

Ágora

La estética hermenéutica frente al esteticismo difuso y la destrucción de la memoria

Lourdes Otero León

Resumen

Frente a las estéticas de la negatividad, tanto H. R. Jauss, como H. G. Gadamer reivindican la función institutiva del lenguaje artístico; de esta manera pretenden volver a vincular la estética y la praxis social. Jauss renegará de la autonomía del arte –desgarramiento del mundo social y del trabajo–, para conectar de nuevo la experiencia estética con la praxis social. Sin embargo, para Gadamer, la autonomía del arte –libertad con respecto a fines representativos– no está reñida con la vida social y su urdimbre valorativa. La obra de arte, para Gadamer, es parte del proceso social en el que los seres humanos realizan su humanidad, reconociéndose en sus obras. En definitiva, Jauss y Gadamer rehabilitan, frente al puritanismo adorniano, la dimensión práctica de la experiencia estética.

Abstract

Faced with the aesthetics of negativity, both H. R. Jauss and H. G. Gadamer defend the institutional function of artistic language, and as such attempt to associate, again, aesthetics with social praxis. Jauss will renounce the autonomy of art –dislodged from a social and labour context– so as to re-associate again aesthetic experience with social praxis. However, for Gadamer, the autonomy of art –liberty vis-à-vis its representative finality– is not pitted against society and its valorative framework. The work of art according to Gadamer, is part of the social process wherein the human being fully realizes its humanity, giving it full recognition through its works. In a word, Jauss and Gadamer rehabilitate, as opposed to Adorno, the practical dimension of the aesthetic experience.

El telón de fondo de este artículo es la polémica entre el rechazo platónico del arte como imitación —que inaugura una secular tradición de desvaloración gnoseológica y ética del arte—, y las estéticas de la *aletheia* para las que el arte es una forma privilegiada de acceso a la verdad, por ejemplo la heideggeriana.

En esta diatriba se mueven las estéticas de la hermenéutica —vamos a hablar de las de H.G. Gadamer y H.R. Jauss— dado que intentan una rehabilitación del arte, no tanto como verdad, sino como praxis: acción en la que una comunidad se autorreconoce. Además, el planteamiento de la hermenéutica sigue de actualidad puesto que se puede entender como una reacción frente al «esteticismo difuso» y la denominada «cultura de la imagen»:

1. La hermenéutica busca replantear el problema de la conciencia moral, de la autonomía, más allá de los estrechos límites de la Ilustración: Apartado 1. «Jauss y Gadamer frente a la desvalorización del arte en la tradición platónica»

2. La renuncia hermenéutica a un planteamiento de la experiencia estética como apariencia, ilusión o simulacro, al estilo idealista, podría terminar en un «pragmatismo» que identifique la obra de arte y su función social: Apartado 2. «La ontología de la imagen en Gadamer, frente al pragmatismo de Jauss».

3. Frente a «la amnesia cultural» y «la destrucción de la memoria», la hermenéutica propone recuperar el concepto de tradición, aunque tal vez como «integración conservadora» (esta es nuestra crítica a este tipo de planteamientos). Apartado 3. «Frente a la amnesia cultural, la reivindicación de la tradición: Los límites de la experiencia estética en Gadamer».

4. Pero la hermenéutica, más allá de esta objeción, tiene a su favor que permite nuevamente salvar el escollo del nihilismo interpretativo, hablar de una validez intersubjetiva para la estética y para la ética: Apartado 4. «Una alternativa a la razón ilustrada, de la estética a la ética».

1. Jauss y Gadamer frente a la desvalorización del arte en la tradición platónica

Jauss y Gadamer intentan superar la desvalorización gnoseológica y ética del conocimiento estético, haciendo justicia a su valor institutivo, a su dimensión práctica: abrir normativamente un mundo que no existía con anterioridad mientras que la teoría y la ciencia se mueven en lo ya abierto. Esta rehabilitación comienza según Jauss por relativizar históricamente la tradición platónica, que ha conducido a las estéticas de la negatividad, como la de Adorno, que según Jauss circunscriben la verdad del arte a su negación como arte: el valor de verdad de la obra después de la muerte del arte hay que

buscarlo en su negación para que se vislumbre la idea o utopía, que no puede realizarse en lo real

1.1. La crítica de Jauss a la tradición platónica

Frente a la tradición platónica para la que el arte es mera fruición, destinada a autotranscenderse en la teoría, Jauss desvela que la experiencia estética reflexiva de la actualidad es heredera de la tradición puritano-platónica del arte, que únicamente reconoce su dignidad como mediador entre la experiencia sensible y la visión teórica; y que, por lo demás está condenado al descrédito moral: como mera apariencia de lo distorsionado, que conduce a la imitación sugestionada de lo inmoral.

Este desprestigio, según Jauss, ha conducido a la autonomía¹ del arte, y a su correlato adorniano la negatividad², por considerar el co-

¹ Cabe aquí una breve reflexión sobre lo que significa la autonomía en Adorno, según la interpretación que de ella está haciendo Jauss. Para este autor, la autonomía adorniana es sinónimo de reflexión teórica, negación del conocimiento sensible, en el acercamiento cognoscitivo a la obra de arte. Pero, ¿en qué sentido, en Adorno, la obra pierde sus potenciales de inmediatez expresiva, y sus potenciales comunicativos? Autonomía es distanciamiento del entorno, para así no quedar atrapados en las redes de la falsa apariencia en la que ha devenido la realidad social después del triunfo de la razón ilustrada. Para Adorno, la obra de arte, esencialmente crítica, ha de trascender la realidad social, pero esta transcendencia sólo puede lograrse desde la inmanencia de la obra de arte, desde su apariencialidad, por tanto desde su autonomía. La obra se cierra así a la realidad social distorsionada, pierde sus potenciales comunicativos como afirma Jauss, pero esto no debe entenderse como una ausencia de relaciones con el exterior, como nos podría parecer siguiendo a este autor. En Adorno, pese a las críticas de Jauss, la obra, que desafía el mecanismo social de asimilación, lleva dentro de sí los antagonismos de la realidad social. Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en la obra de arte como problema inmanente de su forma: «Lo dominante y culpable (en la vida real) se prolonga en las obras de arte que querrían separarse de ello; la forma es su amoralidad» (T.W. ADORNO, 1971, pág.192).

² La negatividad de la estética de Adorno, según Jauss, es el resultado de la autonomía del arte, que es herencia de la ambivalencia del platonismo respecto a la belleza. Esta ambivalencia está presente en el pensamiento de Adorno: la estética de Adorno acredita al arte el poder de restaurar la dignidad de la naturaleza violada por el abuso que hace de su soberanía el sujeto autónomo, que encuentra en la manifestación de la belleza natural el gran paradigma utópico de la realidad pacificada y de la verdad del pasado restituido (cfr. JAUSS, 1991, pág. 53, tr. esp. JAUSS, 1986, pág.55). Es decir, en Adorno se le otorga al arte el poder de expiar los abusos de la racionalidad ilustrada y su ideal dominador, pero a la par se le va a negar a la experiencia estética la inmediatez expresiva,

nocimiento estético como mera fruición subjetiva, al margen de las demás funciones de la vida social. Ante esta situación Jauss reivindica la primigenia conexión de la poiesis artística con la praxis, del goce y del trabajo, como formas de instituir una comunidad de vida. El gran pecado de la historia del arte, que ha conducido a su subjetivación, para Jauss, es su supuesta autonomía. Pero, con esta afirmación, Jauss renuncia también a cualquier pregunta por la verdad del arte.

La autonomía del arte, herencia del platonismo³, exhibe la oposición entre praxis (trabajo) y goce artístico (ocio), y como alternativa Jauss va a acudir a la categoría de «poiesis». A través de este concepto Jauss consigue relativizar históricamente la categoría de «negatividad», omnipresente en la estética contemporánea. Jauss expone cómo y por qué la progresiva autonomización del arte ha desembocado en la «negatividad» que hoy se le atribuye: el arte, al adquirir cada vez mayor independencia, respecto al resto de las instancias sociales, se ha transformado en la constringencia utópica del trabajo alienado, una huída enajenante al territorio de lo imaginario que permite la fácil reconciliación con lo existente. De ahí, frente a su supuesta glorificación mimética de lo establecido, la «negatividad» que hoy se le exige al arte. Pero, cuando el disfrute estético se ope-

que la caracteriza frente a la mediación conceptual. Se le va a negar su potencial comunicativo: Adorno experimenta tal recelo ante la experiencia práctica del arte, tal como se encuentra en la era de la cultura industrializada, que le niega, en el contexto social actual, toda función de comunicación; exhortando al público a adentrarse en la soledad de una experiencia. Tras la consigna de la «negatividad» se esconde, como se ha dicho, la ambigüedad del pensamiento platónico respecto al arte: se reconocerá su valor reflexivo como mediación entre la receptividad sensorial y la visión teórica, a la par que se desconfiará de la inmediatez de la experiencia estética (cfr. «Die Zweideutigkeit und die Unbotmässigkeit des Schönen, Rückblick auf ein platonisches Erbe» en JAUSS, 1991, págs. 90-103, tr. esp. JAUSS, 1986, págs. 59-79).

³ En Platón «la dignidad de lo bello reside en su calidad de mediador de la realidad suprasensible» (JAUSS, 1985, pág. 16). La dignidad que Platón reconoce al trato de la belleza está, en realidad, subordinada según él a la teoría de la actividad filosófica: «la dignidad venía dada por lo suprasensible, ya que la vista de la belleza presente despierta, según Platón, el recuerdo de la verdad y la belleza trascendentes que se había perdido» (JAUSS, 1991, 86, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 80). El de crédito que Platón otorga al arte, cuando no sirve de mediador a la teoría, cuando ejerce sólo su poder de seducción, se debe al peligro de la mimesis de lo distorsionado, la imitación sugestionada de lo inmoral: el arte pasa a «condenarse y ser privado de toda función de reconocimiento y de toda seriedad ética a causa de las funciones negativas de la mimesis (copia de segunda mano, engaño causado por la apariencia sensorial, placer en objetos amorales)» (JAUSS, 1991, pág. 91, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 80).

ne al trabajo, cuando el arte se autonomiza de las demás funciones de la vida social, el disfrute estético se opone también al conocimiento y a la acción.

Jauss expone cómo se mantuvo la capacidad atribuida al arte de reconocimiento y comunicación de normas hasta el siglo XIX, y cómo con la autonomía del arte dichas capacidades desaparecen. Pero, «el principio de l'art pour l'art se nos manifiesta como un episodio más de la historia del arte»⁴. Este «trágico» episodio, para Jauss, como hemos visto, es deudor de la tradición platónica, de la que Kant y Gadamer serían también epígonos.

En Kant lo estético es la instancia mediadora entre la libertad y la naturaleza, «entre la naturaleza como objeto de la percepción sensible y la libertad en tanto que presencia de la realidad suprasensible en el sujeto»⁵, entre razón y sensualidad, pero esta dignidad teórica, cuando el arte se autonomiza, cuando el arte pierde su dimensión poiético-práctica, y pasa a oponerse al trabajo, supone también la devaluación de la experiencia inmediata del arte, que queda reducida a mera subjetividad.

El arte para Kant es finalidad en sí⁶, pero la autonomía del arte kantiana desliga al arte del mundo de la praxis, es ocio, postura contemplativa, condición de la teoría⁷. Así se comprende, según Jauss, que en Kant se le niegue al juicio estético, extraído de la subjetividad, toda función de conocimiento. La experiencia estética sensorial queda devaluada continuando su devaluación secular. Esta ambigüedad queda explícita, según Jauss, en la diferenciación kantiana entre las posibilidades teóricas de la estética de lo sublime, «negativa», y la estética de lo bello, «afirmativa»⁸.

⁴ JAUSS, 1991, pág. 82, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 70.

⁵ JAUSS, 1985, pág. 20 y vid. KANT, E.: *Crítica del Juicio*, Introd., IX.

⁶ La libertad respecto a fines es tanto una autonomía de lo estético respecto a los fines prácticos de la vida, como una forma de libertad frente al concepto teórico. A esta forma de autonomía responde la célebre fórmula de Kant «satisfacción desinteresada»: no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta —una satisfacción que difiere del goce estético de Jauss—. La obra de arte autónoma, para Kant, no remite a un interés teleológico predeterminado (no se regula conceptualmente).

⁷ Parte de la oposición existente entre hacer (facere) y actuar o producir (agere), y distingue la obra de arte entendida como producción en el ocio y como juego, es decir, como ocupación grata en sí y para sí del trabajo hecho con un fin, que resulta desagradable (incómodo) y que seduce sólo por su efecto» (JAUSS, 1991, pág. 115, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 105, y vid. en KANT: *Crítica del juicio*, §43).

⁸ Jauss al respecto nos da dos motivos: 1ª Kant, que separa lo bello de lo perfecto, entendido como lo regular (efr. KANT: *Crítica del juicio*, §, 17) supera

Los últimos avatares de la ambivalencia platónica de lo bello alcanzarían tanto la estética frankfurtiana como a las concepciones estéticas del ámbito de la hermenéutica. La estética de Jauss polemiza con el pensamiento de Adorno desde perspectivas de Gadamer, y polemiza con este autor proponiendo la belleza como inmanencia, liberando así a la experiencia estética de sus dependencias respecto a la reflexividad teórica. Sin embargo, pese a las objeciones de Jauss, también, a nuestro entender, Gadamer reconoce la dimensión práctica del conocimiento estético, su vinculación con el sentido común, con el ámbito del ethos de una comunidad.

Pero el binomio autonomía-alejamiento de la praxis, que Jauss presenta como una constante de las estéticas teórico-puritanas, sí que estaría presente en Gadamer, cuyo planteamiento oscila entre la extrema reivindicación del modelo del saber práctico, ilustrado en sus investigaciones estéticas de *Verdad y Método*, y el reconocimiento de la autonomía de la obra de arte que Gadamer no interpreta como apariencialidad, sesgada de la realidad social (a diferencia de Adorno): Gadamer recurre para ello a la ontología, a la heideggeriana, asumiendo el concepto de mediación hegeliano, y con él, nuevamente, la mediación teórica. La inmediatez de la experiencia estética, su poder transformador y crítico, son también desprestigiados en la estética gadameriana.

1.2 La crítica de Gadamer a la tradición kantiana

La reivindicación de Gadamer del saber práctico, frente a la pretendida universalidad del saber técnico-teórico, explica su acercamiento a «la experiencia de la obra de arte» y al concepto de autonomía kantiano⁹: en la experiencia estética y en la razón práctica se han refugiado los conceptos básicos del humanismo, especialmente el de «sentido común», tan denostado por la mentalidad positivista del siglo XX. La estética de Gadamer oscila así entre dos polos:

el límite de la experiencia estética en las bellas artes al contraponer el placer positivo en lo bello, al negativo en lo sublime.

2º En relación al momento de libertad lo sublime está por encima de lo bello, tanto por el objeto (ilimitación en vez de limitación) como por la forma de la experiencia: el placer negativo en lo sublime acentúa una sensación de estímulo vital, la fuerza del alma (cfr. KANT, *Crítica del juicio*, §, 23, animándonos a medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza (cfr. KANT: *Crítica del juicio*, §, 28, y JAUSS, 1991, pág.101, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 89-90).

⁹ GADAMER, 1986, pág. 48-87. tr. esp. GADAMER, 1977, pág. 75-121.

- La correspondencia entre el sentido común y «la experiencia de la obra de arte». Lo que le lleva a criticar la subjetivación del conocimiento estético en Kant.

- La asunción, con Hegel, del intelectualismo estético, como el modo de darse la obra de arte después de «la muerte del arte». Lo que parece ir en contra del concepto de autonomía del arte kantiano. Gadamer unificará estas dos perspectivas manteniendo dos tesis que pueden parecer antitéticas:

(1) El arte transmite contenidos objetivamente vinculantes

Frente a Kant, para Gadamer el declive del valor de verdad de la experiencia estética comienza con la subjetivación del juicio estético llevada a cabo por Kant: conocer en la obra de arte no es el resultado del subjetivismo atomista del gusto resultado de la herencia kantiana, sino que, frente a la estética vivencial, se trata de reconocernos en la obra como dependientes y determinados por la historia y el lenguaje.

El contenido gnoseológico y práctico de la obra, para Gadamer no supone, como para Jaus, reivindicar la inmediatez gozosa de la experiencia estética, sino que Gadamer continúa anclado en el intelectualismo, porque la experiencia estética sólo adquiere contenido en su mediación con la conciencia histórica. De esta manera el arte quedaría relegado de nuevo a ser sólo el momento subjetivo de la manifestación de la idea. Por eso, el valor de verdad del arte, para Gadamer, se justifica sólo mediante la crítica en las estéticas modernas.

(2) La autonomía del arte kantiano.

Gadamer, a pesar de su crítica a Kant, salvaguarda la autonomía de la obra de arte, aunque cambia la perspectiva tradicional. El arte, ciertamente, no representa nada, es autosignificativo, es una autorrepresentación (*Selbstdarstellung*), o de otra forma, representa la decisión colectiva del reconocimiento dentro de una comunidad. Es decir, la autonomía, libertad respecto a reglas y conceptos, distanciamiento desinteresado respecto a fines prácticos, libertad representativa, se entiende en Gadamer no como vacío de contenido significativo, sino como plenitud de significado: «Por referencia a la idea de una determinación inteligible de la humanidad, la naturaleza como naturaleza bella gana un lenguaje que la conduce a noso-

tros»¹⁰. La obra de arte en Gadamer no es mera fruición subjetiva porque es una construcción (*Gebilde*), un sistema de reglas, que prescribe la libertad interpretativa, sometida a la continuidad de la historia efectual (*Wirkungsgeschichte*)¹¹. Pero, la autonomía de Gadamer, a diferencia de la kantiana, no es ausencia de contenido objetivo, subjetivismo, ni aislamiento de la praxis social, sino que el arte, desligado de los fines de la naturaleza, desligado de las reglas conceptuales, promueve el encuentro del hombre consigo mismo en el mundo social e histórico: «El arte no se ofrece libre e indeterminadamente a una interpretación dependiente del propio estado de ánimo, sino que nos habla con un significado bien determinado»¹².

1.3 El arte como representación, frente a la ilusión y el simulacro.

La autonomía no la entiende Gadamer como una forma de exonerar a la obra de arte de sus funciones sociales; obra y mundo social, obra e interpretación son indisolubles. Gadamer concilia así dos posibilidades que para Jauss son contradictorias: autonomía e institución de una comunidad intersubjetiva; y ello es viable porque Gadamer plantea esta posibilidad más allá de los estrechos límites de la teoría de la representación.

Representación (*Darstellung*) no significa aquí mera imitación o copia, sino que desde su ontología de la imagen —indistinción de la imagen y de lo representado— quiere decir que la obra no sólo transmite o custodia algo que ya existía, sino que conduce a ser algo que de otro modo no sería. Sólo en virtud de la imagen el original se convierte en tal: «precisamente es la no distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia estética»¹³.

En la representación lo representado se presenta a sí mismo; esto es, se autorrepresenta. La no «distinción» (*Unterscheidung*) obra-mundo en Gadamer no es contextual, sino que hace referencia a la identidad progresiva de la obra, que sólo es «construida» en la experiencia estética al hacernos cargo de su «ir siendo» como tarea; en el

¹⁰ GADAMER, 1986, pág. 57, tr. esp. GADAMER, 1977, pág. 85.

¹¹ «Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia. Al contenido de este requisito yo lo llamaría historia efectual. Entender es esencialmente un proceso de historia efectual» (Ibidem, pág. 305, tr. esp. pág. 370).

¹² Idem.

¹³ GADAMER, 1991, pág. 35.

proceso ontológico en el que nos vamos reconociendo en el conjunto de sus interpretaciones a lo largo de la historia.

La obra de arte es una «construcción» (*Gebilde*) porque es un sistema de reglas que prescribe la libertad interpretativa sometida a la continuidad de la historia efectual (*Wirkungsgeschichte*). La obra nos habla con un significado determinado, nos enseña a reconocer lo real.

2. La ontología de la imagen en Gadamer, frente al pragmatismo de Jauss

Puestas así las cosas, la perspectiva de este trabajo es rehabilitar, frente al pragmatismo de Jauss, la ontología de la imagen gadameriana —ligada, como se ha visto, a la noción de autonomía—, y ello en pro de seguir inquiriendo en qué sentido se puede hablar todavía de la verdad del arte.

2.1. La verdad del arte: Ontología versus pragmatismo

Jauss achaca el intelectualismo de Gadamer a la «ontología de la visión» de este autor. La experiencia de la obra de arte en Gadamer se circunscribe al sentido hegeliano de la experiencia, y, como tal, conlleva la superación (*Aufhebung*) continuista, y la integración (*Geborenheit*) no revocable de lo ya sido como posibilidad para lo nuevo, para una nueva experiencia. La «ontología de la visión» alude a las peculiares condiciones de representarse (*sich darstellen*) de la obra de arte, su autorrepresentación (*Selbstdarstellung*): la obra de arte, como el juego, no se limita a representarse, «su modo de ser es autorrepresentación»¹⁴.

Gadamer va a hacer compatibles la ontología de la visión —la «no-distinción»¹⁵ obra-mundo que proclama en *Verdad y Método* frente a la apariencialidad del arte—, con la libertad del símbolo. La metáfora del juego, que ya aparece en *Verdad y Método*, va a hacer lo posible: la obra de arte nunca puede ser interpretada definitiva-

¹⁴ GADAMER, 1986, pág. 113, tr. esp. GADAMER, 1977, pág. 151.

¹⁵ La no-distinción obra-mundo propuesta en *Verdad y Método* desde la reivindicación de la alegoría aparece en *La actualidad de lo bello* como la no-distinción de la obra y sus interpretaciones: «Precisamente es la no-distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia estética» (GADAMER, 1991, pág. 78).

mente, la obra de arte es en su continua transición, tanto para los creadores como para los receptores; pues la obra deja un espacio de construcción, un espacio de juego para la interpretación que habrá de ser completado por el espectador que asiste participativamente.

El símbolo actúa en este espacio de juego libre, controlado, eso sí, por los ideales interpretativos de la obra en su progresiva construcción. En *Verdad y Método* se interpreta el símbolo —promesa inmediata de lo universal en lo particular, de lo infinito en lo finito—, como inmediatez que se sustraía a cualquier intento de referencia a un significado. En el símbolo hay coincidencia inmediata de lo sensible y lo insensible, mientras que la alegoría es una referencia significativa de lo sensible a lo insensible¹⁶. En *Verdad y Método* la inmediatez del símbolo se ve así postergada, a favor de la mediación significativa de la alegoría, más próxima al concepto. El símbolo, sin embargo, en *La actualidad de lo bello*, se ve fortalecido porque, aunque no remite a un significado sí que lo «representa», lo «autorrepresenta»: «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»¹⁷. Esto se aviene con la ontología gadameriana, donde, como hemos dicho, ser y representar se identifican¹⁸.

Lo simbólico, que es un patrimonio de la estética subjetiva idealista —lo particular promete un todo íntegro que se corresponde con él en lo simbólico»¹⁹— es recuperado por Gadamer para dar respuesta a la pregunta por la verdad del arte. Aunque la estética gadameriana no quiere escorarse nuevamente hacia este idealismo subjetivo; así Gadamer advierte que, frente a las creencias del idealismo, lo simbólico descansa sobre un insoluble juego de contrarios. Al estilo heideggeriano, Gadamer nos recuerda que el error de la estética idealista estaba precisamente en ignorar este juego, que es el que permite que lo universal tenga lugar en lo particular, sin que, por ello, tenga que pronunciarse como universal.

¹⁶ cfr. GADAMER, 1986, pág. 79, tr. esp. GADAMER, 1977, pág. 112.

¹⁷ GADAMER, 1991, pág. 94-5.

¹⁸ «En este sentido, decimos que lo simbólico no remite al significado, sino que lo hace estar presente, representa el significado. (...) representa 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 propio e indirecto, como si de un sustituto o un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto» (Ibidem, pág. 90).

¹⁹ Ibidem, pág. 85.

En *La actualidad de lo bello*, Gadamer pretende, desde su revalorización del símbolo, crear un puente ontológico entre la tradición artística y el arte moderno²⁰. El arte de suyo siempre ha sido conocimiento, y esto es tanto más evidente en el arte actual no referencial, caracterizado por su ausencia de legislación objetiva. En *La actualidad de lo bello*, cuando Gadamer busca relativizar las fisuras entre la tradición artística y el arte contemporáneo, asume la pérdida de verdades contextuales en el arte moderno, que se ve hoy en día forzado a proclamar la textualidad de su verdad²¹.

El arte autónomo, heredero del idealismo, está huérfano de legislación objetiva, los vínculos entre forma y verdad se han roto, y parece necesitado de justificación. El gran arte del pasado que equilibraba la materia y el espíritu ha muerto, en palabras de Hegel²². Gadamer continúa esta tradición participando en lo que podríamos denominar la gran cultura de justificación artística.

2.2 El goce estético no es subjetividad enajenada: aportaciones del concepto pragmatista de experiencia estética en Jauss.

Gadamer acusa a Jauss de ser un epígono de la estética subjetiva, que hace de la obra de arte un objeto de fruición, y que de este modo abstrae al arte de su realidad social, vaciándolo de contenido. Jauss, sin embargo como se va a ver, consigue conciliar disfrute y reconocimiento. Para Gadamer el goce estético no tiene que ver con los potenciales de la experiencia sensorial en la recepción del arte,

²⁰ Ningún artista, ni los modernos podrían haber desarrollado sus propias audacias si no estuvieran familiarizados con el lenguaje de la tradición, ni sería tampoco ninguna experiencia estética sin esa familiaridad: «la memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte expresan la misma actividad del espíritu, que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes» (Ibidem. pág. 42).

²¹ La provocación del arte moderno consiste en la supresión de nuestras perspectivas objetuales: «la ingenua obviedad de que un cuadro sea una visión de algo (...) ha quedado clara y radicalmente destruida» (Ibidem, pág. 39).

²² En el arte griego lo divino se expresaba inmediatamente en la forma, pero con el cristianismo y su nueva y más profunda intelección de la trascendencia, el lenguaje de las formas artísticas deja de ser adecuada expresión para la verdad que manifiestan. En este momento deja de ser evidente por sí mismo que el arte posea derecho propio a la verdad que reivindica, cumpliéndose así la tradición socrática, cuando, por primera vez en la historia de Occidente se le exige al arte una legitimación. En este momento también el arte empieza, por primera vez, a ser arte. No se supedita a otras necesidades, sino que toma conciencia de sí mismo como arte.

sino que el goce estético; como en Kant, es el goce de la autodeterminación, de la libertad respecto a cualquier utilidad de la experiencia estética²³.

Jauss corta con esta tradición kantiana. El goce deja de ser placer desinteresado en Jauss, pero de modo que el placer estético tampoco es pasivo autoenajenarse, sino que es el fruto de la actividad de lo imaginario. Autorreconocimiento del sujeto gracias al disfrute de lo otro, el «ver reconociendo» y el «reconocer viendo» que caracteriza a la recepción estética. Como se ha dicho, el placer estético en Jauss no es mero placer porque en él se concilia tanto el distanciamiento innovador —a diferencia de la alienación pasiva—, como la participación cultural en las imágenes del mundo de los otros —a diferencia del subjetivismo—, y ello lo consigue Jauss, más allá de la autonomía, del desinterés práctico, que impera tanto en el kantismo como en Gadamer.

Para Jauss toda experiencia para serlo ha de ser primigeniamente una experiencia estética. Esta inmediatez y primariedad de la experiencia son tomadas por Jauss del significado del término «experiencia» en Dewey, y le salvan de las acusaciones de subjetivismo vivencial que Gadamer le atribuye:

- 1. El término «experiencia» abarca más que el conocimiento, existen experiencias no cognoscitivas o no reflexivas²⁴.
- 2. La experiencia no es algo meramente subjetivo o privado, es un modo genuinamente objetivo en cuanto que se integra en las acciones de los hombres²⁵.
- 3. La experiencia no hace referencia sólo al pasado, donde se concibe como entrelazamiento de lo que ha sido o es dado. La experiencia es experimental, supone una dimensión activo-proyectiva²⁶.
- 4. Frente al atomismo británico, Dewey defiende el holismo, no de una experiencia única y absoluta, sino de una pluralidad de experiencias que se entrecruzan, pero siendo cada una íntegra y compleja²⁷.
- 5. No hay un contraste genuino entre experiencia y razón, sino entre experiencias fundamentadas en los procedimientos y resultados de la actividad, y las que no lo están²⁸.

²³ supra. nota 6.

²⁴ cfr. DEWEY: *Art as Experience*, en JAUSS, 1986, págs. 186-7.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem.

Así, Jauss va a cuestionar definitivamente «los presupuestos subjetivos en la actitud estética y la delimitación de la experiencia estética del resto de los ámbitos del entorno»²⁹:

- La experiencia estética en Jauss se abre a los mundos preliterarios del subsentido; antes de la reflexión estético-hermenéutica ya hay comunicación.
- La experiencia estética es acción; como tal es intersubjetiva, es acción simbólica.
- La experiencia estética se abre a todas las experiencias de significación.
- La experiencia estética es acción que tiende a fines, es conducta inteligente, la poiesis artística queda integrada así en la praxis comunicativa.

Experiencia estética y praxis se vinculan en la obra de Jauss desde la peculiar concepción de la experiencia en el pragmatismo de Dewey, que mira de nuevo a la concepción del juicio práctico de Aristóteles: la verdad o falsedad está en que la acción se produzca o acontezca. No es de extrañar que la verdad del arte para Jauss no sea sino la verdad de la función del arte: el cumplimiento del sentido de la poiesis artística.

3. Frente a la amnesia cultural la reivindicación de la tradición: los límites del concepto de experiencia estética en Gadamer

La concepción de la «experiencia» en Gadamer, sin embargo, no proviene del pragmatismo americano. Gadamer considera *La fenomenología del espíritu* de Hegel como un punto de referencia continuo. Para Gadamer esta obra de Hegel describe el proceso en que la conciencia se va «formando» a sí misma a través de experiencias nuevas: el proceso de «autoformación» (*sichbilden*) en el que la conciencia se apropia través de la experiencia de aquello que la forma, y a la par esta formación le va llevar a nuevas experiencias de los objetos. Formación (*Bildung*) y experiencia (*Erfahrung*) son así términos complementarios: la experiencia es el elemento clave del proceso de formación de la conciencia.

Hegel recupera el concepto de «experiencia» de la tradición estoica, pues en la aristotélica se había perdido. En la tradición estoica, la experiencia se valora en sí misma, no en función de otra cosa.

²⁹ JAUSS, 1991, pág. 26, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 22.

Aristóteles, al hablar de inducción, sólo concibe la experiencia en relación a la ciencia, donde confirma lo ya sabido. Así se pierde la condición de la negatividad que la caracteriza: la experiencia implica siempre una novedad, un desengaño, que nos lleva a cambiar nuestro punto de vista sobre el objeto, y así sobre nosotros mismos.

En este sentido, la experiencia nos forma, nos lleva a un nuevo saber, desde el cual obtendremos experiencias novedosas; en un proceso histórico donde el saber va sabiendo de lo sabido, la experiencia —defraudada— nos lleva a preguntarnos, a cuestionar el saber que nos forma, y que a su vez la ha hecho posible. La experiencia (*Erfahrung*) en Gadamer es mediación (*Vermittlung*) con la conciencia histórica (*Seinsgeschichte*). La experiencia nace en el diálogo con el pasado, cuando vemos defraudadas sus expectativas. Pero, a su vez, esta negatividad, esta enajenación del pasado, va a llevar al espíritu a reconocer en lo extraño nuevamente lo propio. De este modo lo apropiado se conserva en el modo de su continuidad productiva.

La experiencia así lleva al conocimiento al ámbito de lo general, al saber general que nos forma, porque en Gadamer la esencia de la formación es el ascenso hacia la generalidad. «La formación comprende un sentido general de la medida y de la distancia respecto a sí mismo, y en esta misma medida un elevarse por encima de sí mismo hacia la generalidad»³⁰. La comprensión práctica es así un «reconocimiento» (*Wiedererkennung*), que es autorreconocimiento (*Selbstwiedererkennung*) desde el distanciamiento, un comprenderse desde el comprender general. Un movimiento doble:

- «Reconocer en lo extraño lo propio (*Im fremden das Eigene zu erkennen*)»³¹
- «Retorno a sí mismo desde lo otro (*das Zurückkommen zu sich selbst aus dem Anderssein ist*)»³².

En definitiva, frente a la estética vivencial y su subjetivismo, que da al objeto una actualidad intemporal representada inmediatamente a la pura conciencia estética, Gadamer propone el concepto de «experiencia», como mediación con la conciencia histórica, para hacer justicia al arte como conocimiento.

La analogía del juego es utilizada por Gadamer como hilo conductor de la explicación ontológica de la obra de arte. En la expe-

³⁰ GADAMER, 1986, pág. 22, tr. esp. GADAMER, 1977, pág. 46.

³¹ Ibidem, págs. 19-20, tr. esp. pág. 42.

³² Ibidem, pág. 22, tr. esp. pág. 46.

riencia estética, como en el juego, acontece la verdad, y esto pese al descrédito del modelo cognoscitivo de las ciencias naturales. Como en el juego, en la experiencia estética la obra de arte no es ningún objeto, frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo: la experiencia estética «es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece al juego como tal»³³. No hay una representación (*Darstellung*) para un sujeto, sino que en el juego es el propio sujeto el que se «autorrepresenta» (*Selbstdarstellung*); tal quiere decir que el espectador asiste al juego, forma parte de él, pese a estar enfrente.

Este reconocimiento es el sentido profundo de la mimesis para Gadamer, en la experiencia de la obra de arte uno conoce, como reconocimiento de algo y en este algo a sí mismo, pero además con cada reconocimiento, con cada anámnesis, llegamos a «algo más» que lo ya conocido³⁴. El carácter vinculante de la experiencia mantiene abierta la «libertad de configuración», una liberación (*Befreiung*) hacia el futuro, hacia nuevas experiencias, pero en la continuidad de una tradición a la que el observador asiste, puesto que les es presente en cuanto que supone «la continuidad consigo mismo», por responder a su formación, a su vinculación con el pasado. Continuidad y simultaneidad son condición de la experiencia. De ahí el concepto de historia efectual, ligado al de tradición, autoridad y prejuicio.

4. *Experiencia estética en Jauss y en Gadamer: de la estética a la ética*

El margen de innovación y de crítica aparecería en la aplicación innovadora —distanciada— de los viejos desarrollos de sentido, ligados a las viejas instituciones. Pero ya no surgiría la cuestión de la validez intrínseca de los principios y de las valoraciones, y de si esos principios son universalmente válidos. Cabe la crítica social, pero sin la posibilidad de una teoría social radical. Este tipo de conocimiento finito y situado no puede ser sometido a la crítica radical, que busca siempre las condiciones ideales universales que preceden al conocimiento.

Pero no es en este sentido en el que se podrían denominar las estéticas de Jauss y de Gadamer como «estéticas de la paideia», sino porque Jauss y Gadamer, frente a cualquier exceso o traslimitación

³³ Ibidem, págs. 121-22, tr. esp. pág. 161.

³⁴ cfr. Idem.

de la subjetividad, promueven el consenso y el didactismo. Ello es debido a su búsqueda de una alternativa a la razón ilustrada, a la razón que se pregunta por las condiciones de validez universal de la propia razón. Jauss y Gadamer renuncian a la autonomía del sujeto como identidad moral universal y formal, que abarca a todos los individuos particulares y todos sus proyectos de vida diferentes. Pero promueven un acercamiento a la complejidad de la subjetividad en la actualidad, un ejercicio de autorreconocimiento donde la diferencia no queda excluida; donde la pluralidad y simultaneidad de los lenguajes morales y estéticos no son meramente mimetizados e integrados, sino que dejan lugar para la reflexividad y la crítica distanciada.

Tanto Jauss como Gadamer, a mi parecer, se inclinan hacia una concepción moralista y ascética del arte, que traiciona su dimensión transgresora, promoviendo la instrumentación moralizante de los aspectos enigmáticos e irreductibles de la experiencia estética. En el caso de Gadamer ello se debe a que la obra de arte termina subsumida, como hemos visto, por las estructuras de la comprensión general. La experiencia estética en Gadamer no supera la filosofía de la conciencia, termina haciendo de la obra de arte un todo desplegado y reactualizable, un significado que nos vincula para el consenso (tal vez acomodaticio): participamos de un sentido comunitario porque la distancia en el tiempo «está cubierta por la continuidad del origen y la tradición»³⁵.

El texto como construcción en el sentido gadameriano es absoluta integración (*Geborenheit*), controlada por un sistema de reglas no elucidables, pero que son el fundamento trascendente del significado —un nuevo neokantismo³⁶—. Gadamer no atiende al «extrañamiento» innovador que produce la obra, a su «desfondamiento enigmático». La obra de arte no es nunca tranquilizante como propone Gadamer, es catarsis, pero no como ejercicio de purificación perfecta, sino como ejercicio de finitud. La esencia de la formación es el «retorno a sí mismo desde lo otro»³⁷, reconocer en lo extraño lo propio. Pero esta reflexión o conocimiento de nosotros mismos que conlleva la experiencia no es entendida aquí como finitud.

³⁵ cfr. GADAMER, 1993, pág. 63, tr. esp. GADAMER, 1992, pág. 68.

³⁶ Gadamer, con su crítica a la conciencia estética, elimina todas las significaciones nihilistas de la ontología de Heidegger.

³⁷ «Zu sich selbst aus dem Anderssein ist» (GADAMER, 1986, pág. 19-20, y tr. esp. GADAMER, 1977, pág. 42).

Conclusiones

Apartado 1

Tanto Jauss como Gadamer vinculan estética y praxis social; para ello recurren a la función institutiva del lenguaje artístico:

(1) Esta tarea para Jauss consiste en rehabilitar de nuevo el disfrute estético, más allá del intelectualismo, y renegar de la autonomía del arte, para conectarlo de nuevo con la praxis social.

(2) Sin embargo, para Gadamer consiste en hipostasiar la obra de arte como fuerza reveladora del mundo. Gadamer recurre para ello a la ontología heideggeriana, que le permite de nuevo recuperar la pregunta por la verdad de la obra de arte. Eso sí, esto le conduce a renunciar, a diferencia de Jauss, a la especificidad del reconocimiento (*Wiedererkennung*) estético.

- De otra parte, Jauss no duda en exonerar al arte del supuesto lastre de su verdad, que le aboca a subordinarse al saber especulativo.
- Para Gadamer, por el contrario, la autonomía, el reino de los fines, el reino de la libertad, se gesta en el proceso histórico en el que los seres humanos realizan su humanidad reconociéndose en la urdimbre valorativa que sus obras instituyen.

Apartado 2

En este apartado se contrasta el concepto de experiencia estética de Jauss y el concepto de experiencia de la obra de arte de Gadamer y, con ello, el concepto de sentido (*Sinn*) que ambos términos comportan. El goce estético en Jauss no es mera fruición, mero conocimiento subjetivo, como afirma Gadamer para criticarle, sino que Jauss asume la no «distinción» (*Unterscheidung*) gadameriana, y para él la experiencia estética es también un comprender desde el comprender general. Pero Jauss deja de lado el continuismo del proceso de elevación hacia la generalidad, que implica el concepto de «formación» (*Bildung*), correlativo al de experiencia en Gadamer.

El goce estético en Jauss no es pasivo autoenajenarse, sino auto-reconocimiento del sujeto, gracias al disfrute de lo otro. Jauss aquí rompe con Gadamer, y consigue la articulación de la autocomprensión con la comprensión general desde la fórmula de Giesz: «autosatisfacción en la satisfacción ajena»³⁸.

³⁸ Jauss interpreta la no-distinción, y la diferenciación de Gadamer, como una nueva oposición positividad-negatividad a la adorniana. Entre ambas situará

La autonomía del sujeto desde esta perspectiva hermenéutica no consiste en la realización de una potencialidad humana común, sino en una autocreación: el proceso que conduce a la liberación de determinadas herencias con el fin de abordar las consecuencias de estas huellas o prejuicios. La autonomía en Gadamer no consiste en aislar la obra de arte del mundo y del trabajo, como la interpreta Jauss, sino en reivindicar su promesa de felicidad, como reino de los fines, como reino de la libertad. Esta verdad del arte se gesta, no aislada de la praxis social, sino, como propone Gadamer, en el proceso histórico en el que los seres humanos realizan su humanidad reconociéndose en sus obras.

Pero no se trataría tampoco de una determinación unidireccional, un ideal de racionalidad³⁹, como parece proponer Gadamer, sino de algo todavía no realizado: el mundo social en el que fuera posible la convivencia y la solidaridad, algo que sólo es posible proyectar desde lo imaginario y que se expone en la obra de arte para nuestra libre adhesión.

Apartado 3

Respecto a las diferentes concepciones de la experiencia estética en Jauss y en Gadamer:

Para Gadamer no hay experiencia del arte sin comprensión.

Para Jauss, sin embargo, la experiencia estética es primaria, más radical que la comprensión.

La experiencia estética en Gadamer sólo es comprensible en cuanto integrada en una unidad de sentido acabada, una totalidad de sentido, que guía la comprensión —anticipo de compleción⁴⁰— como expectativa cuasitrascendente que actúa desde el lenguaje.

Jauss demanda la especificidad de la experiencia estética frente a su secular supeditación al conocimiento teórico; cabe decir que a diferencia del trascendentalismo constructivista del «anticipo de compleción» de Gadamer, lo que este autor promueve es hacer de la experiencia estética el paradigma de toda experiencia, de todo

los modelos identificatorios como categorías intermedias. Por eso acusará a Gadamer de dejar «sin anclar las capacidades de la experiencia estética entre el polo histórico de lo ritual (no-diferenciación), y el museo de lo imaginario (diferenciación estética)» (JAUSS, 1991, pág. 27, tr. esp. JAUSS, 1986, pág. 23).

³⁹ «No se trata aquí de la concepción platonizante del símbolo en Gadamer, como promesa y evocación de un orden integro posible» (GADAMER, 1991, pág. 85).

⁴⁰ «Sólo es comprensible lo que constituye una unidad de sentido acabada (Nur das verständlich ist, was wirklich eine vollkommere Einheit von Sinn darstellt)» (GADAMER, 1993, pág.62, tr. esp. GADAMER, 1992, pág. 67).

acontecer de verdad. Pero no desde la mediación teórica de la comprensión aherrojada a la ordenación metafísica ser-logos-historia, sino desde la actividad gozosa y liberadora de lo imaginario. Ciertamente, la estética ha de subsumirse en la hermenéutica, pero no en la hermenéutica coercitiva del logos de la lógica, sino en la hermenéutica del logos convivido de lo imaginario.

Respecto a la rehabilitación de la tradición y del prejuicio:

- Para Gadamer, la tradición actúa desde el lenguaje, pero no se trata de un trascendental en el sentido kantiano, porque el horizonte en el que cualquier cosa se hace comprensible, y, por lo tanto, objeto de comunicación y transmisión no es, a su vez, un objeto que el lenguaje, trascendiéndose, pueda comprender.
- Por otra parte, la historia efectual (*Wirkungsgeschichte*) es la que asegura la objetividad de todo acontecer; como común conciencia para todos de su determinación histórica. El lugar común donde la historia actúa es el ámbito envolvente del lenguaje, que propone nuevas experiencias desde lo ya experimentado.
- Pero este «nuevo» sólo es posible como reconstrucción de una totalidad de sentido, a partir de lo ya acaecido, conservado como formación (*Bildung*), y eficaz exigiendo continuidades.

Así, en Gadamer la obra de arte nos remite al sistema de reglas al que pertenecemos, no elucidable, ni transparente a la razón, en cuanto que se trata de las condiciones mismas que permiten nuestro autorreconocimiento; pero que nos vinculan a lo real, como un horizonte que no puede trascenderse. A esta concepción de la experiencia del arte apuntalada en el lenguaje y en la historia efectual (*Wirkungsgeschichte*) es a la que Jauss renuncia con su concepción de la experiencia estética. En ella, el ámbito común que permite nuestro autorreconocimiento se gesta desde lo imaginario, no desde el logos de la lógica.

Apartado 4

La pluralidad y simultaneidad de voces y de propuestas para el autorreconocimiento (*Selbstwiedererkennung*), o «encuentro con uno mismo» (*Selbstbegegnung*), hoy es tal que no se puede pensar en una conciencia universal, fundada en el devenir histórico, y operante desde el lenguaje, que integre y conserve (continuista y unidireccionalmente), las conquistas de la autonomía en nuestro devenir como sujetos morales.

Gadamer no asume radicalmente la finitud heideggeriana: Como seres finitos, situados, todos nuestros proyectos y expectativas de comprensión son parciales, limitados, quebrantables y plurales. Estas

precomprensiones perduran proponiendo lo nuevo a venir, pero como una pluralidad de voces que, a veces, se superponen, y que a veces son acalladas. Nuestras conquistas como sujetos morales, como sujetos que se autorreconocen en sus actividades, no son nunca definitivas y superadoras. Pero esto no se debe traducir en el nihilismo que las identifica con una cuestión de estilo, con meros recursos retóricos; son conquistas, pero condenadas a un precario equilibrio, siempre inestable. Desde ahí la propuesta de Jauss (para el que el autorreconocimiento surge desde el frágil —poderoso— ámbito de lo imaginario) que puede radicalizar el supuesto hermenéutico que hace de la verdad «un convertirse en otra cosa» —un verdadero vuelco de la conciencia—.

Esta manera de entender la formación, como pensamiento rememorante en el que vamos conquistando nuestra autonomía, debilita la propuesta hegeliana que formula que la moralidad significa vivir conforme a la costumbre de un país, pues nuestra formación no es un espíritu objetivo que nos abrace a todos por igual, sino una pléyade de imágenes que pugnan entre sí, logrando fugaces equilibrios.

Bibliografía básica

- ADORNO, T.W., *Aesthetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, (1971). Trad. esp. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- GADAMER, *Hermeneutik I, Wahrheit und Methode*. Mohr, Tübingen, 1986. Tr. Esp. *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
- GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.
- GADAMER, *Hermeneutik II, Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1993. Tr. Esp. *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1992.
- GADAMER, *Gesammelte Werke 8 y 9, Ästhetik und Poetik I y II*, Mohr, Tübingen, 1999. Tr. Esp., GADAMER, en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- JAUSS, «Pequeña apología de la experiencia estética», en *Saber*, nº6, nov-dic, 1985, págs. 13-28.
- JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991. Tr. Esp. JAUSS, *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

Lourdes Otero León
IES Eulogio Florentino Sanz (Ávila)