

Símbolo y laberinto

José Ordóñez García

"El símbolo es el ser en su marcha hacia la manifestación"
(José A. Antón Pacheco. *Symbolica nomina*. Barcelona, 1988, p. 24)

Ontología, etimología y contexto.-

Se encuentra uno con el diccionario sin más, porque uno comienza aprendiendo unas palabras que nombran y representan entidades concretas y, además, afectivas: mamá, papá... La cosa y el querer esa cosa. El uso de la voz y el oído cuando la vista ya no es útil. La dirección entre palabra y objeto, en ese nivel, es bastante clara y eficiente. No tiene mayor problema. A cada palabra corresponde un ente específico, a cada exhalación una forma, como a cada golpe de vista una imagen determinada, una que es "ya vista". Se puede decir que a cada parte le corresponde una muy similar, la propia, la que encaja. De este modo, la correspondencia se da también como una necesidad: a esta voz, con este tono y este timbre, y esta melodía, acude quien tiene que acudir (no es simplemente quien debe). Por eso la distancia es un imperativo para la voz, para su constitución: cuanto más inoperante es la vista, más necesaria es la voz (cuando no te veo es necesario llamarte), aunque sólo escucha y responde quien tiene que oír y escuchar, ya que toda interpretación es una personalización, un modo específico de relación y trato (diferenciación e identificación por separación). En este territorio las alusiones son constantes, las indicaciones, pero llega un momento en el que la distancia es tal que la voz se hace también insuficiente. Y el grito. Llega un momento en el que la vista y la voz coinciden en la distancia, se hacen inútiles al mismo tiempo: lo que veo es confuso y lo que oigo también. Veo y oigo lo confuso, al igual que veo y oigo un río, un pájaro, un niño... Veo y oigo algo, siempre es así. El sentido de la dirección es lo que hace posible la aparición de la nihilidad. De dentro a fuera sucede ese fenómeno extraño de ver y oír "nada", puesto que la ausencia de aquello que se desea ver y oír fundamenta la aniquilación de lo que aparece (lo que se ve y se oye). Es la voluntad la que "convierte" (subvierte o transmuta) algo en nada, lo que hay en lo que no, porque eso que hay no es lo que quiero que haya, lo que debería haber. La nihilidad es el resultado de esa dirección, de una correspondencia no cumplida y, por tanto, el surgimiento de una vivencia de lo distante en su máxima expresión. Esa nihilidad, en sentido estricto, constituye la expresión de la distancia radical, extrema. ¿Cuál? La que mide entre dentro y fuera, entre voluntad (haber anticipado en representación) y realización (haber en presentación); la que, finalmente, mide nada, la que no puede medir porque es un medirse.

Desde esta perspectiva, el símbolo es un envío al futuro y una medida para él, una medida contra la configuración genuina de la distancia, por tanto, contra la ineficacia de la vista y de la voz. Es un modo de asegurar y confiar frente al cambio y las apariencias, el artificio que suple la inseguridad natural. Por ello, una cicatriz como la de Ulises basta para que la ignorancia se convierta en conocimiento, que es –y así lo quería Platón– reconocimiento; el dolor padecido por el joven Ulises se transforma en la alegría de Euriclea. La transformación, acaecida en el devenir, que establece una distancia entre el "como era" y el "como es", no puede hacer desaparecer, sin embargo, uno de sus fenómenos, una de sus

huellas: la herida no aparece como tal, pero sí su cicatriz y alguien al que sólo puede representar esa cicatriz. Ella es el símbolo exclusivo para que quien conoció a Ulises lo vuelva a conocer, lo re-conozca. Es la que desde lo sido se proyectó para actualizarse en un momento preciso. La vista recupera de nuevo su función en cercanía. Otra vez se cumple el ver en lo “ya visto” y comienza a mostrarse, de este modo, una estrecha relación entre símbolo y aletheia (desvelamiento).

Símbolo.

Del lat. *symbolum*, y éste del gr. *Symbolon*.

1. m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada.
2. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la Escuela Simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores (sobre todo en el Superrealismo), y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.
3. ant. Palabras que en el orden del día da en la milicia un superior para que sirvan de reconocimiento de los que llegan, santo y seña.
4. Quím. Letra o letras convenidas con que se designa un elemento químico.
5. Numism. Emblemas o figuras accesorias que se añaden al tipo en las monedas y medallas.

algébrico.

1. Letra o figura que representa un número variable o bien cualquiera de los entes para los cuales se ha definido la igualdad y la suma de la fe, o de los Apóstoles.

1. Credo. oración de la Iglesia.

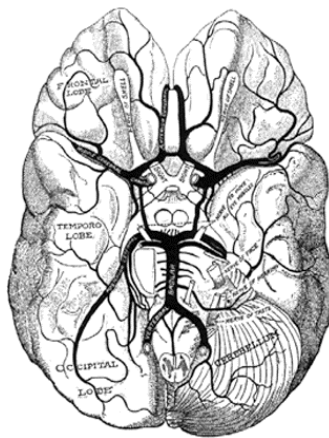
σύμβολον, ου, το (-βύλλω), nota, señal de reconocimiento. // 2 contraseña militar, de hospedaje o teatral. // 3 indicio, contraseña, garantía, marca. // 4 agüero, presagio. // 5 santo y seña. // 6 prenda. // 7 emblema, símbolo. // 8 convención, pacto.

συμ-βύλλω. echar, “echar... a un montón (sólo así hay reunión o acto de unir, como rebujar) poner juntamente, unir, juntar. // 2 cerrar *los ojos*. // 3 arrojar uno contra otro, hacer combatir, venir a las manos; trabar *batalla* // 4 contribuir. // 5 cambiarse, prestarse. // 6 comparar. // 7 conjeturar. // 8 explicar, interpretar; comprender; calcular.—II *intr.*, encontrarse. // 2 reunirse, converger. // 3 venir a las manos.—III *tr.*, poner juntos, unir. // 2 contribuir, dar. // 3 ayudar, socorrer. // 4 σ. λῆγους, hablar, conferir; σ. ξενῶν, trabar relaciones de hospedaje; σ. γνῶμην, dar, exponer su opinión. // 5 ponerse de acuerdo, pactar con. // 6 calcular, contar, pensar, conjeturar. // 7 explicar, exponer el parecer. // 8 interpretar¹.

¹ Si lo que digamos sobre el símbolo no habla a partir de alguna de las significaciones o acepciones expuestas, entonces estamos hablando de otra cosa porque pensamos desde otras cosa... como símbolo. En esto consiste, al parecer, la alegoría. No obstante, son los filólogos –los que aman en este caso a la lengua(griega), porque ya no la hablan– quienes, como se ve, han dejado claro el carácter abierto del símbolo, i.e., su estar condicionado por la interpretación. Ya Gadamer señaló, desde el punto de vista hermenéutico (en Verdad y Método), que mientras el símbolo es abierto la alegoría es cerrada. Por tanto, lo coherente al tratar el símbolo no es hablar sobre él, sino desplegarlo, dejar que aparezca. Otra cuestión es que al intentar comprenderlo nos veamos obligados a ir contra él.

Laberinto (λαβύρινθος).

"Igualmente antiguo es otro elemento del mito, el Laberinto, cuyo arquetipo puede ser egipcio, pero cuya importancia simbólica en la leyenda cretense es típicamente griega. Con respecto a esto, a todas las interpretaciones modernas preferimos una alusión de Platón. que en el *Eutidemo* usa la expresión «arrojados dentro de un laberinto» a propósito de una complejidad dialéctica y racional inextricable. El Laberinto es obra de Dédalo, un ateniense, personaje apolíneo en el que confluyen, en la esfera del mito, las capacidades inventivas del artesano que también es artista... y de la sabiduría técnica que es también la primera formulación de un *logos* todavía inmerso en la intuición, en la imagen. Su creación oscila entre el juego artístico de la belleza, extraño a la esfera de lo útil... y el artificio de la mente, de la región naciente, para desenredar una situación vital sombría pero concretísima." (G. Colli: *El nacimiento de la filosofía*. Tusquets, Barcelona, 1994, p. 23)



Dice Mircea Eliade sobre el símbolo (publicación de 1955, en París):

"El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento." (*Imágenes y símbolos*. Taurus, Madrid, 1992, p. 12)

Un historiador del arte, Herbert Read, aludiendo al movimiento simbolista dice (publicación de 1959, en Londres):

"*La exactitud no es la verdad*, es la tesis de todo el periodo moderno del arte, pero quienes la formularon claramente por primera vez como tesis fueron Matisse y los fauvistas. Gauguin y los sintetistas habían formulado una tesis diferente que llamamos simbolismo: la obra de arte no es expresiva, sino representativa, un correlativo *para* el sentir y no una expresión *del* sentir." (*Historia de la pintura moderna*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1984, p. 44)

Dice Heidegger de la obra de arte como alegoría y símbolo (publicación de 1960, en Stuttgart²):

"Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: ἄλλο ἵγορεύει. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido —llevar algo consigo— es lo que en griego se dice συμβύλλειν. La obra es símbolo.

La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace

² Aunque, como se sabe, esta publicación recoge las tres conferencias impartidas en el Freie Deutsche Hochstift de Francfort del Meno, el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936.

tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, es el carácter de cosa de la obra de arte." («El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 1995, p. 13-14)

Dice Gadamer sobre una de sus acepciones y su traslación al arte (publicación de 1977, en Stuttgart):

"¿Qué quiere decir *símbolo*? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa «tablilla del recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos... tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido.

En *El banquete* de Platón, se relata una historia bellísima que, según creo, da una indicación todavía más profunda de la clase de significatividad que el arte tiene para nosotros. Aristófanes narra una historia, todavía hoy fascinante, sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses lo cortaron en dos. Ahora, cada una de estas dos mitades, que habían formado parte de un ser vivo completo, va buscando su complemento³. Este es el σύμβολον τοῖ ἰνθρώπων; que cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo, y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre." (*La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, 1991, p. 83-84)

El presente trabajo se desarrolla a partir del sentido que tiene el significado de Laberinto en Platón según lo expresa G. Colli en el texto que hemos citado al principio, es decir: "«arrojados dentro de un laberinto» a propósito de una complejidad dialéctica y racional inextricable". A esta definición se ajusta perfectamente "El origen de la obra de arte" de M. Heidegger, el origen etimológico de "símbolo" y el autor de este trabajo, que no ha elegido el tema sino que ha sido empujado a él. Por lo demás, los textos de los autores citados



responden sencillamente a mi perplejidad y a mi absoluta ignorancia sobre el asunto. Tal vez me haya llevado a ellos la imagen que ahora me permite transitar el laberinto: la nave. Luego... ya no son textos sino constelaciones.

Guillermo Pérez Villalta. *El agua oculta o el navegante interior*, 1990. Óleo sobre lienzo, 200 x 247 cm. Colección Diputación de Granada⁴

³ v. la traducción de M. Martínez Hernández en la edición de Planeta (Barcelona, 1995), 189e-193a, p. 138-144.

⁴ *Pasajes. Actualidad del arte español*. Pabellón de España (Expo'92 Sevilla). Electa, Toledo, 1992, p. 149.

El símbolo y su apariencia legal: el arte al servicio de la ignorancia.-

Ha dicho Eliade que el símbolo precede al lenguaje y a la razón discursiva (al *logos*, en una de sus significaciones), incluso lleva su interpretación más allá haciendo del símbolo un elemento siempre presente al servir de "expresión" a un conocimiento que, por su singularidad, no puede valerse de otros medios de objetivación⁵. El texto citado de Eliade supone para nosotros, además, dos estadios del símbolo y de lo simbólico: uno estrictamente funcional, utilitario, y otro esencial; en nuestro caso vamos a denominarlo educativo y artístico. En el primer supuesto se trata de un medio gracias al cual el analfabeto puede entender lo que no sabe leer, la imagen le muestra determinados mensajes relacionados con normas y comportamientos. En el segundo supuesto, el símbolo responde a una incapacidad radical, o dicho de otro modo, es la forma de acceder a un espacio que no puede ser acercado de otra manera. Así pues, por un lado, lo artístico se pone al servicio de lo pedagógico, por otro, lo artístico se pone al servicio del símbolo. No resulta descabellado concluir de esta rápida contextualización genealógica, cómo en sus raíces el símbolo, debido a su carácter eminentemente funcional, muestra cierto desplazamiento hacia la alegoría.

Detengámonos un poco en la ignorancia para comprobar que en el laberinto del Derecho el estudio de los símbolos tiene notoria importancia, porque sin ellos resulta difícil conocer los orígenes y evolución de las instituciones jurídicas. Lo cierto es que se ha estudiado bastante esta materia ahondando en la relación entre la poesía y el simbolismo jurídico. La íntima conexión que existió en las sociedades primitivas entre la poesía y el Derecho se revela en las funciones de juez, legislador y poeta desempeñadas a un mismo tiempo por una misma persona. Cuando un pueblo desconoce la escritura, los símbolos son la manera como se manifiesta exteriormente y adquiere forma visible el contenido⁶ del Derecho. Para ser comprendido y retenido por la inteligencia de los hombres de tiempos primitivos ha necesitado el Derecho servirse de imágenes sensibles, de representaciones figuradas⁷ y de signos físicos. Así pues, desde la antigüedad, la simbología jurídica no debe explicarse solamente por deficiencias del lenguaje ni ser atribuida al desconocimiento de la escritura; hubo también, sin duda, razones estéticas: un sentimiento instintivo de la belleza plástica, el sentido de la forma, de ahí que los símbolos y las acciones simbólicas son el lenguaje del espíritu en sus comienzos, que no obedece sólo a la necesidad de la expresión, sino a una satisfacción del sentimiento, a un placer poético causado por la representación sensible de las cosas de la inteligencia.

La fuerza de atracción que la forma, en tanto que representación tradicional de los sentimientos y de las ideas por el medio plástico de las acciones y de los signos, ejerce sobre el espíritu humano se manifiesta de diversas maneras: de un lado seduce el sentido poético debido a la elegancia plástica y dramática con que sabe embellecer los acontecimientos de la vida; de otro, desde el punto de vista práctico, halaga a la adusta razón por el orden, la regularidad y la uniformidad de la existencia y de la acción humana que en ella se manifiestan, y desde el punto de vista moral, en fin, gana el corazón, porque le imprime el sentimiento de lo serio y de la solemnidad, elevándose sobre lo que tiene de puramente individual y pasajero, en su situación personal momentánea, hasta la altura de la significación humana general y característica de la acción, porque, finalmente, ella coloca al espíritu en una correlación sacral con los que le han precedido y los que existen después de

⁵ Al hilo de G. Durand, También Luis Garagalza señala el carácter genuino del símbolo para el conocimiento indirecto, pues, junto al signo y la alegoría, el "conocimiento simbólico" supone la alternativa al conocimiento directo por los sentidos, que nos pone en contacto con lo presente, mientras que el símbolo habilita un modo de conocimiento ligado a lo ausente (v. *La interpretación de los símbolos*. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 49).

⁶ Corresponde a la acepción 1 de la palabra símbolo.

⁷ Ibid.

él. Lo que podríamos denominar "potencia conservacionista de la forma" es verdaderamente depositaria de las tradiciones (religiosa, jurídica y social) del pueblo, que se condensan en los símbolos, forman las leyendas y tienen una perfecta síntesis en la epopeya llena de acciones simbólicas e imágenes vivas. Se debe tener en cuenta, además, que hay que saber distinguir los símbolos y las acciones simbólicas de las formas representativas y las formas residuales, excluyendo del concepto estricto del símbolo, como representación sensible de algo que es abstracto, las dos clases de formas expresadas. En este sentido, se emplea impropriamente la palabra "símbolo" cuando se trata de representar una cosa que, a su vez, es sensible. Pero, ¿qué necesidad hay al fondo de lo simbólico?

Desde una perspectiva filosófica, aparentemente aséptica, la formación de símbolos obedece a la necesidad de representarnos las cosas cuya percepción es difícil o confusa (y en ningún caso directa). Un aprovechamiento de su etimología podría llevarnos a concebir el símbolo como una conexión mental de dos términos que participan de una relación particular (una clara conexión con la *tessera hospitalis*). La imaginación es la facultad propia de los símbolos⁸, pero no la imaginación reproductora, sino la productora, que espontáneamente cuida y selecciona las imágenes para la formación de tipos representativos (emblemas, figuras, sinopsis). La imaginación en este aspecto tiende a convertir un contenido imaginario en un contenido conceptual, lo cual está muy en armonía con el carácter de esta facultad anímica, que se halla, por así decirlo, situada en los confines de las dos vidas: sensitiva y racional. En el símbolo hay algo significativo y explicativo, o por lo menos hay símbolos significativos y explicativos. Sin embargo, este carácter del símbolo no es efecto de una relación lógica o científica, sino en todo caso una especie de anticipación natural a dicho trabajo. El pensamiento simbólico, como en general el pensamiento por imágenes, es una actividad que se produce al lado de la actividad dialéctica, sin confundirse nunca con ella⁹. La multiplicidad de símbolos y los distintos motivos que ha determinado su aparición, proporcionan a la noción de símbolo, según una opinión ya común, una vaguedad tal que dificulta una teoría general de la simbolización o formación de símbolos (regla que confirmaría la excepción de Eliade, a pesar, incluso, de la evidencia etimológica). Tal vez no podamos retener del símbolo más nota característica que la de una representación concreta que está en conexión inmediata con otra menos clara y distinta¹⁰. Pero esa mayor claridad que el símbolo nos proporciona puede tener tanto un fundamento objetivo —la dificultad inherente a la cosa misma— como subjetivo, a saber: la limitación del sujeto que percibe, la cual, a su vez, puede ser superable o insuperable. Puede haber quien no esté de acuerdo sobre si el símbolo es una representación convencional o natural, o si su fundamento es la analogía entre las dos representaciones. En realidad, el símbolo es una representación convencional que interpreta una base o fondo común. No puede negarse, sin embargo, que hay símbolos que no se producen siempre por analogía. Hay símbolos corrientes y casi de uso universal que se fundan en una relación de semejanza y que, no obstante, originariamente no lo son. Dentro de la tradición occidental, uno de sus símbolos más emblemáticos es la cruz; pues bien, si ésta ha llegado a ser el símbolo del sufrimiento, primitivamente lo fue por efecto de una relación histórica, por haber muerto en ella el "Redentor de la Humanidad" (asociación por contigüidad). Pero más tarde el símbolo se ha transferido de una especie de sufrimiento a otro, y esto es por efecto de una asociación por semejanza (de entre una lista interminable podríamos escoger, siempre a título personal, "El grito", de Munch, o la "Karl-Johann-Strasse", de Antonio Saura). Siempre resultará, sin

⁸ En esto insiste una y otra vez Luis Garagalza, sobre todo cuando cita a G. Durand o a G. Bachelard (ob., cit.)

⁹ Esto es algo que también sostiene G. Colli al tratar de establecer un punto enclítico entre la "sofía" y la "filosofía", puesto que toda separación, diferenciación y singularización viene anticipada por un largo periodo de convivencia. Así, la imagen y el concepto. (Cfr. *El nacimiento de la filosofía*. Tusquets, Barcelona, 5ª ed., 1994).

¹⁰ Lo cual no dejaría de ser una reelaboración de la definición etimológica dada en símbolo 1.

embargo, que la razón que fija el símbolo y asegura su persistencia es una razón de semejanza, real o supuesta.

La mencionada ambigüedad hace que, en muchos casos, no sepamos distinguir entre el símbolo, el esquema y la alegoría (entre lo abierto y lo cerrado; pero lo abierto o es absoluta ignorancia o tiende a la diversidad de cerramientos debido a una necesidad del conocer, que no es otra cosa que fijar/decidir). El esquema no tiene el carácter individual del símbolo, no es una imagen, sino una forma general que conviene a muchos objetos diferentes; así, una línea recta puede significar tanto el tiempo como la dirección del movimiento. El esquema tiene, pues, un carácter abstracto, a diferencia del símbolo, que es siempre una cosa concreta. Se diferencia también de la alegoría, porque en ésta la analogía o semejanza no actúa inmediatamente, sino que se hace preciso un intermediario o una tercera representación que comprenda lo mismo que las dos enlazada por la alegoría. La imagen de una mujer con los ojos vendados, con la espada en una mano y en la otra una balanza, sería ininteligible si no supiéramos lo que debe significar. En este sentido, y desde esta perspectiva, se podría distinguir la alegoría del símbolo por el término medio consciente que ésta implica.

La nave de los γλαυκος¹¹: Lo bello como traslación de lo simbólico al arte.-

Para Antonin Artaud el símbolo viene a ser la represión de lo significado en su fuerza originaria¹², una especie de freno o estrangulamiento en torno a una consideración de lo espiritual eminentemente expansiva y abierta, imponderable. En lo básico, esta comprensión del símbolo conecta muy estrechamente con las tesis hermenéuticas de M. Eliade. No obstante, la intuición de Artaud da mucho más que pensar, ya que al introducir un término como el de "represión" no denota meramente un cierto escepticismo en relación a la efectividad del símbolo sino que, antes bien, supone la expresión de un control, un cerramiento, de la pura "physis" significativa. Sólo así podemos comprender las "actuaciones" de Artaud más allá del ámbito artístico, en tanto que su acción puede ser considerada desde otros espacios. La idea de "represión" obliga a una facticidad sin límites, el contexto sería meramente accidental, puro medio al que insuflar la primacía inagotable de lo significado, de su fuerza real. Es como decir que el símbolo obedece a una direccionalidad que va del sujeto a lo significado y no al revés, porque Artaud quizá piensa más bien en un dejarse actuar por el símbolo, acercándose así muy remotamente a lo que sostiene Eliade. Sin embargo, éste aún nos presenta al símbolo como una forma de conocimiento, puesto que es "algún" modo de conocer, por muy distinto que tal conocimiento sea respecto de los, digamos, habituales. Resulta claro que estamos entendiendo la palabra "represión" en sentido negativo, como viene siendo común desde que la aparición de la psicología y la política asumieron un papel destacado en nuestra cultura. Así lo creemos y así lo seguimos contemplando al tratar con Artaud. La impunidad interior tomó en él carta blanca al intentar romper el símbolo en aras de los contenidos simbólicos. No podía ser un simbolista sino a cambio de tener conciencia del símbolo para transgredirlo, para devolverlo a su estado fundacional: a lo significado en su fuerza originaria. Artaud quiso mostrar, en todo caso, que su tarea consistía en proporcionar un quebrantamiento de la imagen simbólica para desalojar el espacio en el que de nuevo aconteciese lo significado a través de una relación inmediata.

Gadamer se centra específicamente en la "tessera hospitalis" para reflexionar sobre el

¹¹ Su significado griego es: "Luciente, brillante, chispeante. // 2 azul, verde-gris; glauco, cerúleo, claro."; de aquí procede nuestro "loco", cuyo significado literal es: "de ojos grises o brillantes." (RAE). También existe el sustantivo Glauco (Γλαυκος), pescador que fue convertido en dios del mar.

¹² V. Cartas a Andre Breton. Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona, 1977, p. 84-85.

símbolo en el espacio del arte, lo cual sugiere la tendencia a pensar en una identidad, una sustantividad latente en el paso del tiempo. Pero una identificación que, en tanto complicidad, se nutre de dos elementos representativos de una falta, de la necesidad "religiosa" hacia la reunión fundada en una conciencia fragmentada. De aquí que la identificación no sea más que el reconocer, al fin, la parte exacta, la tésera que halla la conciliación en su otro fragmento. Dicho así, el símbolo (hallado) es dar fin a la angustiada confusión de lo abierto y, por tanto, resolver el problema del símbolo. De este modo, el símbolo sólo tiene sentido donde hay drama, viaje, desarraigo, alienación, deseo y, en definitiva, ignorancia. ¿No se sabe de la otra tésera cuando ella aparece y no cuando la busco? Así debe ser, o debería, pero el símbolo, y hay que insistir en ello, es un estado carencial, presenta una dependencia, y desde aquí la lectura de lo bello soporta lo abierto en el sentido más indeseable del soportar, ya que tal apertura indicaría, como estado, un padecimiento sometido a lo que no se tiene y es crucial para la pacificación del ser, trasladado al ámbito de la identidad; puesto que la identidad resulta del reconocimiento de una falta, de lo unitario y completo. Se reconoce el asunto de la identidad a raíz de la falta. Sin embargo, la exposición de Gadamer no resuelve en absoluto esta cuestión, por contra, más bien la presenta como problema. Del uso legal y resolutivo de la tésera que cumple su finalidad específica en el reconocimiento (cuando quiera que éste tenga lugar) se pasa, en el espacio artístico, a convertir ese mismo elemento en algo ontológicamente insoluble, más allá de la personalización. Dicho de otro modo, no puede haber solución de reconocimiento sino eterna desazón, pues el encuentro al que se aspira se reduce a un acto de decisión. El arte, o el contenido simbólico del arte según Gadamer, sólo es posible quedándose en el símbolo, es decir, padeciendo, viviendo en la falta constante. Dolor, puro dolor le justifica, le ampara y le lleva a la producción siempre irredenta. Por tanto, se podría decir que lo simbólico no es otra cosa que lo dicho en la expresión "arrojados al mundo", o más específicamente "arrojados dentro de un laberinto". En cualquier caso, mundo y laberinto sólo pueden ser dichos, reconocidos como tales, a cambio de saberse ignorante, lo cual indica una conciencia de que es posible un conocer aún no logrado y, así, futurible. El símbolo, en este territorio, es un estar a la espera, actuando, a fin de que lo buscado aparezca. Se transita el laberinto porque así es como se identifica inicialmente el lugar por el que ha de andar la existencia —y el existir mismo se funda ya en lo foráneo. El desvío o la derivación de lo ontológico hacia lo ascético, al hablar del símbolo, hace surtir el efecto de que la precariedad, o el arrojado en el laberinto, se transforma en obra, esto es, una cuestión no meramente dada sino que ha de ser reelaborada, sacada fuera para mitigar la inquietud interna. La terapéutica artística "frente" al símbolo puede convertir el extravío en viaje, puro viaje impulsado no tanto por el logro como por la hazaña (según la consideración de Ortega en una de sus atinadas reflexiones en *La deshumanización del arte*). Si el arte resolviera el drama del símbolo, ya no sería arte sino mística. Y el místico no es un artista más que accidentalmente: no produce obras porque ya ha sido incluido en la obra, él mismo era el huésped que finalmente es reconocido.

En esta problemática se ve implicado lo bello. Cuando Gadamer traslada al arte el significado de símbolo, en tanto que encuentro de lo afín ausente, entiende que es en la experiencia de lo bello donde ocurre ese desplazamiento de lo simbólico a lo artístico. En este caso, lo bello remite a algo que no está dado en la visión comprensible, no aparece en su inmediatez; pero ¿a qué remite?: "a la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre"¹³. No podemos regatearle expresividad a esta afirmación, sin embargo resulta poco clara: al menos poco convincente, pues lo bello en relación a lo simbólico debe "aparecer", para que siga siendo lo que es —según Gadamer—, no como algo meramente irreductible por ser "experiencia", sino esencialmente inobjetivo.

¹³ La actualidad de lo bello, p. 85. Cfr., también el concepto de "aura" sostenido por Walter Benjamín: "constatación de una lejanía" (v., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Discursos interrumpidos, I. Taurus, Madrid, 1990, p. 26)

No se trata de una incapacidad, antes bien, es el modo de ser lo bello a resultas del símbolo, desde su perspectiva, pues la fidelidad a su carácter abierto haría de la representación un fiasco o un desplazamiento hacia la alegoría. A decir verdad, sería ésta, la alegoría, el instrumento que acabase con la angustia del símbolo mediante la figura (rasgo, contorno e intencionalidad de lo que se ha reunido). Es de esta manera como la profunda intuición de Rilke: "lo bello no es más que el comienzo de lo terrible", adquiere todo su potencial de sentido, pues supondría una caracterización de lo bello precisamente a raíz de un saberse expulsado, fuera ya de su ámbito unitivo. La unión, entonces, no es belleza puesto que ya no es evocación ni existencia dramática. Aspirar a lo bello es reconocer, de algún modo, una de las experiencias nihilistas que se da en el fondo de la existencia: a lo que existe le falta algo, lo que falta no se da en la existencia (otra forma de describir el pesimismo consustancial a la conciencia trágica de algunos románticos). La dramatización del símbolo es la dramatización de lo bello que, pura tésera, vaga sin verse correspondida. Así es como el huésped queda a solas en el laberinto y ya no es huésped sino nave a la deriva (féretro en el que acabará su lucha), cuyo tripulante y cuya tribulación vive la travesía en virtud del relato. ¿Cuál? El de aquél que "evoca un orden íntegro posible", esté donde esté, es decir, desubicado, pues lo bello sólo puede sostenerse por la férrea convicción de la expectativa, de lo porvenir¹⁴. Es cierto que esta interpretación "dramática" de lo bello se mantiene si la desubicación es leída como utópica o como una aspiración siempre futurible. No obstante, si accedemos a esa descolocación como un aparecer que ocurre en cualquier momento, que se presenta en una variedad de "estados" y "cosas", entonces lo bello se hace visible "de alguna manera". Pero el asunto, aquí, consiste en que incluso así esa aparición estaría condicionada por la evocación, i.e., por la falta, un "echar de menos" esencial que ya es lo extremo en sí mismo. De este modo, lo bello no puede ser reconciliación; el arte y su obrar nos enseñaría, en todo caso, una suerte de reconciliación muy singular: la de vivir soportando el fragmento, pasar a asumir la minusvalía esencial sin drama, pues al cabo el laberinto tiene lugar, antes que nada, dentro, ahí es donde se echa de menos el orden, la integridad. En el laberinto es el sujeto quien está sujetado, objeto a resultas de la desorientación; buscará la puerta de acceso a la claridad, como en el óleo de Pérez Villalta, o la ventana por la que atisbar una salida para huir, como en el "Guernica" picassiano. Sea como fuere, lo deseado está fuera, fuera del cuadro, fuera de la obra, fuera del horror interior. Lo bello "está" fuera del arte tal como sugirió en su momento la música de John Cage, porque lo bello "es" no-artístico. La evocación alude siempre a algo perdido, nuestro diccionario es bastante tétrico al respecto, pues "evocar" significa: "llamar a los espíritus y a los muertos, suponiéndolos capaces de acudir a los conjuros e invocaciones"; sin embargo, en una explicación menos cutre, también significa: "traer alguna cosa a la memoria o a la imaginación". A riesgo de equivocarnos, el sentido del evocar en Gadamer parece acercarse más a ese "traer a la imaginación", pues el "traer a la memoria" supone recordar (algo vivido, visto, etc.), y esto sólo sucede con la "tessera hospitalis", de forma estricta, en la identificación del huésped de antaño o de alguno de sus descendientes, pero si se trata de "un orden íntegro posible" (bajo el auspicio del símbolo, tal como se describe en *El Banquete*) venimos a caer en la cuenta de que esa identificación no tiene lugar, pues no estamos ante un asunto de memoria sino de imaginación, más aún: de "traer alguna cosa a la imaginación". ¿Poner al huésped que no se presenta? Al parecer, imaginar no es otra cosa que sustituir el venir por un traer. La diferencia es notable. En un caso la libertad, la iniciativa si queremos, actúa desde fuera, me coge de sorpresa y no responde a mi querer (invocación), sencillamente me lo encuentro y, por descontado, no es una cosa sino que es

¹⁴ Así se muestra el Dios veterotestamentario a Abraham y a Moisés: Yhvh; "el que estará, será" (incluso: "qué te importa quién soy")... es decir: lo esencialmente oculto. Que irá apareciendo siempre quitándose, yéndose de nuevo (la ascesis heideggeriana desplegó al ser del mismo modo). Como el futuro, El se oculta y, al parecer, se da a una cierta disposición, pero nunca romperá el velo, siempre aparecerá, estará al venir: es símbolo en su radical dramatización.

algo o alguien: pero en el otro, hay una firme voluntad de control, de obediencia al deseo (que ya es vehemencia). Quien imagina "trae" al fragmento... un fragmento imaginario. Lo que no viene o el que no viene es traído, el "orden íntegro" es traído... mas como un imaginario, pues de él no se sabe, no se trata del fragmento que encaja sino de eso convertido ya en un "símbolo" habitual, pesado y recurrente: el paraíso, la infancia, la tierra de nunca jamás. Todo lo que nos ha servido para simular un saber meramente antagónico. Sin embargo, tenemos que insistir de nuevo, lo bello sostenido por el símbolo, lo bello/tésera, se limita a exponer un estado de franca agonía que evoca, a falta de tiempo, porque su impulso proviene de algo más inmediato, más elemental: la convicción de estar en un laberinto al que el arte exorciza hasta lograr convivir con él de un modo no excesivamente neurótico. Sólo de esta forma se convierte el símbolo en alegoría, de lo contrario, lo terrible, desvelado por lo bello, acabaría devorando la totalidad del existir. La fijación en el símbolo es la tragedia para un vivir coherente, pero obligado a imaginar.

Con todo, el purismo de Gadamer pone en guardia sobre la desviación alegórica que, para nosotros y para el curso de esta reflexión, ha mostrado ser un elemento menos agresivo y sectario, también menos dramático, al advertir de cómo ese "remitir" hacia "otra cosa" transforma al símbolo en alegoría: "se dice algo diferente de lo que se quiere decir, pero eso que se quiere decir también puede decirse de un modo inmediato"¹⁵. Heidegger, por ejemplo, también se enfrenta a la comprensión de la obra de arte partiendo de la relación básica entre la alegoría y el símbolo: "Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: ὄλλο ὑγορεύει. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido: Tener un carácter añadido —llevar algo consigo— es lo que en griego se dice συμβύλειν. La obra es símbolo"¹⁶. Como vemos, Gadamer distingue claramente entre símbolo y alegoría, en la medida en que el "remitir" de ambos tiene un significado muy específico: en uno, la inmediatez no es posible, en el otro sí (lo que se quiere decir puede ser dicho de forma inmediata y no dando un giro). Por tanto, la confusión tiene lugar al no resultar clara, de antemano, la función que habrá de cumplir la obra. No viene mal repetir ahora cómo aquella intención pedagógica del símbolo, tratada en el primer punto, se debía a una cuestión práctica y momentánea (puesto que el progreso en la formación educativa haría del símbolo no más que un estado proalegórico). El código de circulación es un buen ejemplo, hasta cierto punto, de esta funcionalidad en la medida en que sólo se entiende una señal de tráfico si conocemos su significado con anterioridad. En esa previsión del horizonte de expectativas se da la diferencia entre lo artístico y lo que no lo es. Así, cuando uno sabe lo que quiere decir puede decidir cómo decirlo, otra cuestión sería el encontrarse frente al problema de la insuficiencia o la incapacidad (circunstancia que producía dentera a los denominados filósofos analíticos más duros, y origen del trauma infantil según J. Lacan). El orden íntegro no era esotérico sino exotérico. En definitiva, la alegoría responde a un saber preciso y concreto, bien sujeto, no hay en ella posibilidad sino certeza. Mas con todo, Heidegger nos presenta en esa reflexión una relación más incierta en la medida en que la alegoría es la que señala implícitamente al símbolo, nos remite a él, y así, lo que en Gadamer supondría una confusión se transforma, para el discípulo de Husserl, en una relación de fundamentación. Discontinuidad y continuidad caracterizan dos puntos de vista sobre lo artístico. Por tanto, la concepción de ese ámbito tal vez nos ayude a precisar desde qué sentido hablan uno y otro.

El arte es el espacio común, pero Mientras que Heidegger menciona a la alegoría y al símbolo para dirimir el carácter de cosa de la obra, Gadamer deja claro cómo el significado de símbolo corresponde a lo bello en el espacio artístico. Incluso establece una consideración muy precisa para eludir tal confusión: la alegoría tiene un referente inmediato

¹⁵ Ibid.

¹⁶ «El origen de la obra de arte», en Caminos de bosque, p. 13-14

expresado de otro modo, el símbolo no, puesto que lo indicado no es algo inmediato. Es la diferencia entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible (o entre el acto fallido freudiano y el puro articular de Artaud). El remitir de lo bello es un remitir a "no se sabe qué cosa", a esa irreductibilidad que sólo provoca la voz de una llamada sin respuesta; al menos no se sabe si es un responder a lo deseado, ya que todo deseo sólo es cabal si tiene un objeto¹⁷. De alguna manera, el arte hace de lo bello un estado en el que el deseo deja de ser transitorio, por aparición de lo deseado, y se convierte en puro estado, en perpetua enajenación. ¿Cómo se podría sostener, si no, la adecuación de lo bello al símbolo? ¿Que sea símbolo?

No obstante, no debemos perder de vista el saber que estamos pensando el símbolo a través de lo bello, según nos propone Gadamer, y esto quiere decir que accedemos a lo simbólico gracias a un símbolo: lo bello. Ahora bien, si lo bello remite a algo que no está en la visión comprensible y, al mismo tiempo, a la evocación de un orden íntegro, entonces nos encontramos con que la expresividad es realmente absurda, no falsa sino absurda: imagen, concepto o figura nunca podrán referirse a lo bello en la dimensión de lo reconocible, puesto que es evocación y no invocación, sólo en la medida en que la obra descodifique lo conocido para representarlo de nuevo en un contexto relacional distinto del acostumbrado, logrará entonces insinuar relativamente aquello que Gadamer infiere a lo bello/símbolo. No hay cuerpo humano que corresponda a la belleza del cuerpo imaginado por la proporción matemática, que agrupa equilibrio y armonía, del genio griego (o lo hay de forma excepcional). La belleza que hoy se predica del cuerpo no es sino el producto de la intervención quirúrgica y el seguimiento de un plan que lucha contra lo que es para hacerlo distinto, lo más cercano posible al gusto —desviación de la Idea— de una determinada figura imaginal. Al cabo, lo bello ha de "realizarse", puesto que lo visible e inmediato es diversidad de formas, colores, pesos, rasgos, etc. No hay error más grave que confundir lo bello con la elección de un elemento de esa diversidad, manipularlo, según un determinado criterio, y (re-)presentarlo a continuación como el modelo distintivo, identificativo, de la belleza, que no de lo bello. Así es como nace un producto, no una persona. De hecho, en la mayoría de los casos, tomar un nombre distinto, adquirir un nuevo nombre, es llevar a término el acto de conversión por el que la persona es reelaborada como producto. La persona, que ya era máscara para los antiguos, se vuelve a enmascarar. Esto supone, para lo bello, un acto de doble ocultación: revelar, o lo que es lo mismo: volver a ocultar lo que es, en sí, oculto. ¿Quién se dejaría manipular si verdaderamente supiese no sólo lo que es sino que, además, supiese que ese ser suyo es su vocación y su destino? Tal manipulación se constituye desde la convicción de un "querer ser", y éste es consecuencia de la situación anterior: de la ignorancia. Mirar dentro es darse de cara con este lienzo de Pérez Villalta¹⁸.

De vuelta a la "tessera hospitalis", constitutiva de la obra, se nos ofrece una lectura del fragmento que vira ahora hacia el artista. En la evocación nos vemos con el que evoca; el obrar expone el fragmento que se desvela al que se mira, en ese giro hacia sí emerge la falta, una brusca conciencia alzada por la inhospitalidad del símbolo. La diferencia entre el artista y el que anda en otras cosas estriba en una suerte de insistencia en el yo que no ha sido capaz de decir, como propone M. Buber, la palabra básica relacional "yo-tú"¹⁹. Él mismo es un "yo-ello" y su destino parece quedar atado a esta relación como una exigencia del

¹⁷ deseo. (Del lat. *Desidiūm*.) m. Movimiento enérgico de la voluntad hacia el conocimiento, posesión o disfrute de una cosa; desear (De deseo) tr. Aspirar con vehemencia al conocimiento, posesión o disfrute de una cosa. // 2. Anhelar que acontezca o deje de acontecer algún suceso.

¹⁸ Una norteamericana, de nombre Orlan, funda sus propuestas artísticas en las intervenciones de cirugía estética a que somete su cuerpo mientras es filmada en vídeo, así recompone una y otra vez su cuerpo en una especie de juego cuyo objetivo parece ser una especie de "soy o seré lo que puedo combinar" (v. «el infierno de la carne», en Mark Dery: *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Siruela, Madrid, 1998, pp. 272 ss.)

¹⁹ v. Martín Buber: *Yo y tú*. Caparrós Editores, Madrid, 1993.

obrar. La dificultad de habitarse, accesible en la reconciliación, supone la ejemplarización de una posibilidad malograda en continua renovación. Al amparo de lo bello/símbolo y su contenido (evocación de un orden unitario), la función simbólica no cumple con la restitución de la parte en el todo, el artista no consigue restituirse, dejar de ser artista, porque está inexcusablemente ligado a su condición de fragmento; lo bello será siempre una indicación, un mero querer la integración, el cerramiento de un abismo... pero el todo evocado exige desintegración, ruptura de los rasgos limítrofes para diluirse en lo que hasta ahora era ajeno. No obstante, el carácter de recuerdo en el espacio simbólico introduce una salvedad en esa experiencia: que dicho orden es simbólico mientras no sea inmediato. Quien consigue aventurarse en esa aspiración hace del arte el símbolo del que no se quiere saber, pues su vuelta supondría un retorno a la mediación, a la dependencia simbólica.

Un paso más en el discurso gadameriano nos pone ante lo que constituye la significatividad de lo bello y del arte: "...en la particularidad de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia"²⁰. Se experimenta la disolución de lo subjetivo o de la perspectiva autógena. La obra, según esta anotación de Gadamer, "debe" funcionar como un instrumento de apertura hacia el debilitamiento de la centralidad del yo. Sin embargo, esta posición no corresponde a la esencia más o menos genérica del arte moderno (esto es, de ese arte al que seguimos llamando moderno pero que no es del todo romántico). Para entender esto es menester ver hasta qué punto las características mencionadas por Gadamer se ajustan a las manifestaciones artísticas contemporáneas. Por lo pronto, esos elementos peculiares de la significatividad son tres: 1) experimentación de la totalidad del mundo experimentable; 2) posición ontológica del hombre en el mundo; y 3) finitud del hombre frente a la trascendencia. A fin de cuentas aquí se delimita la significatividad del encuentro con el arte clásico y la deriva que de él perdura en el romanticismo. Esos parámetros estéticos son el referente del arte posterior de ruptura, sólo que asumidos consecuentemente y con total coherencia, esto es —al menos para la relación símbolo-bello-tésera— en la absoluta liberación del instinto productivo más depredador. Kant y Hegel son anunciadores, así lo asume Gadamer junto a la mayoría de exégetas de las vanguardias, del apartamiento que de la solemnidad del arte vendrá sucediendo hasta hoy (dicha solemnidad se transforma en valor mercantil a tenor de una consideración estética fuertemente ideologizada por un calvinismo atentísimo al espectáculo). Pues ¿cómo se puede averiguar el alcance de esos tres elementos hegelianos, tremendamente apurados, en las condiciones actuales? Si el referente simbólico se anuncia constantemente como retorno de un envío, vuelta de lo remitido, y lo bello es todo menos particularización, entonces dicha significatividad sólo puede acotarse a partir del interés específico del artista. Pero en nuestro tiempo rico y diverso en propuestas acertadas o insufribles, la exigencia de significatividad resulta confusa, si no inapropiada. Buscar ese referente básico para interpretar el estado condicional de la obra supone ya una decisión sobre qué sea arte y qué no. La "totalidad del mundo experimentable" junto a la "finitud frente a la trascendencia" son los elementos más parcos en significatividad, si miramos al arte contemporáneo. La fuerza con que Gadamer sostiene estos presupuestos "básicos" se debe a la afirmación de un "mensaje de integridad" latente en cualquier particularización del arte y sus obras. Sin embargo, el segundo elemento significativo, que incide en "la posición ontológica del hombre en el mundo" (sobre la que viene a redundar el tercero), sólo se puede mantener o bien a raíz de un contrareferente, o bien dando por sentado que el hombre actúa desde una posición, en cuyo caso el calificativo no sería sino una prolongación del contenido de dicha posición. El "mensaje de integridad", desde este ángulo, dice más en favor de lo que se pretende que del foco de la pretensión. Ya es conocida por todos la respuesta a este asunto: el sujeto se constituye como tal al "poner", al decidir sobre esto o aquello en su ser. Entendemos que,

²⁰ Ob., cit., p. 86

así, dicho mensaje se resuelve en la "posición": sin embargo, en ello no hay ningún obligar específico, sobre todo si el artista advierte que no hay mensaje: "¡No busquéis mensaje, porque aquí no lo hay!". Y esto ocurre si nos movemos en una determinada corriente. El que haya símbolo y no lo haya, en un mismo tiempo y una misma cultura, supone para lo bello un doble estado: o su inoperatividad o su irreductibilidad. Todos sabemos que el arte expresa hoy no sólo diversas técnicas y asuntos, sino también distintos modos de ofrecerse, incluso la ruptura con un significado preciso del arte ha llevado a que él mismo se haga cuestión desde hace tiempo. O todo es arte, por la decisión de un sujeto que se afirma artista, o todo lo que se dice que es arte no lo es. Por tanto, la "situación ontológica" es más elemental y urgente que la decisión sobre algo así como un "mensaje de integridad". Es lo que se ha venido expresando en términos contrapuestos como los de finito/infinito, limitado/ilimitado, abarcable/inabarcable, en definitiva, sentido/extrasentido: "...esto no quiere decir que la expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros pueda consumarse alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiarnos, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido total"²¹. La obra tiene un significado, aunque éste es indeterminado, por eso se piensa que nuestra tarea, como espectadores, sea la de determinar qué sentido sea éste. Este planteamiento está directamente relacionado con las posturas fenomenológicas de Heidegger: el sentido del ser consiste en inducir al hombre hacia un sentido, pero el ser mismo no "ofrece" un sentido concreto: tan sólo la posibilidad de que el sentido se manifieste de alguna forma (donde quiera que esté). Por ello, Gadamer se limita a trasladar el asunto a lo artístico para decir, precisamente, que es indicación indeterminada, pero sólo porque el espectador entiende que hay un sentido latente, no explícito. Así, la obra es recibida como signo, indicación hacia otra cosa (un sentido) que no está explicitado (es indeterminada e inacabada). Mas esa aspiración, la de comprender el sentido total implícito, es algo que "pone" el espectador. No es una obligación de la obra, su mensaje, sino del que la contempla. El espectador se "pone" o bien a confirmar su horizonte de expectativas (en ambas direcciones) o bien a cerrarlo mediante una determinada interpretación, convirtiéndose, a su pesar, en el que acaba la obra. La tésera del artista es devuelta al espectador; el contenido simbólico no está ahora en la obra sino en el que la contempla. Tú, que miras, eres el responsable de unir lo dividido, has de reconocer a tu artista, a pesar de que, sorpresivamente, habrá de ser el tuyo por instalarte en el símbolo, abrírtelo y "re-velarte" tu propia fragmentalidad. Afirmar que el espectador es el que acaba la obra no significa, por tanto, rematarla sino todo lo contrario: es volverla a constituir como símbolo. Cada espectador se limita a confirmar un imponderable.

A los ojos de Gadamer, esta situación relacional incontrolable es lo que venía a sugerir Hegel al definir lo bello del arte como: "la apariencia sensible de la Idea". La Idea no es algo concreto, y lo bello en el arte es "la apariencia sensible de la Idea". Si lo bello se inspira en lo abstracto, bello es eso de lo que no podemos hablar, decir algo específico y, por tanto, denota un "estado", una sumisión que cuando expresa su sentir sólo consigue prolongar una tendencia inagotable hacia lo elusivo. De este modo, lo bello es símbolo ("tessera hospitalis"), tal como lo quiere Gadamer, porque nunca acaba de reunir la parte que falta. La totalidad se convierte en el "tema implícito", en lo eludido eternamente, mostrándose como tal. Se podría decir que lo bello es la confirmación (en su especial modo de ser) de lo intuido (atisbado): es ver, por fin, en la obra, lo que no se veía (y es ahora percibido). La fenomenología adquiere aquí su verdadera función metodológica, al conseguir que lo sensible valga como indicación para lo no sensible. Sin embargo, no se pueden identificar porque entonces desaparecería el significado simbólico de lo bello. El arte se ve así destinado a ser testimonio permanente de la inabarcabilidad de la Idea, al modo hegeliano o al modo gadameriano. Ni la Idea ni el orden íntegro —remedo platónico— hacen que el arte logre una conquista plena. A lo más que puede aspirar la actuación artística es a indicar lo

²¹ Ibid.

abierto en su máxima expansividad: una suerte de ascesis negativa caracterizada, a falta de lo divino, por lo bello, y éste constituyéndose como una ontología del símbolo. A lo mejor el fondo de lo que se viene tratando, mediante la relación entre el símbolo y el arte, no sea más que un desarrollo equívoco, o al menos diverso, de una vía religiosa; que el significado de lo bello esté siendo abordado desde un presupuesto no dicho pero que, constantemente, señala en esa dirección. De todos es conocida las connotaciones religiosas que la belleza tiene para Hölderlin. La "nueva religión" vendrá de la mano de la belleza. Así soñaba y profetizaba el poseído Hölder. Ese fenómeno resulta eminentemente ascético, pero continúa demasiado lleno de amor propio, lo cual impide el necesario sosegamiento del yo (desasimiento en términos eckahrtianos) para reconocer la inabarcabilidad del absoluto que pretende. Hasta ahora, el instrumento del que se ha echado mano para "mostrar" esa "revelación" ha sido lo sensible. Pero con lo sensible no se quiere decir, en primer lugar, ni las solas formas reales ni los materiales que se prestan a la forma. El material del arte, la materia con que trabaja, es eso inabarcable: mármol, madera, colores, etc., son instrumentos en sentido estricto, como un martillo: el mármol es martillo, la madera es martillo, el color y el hierro también son martillos. La materia, el material, es otra cosa, así lo ha querido expresar el arte actual, respondiendo de este modo a las más hondas insinuaciones hegelianas de las que Gadamer se hace eco. El arte actúa correctamente al tratar a lo sensible como un oxímoron. Lo bello, en sí mismo, no sería más que el símbolo de la Idea, su fenómeno artístico. Esta radicalidad obliga, por coherencia, a dejar fuera del arte a la alegoría, al menos fuera de ese arte con evidentes aspiraciones evangélicas. Ésta es una de las lecturas de la insistencia gadameriana en Hegel, seguir el juego que pone en contacto a la visibilidad y lo invisible mediante lo bello (el arte, por ejemplo, a través de "la bella y la bestia", expresión que debería corregirse por la de "lo bello y lo bestia").

Puestos a seguir restando equívocos sobre lo bello/símbolo hemos de pensar cómo, por lo general, las preferencias sobre las que se da el gusto llevan a confundir lo bello con términos tales como los de hermoso, bonito, agradable / deslucido, feo, desagradable, etc., pues la Idea no alude a gustos sensibles (visuales, auditivos, táctiles, etc.) sino a un ámbito bien mental (abstracción), bien interior (estado). En Hegel, como en una gran parte del arte moderno, lo bello es sólo forma de lo intelectual (sin olvidar que en ese ámbito es donde se busca la Idea y la representación, la abstracción y la síntesis, pero es el corazón, si se me admite la cursilería, quien encuentra) y, en consecuencia, es irreductible a diferenciaciones comparativas. Estrictamente hablando, aquí, lo bello se relaciona sólo y exclusivamente con lo intelectual, lo cual no deja de ser un acceso. El gusto se da a las apariencias y llega a confundirse con lo bello cuando éste es desplazado hacia ellas. Lo bello no alude, pues, a la belleza sino a la Idea. Así, la naturaleza no puede ser bella por sí misma mientras la contemplación no la transforme en Naturaleza, i.e., portadora de la Idea en alguna de sus formas hermenéuticas: creadora, vital, divina, sobrecogedora... de lo puramente inconcebible (invisible), más allá de la abdicación racional de control en favor de lo gnóstico. Además, tales calificaciones o expresiones derivadas de estados relacionales más o menos selectivos y sublimatorios evitan el padecimiento de la Naturaleza en otro orden; por ejemplo cuando libera su potencial terrorífico, destructor, atemorizador, i.e., los fenómenos que no seducen a contemplar sino a huir o a investigar: en ambos casos el ser humano toma una posición de extrañamiento y lo bello manifiesta su lado oscuro e indeseable. Se transforma en horror.

La apariencia es símbolo, en el espacio de lo bello, y transforma a la obra en "mensaje". Esto es lo que Gadamer critica precisamente a Hegel: "...ésta es una seducción idealista que no hace justicia a la auténtica circunstancia de que la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje"²². Esta crítica se justifica por la presencia del arte contemporáneo en Gadamer, al que tiene muy en cuenta; no en vano es en este espacio

²² Ibid.

donde adquiere toda su importancia lo que él denomina la "seducción idealista"²³. ¿En qué consiste? En pensar que la obra es símbolo, que remite a la Idea, a algo que está fuera del cuadro, porque no se pintan cuadros sino ideas. Sin embargo, el sentido de la obra de arte no puede ser agotado en su totalidad. Por tanto, siempre veremos una parte, siempre será, y ésta es su esencia, símbolo (según la traslación hermenéutica que hace Gadamer de Hegel). Esto supone que la obra no tiene una entidad en sí misma, de que lo bello no es la obra sino el símbolo eidético al que alude. De aquí se deduce una negación del mensaje²⁴, de la función ideológica del arte moderno en aras de un pretendido "noúmeno" de la obra como tal. Y, sin embargo, a partir del impresionismo se dan casos, como el de Paul Klee ("no reflejar lo visible sino hacer visible"), donde ya no se trata de simbolizar, de insinuar la idea a través de la apariencia visible, sino de ver, i.e., lo que se pone en obra es lo inmediato (Ortega, en *La deshumanización del arte*, acaba reconociendo que en el "arte joven" vemos lo estrictamente humano: la "res cogitans"). Este arte es de veras exposición del "noúmeno" sometiéndose a él. Y estaría más cerca del símbolo de lo que parece, aunque siempre a condición de acabar con el futuro del arte, a dar un paso que dejase atrás al arte.

Justamente han sido las manifestaciones artísticas actuales las que han llevado a término la refutación de esa "seducción idealista", al no permitir la captación de un sentido a través del concepto (a pesar, incluso, del erróneamente llamado arte conceptual). Y a este modo de ser el arte opone Gadamer la idea de que lo simbólico en el arte "descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación"²⁵. No parece propio de la obra contemporánea el compromiso con el sentido, que sea portadora, indicadora y unidireccional (como si tal sentido pudiera ser expresado mediante otros portadores). Esto supone el tener que asumir la consecuencia de que, tal vez, ya no hay que llamar obra a lo producido por el arte actual, sino más bien "conformación" (Gebilde²⁶). El origen del arte sigue entonces apremiando, de nuevo las fuentes se convierten en el recurso de una crisis; ese sentirse perdido buscará allí la autenticación del arte, buscará las claves que faciliten el discernimiento sobre qué es obra y qué no. En este sentido hay un texto de M. Buber que parece desmarcarse de esta ignorancia contemporánea, aunque no tanto del espíritu

²³ Esta es la descripción que utiliza Gadamer para definir la postura de Hegel en relación al "sentido" indiscutible que tiene toda obra de arte, lo cual obliga a pensar en la conceptualización de ese sentido, y, pues, en su racionalidad.

²⁴ Todavía hay quien busca un "querer decir" en las obras que se muestran en cualquier exposición de arte contemporáneo. Algunos asistentes no miran el "decir" mismo de las obras (si es que tienen algo que decir, y si se trata, entonces, de una cuestión de mensaje) sino que inmediatamente reaccionan desde un "querer decir"; un "querer que digan". Esto es sintomático de lo que podríamos llamar "tics" o "prejuicios" culturales, sobre todo en lo referente a la presentación de las obras y a los materiales que se emplean para su realización. En muchos casos, la normalidad de esos materiales, incluso su ser considerados ajenos a los presuntos materiales específicos del arte, plantea ya, de por sí, el dilema en el espectador. El material dice qué es una obra artística, la obra artística parece exigir, para serlo, de unos determinados materiales. Este problema determina la cuestión del "querer decir" a consecuencia de una sospecha básica: lo que se nos muestra, por estar construido a base de cosas "no artísticas", debe indicar un mensaje que no somos capaces de captar, de lo contrario esas obras no serían artísticas sino una falsedad, un fraude: tienen que "querer decir" algo para que no sean un puro fraude. Siendo curiosamente más cercanas, por incluir objetos conocidos y usados por el más común de los ciudadanos, a ese mismo ciudadano se les antoja extrañas, incomprensibles. No es capaz de ver lo que "dicen" porque parte ya de un "querer decir", y éste de la sospecha, por tanto, del distanciamiento, del cerrarse en un horizonte de expectativas previo. A estas exposiciones suele ir con una idea de reconocimiento, quiera ver, nunca conocer o mirar y, por tanto, pensar "desde" lo que allí hay.

²⁵ Ob., cit., p. 87. Siguiendo así la estela heideggeriana.

²⁶ Al respecto dice Gadamer: "Ante todo, 'conformación' no es nada de lo que se pueda pensar que alguien lo ha hecho deliberadamente (asociación que siempre se hace con el concepto de obra)". Ob., cit., p. 88.

gadameriano, al decir lo siguiente: "He aquí el eterno origen del arte: que a un ser humano se le pone delante una forma, y a través de él quiere llegar a convertirse en obra. Dicha forma no es una creación de su alma, sino un fenómeno que surge en ella y de ella reclama la fuerza operante. Se trata de un acto esencial del ser humano. Si lo realiza, si dice con todo su ser la palabra primordial a la forma que se le aparece, entonces brota la fuerza operante, la obra se origina"²⁷. Esto lo dice M. Buber en 1923²⁸. En Gadamer aún resuena la forma (también Gebilde) de M. Buber²⁹. Pero éste no sólo va directamente al meollo de la cuestión, sino que su convencimiento es pleno: "el eterno origen". Además, la clave de ese origen es precisamente "encuentro". El artista, por hablar de algún modo, se constituye no como resultado de una decisión previa, sino por una aceptación de lo reconocido. Es convocado, puesto en la oportunidad de decidirse al servicio de la forma, un enigma, que él no crea en modo alguno. A su manera, M. Buber ha resuelto la tragedia de lo bello/símbolo corrigiendo la evocación (arrestada por el deseo) en aras de la convocación. Si opera, si tiene éxito, el arte se muestra como la "realización" de una "physis" tremendamente espiritual. Por ello, el símbolo, en su condición de abierto, sería sólo un estadio posibilitador, un mero trámite hasta la resolución de la forma. Con todo, para lograr esto, quizá fuese necesario que el artista no se dejase llevar por ese impulso que domina a uno de los personajes de Agustín Cereales: "Tenía demasiado amor propio para abrazar ninguna fe. También para refutarla"³⁰. La convocación da un paso allende la invocación. ¿Hay que dejar entonces fuera la presencia del símbolo para que el arte de vanguardia corresponda a la propia evolución del arte occidental? En tanto que remisión trágica a un oculto parece ser que sí, al menos contra esto es contra lo que en parte reacciona A. Artaud (hay que huir de todo aquello que sugiera pretensiones iniciáticas, mágicas, chamánicas... pues de ello viven los intermediarios, los escamoteadores de la frescura experiencial, los ostentadores del secreto que ellos mismos crean). Su postura se acerca más a la relación directa buberiana, que es actuación libre de lo profundo.

Así llegamos a la pura expansividad, tal como ocurre con el fenómeno de los fractales. Éste nos ofrece una producción imprevisible, en su terminación, a partir de la introducción de un dato, de un factor, cuya transformación, a base de repetirse, es progresiva. Seguir el curso del azar (pues el proceso puede ser azaroso en la introducción del dato) o de sus derivaciones como obra abierta, ya sea en proceso o de no control (como es el caso de la propuesta artística del jiennense, afincado en Sevilla, Paco Lara-Barranco³¹), es como admitir un convertirse en objeto de la historia en vez de su sujeto. Los representantes más señalados del pensamiento desconstruccionista dan por superada la historia, se refieren a la pauta, por supuesto, ya que sólo así podría verse la "conformación" como la nueva situación del pensador contemporáneo. Éste, mediante la figura del artista, asumirá el azar y la no intencionalidad al ver la historia desde fuera: así pasa a ser el contemplador, el que mira y no es mirado. El mismo artista no pasa de ser otro espectador más frente a la "conformación" surgida de él. A estas conclusiones puede empujarnos la afirmación gadameriana de que en el arte no obra una mera revelación de sentido sino que él "es el abrigo del sentido en lo seguro, de modo que no se escape ni se escurra, sino que quede

²⁷ Ob., cit., p. 15.

²⁸ Dos años después aparecerá *La deshumanización del arte*, de Ortega, y a los doce años *El origen de la obra de arte*, de M. Heidegger.

²⁹ Sólo que en el caso de Gadamer la palabra "conformación" (Gebilde) se propone para sustituir a la palabra "obra": "Deberíamos, a fin de evitar toda falsa connotación [se refiere al uso idealista del concepto como depositario de la forma de un sentido], sustituir la palabra 'obra' por otra, a saber, la palabra 'conformación'. Ésta significa que, por ejemplo, el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación, del mismo modo que hablamos de una formación montañosa" (ob., cit., p. 87-88).

³⁰ «Un matemático en el paraíso». *Escaleras en el limbo*. Lumen, Barcelona, 1991, p. 169.

³¹ Catálogo de la exposición *Disolución de identidad*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén, 1999.

afianzado y protegido en la estructura de la conformación³². La historia narratológica quedaría eliminada por el acontecer histórico dando paso al surgimiento de lo originario renovado: el "otra vez el principio"; el "kairós" que cierra y abre. Se trata de la pura lucha por fijar la lucha misma (en una reelaboración hermenéutica de lo dicho ya por Heidegger en "El origen de la obra de arte"). Pero el "algo más", la falta como tesoro de ese plus, es la impronta del sentido que, de hecho, no aparece. No es el sentido sino otra cosa lo que indica ese "más" de lo artístico.

En este punto, la significatividad del arte adquiere una importancia destacada y, para ello, Gadamer va a desviar hacia Goethe y Schiller su reflexión sobre el símbolo. Para ellos "lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado"³³. Se trata de un "estar" que se inscribe en la más rancia tradición católica, pues en ella el símbolo alude a un ser que está; a una conjunción unitiva tal como ocurre, por ejemplo, en el fenómeno de la eucaristía. El significado no se halla en otra parte, ni en la otra parte ausente, sino que lo remitido aparece, se da, en lo que remite: la esfericidad de la hostia consagrada visualiza esa demarcación conjuntiva. Más preciso nos parece Gadamer cuando explica este fenómeno: "Con el concepto de 'representar' ha de pensarse en el concepto de representación propio del derecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto (lo cual nos pondría ante la función alegórica), como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí tal como puede estar ahí en absoluto"³⁴. El ser está y lo que está es el ser, por tanto: ¿se supone que la totalidad evocada, el sentido, la verdad han surgido por fin, son ya fácticos? En el marco del derecho sí, otra cuestión es saber si tienen algo que ver evocación, sentido y verdad con el derecho, pues como "tessera hospitalis" el símbolo en el arte dice algo totalmente distinto. En su momento propusimos una interpretación del símbolo como un estado perentorio o al menos condicionado hasta el regreso del huésped; momento en el que el símbolo deja de serlo, porque ha cumplido su función. Pero en el arte, esa finalidad, tan instrumental y teleológica, se transforma en un test de Rorschach cuya función simbólica no dista mucho de la que tenía el desconchado para Leonardo. Con ello sólo pretendemos llamar la atención sobre la "personalización" del símbolo, si es que éste alude a lo abierto. Si embargo, no es del todo así tras lo expuesto por Gadamer, porque representar indica ahora un estar presente de verdad. Lo invisible es, en el plano de lo no invisible, lo visible; como si "representar" fuese sencillamente el convencerse de que lo huidizo y finito deja su constancia, una vez desaparecido del plano existencial y temporal.

De nuevo nos vemos obligados a diferenciar la representación de la alegoría, puesto que representar no es indicar, ni expresar indirectamente algo, sino presenteización en sentido estricto. A pesar de ello, la representación alude a ideas, es decir, su acción es la de trasladar el ser al estar (por ejemplo, la dignidad o el carácter de una persona "está" en el cuadro de su retrato, Gadamer dixit). En todo caso, la representación lleva a cabo un proceso de puntualización, de interés específico en algo. De esta forma la representación "absolutiza", o al menos destaca, un fragmento. De ahí que, en el caso de la obra de arte, cualquier pretensión de encuentro con un sentido "total" (idealismo) —con toda la carga que tiene esa palabra— esté condenada al fracaso, porque parte de un presupuesto erróneo, de un pre-juicio. Ese horizonte de expectativas no deja de ser una personalización: a cada espectador le dice lo que quiere oír, desea que lo simbólico se transforme en alegórico, el ver quiere consumarse viendo; ir a la obra buscando una configuración cercana es como asistir a una homilía más o menos prevista, esperada, donde se da un estado de cosas previsible que no vengán a alterar la familiaridad en que se ha convertido lo que en realidad es virtual, por la sencilla razón de que se carece de consenso. La alegoría expone un "estar

³² Ob., cit., p. 89.

³³ Ob., cit., p. 90.

³⁴ Ibid.

en lugar de" lo mismo expresado de otro modo (así es como actúa la "narración imitativa", según nos dice Platón en el libro III de la República). Se da a la figuración ante la imposibilidad del acceso a la definición. La comprensión visual sustituye a la comprensión auditiva. Pero el símbolo no es así, no actúa de ese modo, como ya hemos visto. No está en lugar de otra cosa. Indica lo que se tiene y lo que no se tiene, lo que está y no está. La ausencia es lo que le da sentido, aunque éste sea a costa de un estar a la espera, estar abierto porque es abierto. Incluso la lectura del rito litúrgico, que ya anotó Gadamer a tenor de Goethe y Schiller, y Lutero, no dejaría de sustentarse en el significado de la tésera, pues el huésped no es cualquiera sino un cristiano o un católico. La eucaristía significó, en su momento fundacional, un envío de reconocimiento para el futuro y los futuros descendientes de una determinada espiritualidad. El reconocimiento se produce entre los que no sabiendo previamente si son de un mismo credo lo averiguan por el símbolo, cerrando así la duda, la distancia, la prudencia y la diferencia de un trato condicionado por los fragmentos. La cordialidad se restablece no sólo porque haya una identificación en el mismo credo (litúrgico, artístico, tribal, etc.), sino porque fundamentalmente allí se convoca un mensaje y una forma de orden específicos. Portar el símbolo no basta, los topos delatan su condición de intrusos porque no conocen el significado ni la vida del significado, su compromiso fáctico. De ahí que lo bello/símbolo hace ver su falsedad cuando no trae un mensaje de amargura y dolor, de tragedia, sino de hermosura, bienestar y candor o complacencia. Y aunque éstos nos atraigan más, sean de nuestro agrado, no pertenecen ya a la esfera del símbolo. A riesgo de equivocarnos, y repitiéndolo de nuevo, este otro modo que ya no es símbolo es mística; no evoca "un" orden íntegro, vive en ese orden porque está "desasido", no tiene conciencia de unión porque se constituye a resultas de la ruptura con el principio de individuación.

A un paso de esa, digamos, "evolución natural" se queda el proceso hermenéutico de Gadamer al insistir en una cuestión que profundiza en el drama simbólico del arte: "la obra de arte significa un crecimiento en el ser"³⁵. ¿Ampliación del horizonte de expectativas? ¿El arte contemporáneo da satisfacción a un despliegue de lo originario que ni la metafísica ni la estética logran?³⁶ La segunda pregunta fue "resuelta", de algún modo, por Heidegger al hablar "en" y no "de" el espacio del arte, al margen de su direccionamiento hermenéutico hacia el nacionalsocialismo como manifestación de la obra en lo político. En cuanto a la primera, decimos ampliación en la medida en que el arte nos obliga a poner en crisis y a adentrarnos en la imprevisibilidad, esto es: en no poder ver algo específico antes de enfrentarnos al fenómeno, no tener controlada la visión y lo visto. Esa ampliación o "crecimiento en el ser" no sugiere una dirección sino pura direccionalidad o apertura, si queremos retomar a Heidegger e incluso, más específicamente, a Nietzsche, pues el "crecer" es el "aumentar" nietzscheano derivado de la voluntad de poder: término que resulta menos ambiguo que el de "apertura". De hecho, la expresión gadameriana da un paso más en la comprensión del símbolo al reconducir su intrínseca apertura hacia otro

³⁵ Es la conclusión gadameriana después de exponer el significado de las palabras de Jesús: "Este es mi cuerpo y ésta es mi sangre". Al igual que Lutero, Gadamer afirma que esas palabras: "no quieren decir que el pan y el vino «signifiquen» el cuerpo y la sangre. Creo que Lutero lo comprendía así perfectamente, y en este punto se atenía del todo, según creo, a la antigua tradición católica romana, para la cual el pan y el vino del sacramento *son* el cuerpo y la sangre de Cristo. He recurrido a esta cuestión dogmática sólo para decir que podemos, e incluso tenemos que pensar algo así si queremos pensar la experiencia del arte: que en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser" (ob., cit., p. 91).

³⁶ Para el desarrollo de la estética o estéticas de lo originario, como característica del arte surgido al hilo de las dos últimas guerras mundiales habidas en Europa, véanse las obras de José Luis Molinuevo: *La ambigüedad de lo originario en Martín Heidegger* (Novo Século, Iria Flavia, 1994); *La estética de lo originario en Jünger* (Tecnos, Madrid, 1994); *El espacio político del arte* (Tecnos, Madrid, 1998); y «Paisaje vacío de hombres» en *¿Deshumanización del arte?* (José Luis Pardo... [et al.]; José Luis Molinuevo (ed.). Universidad de Salamanca, 1996).

espacio exegético: el crecimiento (o el aumento). Se trata, en el fondo, de una nueva manifestación de la falta y así, de la "evocación", pues la integridad se aviene para crecer. No significa esto, o no lo debería, "ser más", puesto que no estamos ante la constitución de un "yo" que desea llevar más allá su campo de dominio e influencia, que se sabe amo absoluto. La tésera le pone al alcance sólo el dominio de una carencia. Crecer "en" supone ya estar dentro de un ámbito incontrolable, por tanto, es dejarse invadir por el resto del ser, en este caso, y ese resto es la voluntad misma, es el "yo" pariente del miedo característico del puro retador, de ése que quiere, en su locura, convertir en totalidad el fragmento por el cual existe ignorando el simple ser humano que es. Siguiendo a M. Buber, y a nuestro modo, la obra auténtica es la manifestación de un proceso que va de lo bisilábico a lo monosilábico, pero sólo para entrar en otro orden. El "yo" sin relación, el "yo" aferrado por el horror —cuyo arte sólo expresa un continuo estado agónico, de tan cerrado en el tema de sí— es monosilábico por su clara tendencia al mono.

Pero crecer en el ser a consecuencia de la obra de arte es una afirmación que va más allá de las preguntas conque hemos querido dilucidar su significatividad. Gadamer sostiene ese "crecimiento" ajustándose al significado del símbolo en Goethe y Schiller... y Lutero. Mas para ese crecimiento, para que el ser aumente(!) en su apertura, es necesario que el arte cumpla con el significado estricto de la "mímesis" (algo que el dinámico Ortega ya alcanzó a ver y cuya explicitación llevó a cabo Heidegger), y así, con un total seguimiento de la tesis heideggeriana, afirma Gadamer: "... mímesis no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible"³⁷. Esta delimitación del significado de mímesis es traída para distinguir su contenido representativo de la reproductividad (la mímesis representa, no reproduce). Por tanto, mímesis debe entenderse como el proceso en que la representación hace que aparezca algo en el orden del ser, antes oculto. Crecer está aquí directamente ligado con el despliegue de la "physis" en la "aletheia" (no-olvido), en la medida en que des-oculta indicios del ser aún no desplegados. Por eso lo simbólico adquiere en este espacio verdaderas connotaciones heideggerianas, pues no es reproducción, sino como dice Gadamer: "la representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas"³⁸. Si una obra deviene, y aquí sería en un sentido radical (acontece), entonces su "mímesis" constituye una irrupción de lo "originario" y no de lo meramente "original"; éste dimana de aquél (puede haber mucha obra original, pero poca obra originaria: un original se puede copiar, seriar, pero un originario no, porque la "physis" no se copia sino que origina y acontece). De este modo, se da la ruptura total con la alegoría, el sentido preciso de ambas, pues lo representado "ahí" en la obra no puede ser concebido de otro modo a como ha sido representado. La cuestión es saber si esta exigencia se le hace al artista o también al espectador, pues lo abierto que se da a uno y a otro ocurre bajo diferentes condiciones.

Todavía hay quienes ven en el vaciamiento de trazos genuinos una alteración y falsificación de lo artístico, y en las obras un camelo. Esto no sólo ocurre en el más común de los ciudadanos sino también en el ciudadano que es artista. A uno y a otro no le faltan razones. Como ya dijo Ortega, el arte se sigue haciendo hoy para artistas; cuando las vanguardias actuales intentan abrirse paso entre los no iniciados, la respuesta habitual y mayoritaria suele ser la espantada³⁹. Para no alargar el asunto, diremos que esta situación es la misma en diversos órdenes. Los que ven televisión tienen sus preferencias, al igual que los que van al cine, pasean, compran, estudian, leen, se divierten, etc. El artista, el poeta, el cineasta, el editor, el profesor... cada gremio busca ser reconocido sobre todo por sus pares —a tenor del número de seguidores que se cuentan en cada acontecimiento inaugural—, lo cual dice

³⁷ Ob., cit., p. 92-93.

³⁸ Ibid., p. 93.

³⁹ Tras eso de "vanguardias actuales" está lo que uno, modestamente, ve en su entorno más inmediato, es lo que está a la mano. Tómese, por tanto, como una perspectiva concreta.

ya bastante en relación al criterio desde el que se acepta o rechaza las manifestaciones gremiales⁴⁰. Cada gremio construye su símbolo, puede ser entendido o no, someterse al negocio de los gestores y críticos o no, pero si se procura hacer un arte para artistas se debe asentar no sólo en su derivación iniciática, sino también el que tengan lugar otros fenómenos, si bien ajenos a la iniciación y a su correspondencia simbólica, perfectamente satisfactorios, sin embargo, para determinadas aspiraciones (como por ejemplo la denominada telebasura). En muchos casos el material temático de nuestro arte se nutre precisamente de aquello que critica o detesta (de nuevo por ejemplo la telebasura: sus obras nos muestran o bien el "hecho" de ese fenómeno, o bien "qué" es y "en qué" consiste). Pero ese mensaje no llega, en la mayoría de los casos, al gremio de los teleadictos, porque, en este caso, ni los espacios donde se exponen esas obras son por lo común los apropiados para ellos, los cercanos, sino para el arte y su gremio. Este es un ejemplo válido, al menos, para el arte de tendencia social. Pero ¿qué ocurre cuando es el arte mismo el tema? ¿cuando el asunto temático se traslada a lo bello? La diversidad vanguardista no nos permite responder de forma absoluta. En este sentido, la descripción gadameriana de lo bello/símbolo en el arte nos obligaría a rechazar, como artística, toda obra que no fuese evocadora de un orden íntegro. De este modo, en Gadamer sigue aún pesando el romanticismo, a pesar de las proféticas "muerte del arte" hegeliana y la "belleza libre" kantiana. Determinadas expresiones artísticas lo son hoy justamente porque no evocan orden íntegro alguno: gustan, distraen, son interesantes, provocativas, divertidas y todo lo que se quiera. Algunas, como las instalaciones, son del todo fugitivas si no pasan a ocupar un lugar fijo en algún recinto. Así, aunque la ausencia de un sentido, sin objeto específico, se manifieste como una presencia del sentido, y esto como la expresión de una lectura derivada de ese orden íntegro, aún con todo eso estaríamos forzando en exceso la inclusión de la totalidad artística vigente en la demarcación gadameriana. Más difícil se pone la cuestión si a esto añadimos la posibilidad de lo que origina —de la "physis"— a través de la obra. Al situarnos del lado de Gadamer, la conclusión a todo esto es que podemos aplicar un determinado criterio y saber qué es una obra de arte y qué no: qué obra es símbolo, abierta, y qué es un puro dislate; quién es artista y quién cree serlo o quiere serlo. Sin embargo, esto nos llevaría a tratar la cuestión dejando atrás al símbolo, pero es contando con éste como se pretende establecer el lugar de lo artístico.

En realidad la solución gadameriana es previsible al incidir en la particularización como núcleo fundamental de lo verdadero, que, en el arte, alcanza su expresión genuina. Dicha particularización conecta directamente con el sentido de lo simbólico: "... en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí mismo, e incluso garantiza, el significado al que remite... De ahí que la esencia de lo simbólico consista precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado"⁴¹. Así, lo simbólico es una conexión entre ser y estar. Esto supone un carácter inmanente en la obra. La obra es lo que presenta y eso que está presentado ahí, por eso el "representar" es realmente un volver a presentar bajo una expresión distinta. Lo particular y lo universal (lo verdadero, en cuanto totalidad evocada tendente a la desocultación) se encuentran en lo particular y debe ser visto desde lo particular (mi tésera y tu tésera). El encuentro es intimación, reconocimiento inmediato,

⁴⁰ Esta diversidad obliga a considerar lo de uno por encima de lo de otro; no sólo una obra específica sino el gremio al que se filia suele darse a una reivindicación de supremacía despreciando a otros gremios culturales. Es la respuesta lógica a la diversidad democrática de los gremios existentes. El certificado de calidad depende en gran medida de una convicción consensuada dentro de un grupo, con gurú incluido. La aspiración de un determinado gremio a convertirse en el paradigma, no ya de su territorio sino de todos los territorios, constituye la singular muestra de cómo la tiranía y las tendencias dogmáticas anidan en el más común de los mortales. La sana aspiración a ser comprendido no tiene semejanza con la aspiración a ser admirado.

⁴¹ Ob., cit., p. 95.

pues la reflexividad introduce precisamente un estar fuera de la reciprocidad y, por tanto, de la clave identificativa que cierra el acceso a los extraños. Casi sin querer, Gadamer acerca más la cuestión al espacio místico, ya que esa larga interpretación suya, y un poco retórica, se reduce a la diferencia que hay entre buscar y encontrar. La carencia, el error, la capacidad intuitiva..., desvían el encuentro hacia la búsqueda, aquí la función simbólica no suple una pobreza educativa sino que, por el contrario, es una finísima expresión del conocimiento certero, de la caza bien llevada a término. Lo remitido es y está en la obra. El símbolo no oculta entonces. La obra se ve o no se ve, pero nunca se mira. Y si el símbolo delimita una comunidad, una región específica, restringe su hospitalidad, pero no sólo a los espectadores sino también, y sobre todo, a los artistas. Lo que para unos puede ser un laberinto a otros les ofrece un trazado bien claro y transitable; unos huyen o se pierden pensando, otros lo recorren con el disfrute que da la seguridad del encontrarse como en casa. El símbolo no está hecho al pensar sino al reconocer; en él no hay decepción. como dice el *I Ching*, pues en eso se transforma la obra, en eso estriba su particularización, son los tallos de aquilea que dispuestos en el suelo le hablan sólo al que hizo "su" pregunta. Uno lanza para que otro vea. El símbolo vuelve a descubrirse como inmediatez, es ya significado, ver en el más puro sentido. Es estando. La obra de arte resulta "conformada" por cada uno de nosotros⁴², la inmediatez de lo significado corre de nuestra cuenta.

La exigencia al arte en general es la misma que, de hecho, exige Gadamer al arte moderno, o lo que es igual, que el verdadero arte sólo puede ser el moderno (no es mensaje, no es alegoría, sino representación): "la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir. Y esto debe entenderse como un postulado universal, no sólo como la condición necesaria de la llamada modernidad"⁴³. En este sentido, la diferencia entre símbolo y alegoría tiende a ser resuelta por el espectador. Donde uno ve lo significado allí mismo, en la obra, otro ve una traslación, un decir de otro modo. Debido a esto, la incompreensión de muchas obras obedece precisamente a su incapacidad para mostrar eso otro que el espectador busca, éste quiere ver una alegoría allí donde sólo hay símbolo; quiere dar con ese decir indirecto porque piensa que la obra dice otra cosa, alude en vez de presentar. Sin darse cuenta se posiciona ante ella como un intérprete: "esto quiere decir otra cosa". "¿Qué me quiere decir?". El espectador ha quedado fuera de la relación simbólica con la obra, no es su tésera ni él la suya. Si no encuentra al momento, si no recuerda ni reconoce, rechazará la obra porque no cumple con la función alegórica que espera. No es franca, no le acoge, sino que le expulsa hacia un querer decir que, de hecho, no es. No sabemos hasta qué punto pudiera haber cierta relación entre esto y el concepto orteguiano de "realización". Es verdad que realizar significa para él: poner ahí delante lo eidético, el contenido interno, mental. Lo abstracto es lo más real, aunque esto sea lo más paradójico (al haber sido siempre considerado como lo ideal). Como él mismo dice, el ojo "proyecta", saca a la luz, realiza (o podría decirse que acontece); en definitiva hace visible lo invisible. Gadamer está en la misma onda que Ortega, incluso en la misma adscripción, al relacionar a la fenomenología con este arte, ya que Gadamer, al enfrentarse a la obra no objetual, reconoce que ésta toma como referente el modo cotidiano de ver los objetos, sólo que en la obra se nos presenta lo esencial (lo fenomenológico en este caso) de esos objetos y que no vemos en lo cotidiano; por ejemplo, lo geométrico, el puro color, textura, formas, etc., pasan al cuadro dejando a un lado el continente que delimita a cada objeto⁴⁴.

Todo lo dicho hasta ahora se podría resumir diciendo que el símbolo es un modo específico de conocimiento que surge por la incapacidad de otras formas de conocer (nada nuevo para Eliade, Artaud y otros). Está fuera de la exactitud discursiva y, así, de la verdad como

⁴² Ibid., p. 96.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Cfr. F. Fullmann: *Fenomenología y expresionismo*. Alfa, Barcelona, 1984, p. 35 ss.

adecuación. Por tanto, el símbolo introduce un "más" que le distancia de la alegoría; en su precariedad está necesitado del fragmento afín, de una esperanza integradora. Ningún otro modo de conocimiento puede acceder a esta meta. La honestidad de la función simbólica cuenta, además, para que su cometido sea verosímil, con la afirmación plena de un saber ignorante. Sólo así lo trágico no llega a convertirse en patético. Por ello, junto al símbolo corresponde un estado melancólico que, por su indefinición, impide ser convertido en mera nostalgia (no se sabe cuál es el orden evocado ni su ubicación). Llevado al umbral del arte, porque sólo es acercamiento del que ignora, el temple simbólico debería huir de toda ostentación, pues no hay "yo" en sentido estricto más que a riesgo de ser autófago y confuso. Como "el navegante interior", a punto casi de naufragar, podrá, o no, ver una salida, pero, para ello, tendrá que salir fuera, mirar entorno y tomar conciencia del laberinto. Un saber del que dispondrá a condición de caer en la cuenta del símbolo, de su trampa. La luz que el navegante no ve la vemos nosotros que también le vemos a él. Parece derrotado, aún peor, ensimismado en la pura desesperanza, pues no va en un bote sino en algo semejante a un escueto ataúd. Éste y el agua son su encierro, tal vez pretenda ser otra cosa, quizá alegoría de la agorafobia. Nos es más familiar el laberinto acostumbrado, la travesía a solas y en soledad, que la tentación de la luz, la aventura del resto. Como Ortega, esta obra de Pérez Villalta nos dice que "la vida es en sí misma y siempre un naufragio"⁴⁵, y decir eso mediante el arte, que el arte se disponga y se abra primero a través de la función alegórica no es sino su forma de ser común, pues la imagen se da a todo ser humano allende su condicionamiento idiomático. El ojo del cazador es mucho más efectivo que la lengua del cazador, porque el cobro de una pieza exige mucho silencio y más retentiva visual. Llevado al símbolo, esto nos conduce a entender, con Heidegger, que el arte realiza un movimiento progresivo: cosa-alegoría-símbolo. Lo que la cosa añade, en el espacio artístico, la transforma en obra en tanto que alegoría, y sólo por este carácter, indicador de un algo ausente, aparece a renglón seguido el símbolo, o más propiamente la significatividad simbólica. En este "el agua oculta o el navegante interior" la división de dos espacios, uno cerrado y otro abierto, que se necesitan (el de fuera pura luminosidad, aporta claridad al de dentro), sugiere la relación progresiva entre la alegoría y el símbolo, dicho de otro modo: la puesta en imagen de un cierto sentimiento agorafobo junto a la posibilidad de sospechar, tal vez, otra dimensión conciliadora, expansiva y prometedora. Es cierto que se trata de una relación de oposición si tenemos en cuenta la carencia anunciada fuera, donde no se está, pero que se vive desde dentro. Sin embargo, también hemos de reconocer que el trasunto evocativo, la parte ausente fundamental para el símbolo, no está explícitamente apuntada en esta obra. El navegante anda en sí (perdido entre los entes, en el laberinto de su propia entidad), se esfuerza por desplazar su tosca barcaza hacia no se sabe dónde. Verdaderamente aquí hay poca evocación y mucha alegoría, si es que podemos sostener mínimamente cierta inclusión en uno de los elementos que venimos tratando. En esta obra, el anuncio más visible es justamente la ausencia del símbolo, con lo que esa presencia ineludible de lo bello nos empuja a transitar otros parajes. Más que evocación este cuadro nos habla de una constatación. Vivir encerrado, no ver ni aspirar a otra cosa que al regocijo autista, porque esa lámpara del bote anuncia una larga jornada ya entrada la noche, la previsible continuidad de un naufragio a posta, decidido a sobrevivir en una experiencia agotadora y baldía de sí. El "paisaje vacío de hombres", que describe José L. Molinuevo sobre Giorgio de Chirico⁴⁶, es el mismo de aquí, pues tampoco hay hombres, compañeros, el solo hombre atento a su naufragio; no es tésera, y no puede serlo al estar fuera de la relación. Dice "yo", y vemos ese decir pero muy venido a menos, es grande el esfuerzo para

⁴⁵ *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Edic., de José Luis Molinuevo. Tecnos, Madrid, 1995, p. 374.

⁴⁶ V. «El arte en la época del nihilismo», en *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Tecnos, Madrid, 1998, pp. 101-128, y más específicamente: «Paisaje vacío de hombres» en *¿Deshumanización del arte?* Universidad de Salamanca, 1996, pp. 177-205.

tan poca ganancia, para tan pobre disfrute. ¿Nos dice que lo real es ese recinto y no el de fuera? Así nos lo sugiere su esfuerzo, porque su gesto es demasiado para tan poco esquite y tan poca marea. Realidad sostenida por la mera hazaña, sin finalidad; será el peso del cansancio, quizá, el único motivo de su tensión y su tesón. Pero todo esto, que pudiera ser confundido con un mensaje, no lo es, nuestra lectura es tan legítima como ilegítima, ya que, en cualquier caso, posiblemente estemos ante una obra "del" arte y no "de" arte⁴⁷.

⁴⁷ Si nos fijamos en la expresión "obra de arte", caemos en la cuenta de porqué no se dice "obra del arte". En el primer caso, "obra de arte" es tanto como decir "obra artística", lo cual supone la relación entre un sustantivo genérico, "obra", que se particulariza gracias a un adjetivo que la califica: "artística". De este modo, tenemos "obra arquitectónica", "obra teatral", "obra figurativa", así como "obra caritativa", "obra misericordiosa", "obra literaria", etc., etc. En todos los casos, "obra" ha de significar lo mismo, más el añadido del espacio singular en el que actúa de una forma específica. ¿Qué quiere decir la palabra "obra"? Procede de "obrar", y ésta del latín "operari". "Obra" es: cosa hecha o producida por un agente; cualquier producción del entendimiento en ciencias, letras o artes (entre otras significaciones); "obrar" (de "operari") es hacer una cosa, trabajar en ella; ejecutar o practicar una cosa no material; causar, producir o hacer efecto una cosa... Por contra, la expresión "obra del arte" es como decir: "obra del siglo XX", "obra del autor", "obra del demonio", "obra del artista", "obra del maestro", etc., etc. Aquí se trata de un sujeto, un referente por el que, o lo que, la obra se sustenta. Es un genitivo posesivo (como la casa de María y no la casa de madera). La obra está aquí referida a alguien o a algo (sujeto posesivo o sujeto matérico). En Andalucía, cuando personificamos y decimos "obra del Luis" u "obra de la Luisa", en su uso normal, queremos decir: "esto es obra del Luis", y por lo común indicamos con ello cierta fechoría, algún acto censurable o poco grato y que es singular de esa persona, la identifica por lo que ha dejado. Hay más símbolo en este fenómeno común que en muchas obras de arte.