidegger dice: “Tal erección es el levantar en el sentido del *consagrar* y el *glorificar*. (...) *Consagrar* y *sacralizar* en el sentido de en que la producción propia de la obra se inaugura [*eröffnet*]¹³ lo sacro como sacro y el dios es convocado a lo *patente* de su *presencia*. [*das Offene seiner Anwesenheit*]” (Hw 29). Se trata pues de un logro presencial de carácter emotivo.

Confirmación del modelo en Gadamer

Por su parte, la obra de Gadamer está verdaderamente plagada de lo que básicamente son repeticiones y paráfrasis múltiples del modelo presencial que hemos venido examinando. Tal vez una de la maneras más notorias de formular tal modelo es la realmente extraña idea de la “*no diferenciación estética*”, introducida por Gadamer por lo menos desde su obra principal, *Wahrheit*

¹² Compárese esta idea heideggeriana con la insistencia hegeliana en la “totalidad” en las citas que hemos venido haciendo a pie de página, por ejemplo, cuando Hegel se refiere a “(...) una acción (...) en toda la amplitud de sus circunstancias y relaciones como un suceso rico en el contexto del mundo, en sí mismo *total*, de una *nación* (...)” (H15 330).

¹³ Una nueva paráfrasis para “presentar”

und Methode (1960). De hecho, el propio término “no diferenciación estética” (*ästhetische Nichtunterscheidung*) (WV 122, c. a.) es presentado por Gadamer de múltiples maneras, pero la que más nos interesa en un primer momento, es precisamente la negación de la relación de copia entre lo que representa y lo representado.

Este es un tema que aparece por toda su obra cuando Gadamer se refiere a cuestiones del “arte”, y lo primero que habría que recordar aquí es que el concepto gadameriano de representación está pensado con una amplitud que cubre la totalidad de las artes. En el apartado de *Wahrheit und Methode* titulado *La valencia óptica de la imagen*, Gadamer nos dice con toda la claridad deseable: “Partimos de que el modo de ser de la obra de arte [en tanto tal] es la representación (...)” (WM 142), a lo que agrega inmediatamente: “(...) y nos preguntamos como se puede verificar el sentido de representación en lo que llamamos una imagen.” (WM 142) A continuación, siguiendo a su mentor, Heidegger, de acuerdo a la tercera cláusula del pasaje antes examinado del texto *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Gadamer dice: “Representación no puede significar aquí copia.” (WM 142) En otras palabras todo arte es representación y, como en el pasaje heideggeriano, la representación no es copia de nada.

Por otra parte, precisamente al inicio del apartado del que tomamos estas citas, a saber, el ya mencionado *La valencia óptica de la imagen*, Gadamer aplica el término “diferenciación estética” exactamente para referirse a la teoría tradicional de la representación, de hecho, nos dice que “(...) pareciera que aquí es donde la diferenciación estética posee su legitimidad plena.” (WM 139) Es decir, aquí, respecto del problema del arte como representación, es donde se define que lo que Gadamer quiere realmente decir con el curioso término de la “no diferenciación estética”. La idea es muy clara y lógica, a saber: si hubiese una diferenciación, si lo representado pudiese diferenciarse de lo que lo representa, es decir, si lo representado existiera *autónomamente* respecto de su representación, entonces se tendría la relación “meramente exterior” mencionada por Hegel, por ejemplo, entre los dioses griegos y las creaciones de sus poetas.¹⁴ El rechazo hegeliano a tal relación externa significa simplemente que no hay una diferencia óptica, es decir que el ser de los dioses no es diferente, previo, al ser de la poesía, sino que los dioses son creados en la obra misma. Es decir, según esta lógica, los dioses no son previamente a la poesía, no están fuera de ella, no son el *referente* de la misma.

Con ello podemos entender ahora que la insistencia Gadameriana en la “autosuficiencia” de la *obra* y no lo representado, es otra manera de formular la idea de la “no diferenciación estética” entre la representación y lo representado. En efecto, el que, por ejemplo, en este caso de la poesía épica a la que se refiere Hegel, la obra sea “autónoma”, como quiere Gadamer, significa que no hay la existencia de un referente, en este caso “los dioses”, externo o separado, en todo caso distinto de la obra.¹⁵ Tal distinción fundamental entre obra y referente, propia de la teoría de la

¹⁴ O entre el poema y “la nación en sus hechos” (H15 412). Véase arriba las notas de pie de página 7 y 10.

¹⁵ Recuérdese que en la última pequeña cita de *Der Ursprung des Kunstwerkes* Heidegger hace *coincidir* la obra con aquel “convocar el dios a la patencia de su presencia”.

representación que Gadamer pretende substituir con la suya propia, es precisamente la “diferencia estética” a la cual Gadamer contrapone la “no diferenciación estética”.¹⁶ Pero, entonces, hay que ser conscientes de que la “no diferenciación estética” sostenida por Gadamer equivale a la disolución óptica del referente de la representación, lo cual tiene, por lo demás, un gran alcance ya que para Gadamer *toda* obra de arte es “representación”.

La disolución óptica del referente, de lo representado, aparece en Gadamer además de bajo las ideas de la “autonomía de la obra” y de la “no diferenciación estética”, precisamente bajo la idea de la “valencia óptica de la imagen”, valencia que consistiría, según nos explica Gadamer ya en *Wahrheit und Methode*, en que la representación participa en la *constitución* de lo representado. En efecto, refiriéndose a la imagen específicamente artística de algo, Gadamer nos dice enfáticamente: “Una imagen tal no es ninguna copia (...)” (WM 145). Y lo más interesante es la razón por lo que la imagen artística no sería, según Gadamer, ninguna copia. A lo recién citado, agrega: “(...) pues [la imagen] representa algo lo cual no se presentaría *así* sin ella.” (WM 145). La densidad de las consecuencias de esta afirmación se desprende de estas otras afirmaciones: “La imagen tiene una *autonomía* la cual repercute en el original (...)” (WM 146), más exactamente – y yendo más allá de las meras artes plásticas – Gadamer nos dice que “[p]alabra e imagen no son meras ilustraciones *posteriores*, sino que hacen que aquello que representan, *apenas así* [en la representación] *sea enteramente lo que ello es.*” (WM 148)¹⁷ Obviamente se trata de nuestro ya conocido modelo heideggero hegeliano de la presencia de lo divino en la obra de arte, sólo que ahora expresado con tal amplitud o formalidad en la que no hay una referencia explícita a lo divino.¹⁸

Expresado en tales términos formales, el modelo presencial que nos ocupa, es decir, el de la presencia de lo representado como “logro” de la representación, aparece como una teoría muy general, que no se aplica solamente al “dios” en el templo, en su estatua, o a “los dioses” en el poema. Se aplica también, por ejemplo, al soberano representado en una pintura. En el apartado que nos ocupa, *La valencia óptica de la imagen*, Gadamer da un ejemplo de aplicación del modelo: “el político, el soberano, el héroe” es el que es gracias a su representación (WM 147). Es decir, la imagen participa en la creación de la soberanía del soberano, de la heroicidad del héroe. Si esto *aparenta* cierta plausibilidad referido a la creación de, podríamos decir, verdaderos iconos históricos como Isabel de Inglaterra, cuya presencia pública misma era siempre una representación

¹⁶ Nótese que la “no diferenciación estética” gadameriana viene a ser un versión de la “originalidad épica” hegeliana mencionada en arriba en la nota de pie de página 7.

¹⁷ Aquí resulta instructiva la comparación con el siguiente pasaje heideggeriano del texto *Nietzsches Wort »Gott ist tot«* (1936-40): “Pero la representación [*Repräsentation*] no es (...) de ninguna manera una representación [*Darstellung*] posterior sino que la presencia que emana de ella es la manera en la y cómo lo que X [*der Wille zur Macht*] *ist.*” (Hw 238, c. a.) En la traducción de esta cita substituímos la expresión “voluntad de poder” por la letra X, para que sea más fácil apreciar la formalidad de la idea heideggeriana acerca de la representación.

¹⁸ Véase también la siguiente cita tomada del artículo de Gadamer *Experiencia estética y experiencia religiosa* (1964 / 1978): “Mediante la fuerza de lo formal lingüístico los contenidos son transmitidos y elevados a una *presencia* asible, palpable, la cual no llena completamente.” (G8 146).

de poder, o bien de la famosa pintura de Napoleón cruzando los Alpes debida a David, se vuelve bastante más problemático formulado en términos estrictamente gadamerianos de la “no diferenciación estética”. Isabel, Napoleón o cualquier otra figura histórica tal, no existiría por sí mismo sino que su presencia, su ser soberano, su ser heroico, sería “logro” de la representación.¹⁹ Después del ejemplo del soberano, del héroe, etc., Gadamer nos dice: “Hasta ahora hemos verificado esta «ontología» de la imagen en el caso de relaciones profanas. [Pero] [o]bviamente es apenas en la imagen *religiosa* que se realiza el verdadero sentido del poder de la imagen. (...) En relación con ella [con la imagen religiosa] es indudable que la imagen no es copia (...)”. (WM 147).

El punto esencial ahora es, precisamente, la aplicación general del modelo. La obra de arte en tanto tal implica una presencia que en Gadamer - pero también antes en Heidegger y ya en el mismo Hegel - tiene un carácter meramente formal. Se trata no necesariamente del dios, ni del soberano, etc., sino de la presencia de “lo común” a una tradición, más específicamente, a un colectivo. Veamos una cita decisiva en este sentido. En el texto titulado *¿Fin del arte?* (1985), Gadamer parafrasea su concepción de la “no diferenciación estética” entre la representación y lo representado utilizando terminología hegeliana. Gadamer nos dice, en efecto: “(...) lo que realmente admiramos de todas las grandes épocas estilísticas del arte del pasado, y que igualmente en el presente admiramos del arte logrado, es esta unidad, que no es posible diferenciar y que no diferencia, de apariencia y contenido.” (G8 211) Obviamente, la idea de la “no diferenciación estética” está parafraseada aquí en términos de la “unidad” supuestamente no diferenciable ni diferenciante de “apariencia”, es decir, representación, y “contenido”, es decir, lo representado. Pero lo más importante ahora viene a continuación: “Ciertamente, al principio esto suena al ideal estilístico [hegeliano] del arte clásico: [a saber,] que el dios está presente en la apariencia de la escultura.” (G8 211) Inmediatamente después de esta formulación del modelo presencial de la divinidad según lo vimos tanto en Heidegger como en Hegel, Gadamer hace explícito el carácter formal general del modelo. Nos dice, en efecto: “Empero, también el día de hoy se comprende la presencia de lo que es *común* a todos en la apariencia del arte independientemente del nivel de educación y del nivel intelectual, experimentado, en la figura de lo divino y de lo mítico, la *misma presencia*.” (G8 212). Nótese, lo que importa no son tanto ni “lo divino” ni “lo mítico”, sino el experimentar la “presencia de lo común a todos”. Tal sería la función del arte.²⁰ Y el punto decisivo es que experimentar la presencia de lo común a todos conlleva, necesariamente, experimentar la comunidad misma. La experiencia de algo común es

¹⁹ Esto es evidentemente falso: una cosa es que personalidades históricas hagan de su propia presencia una representación de poder y otra cosa muy distinta es que alguna representación las constituya. Esta última representación apenas las representa representando poder pero no es la constitución *original* de su poder en tanto poder.

²⁰ Véase la siguiente afirmación gadameriana en el ya mencionado artículo *Experiencia estética y experiencia religiosa*: “(...) la fuerza simbólica de la obra de arte se define (...) por hacer consciente algo como *común*.” (G8 152). Aquí, dice Gadamer, está implicada una “*comunidad* en la congregación alrededor de símbolos” (G8 153).

necesariamente *coexperiencia de la comunidad*.²¹ Podemos, pues, parafrasear el texto heideggeriano del que nos ocupamos arriba cambiando al “dios” por la comunidad, con el siguiente resultado: la obra “es una obra que hace que la comunidad misma esté presente y, que, de esta manera, la comunidad misma sea”.

De lo más interesante resulta aún el hecho de que unas pocas líneas abajo del texto recién citado Gadamer nos da otra definición, realmente reveladora, de la “no diferenciación estética”, diciéndonos: “(...) si pensamos en el teatro ático (...)”, éste tenía un “(...) contenido que fascinaba al todo del público (...), desde el artesano hasta la cúspide de la sociedad, a todos. Es la no diferenciación estética, *la participación en lo común*, lo único que hace posible esta solidaridad receptiva. (G8 212). Este es un pasaje verdaderamente notable. En él Gadamer pasó de la definición que ya conocíamos de la “no diferenciación estética” en términos de que lo representado no es diferenciable de la representación, pasó de esto, decíamos, a definir la “no diferenciación estética” explícitamente como “la participación en lo común”. ¿Cómo es que Gadamer puede dar tal paso? La respuesta es clara. La presencia del dios, de los dioses, o de lo que sea, es concebida - y esto era ya así en Hegel - como la presencia de lo común a un colectivo, y tal presencia es, precisamente, al mismo tiempo la experiencia de la comunidad, la experiencia de ser pertenecer a ella. Así pues, la “no diferenciación estética” implica, por un lado, que lo representado en la obra está presente, “es”, en la obra como obra, e implica, por otro lado, que esto que “es” en la obra no es experimentable más que como experiencia de la comunidad misma. Esto último es el otro sentido básico de la idea gadameriana de la “no diferenciación estética”: la obra no es diferenciable del colectivo, el colectivo, es decir, la comunidad misma no está fuera ni es antes de la obra, no está, como diría Hegel, en una relación “meramente exterior” respecto de la obra, sino que, por el contrario, la comunidad es, nuevamente en términos fenomenológicos, el “logro” de la obra como obra.²² Atendiendo a la idea de que lo representado no es lo que es sin la representación, la aplicación del modelo, parafraseando a Heidegger, nos lleva a decir también que es apenas “en

²¹ Esto explica que si bien Hegel privilegia la epopeya y Heidegger menciona la tragedia, a la que parece tomar por epopeya, por su parte Gadamer pueda privilegiar la poesía lírica. En ella no se trata de lo divino en tanto tal, sino que hay una relación con lo propio de una comunidad en tanto excluyente de los que no le pertenecen. Por ello Hegel dice: “(...) sólo respecto de las canciones de la nación propia se puede participar es su sentimiento, y por mucho que nosotros, los alemanes, seamos capaces de internarnos en el extranjero, de cualquier manera, la música última del interior nacional de otros pueblos, *siempre* nos será algo extraño (...)” (H15 432). De hecho, el término más corriente para lo común a una comunidad es tanto en Hegel como en Heidegger y Gadamer “mundo”. La poesía lírica sería para Gadamer la posibilidad de la coparticipación en dicho “mundo”; ella es quien lo presenta. Véanse WM 91, 93 y G8 50, 54s. esp. 77-9. Por lo demás, habría que mencionar aquí que en la lírica Hegel distingue entre la “canción popular” o “poesía popular” y la “lírica artística” o “poesía artística” (H15 436), Gadamer atribuye a la “poesía lírica” en general principalmente sólo aquellas características de inmediatez, espontaneidad y falta de conciencia o educación que para Hegel corresponden exclusivamente a la “poesía popular”. Resulta interesante constatar que en este contexto Gadamer trata a la “poesía lírica” y a la “lengua materna” en igualdad de condiciones (G8 78s.). Por lo demás, inmediatez o falta de reflexión, así como un carácter *excluyente*, son los atributos del concepto gadameriano de “sentido”, el cual se encuentra paradigmáticamente encarnado en la “poesía lírica”. Sobre tal concepto de “sentido”, véase nuestro trabajo VS.

²² Obviamente tal es el sentido de la “originalidad épica” hegeliana ya referida en notas de pie de página anteriores.

(...) la producción propia de la obra [que] se inaugura lo común como común y el colectivo es convocado a lo *patente* de su *presencia*.”

Con ello queda definitivamente confirmada la estructura del modelo que ya habíamos encontrado tanto en Heidegger como en Hegel, a saber: la presencia de lo divino lograda por la obra de arte como tal obra, es una fórmula para la presencia de la comunidad, del pueblo. Lo divino resulta ser el término que designa a la instancia de identificación de tales colectivos.

Conclusión

A pesar de que el modelo presencial de lo divino y de la comunidad en la obra de arte, se encuentra no sólo en Heidegger y Gadamer sino también en Hegel, subsiste una diferencia esencial entre éste y aquellos, a saber, el sentido común de Hegel. Hegel, en efecto, considera válido tal modelo cuando mucho hasta el “escalón” del desarrollo del arte que él llama “clásico”. A partir de ahí, el arte, este arte, cargado con tan tremendas tareas o “logros” presenciales, pertenece al pasado.²³ Hegel abandonó su idea juvenil de crear una razón estetizada como medio para construir el nuevo mito que permitiera constituir el colectivo;²⁴ Por ello, ya maduro, nos dice que en una sociedad con producción industrial, por más excelsa, por mayor que sea la maestría con la que esté ejecutada una pintura religiosa, no por ello ni a pesar de ello, doblamos la cerviz ante la imagen.²⁵ Es decir, como se expresa Heidegger, “el dios ha huido”, ya no está en la representación. Pero con ello mismo, el arte como constituyente de colectivos, pertenece al pasado, como sensatamente lo ve Hegel. Consecuentemente, en su modelo metafísico político, el arte pasa a ser el peldaño inferior de lo que él llama el “espíritu absoluto”, por debajo de la religión y de la filosofía.²⁶ Para Hegel, una vez periclitado el “arte clásico”, la tarea de presentar o constituir colectivos, pueblos, recae ya no en el arte sino en la religión o en la filosofía. Tal es el buen sentido común hegeliano dentro de su sobredeterminación metafísico política de la estética. Muy por el contrario, Heidegger y Gadamer pretenden el retorno de los brujos, es decir, insisten en concebir el arte como “obra” o “evento” de carácter cultural en el que se *presenta* el pueblo o grupo tradicional, con lo cual se aferran a una teoría estética radicalmente extraña a la experiencia moderna del arte. Heidegger murió hace algunos años, pero Gadamer *ist schon hundert Jahre alt und kein bisschen weiser geworden*.

²³ Véase: “Para nosotros el arte ya no es la forma más alta en la que la verdad se da una existencia.” (H13 141)

²⁴ Acerca de importante problemática véase Gethmann-Seifert, A., *Die geschichtliche Funktion der »Mythologie der Vernunft« und die Bestimmung des Kunstwerkes in der Ästhetik*, en MV.

²⁵ Véase: “Bien se puede esperar que constantemente el arte se elevará y perfeccionará cada vez más, pero su forma ha cesado de constituir la necesidad *más alta* del espíritu. Por más formidables que nos parezcan las imágenes de los dioses griegos, y por más respetable y perfectamente que veamos representados a Dios Padre, Cristo y María, esto no sirve de nada pues ya de ninguna manera doblamos la cerviz.” (H13 142)

²⁶ Véase, por ejemplo, H13 139-44.

Bibliografía y abreviaturas

- VS = Carrillo Canán, A. J. L., “Verdad de la obra de arte” y “sentido” en Gadamer, en A Parte Rei, revista electrónica de filosofía, núm. 6, Madrid 1999.
- WM = Gadamer, H.-G., **Wahrheit und Methode**, Tübingen 1986.
- G8 = Gadamer, H.-G., **Gesammelte Werke**, vol. 8. Tübingen 1993.
- SZ = Heidegger, M., **Sein und Zeit** (1927), 16. ed., Tübingen 1986.
- EM = Heidegger, M., **Einführung in die Metaphysik** (written 1935, published 1953)³, Niemeyer, Tübingen, 1966.
- VA = Heidegger, M., **Vorträge und Aufsätze** (1954)⁵, Neske, Pfullingen, 1985.
- SF = Heidegger, M., **Zur Seinsfrage** (1956)⁴, Klostermann, Frankfurt / M, 1977.
- B34 = Heidegger, **Gesammelte Werke**, Bd. 34, *Vom Wesen der Wahrheit*, Frankfurt / M 1988.
- H13 = Hegel, G. W. F., **Vorlesungen über die Ästhetik I**, en *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 13, Frankfurt/M 1970.
- H15 = Hegel, G. W. F., **Vorlesungen über die Ästhetik III**, en *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 15, Frankfurt/M 1970.
- H16 = Hegel, G. W. F., **Vorlesungen über die Philosophie der Religion**, en *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 16, Frankfurt/M 1970.
- Hw = Heidegger, M., **Holzwege** (1950), 5. ed., Frankfurt/M 1980.
- MV = Hamme, Ch. y Schneider, H., **Mythologie der Vernunft. Hegels „ältestes Systemprogramm“ des deutschen Idealismus**, Frankfurt/M 1984.

c. a. = cursivas del autor citado.