

GADAMER, LA BELLEZA
Y LA IMPROVISACIÓN MUSICAL
· *Babette Babich*

Babette Babich

Fordham University, Nueva York

Gadamer, la belleza y la improvisación musical

DOI: 10.36446/be.2023.63.334

Resumen

En *La actualidad de lo bello*, Gadamer hace una referencia reveladora a la improvisación musical y a la importancia de la escucha musical, además de poner en primer plano la necesidad de justificación del arte. Situando este debate a través de Goethe y Platón, junto con las *Lecciones de Estética* de Adorno de finales de la década de 1950 y una discusión sobre Nietzsche y la Antigüedad, es posible establecer que lo que está en juego es la afinación, así como una tensión que invita a un debate ulterior tanto sobre la detención del amante en Carson como el demorarse en Heidegger. Al revisar la hermenéutica gadameriana de la programación y la interpretación musical, incluida la improvisación y el desafío de la nueva música, las reflexiones de Gadamer sobre la cultura musical en el contexto de la cultura social y su reflexión no solo pueden ser leídas a través de Platón y Goethe, sino también a partir de las concepciones de “lo bello” en Hölderlin y Rilke. Se trata de una “conversación” cultural en la que la contribución del público puede estar en tensión con la programación musical progresiva, además de la dinámica de respuesta que surge en la *energeia* de la improvisación tanto para el intérprete como para el oyente.

Palabras claveGoethe; Adorno; *Fedro*; Metempsychosis; Hölderlin**Gadamer, Beauty, and Musical Improvisation****Abstract**

Gadamer's *On the Relevance of the Beautiful* makes telling reference to musical improvisation and the importance of musical listening in addition to foregrounding the need for justification. Situating this discussion via Goethe and Plato along with Adorno's late 1950s lectures on Aesthetics together with a discussion of Nietzsche and antiquity, what is at stake is attunement and a tension which invites a discussion of Carson on the lover's arrest and Heidegger on tarrying. By reviewing Gadamer's hermeneutic of musical programming and performance, including improvisation and the challenge of new music, Gadamer may be read on music culture in the context of social culture and his reflection not only via Plato and Goethe but Hölderlin and Rilke on 'the beautiful.' At work is a cultural 'conversation' where audience input can be in tension with progressive musical programming along with the dynamic of response emergent in the *energeia* of improvisation for performer and listener.

Traducido del inglés por Facundo Bey (INEO-CIF-CONICET).

KeywordsGoethe; Adorno; *Phaedrus*; Metempsychosis; Hölderlin

Recibido: 20/04/23. Aprobado: 26/06/23.

A ese instante podría decirle:

«¡Detente, eres tan bello!».¹

(Goethe 1808: 106)

Hans-Georg Gadamer escribe sobre la vigencia, relevancia, o actualidad [*Aktualität*] de lo bello. Y parece que sabemos, como es de suponer, qué es lo bello. Los estudiosos subrayan las referencias de Gadamer a la idea de lo bello en Platón. A continuación, leeré algunas de estas referencias conjuntamente a la concordancia poética de Gadamer, entre Rilke y Hölderlin. Y aquí, para hablar de improvisación musical, dado el ejemplo que Gadamer nos ofrece, abogo por la influencia del *Fausto* de Goethe, concretamente de la icónica declaración: “¡*Verweile doch! du bist so schön!*” [¡Detente! / ¡Eres tan bello!] en cuanto reflexión colimada sobre la belleza y su relación con el momento fugaz. A ella añadiré la resonante referencia a Martin Heidegger sobre el “demorarse” en la lectura que Gadamer hace del *Fedro* de Platón.

Resulta instructivo comparar las *Lecciones de Estética* de Theodor W. Adorno de 1958/1959, recopiladas póstumamente en 1970, con su influencia sobre el pensamiento de Gadamer en relación con el arte en su *Die Aktualität des Schönen* de 1977, sobre todo considerando el ensayo gadameriano “*Zur Einführung*” (1960), epílogo introductorio agregado a la edición de 1960 del ensayo de Heidegger *Der Ursprung*

¹ Todas las traducciones que no provengan de ediciones al español consignadas en las referencias, como en este caso, así como aquellas traducciones que se indique que fueron modificadas, pertenecen al traductor de este artículo.

des Kunstwerkes.² En este sentido, merece especial atención lo que Gadamer sostiene en torno a la belleza, ya que allí ofrece un relato diferente (y, por supuesto, Goethe sería influyente para ambos pensadores).³ Además, en tal sentido, deberíamos considerar la explicación de Adorno sobre la belleza en Platón, en la medida en que también realiza una comparación con Hölderlin:

Y permítaseme decirlo ya: lo que la teoría platónica de lo bello afirma esencialmente es que el poder de lo bello proviene del hecho de que reconocemos la Idea -sea lo que sea- en los objetos o personas que tenemos motivos para llamar bellos. Es este espléndido motivo del dolor y el anhelo, que se apodera de los seres humanos ante lo bello, que fue formulado por primera vez y de la manera más magnífica en este diálogo. (Adorno [1970] 2009: 141)

Al igual que Gadamer, Adorno detalla la fisonomía de las “alas” del amante en las diversas fábulas de Sócrates contadas a *Fedro* subrayando:

El símil final, por cierto, es una especie de variación estética, casi podría decirse, de uno de los pasajes más famosos del *Fedón*, al que recurría entonces toda la teología cristiana, a saber, la doctrina del cuerpo como prisión de la que el alma ha de ser redimida, de la que el alma debe escapar. (Adorno [1970] 2009: 145-146)⁴

² Heidegger sostiene en su propio prefacio (también tiene una *addenda*) que Gadamer ofrece “una pista decisiva para el lector de mis escritos posteriores” (Heidegger 1960: 5).

³ Véanse especialmente las lecciones 9 y 10 de Adorno, correspondientes al 16 y 18 de diciembre de 1958 (Adorno [1970] 2009: 139-169).

⁴ Adorno pone énfasis en el paralelo con el *Fedón* también en la octava de sus lecciones.

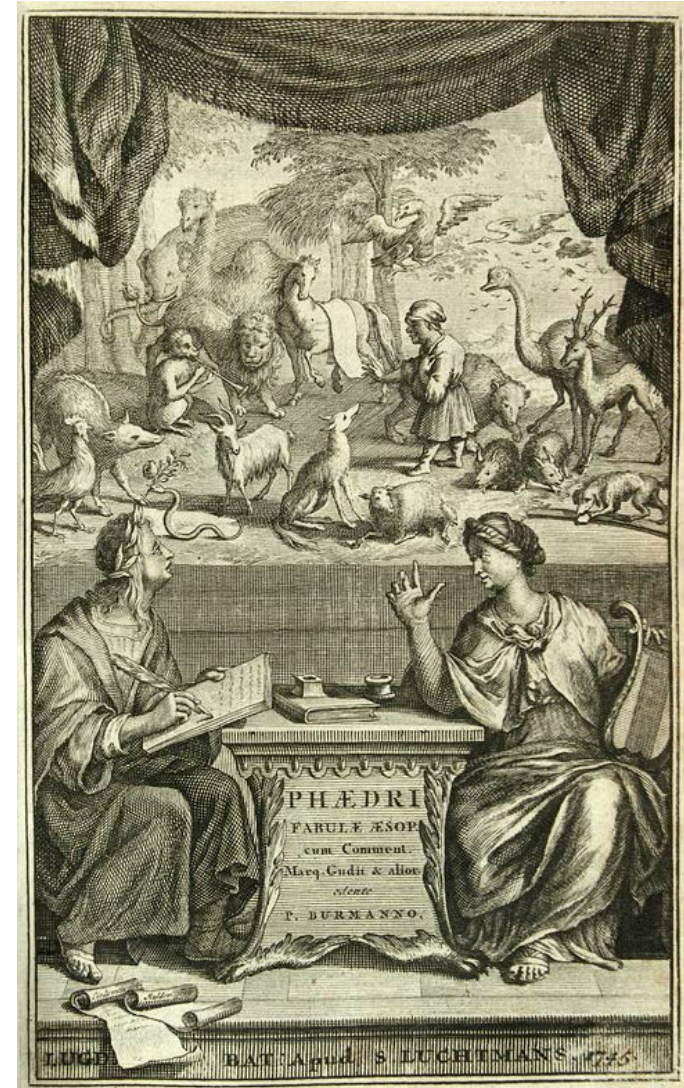


Fig. 1. Peter Burman, *Phaedri, Aug. Liberti, Fabularum Aesopiarum libri V*, 1745.

Adorno pone en primer plano la metamorfosis del amor y del deseo, subrayando que “para Platón, la idea de belleza no está radicalmente separada del interés, es decir, de la facultad de desear” (Adorno [1970] 2009: 157).

Esta conmoción transfiguradora, totalmente fisiológica, presupone la metempsicosis en el relato de Platón. Adorno habla de “ser aprehendido”. Como Sócrates, describe la respuesta “superior” a la belleza. Así, Adorno habla de “ser iniciado”, como durante el ascenso del alma, cuando uno “que no ha regresado hace mucho tiempo del mundo de los arquetipos al que se elevó” (Adorno [1970] 2009: 157) – y continúa citando el *Fedro*:

[...] cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en el cuerpo, una idea que imita bien a la belleza se estremece primero, y le sobreviene algo de los temores de antaño y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido, ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios. Tras esta visión, se produce en él el tipo de cambio que cabría esperar tras un ataque de escalofríos... (Adorno [1970] 2009: 157; *Phdr.* 251ab; 1988: 355, trad. mod.)⁵

Adorno sigue las consecuencias fisiológicas de su relato de la mimesis platónica menos como una respuesta a las cosas bellas como tales que como “el intento de esa imitación que una vez, originalmente, fue una respuesta al escalofrío causada, después de todo, por su contacto con el ser” (Adorno [1970] 2009: 161). La fórmula platónica “de que lo bello es la imagen de la belleza” es una paradoja, “profundamente relacionada con la de la belleza como dolor”, que permite a Adorno recordar “el dolor particular que acompaña al amor” ([1970] 2009: 161) con

⁵ Se utiliza aquí la traducción del *Fedro* de Gredos (Platón: 1988).

referencias modernas a la *Lulú* de Wedekind así como a la poesía de Baudelaire, aunque también a Richard Wagner hasta el punto, he aquí la paradoja, de que “el concepto de belleza es simplemente irreconciliable con el concepto de salud” y que, en cuanto aflicción, posee una especie de “afinidad con la muerte” ([1970] 2009: 162).

Es cierto que el amor-muerte es un motivo musical importante, pero también es el tema unificador del *Fedro*. La lectura de Adorno es evidentemente más amplia. De ahí las referencias que realiza a la alta cultura pop con Wedekind, Baudelaire, Wagner, más accesibles para algunos estudiantes de estética –como debe ser *qua* conferencia universitaria–, aunque, por la misma razón menos exigente que la rigurosa lectura de Gadamer en cuanto filólogo clásico especializado en Platón. Esto no quiere decir que Adorno esté equivocado (¿qué significaría eso? especialmente con respecto a los residuos culturales del mito; y, como Adorno señala cuidadosamente, “Platón no es un mitólogo”; [1970] 2009: 139). Así, vale la pena recordar como referencia adorniana el cuadro-pensamiento de Peter Burman, un grabado incluido en la edición de David Van Hoogstraten de las fábulas en verso latino del *Fedro* [Fig. 1]).⁶

Por su parte, Gadamer nos recuerda que, en cierta medida, inevitablemente “leemos” el arte pictórico, que el autor coloca en el contexto del desafío de Platón a los poetas, donde el arte debe justificarse a sí mismo. En tal modo, se refiere (para iniciar su discusión en el contexto histórico cristiano y para llegar a la noción de “muerte del arte” de Hegel) a “La *Biblia pauperum*, la Biblia de los pobres, que no po-

⁶ Véase van Hoogstraten 1772. La traducción de Platón (1922) que cita Adorno es la de Constantin Ritter.

dían leer o no sabían latín y, por consiguiente, no podían comprender del todo la lengua del mensaje cristiano” (Gadamer 1977: 4; 1991a: 30-31).

En lo que sigue incluiré una lectura de algunas pinturas siguiendo la argumentación gadameriana, hermenéutica, que sostiene:

Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental, que desarrolló, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos. (1977: 4; 1991a: 31)

Esto, a través del lenguaje de la “muerte del arte”, da acceso a Gadamer a una ilustración icónica y musical, observando al artista como un “outsider” que “es solo un artista por el arte mismo” (1977: 8; 1991a: 37; trad. mod.). Aquí hay una clara referencia a las nuevas formas musicales, uno puede pensar en Stravinsky, Berg, Schoenberg. Como Gadamer había señalado anteriormente, “la música moderna, el vocabulario completamente nuevo de armonía y disonancia que se utiliza en ella, la peculiar concentración que alcanzó rompiendo con las viejas reglas de composición y la arquitectura característica del gran clasicismo musical” (1977: 10).

A medida que Gadamer prosigue diciendo y desdiciendo, por medio de su guardar “un discreto silencio” (1977: 8), aquello que efectivamente sí afirma sobre la música moderna (volveré sobre esto), la historia que confluye en el artista *outsider* del siglo XIX y que transforma el arte visual y, con ello, la idea misma de arte, cuenta como algo relativamente menor ya que, se pregunta, “¿qué es todo eso frente al extrañamiento y la conmoción que las nuevas creaciones artísticas de

nuestro siglo han llegado a exigir de nuestra autocomprensión como público?” (Gadamer 1977: 8; 1991a: 37).

Esta contextualización histórica de la “actualidad de lo bello”, lleva a Gadamer hacia Platón y a la noción de las “bellas artes” para luego preguntarse ¿qué es lo bello? (1977: 23; 1991a: 58). Por su parte, Adorno lee el *Fedro* en conexión con el *Fedón* –como no podía ser de otro modo, el uno sigue al otro en la edición que cita Adorno– y, por tanto, su enfoque difiere del de Gadamer, aunque ambos plantean cuestiones similares. Los motivos, tal y como Adorno los presenta –de un escalofrío y un ataque, así como los de “convulsionar” y “estremecerse”, como dice en otro lugar–, siguen a Platón. Y cita el *Fausto* de Goethe, en un peán dedicado a los tonos celestiales de la música de las esferas: “¡La lágrima brota, la Tierra me tiene nuevamente!” (Adorno [1970] 2009: 142).⁷

El paralelismo entre Adorno y Gadamer también es apropiado. Haciéndose eco de Platón una vez más, ya que, además del coro de tales acordes celestiales, Gadamer se preocupa de explicar la estremecedora compulsión de un encuentro con la belleza en el instante [*Augenblick*].⁸

⁷ La cita del *Fausto* que recupera Adorno (“*Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!*”) requiere tal vez el contexto precedente o al menos el correspondiente a la línea interior: “*O! tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!*” [¡Oh! ¡Sonad aún, dulces cantos celestiales!] (Goethe 1808: 55) y del que Adorno habría tomado conocimiento también a través del *Gesänge aus Goethe’s Faust* de Conradin Kreutzers [1836].

⁸ Así nos lo dice Goethe hacia el final de la Segunda Parte –incluyendo otra referencia a “*Das Ewig-Weibliche*” [El eterno femenino]. Aquí también, como mínimo, el contexto es relevante: “*Zum Augenblicke dürft’ ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Aeonen untergehn. — / Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß’ ich jetzt den höchsten Augenblick*” [A ese instante podría decirle: / «¡Detente, eres tan bello!» / Pero ya la huella de mis días terrestres / no podrá desaparecer durante eones / En anticipación de tan alta dicha / disfruto ahora del instante superior] (Goethe 1832: 321).

Volveremos sobre esto, pero, para empezar, es importante subrayar que, para Gadamer, la comprensión está en juego como siempre e inevitablemente “*diferente*” (GW 1: 302; 2003: 367). Este recordatorio es sutil y confuso.⁹ Para Gadamer, tal cosa va unida, en el caso del juicio estético, a que de lo que se trata es de “la” verdad de aquello que debe ser comprendido. Esto vale tanto para un texto o una obra de arte como para un cuadro, una estatua, una obra de arquitectura o, incluso, para una pieza poética o musical interpretada y ejecutada, aunque la ejecución no sea pública sino, como escribe Gadamer en *Verdad y método* [*Wahrheit und Methode*], solo para los propios intérpretes (música de cámara).¹⁰ Esta direccionalidad incluye a los *cognoscenti* en el caso de una sesión de jazz¹¹ o a un público más amplio ya que la “presentación del arte [...] esencialmente”, como destaca Gadamer, “se realiza *para alguien*, aunque de hecho *no haya nadie allí* que solo lo oiga o lo vea” (GW 1: 116; 2003: 154; énfasis propio, trad. mod.).

Para ilustrar su significado, Gadamer comenta en *La actualidad de lo bello* [*Die Aktualität des Schönen*], conjunto de lecciones imparti-

⁹ Esta cuestión se ha discutido en Babich 2022a.

¹⁰ Este ejemplo *per contra* puede encontrarse en *Verdad y método* (GW 1: 115-116; 2003: 154).

¹¹ Este aspecto esotérico forma parte de la cultura “competitiva” que Lydia Goehr describe con diversas variaciones sobre el tema del “corte” [*cutting*] al comienzo del ensayo para su manual sobre la improvisación de *impromptu*, haciendo referencia a situaciones musicales competitivas de tradiciones muy diversas, desde las “«competencias de corte» [*cutting contests*] del jazz y el rap, pasando por las actuaciones «*cutting edge*» de las salas de conciertos, hasta el letal «*cutting down*» de los cantantes de karaoke en Filipinas” (Goehr 2013: 459). Es sorprendente que deje fuera al *Meistersinger* de Wagner (aunque a mi entender, la referencia a Píndaro sobre los concursos de canciones fue clave para Goehr 2011). De hecho, Píndaro, por citar solo el *The Crown of Song* de Wendy Steiner, es el ejemplo de tal tradición en múltiples sentidos).

das en Salzburgo en 1974 y publicadas originalmente en 1977, el *Fedro* de Platón y su cosmología –inspiradora de la visión celestial del *Paradiso* de Dante, como ilustra Gustave Doré (Fig. 2) – “que describe la espléndida procesión de todas las almas, en la cual se refleja la procesión nocturna de las estrellas” (Gadamer 1977: 18; 1991a: 51).

La naturaleza tumultuosa de nuestras almas es imaginada, a través de una variedad de tradiciones metafísicas, como el resultado de un gesto apotropaico o de rechazo. En efecto: el motivo de la exclusión enmarca la *Divina Comedia*, en la que Minos o Radamantis determinan los déficits del alma. El punto platónico, tal y como Gadamer lo subraya y, por tanto, la consonancia con la sabiduría trágica y la perspicacia ética de Anaximandro es que no se trata de un juicio judeo-cristiano, de ultratumba. Más bien, es el alma misma, con todos sus impulsos y deseos, la que resulta ser inadecuada para habitar en general y, ciertamente, para morar junto a lo divino. El reto (típicamente insatisfecho) es el de permanecer: quedarse. Así, el lenguaje que Gadamer encuentra convincente no es el de Rilke, a pesar de su manifiesta afinidad por el poeta y el ideal de una compañera de juego cósmico con la capacidad del atleta para atrapar lo que podría ser lanzado además del imperativo recordatorio de que uno, siempre, es *visto* en todas partes, lo que conlleva una extraña tarea, sino el *zaunderndens Weile* de Hölderlin, ya que Gadamer lee a Platón a través de la lente de esta “estancia estremecedora”.



Fig. 2. Paul Gustav Doré, *Rosa Celeste*, Ilustración para el *Paradiso* de Dante Alighieri, 1892.

Si fuera posible hacer una comparación entre Anne Carson y Platón en torno al deseo erótico –y más adelante también quiero volver sobre esto–, podríamos notar el sobrecogimiento y el temblor que también forman parte del amor.

Aquí podría retomarse el contraste con Adorno, ya que Gadamer precisa, en un lenguaje muy hegeliano, aunque también heideggeriano:

[...] lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que «eso es lo verdadero». (Gadamer 1977: 19; 1991a: 52)

El “eso es lo verdadero” de Gadamer ejemplifica tanto el ideal platónico como una referencia de fondo al “Gran Año” de las antiguas cosmologías griegas (Anaximandro, Heráclito, Pitágoras, Empédocles, etc.) además de a Goethe, Hölderlin, Nietzsche, y otros.

Como arte del tono –en “*Musik und Zeit. Ein philosophisches Postscriptum*” (1988), Gadamer llama a la música “el lenguaje de los tonos” (GW 8: 363)–, la música “no oída” remite a las complejas referencias de Platón a lo que el musicólogo Ernest McClain (1918-2014), haciendo hincapié en los intervalos musicales, en un modo muy cuantitativo, denomina el “canto en sí” (McClain 1978). En lo oído hay un paralelismo con la noción de Günther Anders de “ser-en-la-música”.¹² Anders, al igual que Gadamer, él también alumno de Heidegger, presupone algo sobre lo que el marburgués asimismo pondrá énfasis, haciéndose eco del filósofo de Meßkirch, “un jugar con” [*Mitspielen*] (Gadamer 1977: 31; 1991a: 69; énfasis propio). Tal

¹² He explorado el pensamiento de Anders sobre el “ser-en-la-música” en Babich 2021a.

jugar-con implica “*participatio*, un compartir interior” (1977: 31; 1991a: 69; trad. mod.) como respuesta resonante y, no menos, como repetición que Gadamer elabora. Esto también será revisado en este artículo, usando el ejemplo de la improvisación musical junto al compromiso participante del oyente respondiendo a una “obra” – ese “algo que «está» ahí para nosotros” (1977: 33; 1991a: 71; trad. mod.). Por lo tanto, es esencial destacar la relevancia que tiene para Gadamer la articulación, que es una cuestión de tono y por lo tanto musical, en cuanto *Vergegenwärtigung* [present[ific]ación], específicamente sonora.

El tópico de Gadamer y la cuestión de la improvisación se ha debatido no solo en relación con la música y el jazz,¹³ sino también con respecto al software (musical) y, en diversas variantes, con la ética.¹⁴ Aquí me limito a la discusión de Gadamer sobre la improvisación con respecto a la música *qua* interpretación hermenéutica, es decir, como conversación o diálogo/encuentro con el funcionamiento de la obra de arte. En particular, me atengo al énfasis que Gadamer pone en la descripción que hace Platón del encuentro con lo bello como aquello que puede inducir a una “demora”. Gadamer describe esta última, a través de Hölderlin, como una “estancia vacilante”.

En lo que hace a la “demora”, recordemos que Heidegger lee la palabra ética (más que estética) de Anaximandro, hilvanando su articulación, por medio de diferentes traducciones, lecturas y versiones interpretativas de la sentencia del filósofo de Mileto, con “vigorosidad lapidaria” [*lapidarischen Eindringlichkeit*] (KSA 1: 818, 8),¹⁵ para usar la fórmula de Nietzsche, y así observar:

¹³ Véase Nielsen 2016; Benson 2018; Freeman 2019.

¹⁴ Véase Dixon 2006; McAuliffe 2021a y 2021b.

¹⁵ Véase Nietzsche KSA 1: 519.

[...] los seres presentes que moran un tiempo en cada caso, se encuentran en el des-acuerdo. Desde el momento en que moran, se demoran. Se obstinan. Porque en la transición de la procedencia a la partida atraviesan, demorándose, la morada. Se obstinan: se mantienen en sí mismos. En la medida en que los que moran un tiempo en cada caso insisten en la morada, también siguen en su insistencia la inclinación a anclarse en esa persistencia e incluso a perseverar en ella. Se obstinan en la duración permanente y no se vuelven hacia la *δικη*, el acuerdo de la morada. (Heidegger GA 5: 359; 2012: 267)

Pero del mismo modo que la lectura de Heidegger de Anaximandro atiende a la demora, o al “pasar el tiempo” para centrarse, en la tensión entre el entretenerse en algo y el partir – “se obstinan: se mantienen en sí mismos”–, la lectura de Gadamer pone énfasis sobre las complejidades del relato mítico del progreso del alma y la tendencia a la distracción que las mueve, en otro sentido, a alejarse del “mundo verdadero” y retroceder, “aferrándose” al deseo terrenal (y aquí, una vez más, se puede observar un paralelismo con la lectura de Adorno del *Fedro*). De este modo, Gadamer retoma a Platón del mismo modo en que Platón nos dice que Sócrates retoma el mito:

Es una especie de viaje en carro por la cumbre de la bóveda del firmamento, bajo la conducción de los dioses del Olimpo. Las almas humanas viajan igualmente en carros tirados por caballos, siguiendo a los dioses, los cuales realizan esta proceción cada día. Arriba, en la bóveda del firmamento, se ofrece a la mirada el mundo verdadero. Y lo que allí se ve ya no es este tráfigo anárquico y cambiante de nuestra llamada experiencia terrenal, sino las verdaderas constantes y las configuraciones permanentes del ser. Y, entonces, mientras los dioses se abandonan plenamente a la contemplación de este mundo verdadero, las almas humanas se ven entorpecidas por la desobediencia de sus corceles. Como lo sensible de las almas

humanas desconcierta su mirada, solo pueden echar un vistazo rápido y fugaz a ese orden eterno. Mas luego caen a tierra y quedan separadas de la verdad, de la cual solo conservan un vaguísimo recuerdo. (Gadamer 1977: 18-19; 1991a: 51)

Según la lectura de Heidegger, Anaximandro, aquí como antecedente de Platón, para usar la caracterización de Nietzsche, pone en primer plano la importancia del orden y de la medida reticente. Así, Heidegger traduce como si se tratara de algo muy similar al acuerdo propio: “en efecto, dejan que tenga lugar acuerdo y atención mutua (en la reparación) del des-acuerdo” (GA 5: 372; 2012: 276).

En 1946, es decir, en una época de angustia existencial y de patentes cuestiones de orden y desorden, Heidegger escribe:

El ser humano está a punto de abalanzarse sobre la totalidad de la tierra y su atmósfera, de arrancar y obtener para sí el escondido reino de la naturaleza bajo la forma de fuerzas y de someter el curso histórico a la planificación y el orden de un gobierno terrestre. Este mismo hombre rebelde es incapaz de decir sencillamente qué cosa es, de decir *qué es* eso de que una cosa sea. (GA 5: 372; 2012: 277)

La referencia a la lectura de Heidegger del primer texto filosófico que nos ha sido transmitido –el de Anaximandro– es útil dado que las reflexiones que Gadamer arriesga han sido leídas más bien como referencia musicológica a la justicia, tal como McClain lee en Platón “Nuestros cantos se han convertido en leyes, [como] un juego de palabras con [y sobre los] *nomoi*, en el sentido tanto de leyes como de melodías tradicionales para la recitación de los clásicos (*Leyes* 799d)” (McClain 1978: 6).¹⁶ En palabras de Gadamer:

¹⁶ Véanse las contribuciones a Carr y Dumbrill 2018 para un análisis de la variedad de deudas musicológicas con la explicación de McClain.

Todas las formas de ordenación del conocimiento de la realidad desarrollan un sistema de multiplicidad eidética. Así pues, solo se puede hablar de conocimiento de las ideas en cuanto determinación de lo indeterminado, en la que cada idea individual alcanza su plena definición dentro de la unidad de tal sistema. Esto vale tanto para el sistema de los sonidos lingüísticos como para el sistema fonético de las letras escritas y, finalmente, también para la teoría de los modos y las notas en la música. (GW 6: 269)

Gadamer hace la conexión con Anaximandro a través de los pitagóricos, tal como explica:

Estos ejemplos son representativos de todo tipo de ordenación científica de un campo específico de la realidad, y encuentran su interpretación conceptual en las antiguas categorías pitagóricas de *peras* y el *apeiron*. Toda determinación numérica sistemática establece límites y una firme definición en lo inmensurable e ilimitado. (GW 6: 259)

Así, Platón, preocupado por la metempsicosis, las diversas instauraciones del alma en diferentes formas corporales (esta es la imagen mítica que Adorno toma de Platón), refleja lo siguiente:

De entre todos estos casos [de encarnaciones], aquel que haya llevado una vida justa es partícipe de un mejor destino, y el que haya vivido injustamente, de uno peor. Porque allí mismo de donde partió no vuelve alma alguna antes de diez mil años –ya que no le salen alas antes de ese tiempo–, a no ser en el caso de aquel que ha ya filosofado sin engaño, o haya amado a los jóvenes con filosofía. Estas, en el tercer período de mil años, si han elegido tres veces seguidas la misma vida, vuelven a cobrar sus alas y, con ellas, se alejan al cumplirse esos tres mil años. (*Phdr.* 248e-249a; 1988: 350-351)

Es el estremecimiento o la permanencia lo que intriga a Gadamer, que sigue la descripción que hace Platón del espíritu filosófico, “apartado, así, de humanos menesteres y volcado a lo divino, es tachado por la gente como de perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es poseído por alguna deidad” (*Phdr.* 249d; 1988: 352).

La clave de la hermenéutica de Gadamer es dialógica, ya que el intérprete siempre está implicado. Se trata de un enmarañado enfoque de matriz heideggeriana esencial para la comprensión gadameriana del prejuicio, tan importante como lo que toma prestado de Hölderlin, es decir, “la conversación” [*Gespräch*].¹⁷

Luego de tener en cuenta el compromiso con Hölderlin sostenido por el propio Heidegger, así como su reflexión sobre el lenguaje, también es posible observar una referencia a la lectura que Martin Buber hace de Hölderlin.¹⁸ En este contexto, podemos empezar a entender el énfasis puesto por Gadamer sobre el paso desde la primera persona, el yo, el sujeto, el lector, hacia el “nosotros” colectivo.

En el comienzo de “*Friedensfeier*” [*Fiesta de la Paz*], compuesto entre 1801 y 1803, el tema central es el canto. Así, el poema de Hölderlin comienza antes de comenzar, invocando un día de belleza en el que se escuchará “*ja fast jede Sangart*” [sí, casi toda manera de cantar].

¹⁷ La intersección es imposible de eliminar: “El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre” (GW 1: 301; 2013: 366). Véase Babich 2022a para una ulterior discusión y otras referencias.

¹⁸ Buber ([1952] 2003) cita *Reconciliador, tú, a quien nadie creyó* [*Versöhnender, der du Nimmerglaubt*] de la tercera edición del texto de Beisner de 1969. Existe un solapamiento o al menos una resonancia con Gadamer, ya que Buber cita la obra de Heidegger *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* [*Erläuterung an Hölderlins Dichtung*]: “Desde que los dioses nos ponen en diálogo” [“*Seit die Götter uns in das Gespräch bringen*”] (GA 4: 7).

En otro lugar sostengo que Hölderlin retomó esta *gama* modal del canto – una versatilidad innovadora atribuida en la antigüedad a Arquíloco, el poeta lírico, celebrado por este logro en el *De Musica* de Plutarco.¹⁹ Efectivamente, es el recurso poético de la “variación tonal” [*Wechsel der Töne*] lo que conecta a Hölderlin con Arquíloco. Esta misma atención puesta sobre el *tono* se corresponde con la línea que Gadamer cita sobre la conversación.

Al leer a Gadamer debo destacar a la antigua tradición filológica.²⁰ Esto no es menos cierto en lo que hace a la música y la improvisación. En parte, esto tiene que ver con la lectura (y la audición) cuando se trata del griego antiguo, como bien subraya Nietzsche –en una convergencia independiente– junto a Ivan Illich, Northrop Frye, Berkeley Peabody, Walter Ong, así como el musicólogo Thrasybulos Georgiades –aunque en este caso Nietzsche desempeña efectivamente un papel particular.²¹ Si Nietzsche nos enseña a articular el griego antiguo, es menester que sea destacado, como corolario, que el griego antiguo no puede leerse si no es vocalizado con sus sonidos. Gadamer nos recuerda que es en el habla donde lo que deviene sonido (y aquí está el paralelismo con una pieza musical improvisada, tal como el mismo autor reflexiona) nunca es enteramente reproducible por el mero hecho de “realizar” un texto al leerlo en voz alta. Nos recuerda también que “leer a vista”, por así decirlo, un poema para que otro lo

¹⁹ Véanse mis reflexiones sobre Nietzsche y la prosodia y la lírica antigua en Babich 2019: 90 ss.

²⁰ Véase para una aguda discusión crítica, aunque concisa, “*Sprache, Gebilde und Applikation: Die Grundentwürfe von Kunst und Sprache in Gadammers Selbstkritik*” en Schmid (1999: 32 ss.); aunque aquí centrándose más en lo “clásico” como tal más que en la disciplina de la “Filología Clásica”, véase Renaud 2000.

²¹ Merece la pena destacar *Nennen und Erklängen: die Zeit als Logos*, ya que Gadamer ofrece unas palabras de elogio en su prólogo al libro de Georgiades, titulado “*Zum Geleit*” (Gadamer [1983] 1985b), destacando las cualidades excepcionales de la persona de Georgiades y del tema mismo del texto.

entienda es “lo que llamamos interpretación” (GW 8: 364). Es esta articulación interpretativa la que Gadamer compara con la música en su “*Musik und Zeit*” [*Música y tiempo*]. También aquí Gadamer subraya el papel del director de orquesta, ya que este ejemplifica (siempre, por cierto) la improvisación.²²

Como lectores, aunque también como creadores de textos, como filólogos, como estudiosos, estamos siempre involucrados, tal como Nietzsche se encargó de subrayar. Se trata de una consecuencia hermenéutica que aprendió de su propio maestro, Friedrich Ritschl, “*Interpretation, nicht Text*” [“es interpretación y no texto”] (Ritschl 1879b) y en esta misma medida estamos abandonados a cualesquiera intenciones, proyecciones, presuposiciones, que traigamos con nosotros. Estas “convicciones” (como las llama Nietzsche) corresponden a lo que Gadamer, por medio de la fenomenología hermenéutica de Heidegger, denomina “prejuicios” junto a cualquier “*Interpretationskunst*” [arte interpretativa] que podamos poseer (KSA 5: 37).

1. DEMORARSE JUNTO A LO BELLO

El dar atención a la tradición clásica, en la medida en que incluye la mimesis (como Gadamer subraya, no en el sentido de una “imitación” de la naturaleza), la tradición filológica e histórica, nos ayuda

²² Aquí, para entender a Gadamer y Georgiades (y a Nietzsche en el trasfondo), ayudará recordar que la lectura *silenciosa*, tal como Illich desentraña este punto en su *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Víctor*, es una invención relativamente tardía (Illich [1993] 2002). Detallé la articulación realizada por Illich de este punto en relación con el griego antiguo y la cultura o tradición de la oralidad, considerando que el autor sostiene que los historiadores argumentan que esto se extiende durante casi un milenio (véase Babich 2021b). Puede ser útil volver a Illich (y a sus diferentes interlocutores, a través de sus notas a pie de página), ya que, de lo contrario, se podría malinterpretar la cuestión reduciéndola a la distinción que otros hacen entre cultura oral y literaria.

a explorar la cuestión del juego y el símbolo en el texto de Gadamer junto al culto antiguo, lo cual es una parte central de su discusión. Especialmente cuando explica, anticipando bastante los argumentos posteriores de Nicole Loraux, y en tanto ambos clasicistas que retoman a Nietzsche, lo siguiente:

[...] el éxito, la inmensa popularidad que ganó la integración cultural del teatro ático da testimonio de que no se trataba de la representación de las clases altas, o que tuviese la función de satisfacer al comité del festival que entonces otorgaba premios a las mejores obras. (Gadamer 1977: 66; 1991a: 119; trad. mod.)

La referencia es a la reflexión de Nietzsche sobre que el único paralelo con el que contamos para la tragedia griega antigua, que para él era un asunto musical, es la misa solemne (católica). Gadamer habría conocido esta referencia específica a Nietzsche y la tragedia gracias a su propia amistad y compromiso con Georgiades. Nietzsche explica en la primera de las “dos conferencias públicas sobre la tragedia griega” presentadas en Basilea en 1870, *El drama musical griego*, un punto sobre el cual insiste en otras ocasiones en términos de la presencia del participante, de relevancia para la propia ilustración musical de Gadamer. En la medida en que Nietzsche especifica que el antiguo espectador-congregante de la Grecia antigua no tenía libertad ni para llegar tarde ni para irse temprano, el significado se amplió para hacer su propio descubrimiento de la antigua prosodia griega, cuestión señalada formulaicamente en su conferencia de Basilea *Das griechische Musikdrama* como una “íntimísima unidad [*Eins-sein*] de palabra y sonido” (KSA 1: 529; 2011: 448). Así, la antigua tragedia ática para Nietzsche surgió del griego semi-recitativo, tal y como lo detalló en sus conferencias universitarias, y esta totalidad musical exigía dicha presencia:

Pero ese hablar hemos de imaginárnoslo siempre como un semi-recitado, de modo que el sonido retumbante que le es peculiar no introducía ningún dualismo en el drama musical; al contrario, también en el lenguaje había conseguido imponerse el influjo dominante de la música. Se tiene una especie de eco de ese tono de recitado en el denominado tono de lección con el que en la iglesia católica se leen los evangelios, las epístolas, varias oraciones. [...] En suma, muchas cosas del ritual de la misa solemne recuerdan el drama musical griego, solo que en Grecia todo era mucho más claro, todo estaba más bañado de sol, todo era, en definitiva, más hermoso, aunque también menos íntimo y sin ese enigmático simbolismo infinito de la Iglesia cristiana. (KSA 1: 530-531; 2011: 449)²³

Aquí Nietzsche cita –y además de citar abiertamente, parafrasea silenciosamente– la *Historia de la Música* [*Geschichte der Musik*] del historiador Wilhelm Gustave Ambros, sobre los orígenes del *Tonkunst* [arte musical]: declamación religiosa, parcialmente musical (Ambros 1862: 290).

Para Nietzsche, como les dice a sus estudiantes en Basilea en sus conferencias sobre la lírica griega de 1878/79, era clave la presuposición de un público que no es posible presuponer hoy en día: completamente familiarizado con la cultura religiosa de la época, la “Mitología”, tal público sería capaz de captar, el punto de Nietzsche es totalmente musical, “la más mínima resonancia [*Anklungen*] del motivo” (Nietzsche [1940] 1994: 369). La cuestión principal para Nietzsche cuando repite este curso de conferencias al final de su carrera universitaria, poniendo en ello el mismo énfasis que al principio de su

²³ Abordé la compleja cuestión del descubrimiento nietzscheano del griego antiguo en sus diferencias específicas con respecto a los estilos occidentales modernos de entonación y glosé el *recto tono* medieval en el proceso. Véase Babich 2016: 213.

derrotero, era que la lírica griega antigua no estaba dirigida a un público lector sino a un público *oyente*. Debido a esta familiaridad, el público estaba atento al más mínimo error en la declamación musical. Algo central para Nietzsche era que dado que la(s) trama(s) se conocían ya como escrituras, el análisis de Aristóteles sobre la catarsis no podía estar planteado en un modo peor. La tragedia griega era un asunto musical no comparable al teatro isabelino o moderno y mucho menos al drama actual.

En su lectura, Gadamer ofrece su propia paráfrasis silenciosa del mismo punto que Nietzsche, siguiendo a Ambros, planteara entonces:

Un arte similar era y es, con seguridad, la gran historia de la polifonía occidental derivada del canto gregoriano. Y aún hoy podemos tener una tercera experiencia, exactamente con el mismo objeto que los griegos: la tragedia antigua. [...] El equivalente cristiano de esto lo constituye el coro gregoriano y su complejo desarrollo, pero también las Pasiones de Bach. Que nadie se engañe: no se trata de la mera asistencia a un concierto. Aquí sucede algo muy distinto. Al oyente de un concierto se le hace patente que la audiencia no se congrega allí del mismo modo que lo hace en una gran iglesia cuando se interpreta una Pasión. Es como en el caso de la tragedia antigua. (Gadamer 1977: 67; 1991a: 119-120)

El antiguo culto griego es clave para Heidegger en su discusión sobre la obra de arte y aún más centralmente, aunque también esotéricamente, en *El nacimiento de la tragedia* [*Die geburt der tragödie*] de Nietzsche.

Gadamer nos hace accesible para la actualidad este punto con su reflexión sobre el carácter festivo de las exposiciones o eventos museísticos, en particular los dedicados a los descubrimientos arqueológicos:

Estoy pensando en el Museo Nacional de Atenas, donde casi cada diez años se vuelve a poner en pie una nueva maravilla de bronce rescatada de las profundidades del Egeo. Cuando uno entra por primera vez en esas salas, le sobrecoge la solemnidad de un silencio absoluto. Siente cómo todos están congregados por lo que allí sale al encuentro. (Gadamer 1977: 53; 1991a: 101)²⁴

A mi modo de ver, esta reflexión sobre la industria cultural y su preocupación por las “grandes” obras (Bernasconi 1993) puede conjugar con la referencia de Gadamer a la dificultad de programar composiciones musicales contemporáneas en los calendarios oficiales de las orquestas cívicas y las salas de concierto.

Es en este contexto en el que la cuestión de la improvisación y de la correspondencia dialógica entre el intérprete y el público toma relevancia para Gadamer, aunque también insiste en centrarse en Rilke para poder explicar la obra, la cual es una propiedad emergente en una improvisación, ya que, afirma Gadamer, es el oyente quien es capaz de emitir un juicio de tales características:

De lo contrario, no se harían juicios sobre la calidad de la improvisación o sobre sus deficiencias. Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar, pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y solo esa identidad constituye el sentido de la obra. (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71-72)

Gadamer se remite a la comprensión aleteica de la verdad de Heidegger para subrayar que “junto al desocultar, e inseparables de él, están

²⁴ Para una discusión más amplia véanse mis varios ensayos sobre bronces griegos antiguos de tamaño natural -a esto se refiere Gadamer aquí (Babich 2021b: 55-114).

el ocultamiento y el encubrimiento, que son parte de la finitud del ser humano” (1977: 45; 1991a: 89). Pero la “quididad” de lo que es, tal como Heidegger destaca, lleva a Gadamer en dirección a Rilke en cuanto testigo de la obra *qua* obra:

[...] para decirlo con Rilke: “Algo así se irguió entre humanos”. Esto, el hecho de que haya esto, la facticidad, es, a la vez, una resistencia insuperable contra toda expectativa de sentido que se considere superior. La obra de arte nos obliga a reconocerlo. “Ahí no hay ni un lugar que no te vea. Tienes que cambiar tu vida”. Es un impacto, un ser volteados, lo que sucede por medio de la particularidad con la que nos sale al paso cada experiencia artística. (1977: 45; 1991a: 89-90)²⁵

Las palabras finales de *Pan y Vino* de Hölderlin –“*Daß in der zögernden Weile einiges Haltbare sei*” [que en el momento vacilante hay al menos algo que perdura]–, junto a esta conmoción, que es lo que Adorno había caracterizado con referencia al *Fedro* como ese “este espléndido motivo del dolor y el anhelo, que se apodera de los seres humanos ante lo bello” (Adorno [1970] 2009: 141), tal como se citó anteriormente, concuerdan con el énfasis puesto por Gadamer en la “justificación” del arte.

Lydia Goehr, aunque sin hacer referencia a Gadamer en lo que hace a la improvisación dentro de su propia discusión sobre la improvisación “*impromptu*”, cita sí, en cambio, a Derrida a este respecto (Goehr 2013: 461)²⁶ (vale notar que, con respecto a Gadamer, Derrida

²⁵ Aquí la cita es de las *Elegías de Duino*, VII, de Rilke.

²⁶ La referencia no es del todo justa, ya que Goehr habla musicológicamente, con respecto a diversos tipos de improvisación, debido a que técnicamente es posible hablar de esto tanto en el jazz como en la música clásica. En cambio, en 1982, Derrida está hablando sobre la influencia y el prejuicio a raíz del importante debate con Gadamer (aunque llamarlo un “debate” puede ser ir demasiado lejos, ya que Derrida

se encuentra casi en las antípodas).²⁷ Goehr sostiene que la improvisación en el discurso musical se dice de muchas maneras. Así pues, es de lamentar que no tome nota de las dotes de improvisación de Nietzsche como intérprete, considerando que en otros lugares escribe sobre lo que cuenta como “obra” y, en este sentido, podría haber dialogado con Gadamer, como lo hace, en dosis homeopática, en su primer libro, en la medida en que *The Imaginary Museum of Musical Works* está dedicado a algunos aspectos de la improvisación, ya que allí discute la extemporización como algo que efectivamente conlleva una emergencia determinada y específicamente histórica de la obra musical.²⁸

Goehr cita a Nietzsche, quizá porque Nietzsche tematiza explícitamente la “improvisación” (ni una palabra en la erudición digital actual) en sus cavilaciones conscientes/inconscientes de *La gaya ciencia*: una reflexión fisiológica/psicológica sobre la distracción y el sueño (y la fantasía de uno mismo frente a las exigencias del día), de ahí el título del aforismo: “*L’ordre du jour pour le roi*”. En particular, la siguiente idea recurrente “¡Escucha! ¿No eran las campanas? ¡Dios! ¡Empieza el día y la danza, y no sabemos sus giros! Tendremos que improvisar, – todo el mundo improvisa su día. ¡Hagamos hoy como todo el mundo!” (KSA 3: 394; 2014: 753).

no se comprometió demasiado en la discusión). Ese es el punto del contexto de Derrida con respecto a un “discurso estereotipado” ya dado.

²⁷ Véanse los pertinentes textos de Gadamer y Derrida, así como de otros autores, incluidos los excepcionales ensayos de Bernasconi y Rapaport, en la colección editada por Michelfelder y Palmer (1989).

²⁸ Véase Goehr 1992. La biografía en tres volúmenes de Curt Paul Janz (1978) es la fuente principal para la mayoría de los debates sobre la capacidad de improvisación de Nietzsche a lo largo de su vida, y con razón. Sin embargo, véase Richter 2009, además del segundo capítulo “*At the piano*” en Liébert [1995] 2004.

El escenario narrativo pertenece al sueño, una de las frecuentes referencias de Nietzsche al *trabajo* de la obra onírica, relevante para Freud, que tomó prestado mucho de Nietzsche, así como el ejemplo de la incorporación de aquello que es externo al estado onírico y la inversión temporal, algo a lo que Nietzsche volvería:

Y con eso desapareció mi extraño sueño matutino, probablemente ante los fuertes toques del reloj de la torre, que con toda la importancia que le es propia acababa de anunciar la hora quinta. Me parece que esta vez el dios de los sueños ha querido burlarse de mis costumbres, – mi costumbre es comenzar el día componiéndolo y haciéndolo soportable *para mí...* (KSA 3: 394-395; 2014: 753)²⁹

En su texto, el foco motivador de Goehr es una película de 1940, ya que toma su título de *Broken Strings* [*Cuerdas rotas*] de Bernard B. Ray, estableciendo un vínculo con los entonces contemporáneos concursos musicales de talentos y recordando al lector “la duodécima Oda Pítica de Píndaro, en la que palabras cantadas en modo dórico relataban un concurso en el que, al romperse la boquilla de la flauta de Midas de Acragas, este siguió tocando” (Goehr 2013: 477). Esto sería en última instancia lo revelador del artículo. Goehr –cuidadosa escritora– establece allí una conexión con el propio Paganini, ya que el recurso o truco de cortar “sus propias cuerdas para mostrar su mano divina” (2013: 477) le acarreó ciertos problemas no porque su virtuosismo no fuera “divino” sino porque, repetido ante un público tras otro, ese mismo público se encontró ante el “engaño”.

Las referencias improvisacionales de Goehr relativas a los “*cutting contests*” junto a las actuaciones virtuosas icónicas, así como a la

²⁹ Cf. Allison 1979, Strong 1981 y, en una clave más filológica, Large 2005.

composición musical “de vanguardia”, no son, por cierto, las de Gadamer. La referencia que Gadamer ofrece funciona dentro del mundo cotidiano de la cultura musical, incluyendo la participación del público y la improvisación clásica. Gadamer observa—recordemos que esto precede a YouTube/TikTok— lo siguiente:

Como tal improvisación, que solo tiene lugar una vez, no podrá volverse a oír nunca. El mismo organista apenas sabe, después de haberlo hecho, cómo ha tocado, y no lo ha registrado nadie. Sin embargo, todos dicen: “Ha sido una interpretación genial”, o, en otro caso, “Hoy ha estado algo flojo”. (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71)

El ejemplo de la improvisación con el órgano, aunque sea “único”, depende del compromiso del oyente, un ejemplo de una metodología hermenéutica identificable que Nietzsche llamó, tomando prestadas las reflexiones de Ritschl sobre la hermenéutica clásica, como se ha señalado anteriormente, un “truco de amor”; ya sea este, como considera Nietzsche, un “acontecimiento” particular o una “persona”, digamos; como en el caso de un encuentro con el propio Gadamer (como con cualquier otra persona), en términos corporales, del mismo modo en que Georgiades comienza describiendo en su *Nennen und Erklängen* su propia atención autoral al cuerpo, incluyendo el cuerpo de la palabra tal y como suena (Georgiades 1985: 11);³⁰ o, quintaesencialmente, como Nietzsche aclara en su propio ejemplo, el encuentro con un texto (véase Babich 2022a: 11 ss.), algo que nos

³⁰ Gadamer utiliza un ejemplo relacionado con la resonancia musical cuando habla del clavicordio para iluminar el uso que hace Kant del término “*Anschlag*”, ya que el clavicordio ejemplifica una “*eigentümliche, nachhallende Schwebewirkung*” [“ese peculiar quedarse suspendido el sonido”], un sonido que perdura “en que la nota sigue resonando mucho después de que se haya soltado la cuerda” (Gadamer 1977: 28; 1991a: 64-65).

lleva a la generosidad característica de Gadamer y a su enfoque sobre la audiencia.

En *Aktualität des Schönen*, Gadamer, a sus 74 años, dirige una mirada retrospectiva a “Plato und die Dichter” ([1934] 1991b), un ensayo de 1934 entonces dirigido al conflicto y al desafío que plantea la mimesis, lo ilusorio, al arte como mentira, que es como Platón y Aristóteles lo habían enfrentado, el último aún más enamorado de la verdad que el propio ateniense. Aquel texto de 1934 colocaba a Gadamer en el ámbito tanto de las conferencias de Heidegger como del ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, junto al argumento de Nietzsche sobre Sócrates en *Die Geburt der Tragödie*: “De hecho, fue bajo la nueva mentalidad filosófica y la nueva pretensión de los socráticos con respecto al conocimiento que, por primera vez en la historia de Occidente, hasta donde sabemos, se le exigió al arte una legitimación” (Gadamer 1977: 3).

Gadamer une esto al más grande culto entre los cultos (en el espíritu de la conclusión del libro sobre la tragedia de Nietzsche), el culto judeocristiano del cristianismo, incluyendo el legado de la prohibición de los ídolos y, por lo tanto, “la realización de conversiones”; y esto incluye los esfuerzos misioneros cuyo espíritu seguimos encontrando hoy en las ONG y personajes como Bill Gates, persiguiendo culturas no occidentales, “paganas”, muy dentro del legado que Gadamer denomina la era de la iconoclasia; “prodigando un nuevo significado a”, que es creado en tal modo. Este es también el legado de Panofsky, “el lenguaje de los artistas plásticos y, más tarde, también a las formas discursivas de la poesía y la narrativa” (Gadamer 1977: 3-4; 1991a: 30). Subrayando su punto, este era su estilo, Gadamer continúa: “Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental” (1977: 4; 1991a: 31).

Para explicar la noción de “demora” he señalado la reflexión de Heidegger sobre el “pasar el tiempo” en Anaximandro y la referencia final de Gadamer al lenguaje de Hölderlin de una “estancia vacilante”. En este sentido, la discusión de Gadamer sobre el *Fedro* de Platón puede ser iluminada por el *Verweile doch, du bist so schön* de Goethe en términos de la “actualidad” o pretensión presente de lo bello.

La frase es impactante, por eso puse el texto como epígrafe más arriba, y a muchos, incluso a los que no conocen a Goethe, les ha llamado la atención. También está repleta de resonancias metonímicas y no poca misoginia.

Aun así, deberíamos preguntarnos qué significa “quedarse”, ¿permanecer o demorarse? ¿Qué es *verweilen*? Hay varias traducciones: y demorarse es cuanto menos pintoresca en el español actual. Tal y como está traducido, el “*Verweile doch*” goetheano ofrece un imperativo implorante, “tan solo quédate”, anticipando o protestando contra la decepción. Para ilustrar esto, ya que se trata de un motivo amoroso común, vale la pena señalar una serie de éfrasis pictóricas del relato de Ovidio, en su *Metamorfosis*, sobre el mortal Adonis (hijo del incesto) y Afrodita/Venus.

La *Venus y Adonis* de Rubens (fig. 3) nos muestra a Adonis dejando a Venus y a esta última intentando detener su marcha. Un momento fatídico, ya que sabemos que posteriormente él morirá corneado en la cacería, cuyos atractivos le obligan a desatender a su amante, justo cuando Ovidio subraya tanto que fue (largamente) advertido como que ignoró tales advertencias: “Tus esfuerzos por ser valiente no hallarán gloria alguna; Tu muerte será el fin para ambos” (*Ov. Met.* 10.705-708; 1958: 295).³¹

³¹ Se toma como referencia la traducción de Gregory (1958).



Fig. 3. Rubens, *Venus y Adonis*, 1635-40, Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

A la pintura de Rubens (fig. 3) se añade la *Venus y Adonis* de Tiziano, de 1554 (fig. 4). A esta es posible agregar, a su vez, otra versión, también de la década de 1550, en la que Tiziano, siguiendo el espíritu de la canción pop, le ha dejado puesto el sombrero (fig. 5), y sus perros de caza, están todos atados y listos.³²

³² Para una discusión, cf. Doeblner 1982. Véase, sobre la línea de los diferentes nombres de Shakespeare, Magri 2004: 80ss. Véase también Cousins 1996.



Fig. 4. Tiziano, *Venus y Adonis*, 1554. Museo del Prado, Madrid. Prado.

El centro de atención del artista es Adonis, llamativo por su belleza, que tiene, como todos los mortales –de ahí el relato del *Fedro* que nos recuerda Gadamer–, *otros* lugares a los que ir y *otras* cosas que hacer. En este sentido, no necesitamos mucho más contexto para saber que, desde luego, se desprendería de los afectos de la noche para dedicarse a las actividades del día.



Fig. 5. Tiziano, *Venus y Adonis*, ca. 1554. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma..

La impotencia de las mujeres, incluso de las deidades, en el terreno afectivo puede formar parte de ello, pero la cuestión de fondo es el cambio que se da en el arte. Si bien algunos estudiosos subrayan un deseo de venganza, que explica tan solo la herida accidental de Cupido/Eros, una herida que Venus no advierte, tal lectura es superflua: Adonis no tiene ningún deseo de quedarse más de lo que ya lo ha hecho; su deseo en este punto es seguir su camino sin obstáculos. Tal como sus gestos en las pinturas exhibidas arriba dejan en claro, no tiene ningún deseo de demorarse. Lo mismo vale para el alma platónica en su ascensión.

En este sentido, la ilustración de Zhenya Gay para la edición en inglés de 1958 de la *Metamorfosis* de Ovidio (fig. 6) podría representar la “*Zweiheit der Geschlechter*”³³ [dualidad de los sexos] de Nietzsche (KSA 1: 25; 2011: 338) en términos de tensión entre los sexos, siguiendo el modelo de la “*Zwist der Liebenden*” [riña entre amantes] de Hölderlin. Una tensión estilizada que ilustra el conflicto/dimorfismo sexual de los leones en los que Cibeles transformó a Hipómenes y Atalanta.

Ovidio expresa el sentimiento: habiendo ganado a su novia, alcanzado el objeto de su deseo, gracias a tres manzanas de oro, regalos de Afrodita/Citerea, Hipómenes “había olvidado todo lo que me debía” (*Ov. Met.* 10.682-683; 1958: 294). Y más allá de esta falta de gratitud para con la diosa, la pareja haría alarde de su deseo, haciendo el amor en una capilla dedicada a los dioses antiguos. Y por ello, como destino peor que la muerte, fueron transformados en leones para ser unidos al carro de Cibeles (fig. 6).³⁴



Fig. 6. Zhenya Gay, Ovid, *Metamorphosis*, L. X.

Es posible evocar, por tratarse de algo no del todo diferente, ya que el tópico es una tematización del deseo, el *Eros el dulce-amargo* [*Eros, the Bittersweet*] de Anne Carson y la lectura de Foucault de *Las Meninas* de Velázquez (fig. 7) en *Las palabras y las cosas* [*Les Mots et les Choses*], incluyendo la pintura tal y como lo hace la figura del propio pintor: una écfrasis inversa, como nos recuerda Gary Shapiro (2003). Foucault comienza con el cuadro, en la oscuridad, junto a Velázquez. Este último no es nombrado al principio, pero es “el pintor” del

³³ “Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse” (Hölderlin 1799: 124; 2014: 213).

³⁴ “Al principio, la madre coronada de los dioses, / la temible Cibeles en persona, tenía la intención / de arrojar al hombre y a la esposa al agua Estigia, / pero cambió de idea: necesitaban una advertencia más severa: / Sus dedos se curvaron en forma de garras, sus brazos en piernas. Sus pechos se volvieron más grandes; ambos llevaban colas empenachadas / que barrían la superficie de arena, y cuando hablaban gruñían” (*Ov. Met.* 10.696-702; 1958: 294; trad. mod.).

mismo modo en que se habla de “el meditador” en algunos resúmenes de las *Meditaciones acerca de la filosofía primera* [*Meditationes de prima philosophia*] de Descartes:

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen. (Foucault 1966: 19; 1968: 13)

Allí en el cuadro, desde el punto de vista del pintor, Foucault nos asigna, nos descifra: ya estamos allí, “doblemente ciegos” ante nosotros mismos y frente a la centralidad de la línea.

Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos. (1966: 20; 1968: 14)

Foucault argumenta entre un público imaginario, que se opone a su sugerencia, y un lector amistoso que se complace en entender el punto, un punto en el que quizás no había reparado hasta este momento pero que, está de acuerdo, siempre ha estado ahí para ser visto.



Fig. 7. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656). Museo del Prado, Madrid.

Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro. En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. (1966: 20; 1968: 14)

No hay sujeto, solo representación. Pero con respecto a la improvisación, las reflexiones de Anne Carson sobre *Eros el dulce-amargo* nos recuerdan las líneas modernas del deseo y su cartografía enmarcada, el espaciamento de la antigüedad, muy en los términos de aquello que ella llama, patentemente después de Foucault, aunque también después de Safo y Arquíloco, el “punto ciego del deseo” (Carson 1986: 91: 127; 2015: 129).

Hay una parada, un alto, en el relato de Carson, pero su preocupación no es la de Heidegger sobre Anaximandro y la demora. No se trata de una cuestión de tiempo o de tumulto mortal a través de los tres veces diez mil años de reencarnación de Platón, sino una limitación congelada y triangulada que, para Carson, debe leerse al pie de la letra:

Algo paradójico detiene al amante. La detención sucede en un punto de ausencia de armonía [*inconcinnity*] entre lo real y lo posible, un punto ciego en el que la realidad de lo que somos desaparece en la posibilidad de lo que podríamos ser si fuéramos otros. Pero no somos otros. No somos el rey y la reina de España. No somos amantes que puedan a la vez sentir y lograr sus deseos. No somos poetas que no necesiten alguna metáfora o símbolo para acarrear nuestro significado. (Carson 1986: 75; 2015: 109; trad. mod.)

Carson utiliza una variación de un término musical, “armonía” [*concinnity*], un término que tiene significado tanto arquitectónico como musical (yo utilizo el término más positivamente para hablar de la *concinnitas* de Nietzsche, un recurso que describe el reflejo estilístico que lleva al lector a su ámbito de escritor).³⁵

³⁵ Sobre la *concinnitas*, ver Babich 1990; el punto constituye el núcleo interpretativo de Babich 1994.



Fig. 8. Paolo Veronese, *Venus y Adonis*, 1562. Museo del Prado, Madrid.

El problema con el deseo humano y la naturaleza tempestuosa que Gadamer menciona como propia del deseo mortal, es que nuestra mirada casi siempre está dirigida a otra parte: y si no lo está, pronto lo estará. En cuanto encontramos un objeto de deseo o una persona a la que amar, parece que nuestra cabeza (ya) está volteada, nuestro foco cambia y nos apartamos.

Este impulso apotropaico, de bloqueo, caracteriza la *Venus y Adonis* de Veronese de 1562 (fig. 8). En 1580, el tema cambia, al menos temporalmente, y Veronese muestra a Venus con Adonis (fig. 9) dormido en su regazo, con una copa escurriéndose entre las manos.



Fig. 9. Veronese, *Venus y Adonis*, 1580. Museo del Prado, Madrid.

Adonis, durmiendo al despuntar el día, no está “demorándose”. La captación pictórica del momento del olvido anuncia ya su partida con Cupido (quien, desde el inicio, causó todos los problemas a Venus), presagiando el mismo gesto que veremos más tarde en Adonis: los brazos de Cupido frenando a uno de los perros en el momento de quietud antes de que su amo se levante, ambos perros esperando impacientes, al modo particular de los perros, a que la caza se ponga en marcha.

Para Carson el punto ciego, tal y como lo analiza Foucault, es su deseabilidad. Aquello, para Carson, junto a la paradoja, explica nuestras muchas maneras de retrasar una consumación última, como si ya adivináramos algún elemento de defeción.

No obstante, retrasar la satisfacción, el goce, la consumación, no es quedarse, ya que esto tiene que ver totalmente con el deseo. Pero ¿qué es demorarse?³⁶

Más arriba he citado a Heidegger a propósito de la afirmación ética de Anaximandro. Del mismo modo, si seguimos la lectura de Gadamer del *Fedro*, los seres mortales somos singularmente incapaces de permanecer, habitar con o junto a lo bello. Como reflexiona Nietzsche hacia el final de la primera edición de *La gaya ciencia*, en su aforismo *Vita femina*, “el mundo está desbordante de cosas bellas, pero a pesar de ello es pobre, muy pobre en instantes bellos y en el desvelamiento de esas cosas” (KSA 3: 569; 2014: 856).

Nietzsche se consuela con el seductor encanto de la promesa en cuanto promesa de vida: “hay sobre ella un velo bordado en oro de hermosas posibilidades, prometedor, resistente, pudoroso, burlón, compasivo, seductor” (KSA 3: 569; 2014: 856). Para Gadamer, que adopta un punto de vista a las claras más amplio, nosotros, impetuosos y arrastrados por las cadenas de hábitos mancillados, somos impacientes. Como el bello Adonis, no *podemos* quedarnos; y la picardía, tal como Gadamer lee a Platón, es que el alma revoltosa se aleja por sí misma. No es repelida ni rechazada, se aparta. Y al igual que nos lo recuerda Nietzsche, el punto es sutil y rara vez advertido, aunque clave desde el principio para su teoría trágica del conocimiento: a los griegos les faltaba un cierto algo necesario para el desarrollo de lo que se convertiría en la ciencia occidental (sobre esto, véase Babich

³⁶ Para una discusión con relación a la temporalidad y, excepcionalmente, con respecto a Ricoeur, véase Sheila Ross (2012) sobre el demorarse en Gadamer. Véanse, además, las citas esclarecedoras de Daniel Dahlstrom en Tate 2012.

2014). Del mismo modo, carecían de la idea judeocristiana de transgresión, algo que Nietzsche también enfatiza en su primer libro, haciendo referencia a Prometeo y a Goethe.

Según la explicación de Platón que ofrece Carson:

[...] en el alma de cada uno, un residuo de su principio inmortal. Nuestras almas alguna vez vivieron, aladas, entre los dioses, dice, nutridas como los dioses por el júbilo infinito de ver todo el tiempo la realidad. Ahora estamos exiliados de ese lugar y de esa calidad de vida, y sin embargo lo recordamos de tanto en tanto, por ejemplo[,] cuando miramos la belleza y nos enamoramos. (Carson 1986: 209; 2015: 217)

Así, los debates sobre Gadamer y el demorarse ponen de manifiesto la relevancia de la sugerencia de Gadamer de que “la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse” (Gadamer 1977: 60; 1991a: 110-111) en nuestro encuentro dinámico y vivido con el arte.

Lo bello en griego es τὸ καλόν y Gadamer tematiza a Platón y al deseo humano, ontológica y trascendentalmente. Para el autor, necesitamos de un contexto platónico para poder entender la “idea” de lo bello:

Para conquistar de antemano todo el horizonte real del problema de lo bello y, tal vez, también de lo que el arte «es», ha de recordarse que, para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación visible de lo bello. Hay un elemento pitagórico en la idea griega de lo bello. (Gadamer 1977: 18; 1991a: 49)

Hay una referencia al Timeo, cósmica, y una referencia al “gran” año de Heráclito (Gadamer 1977: 18; 1991a: 49). Esta es la condición humana.

Allí donde las deidades –así como, por extensión, el alma divina– son capaces de demorarse y, por lo tanto, de permanecer, es decir, de habitar o descansar en la revelación del mundo verdadero “develado a la vista”, la gran mayoría de las almas humanas no son capaces. Mejor dicho, teniendo en cuenta lo que afirma Nietzsche, no están dispuestas –esto también se encuentra en Rilke– a “abandona[rse] plenamente a la contemplación de este mundo verdadero” (Gadamer 1977: 19; 1991a: 51). Siendo mortales y, por tanto, absortos como estamos, nuestra mirada, como Adonis alejándose de Venus/Afrodit/Cipris (la deidad tiene muchos nombres), ya está mirando hacia otro lado. Ahora bien, las tendencias teodísticas exigen juicio, decisión, exclusión. Así es posible apreciarlo en la visión de Radamantis para los antiguos, sopesando los defectos del alma; o, como en la reelaboración de Dante del relato, en la figura de Minos, puesto a las puertas del Infierno para “clasificar” –utilizando aquí el lenguaje de J. K. Rowling– las almas de los condenados.

Esto también se repite en varios sueños y representaciones ficticias de pruebas y juicios, el viaje del héroe, el avance del peregrino. Y el atractivo de estas pruebas es que enfrentan al sujeto, al héroe, al peregrino, a una medida externa, no a la culpa: el héroe está en apuros. El cumplimiento de los deseos nos dice Nietzsche y repite Freud, funciona así. Como nuestras conciencias, en palabras del filósofo, “nos besa al tiempo que nos muerde” (KSA 5: 91; Nietzsche 2016: 343).



Fig. 10. Gustave Doré, Minos. Ilustración para e *Inferno* de Dante Alighieri. Canto V., plancha 13, 1857.

Así, el Minos de Doré (fig. 10) nos ofrece no solo una visión transmogrificada del infierno, miltonesca y gloriosa, pero que alude al contraste entre las teologías judeocristiana y griega antigua, trasladando en cierta medida al dios parte de la culpa del transgresor, como escribe Nietzsche. Si lo que está en juego es un juicio, entonces en gran medida el juez se hace cargo de la responsabilidad del juzgado. Esto resulta mucho menos convincente en la representación de Minos realizada por Miguel Ángel (fig. 11), como ya comenté de pasada en un ensayo sobre Ariadna y Dionisos (y la muerte).³⁷

³⁷ Véase también Babich 2022b en referencia al monumental e ilustrado *Michelangelo* de Horst Bredekamp (2021).



Fig. 11. Miguel Ángel, Minos, detalle de *El juicio universal* 1536-41. Capilla Sixtina, Roma.

Es Miguel Ángel quien hace que los elementos básicos sean lo más sencillos posible (y, como señalo en 2022b) coloca la imagen lo suficientemente baja en *El Juicio Universal*, abajo a la derecha, por una cuestión de composición que basta para incitar no solo al modelo de Minos (Biagio Martinelli/da Cesena, el maestro de ceremonias papal), como nos dirá largo y tendido un historiador del arte tras otro, sino también a la mayoría de los espectadores.³⁸

“Clasificar” resulta superfluo, pues el proceso funciona por sí solo. No necesitamos ser identificados individualmente para el “juicio”. Estamos “distráidos”, tal como dice Gadamer al retomar con indulgencia el devastador relato de Platón sobre las consecuencias del viraje humano hacia el mundo terrestre. La causa, sigue Gadamer, es nuestra indómita naturaleza “impulsiva” (Gadamer 1977: 19).

Y aunque el tipo de vidas que hemos llevado adelante a través de múltiples encarnaciones marcan la diferencia en nuestro nivel de apego a los deseos más bajos, es a través de “la experiencia del amor y de lo belleza” que somos capaces de adquirir un recuerdo duradero “del orden verdadero del mundo” (Gadamer 1977: 19; 1991a: 52). Así, en lo bello presentado en la naturaleza y el arte, experimentamos esta convincente iluminación de verdad y armonía, que nos obliga a admitir: “eso es lo verdadero” (1977: 19; 1991a: 52).

De este modo, una justa afinación de nuestra propia alma nos permitirá advertir aquello que no encaja:

³⁸ Véase Barolsky 2006 además de Land 2013. También, véase el capítulo de Nelson y Zeckhauser (2021) sobre el legado, bastante en la línea de “la venganza será terrible”, del canto de Cástor de Píndaro, bien conocido desde la antigüedad de atrás para adelante.

Un solo tono en falso, tanto en la música como en el trato de las personas entre sí, ya perturba la armonía y la afinación. Sin que ni siquiera se pueda decir qué es lo que hubiera sido realmente lo adecuado [*angemessen*], siempre sabemos con toda certeza, sin embargo, qué fue lo inadecuado que perturbó la armonía. (GW 8: 382; 2011: 289)

Esta “precisión” no excluye la improvisación en el arte. Este desafío lleva a Gadamer a uno de los diálogos más difíciles de Platón:

En el *Filebo*, al hablar de la mezcla con la que se prepara la bebida de la vida, a la que ya hemos aludido, Platón distingue la matemática pura de la praxis, en la cual lo importante es otra cosa, que, según él, resulta imprescindible. Él la llama «acierto, puntería, tino». Se dice explícitamente que para la praxis de la vida no basta con limitarse a la ciencia divina de los puros números, círculos y triángulos. A la aplicación humana pertenece igualmente el círculo «falso», tanto como la «falsa» medida. Incluso en la música y en la arquitectura, donde los números y las medidas juegan un papel especialmente destacado, lo importante es el arte de acertar. Este es, según Platón, imprescindible. Y debe así ser admitida en la vida buena, «si cada uno de nosotros ha de encontrar cada vez aunque sea el camino a casa». (GW 8: 385; 2011: 292)

El de Gadamer es un enfoque sobre la justa medida, en el sentido de Hölderlin. Así, el ejemplo que ofrece, el cual reflexiona sobre la ἐνέργεια y la ἐντελέχεια, por medio del compromiso crítico de Aristóteles con Platón y su suplemento a este, es la lectura literaria como tal. Su recurso repetido a la noción de *demorarse* concuerda con la consecución de lo divino.

2. SUPERAR LA RESISTENCIA Y LA “CONMOCIÓN”

Gadamer nos recuerda aquí –una vez más es posible trazar un paralelismo con Adorno sobre el arte (y la música) modernos, aunque el esfuerzo sea elíptico– que la idea de que la función del arte es “conmover” a un público presuntamente resistente a sus encantos hace tiempo que fue superada: “Pero ¿qué es todo eso frente al extrañamiento y la conmoción que las nuevas creaciones artísticas de nuestro siglo han llegado a exigir de nuestra autocomprensión como público?” (Gadamer 1977: 8; 1991a: 37).

Sin duda, algunos comentaristas lo interpretan como un lamento personal de Gadamer, una lectura errónea pero comprensible, ya que es fácil en 2022 olvidar que en 1974 era, si acaso, displicente en lo que se refiere a la tarea convencional de escandalizarse por cualquier cosa en el arte.³⁹

Sin embargo, y a pesar de la (constante) necesidad de una pizca de sal, elementos de “conservadurismo” infunden siempre la industria cultural cuando se trata de programar –sobre todo– nueva música. El tono de Gadamer es, pues, el de quien da un consejo:

Preferiría guardar un discreto silencio sobre lo difícil que es para los intérpretes, por ejemplo, tocar en una sala de conciertos una composición de música moderna. La mayoría de las veces pueden colocarla únicamente en medio del programa; si no, los oyentes llegan tarde o se van antes de que finalice la función. (Gadamer 1977: 8; 1991a: 37; trad. mod.)

³⁹ En este sentido, *épater la bourgeoisie* [dejar al burgués atónito] es un cliché imperativo. Véase aquí Stephen Watson 2009 sobre Paul Klee y, sobre la fuerza perdurable de la imagen (y el ethos de lo que debe considerarse “gran arte”), Roger Scruton 2010, así como, una vez más, Bernasconi 1993.

He indicado esto más arriba como una referencia a lo que los miembros de la Escuela de Frankfurt llaman industria cultural y que es, aunque más sosegadamente, lo que Gadamer está señalando. Así explica su observación programática:

[...] se expresa aquí una situación que antes no podía darse y sobre cuyo significado tenemos que meditar. Lo que se expresa es la escisión entre el arte como religión de la cultura, por un lado, y el arte como provocación del artista moderno, por otro. (1977: 8; 1991a: 37)

Leído junto a la invocación de Goethe de una respuesta a la belleza, lo que está en juego es una apuesta particular sobre la cuestión del placer (masculino) frente al aburrimiento (masculino).⁴⁰ El lenguaje de Heidegger del “demorarse” en su reflexión sobre Anaximandro, así como la referencia a la “reverberación” en el caso de Kant o la “estremecedora” estancia de Hölderlin, bosquejan la conclusión de Gadamer.

Para Eugen Fink, es el lenguaje de un quedarse en cuanto hiato en medio de algo, o como suspensión de nuestra orientación ordinaria de cara hacia el futuro, el que describe el juego como un “oasis”:

[El juego] no se inquieta ni perturba, como nuestras restantes acciones, por la profunda inseguridad de nuestra interpretación de la felicidad. El juego tiene –en relación con el curso vital y su inquieta dinámica, su oscura inseguridad y su futurismo acosante– el carácter de un “presente” tranquilizador y un sentido autosuficiente, es semejante a un “oasis” de felicidad que nos sale al encuentro en el desierto de nuestra brega

⁴⁰ En el primer tercio de *The Hallelujah Effect* (Babich 2016) hablo de la distinción entre el deseo masculino y el femenino, tanto en un contexto estético como artístico o performativo.

por la felicidad y nuestra búsqueda tantálica. El juego nos rapta. Al jugar nos liberamos, por un momento, del engranaje vital – estamos como trasladados a otro planeta donde la vida parece ser más fácil, más ligera, más feliz [*glückender*]. (Fink 1957: 23; 1966: 14)⁴¹

En este caso, podemos sustituir el ejemplo específico de Gadamer de la *lectura* por el de comprometerse en una conversación vivaz. Sin embargo, el autor destaca (como Heidegger y Georgiades) la necesidad del sonido, de leer un poema en voz alta (GW 8: 392; 2011: 300). Además de hacer hincapié en la variabilidad entre momentos de articulación, resulta clave un elemento de improvisación. Esto último puede estar relacionado con la jactanciosa declamación del “misterio” de la espontaneidad musical (compárense Campbell 1991, por un lado, y Engel y Keller 2011, por otro) y de la improvisación que está en juego, tal como se señaló antes, particularmente cuando se lee a primera vista un poema u otro texto,⁴² tal vez en griego o latín o en cualquier lengua moderna. Esta es la posición de Gadamer y ya hemos señalado que este pensamiento permanecería con él más de una década después:

Así ocurre con la lectura de una obra poética; también, cuando vamos leyendo sucesivamente un verso tras otro, una página tras otra. Tampoco entonces es algo igual a recorrer un trayecto hasta llegar a una meta. Cuando leemos, vamos acompañando. Estamos imbuidos, y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que “así es”. Es como una fascinación creciente, que no cesa, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y

⁴¹ Véase también Fink 1960.

⁴² Véanse, además de las contribuciones a Solis y Nettl 2009, el ensayo de reseña de Barbiero (2016) sobre el texto *Listener's Guide to Free Improvisation* (Corbett 2016).

exige nuestro asentimiento. Conocemos esto de modo particularmente intuitivo cuando escuchamos música. Dilthey solía ilustrar por medio de la música la ley estructural de toda comprensión. Resulta casi superfluo decir que tanto el recibir como el crear no son un mero producir [*Herstellen*]. Para el que crea, se trata de que la obra salga bien. Para el que recibe, no se sabría decir de qué se trata. “*Je ne sais quoi*” era la conocida explicación francesa para esto. Pero ha salido bien, y tiene una corrección imposible de conceptualizar. Y así, cuando se trata de arte, resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra le dice. (GW 8: 388; 2011: 295)

La reflexión fenomenológica sobre la experiencia del compromiso poético, así como de la escucha *musical* depende del demorarse: quedarse o persistir –recordemos nuevamente que Anders habla de “ser-en-la-música”– solo para *escuchar*. Así, Fink escribe sobre el juego con relación al sentido circular de la actividad lúdica que se encierra en sí misma y pone de manifiesto la posibilidad de una “estadía humana” [*menschlichen Aufenthalts*]: dentro de un tiempo –este es el “oasis de la felicidad”– “en la que este no tiene el carácter arrebatador y acoyante, sino que proporciona más bien una permanencia, en cierto modo una imagen de la eternidad” (Fink 1957: 24; 1966: 14-15).

Como se ha señalado anteriormente, y tal como Gadamer destaca, el poema es una experiencia *articulada*. Así lo ilustra el cuidado que Heidegger pone en su curso de 1935, *Introducción a la Metafísica*, al leer la oda coral de la *Antígona* de Sófocles, en voz alta, en griego, como dice el autor, “para que algo de su sonido nos penetre en los oídos” (Heidegger GA 40: 155; 2001: 136), antes de pasar a leer el texto traducido, casi línea por línea. El ejemplo de Gadamer es una

reminiscencia de esta instanciación, *qua* “presentificación” (la *Vergegenwärtigung* de Heidegger) que el primero tiene en mente al desentrañar la espera [*warten*] de ser escuchado en el “presente” [*Gegenwart*]⁴³:

O bien se lee un poema. Se lo vuelve a leer. Se lo atraviesa, y él lo acompaña a uno. Es como si empezara a hablar, a cantar, y uno canta con él. Cuando se trata de música, ya sea porque uno también toca y «sigue las notas», como se suele decir, o porque esté escuchando, todo está ahí, repetición, variación, inversión, becuadrado, y le está prescrito a uno directamente. Pero solo emerge y le entra a uno cuando uno acompaña, ya sea tocando, ya como oyente. Si no, pasa de largo y le parece a uno vacía (Gadamer GW 8: 392; 2011: 299).

Para Gadamer, es crucial que el lector *improvise*. Así, antes de referirse al “fraseo” en la música, Gadamer explica el énfasis de Goethe en lo que es “correcto”: “se ha obedecido el dictado. Es posible escuchar el dictado directamente según se lee el poema, y, por cierto, siempre algo menos correctamente que cuando uno se lo recita a sí mismo [en voz alta]” (GW 8: 392; 2011: 300; trad. mod.).

Se necesita una desambiguación, debido a la omnipresencia del estilo analítico en la filosofía. En este sentido, la terminología de Gadamer –*Vollzug*, traducido al español como “ejecución” en *Palabra e imagen* («*Tan verdadero, tan siendo*»)- podría ser comparada con lo que el musicólogo analítico John Rink analiza como “*the work of the performer*” (2018) y con lo que algunos teóricos continentales llaman

“*performance practice*”. Se trata de aquello que los musicólogos denominan “*musicizing*” pero que Rink analiza aquí como “*programming*” (2018: 92 y 2017). De hecho, la distinción es clave para los análisis de la improvisación, escenificada o no (así se hace referencia –y esto también se encuentra en Adorno y Anders– a cierta calidad enlatada que puede, interpretada más benignamente, tratarse de una cuestión de *remix*).

Si la referencia de Gadamer a Aristóteles se encuentra sobredeterminada, de lo que se trata es de un saber expresamente *poiético* tanto en el arte como en la ciencia. Es la ciencia la que ha sido siempre objeto de la estética filosófica desde un principio, con Alexander Baumgarten, el fundador de la estética filosófica, quien (como Gadamer nos dice aquí) habló de una *cognitio sensitiva* o “conocimiento sensible” (1977: 21; 1991a: 54). En el presente ensayo no podemos leer el abanico de temas tratados con referencia a la retórica, *ars bene dicendi*. Recuerdo que Gadamer hablaba bien, despacio y con claridad, con el pensamiento recogido en sus palabras. Eso también significaba que, cuando lo conocí, en las dos últimas décadas de su vida, se demoraba en su discurso, pleno de pausas –no se precipitaba y yo asociaría esto menos con su edad que con su pensamiento en torno a la *Vollzug*-, conectando con la definición de Baumgarten de la estética como *ars pulchra cogitandi*, el arte de pensar bellamente.

⁴³ “[L]a palabra alemana «presente» [*Gegenwart*] [*warten* = esperar] está sugiriendo que el futuro también entra en el juego. El futuro, el porvenir, en tanto que es lo que viene, es siempre lo aguardado, lo que nos aguarda y lo que aguardamos. Toda expectativa como tal se basa en la experiencia” (Gadamer GW 8: 376; 2011: 282).

3. “LANZADA POR UNA ETERNA COMPAÑERA DE JUEGO”

[...] solo cuando de pronto atrapes la pelota
lanzada por una eterna compañera de juego,
a tu centro, con un impulso
bien conocido, en uno de esos arcos
de la gran arquitectura de puentes de Dios:
solo entonces será el saber-atrapar un poder,
no tuyo, de un mundo...
(como el año
arroja a los pájaros)
R.M. Rilke (31 de enero de 1922).⁴⁴

Si Heidegger toma como punto de partida para *Ser y Tiempo* [*Sein und Zeit*] las reflexiones de Brentano sobre el recordatorio de Aristóteles de que el ser se dice de muchas maneras, el juego, del mismo modo, tiene una serie de significados a lo largo del siglo pasado, incluso el de abundancia, *Überschuss*, que Gadamer rastrea. Por esta misma razón, Fink nos dice que “El carácter performativo [*Vollzugscharakter*] del juego es acción espontánea, quehacer activo, impulso vivo; en cierto modo es una existencia movida de suyo” (Fink 1957: 19-20; 1966: 12; trad. mod.). Y para Gadamer, el “sentido originario de la palabra *Spiel* es la danza” (GW 1: 109; 2003: 146).

Esta es una filosofía de la *vida*:

Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo,

⁴⁴ Este poema de Rainer Maria Rilke, *Solang du Selbstgeworfnes fängs* [*Mientras atrapas lo que tú mismo has tirado*] ([1953] 1956: 132), fue elegido por Gadamer como epígrafe de *Verdad y método*.

un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. Esto es lo que, de hecho, vemos en la naturaleza: el juego de los mosquitos, por ejemplo, o todos los espectáculos de juegos que se observan en todo el mundo animal, particularmente entre los cachorros. Todo esto procede, evidentemente, del carácter básico de exceso que pugna por alcanzar su representación en el mundo de los seres vivos. (Gadamer 1977: 30; 1991a: 67)

Aquí se encuentra el haber-previo heideggeriano, sin el cual no puede haber nada parecido a la comprensión:

Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y esta permanece absolutamente intangible para el juego del arte. Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepentible, cuando aparece o se lo valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. (1977: 33; 1991a: 71)

El ejemplo de Gadamer es la improvisación. Aquí deberíamos recordar la pretensión kantiana de un acuerdo universal junto a la referencia de Gadamer a Rilke anteriormente señalada: “Para nosotros, algo «está» ahí; es como una obra, no un simple ejercicio del organista con los dedos. De lo contrario, no se harían juicios sobre la calidad de la improvisación o sobre sus deficiencias” (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71).

Me he preocupado por destacar el papel del oyente, atento a la interpretación durante el tiempo de ejecución, ya que seguir el “trabajo” de la improvisación es clave. Como observa Daniel Tate:

La noción de *Verweilen* de Gadamer une la temporalidad del comportamiento junto a su sintonía con la estructura temporal de la pieza musical. Es en el demorarse cuando la estructura musical se detiene de tal manera que el tiempo mismo se detiene por un momento. (Tate 2012: 106)

En mi opinión, se trata, siguiendo a Gadamer, de una *conversación* entre el organista y su auditorio. El tipo de improvisación que Gadamer invoca y lo que termina por “sostener” depende de esta conversación. El musicólogo Goetz Richter nos recuerda casualmente que Nietzsche, por las noches, improvisaba en el piano para Cósima después de que Wagner, ya mayor, se hubiera retirado a dormir. La dinámica que Richter describe es de correspondencia. Una vez más, una “conversación”, muy a pesar de la sugerencia de Richter de que cualquier discurso entre ambos hubiera sido “incómodo” (2009) (¿cómo se sabe esto?): Nietzsche, al tocar, toca para el oyente y la “soltura” con la que toca depende de su propia destreza, aunque no menos de la dueña de la casa (añadiría además que era una casa pequeña) así como de la presencia de Wagner durmiendo/oyendo un piso más arriba.

Aquí enfrentamos la tentación, llamémosle efecto Paganini, de hacer hincapié en el virtuosismo, pasando por alto u olvidando la interacción dinámica con el público, salvo como una especie de balance, el tipo de cosa que damos por sentada: el votar con los pies, ya sea sin suscribir o marchándose demasiado pronto o llegando demasiado tarde.

Pero para Gadamer, en el caso de la interpretación del órgano, la improvisación no es una “*impromptu*” improvisada, como dice Goehr, sino una improvisación programada, pública, ante un público que escucha, como se puede oír en las iglesias de Heidelberg y otras ciudades.

Pues Gadamer, que aborda la misma cuestión que plantea Goehr, argumenta a través de Heidegger que el hecho de que podamos participar en la improvisación del organista con alabanzas o reservas significa que aquí “algo [...] «está» [...] para nosotros” (Gadamer 1977: 33; 1991a: 71; trad. mod.).

Explicando esta referencia como “hermenéutica” para distinguir la referencia a *El origen de la obra de arte* de Heidegger, Gadamer escribe:

[...] es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que «he comprendido». Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y solo esa identidad constituye el sentido de la obra (1977: 33; 1991a: 71-72).⁴⁵

Aquí hay que hacer un trabajo filosófico, fenomenológico, hermenéutico, reflexivo, para poder responder a la obra de arte:

Es esta una demanda que proviene de la «obra» y que espera ser correspondida. Exige una respuesta que solo puede dar quien haya aceptado tal demanda. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El compañero de juego forma parte del juego. (1977: 34; 1991a: 73; trad. mod.)

Esto implica el libre juego de la imaginación, así como el esquematismo en cuanto tal, utilizando el ejemplo del color y la forma; aunque también la conversación, que es para Gadamer una cuestión de

⁴⁵ Véase además Pizer, quien escribe “Todo *Aussage* poético es incompleto para Gadamer a menos que el ser del texto y del lector se fundan en la experiencia de un diálogo circular entre ellos, un diálogo circunscrito por el círculo hermenéutico” (Pizer 1991: 271).

interacción dinámica -uno no sabe al principio hacia dónde irá una conversación y, por tanto, la conversación es inherentemente improvisada, a medida que uno se conecta, si está abierto al otro en tal intercambio-, ya que los interlocutores siguen diferentes líneas en dirección al mismo fin:

¿Por qué destaca la forma de esa manera? Y la respuesta es: porque al verla hay que dibujarla, hay que construirla activamente, tal y como exige toda composición, ya sea gráfica o musical, ya sea el teatro o la lectura. Es un continuo ser-activo-con [*Mit-tätig-Sein*]. Y es claro y manifiesto que, precisamente la identidad de la obra, que invita a esa actividad, no es una identidad arbitraria cualquiera, sino que es dirigida y forzada a insertarse dentro de un cierto esquema para todas las realizaciones posibles. (Gadamer 1977: 35; 1991a: 74-75)

La idea de conversación de Gadamer es musical, del mismo modo que antes señalábamos que la fórmula de Hölderlin “*Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander*” [desde que somos un diálogo y oímos unos de otros] hace referencia a la música y a la medida.⁴⁶

La medida o la verdad que Gadamer pone en primer plano complementan su platonismo. Citando a Hölderlin:

Desde la mañana,
desde que somos un diálogo y oímos unos de otros,
mucho ha experimentado el hombre; mas pronto seremos
canto.

⁴⁶ Esto se encuentra enfatizado en el preliminar “Versöhnender, der Du nimmer geglaubt...” [Reconciliador, tú, a quien nadie creyó] y sigue Hölderlin “Denn schönend rührt des Maßes allzeit kündigt / Nur einen Augenblick die Wohnungen der Menschen / Ein Gott an, unversehn, und keiner weiß es, wenn?” [Pues preservando todo el tiempo la medida sabia, / un Dios roza las moradas humanas por tan un solo instante / sin ser visto; y nadie sabe el cuándo].

Y la imagen del tiempo que despliega el gran espíritu,
es un signo que yace ante nosotros, que entre él y otros
hay un pacto, entre él y otros poderes.
No solo él, los increados, los eternos
son todos reconocibles, como la madre tierra
se reconoce a sí misma, y la luz y el aire, a través de sus plantas.
Mas en fin, el signo del amor es para vosotros,
sagrados Poderes, el testimonio
de que aún lo sois, el día de fiesta. (Hölderlin 1953: 429)

El poema de Hölderlin, leído junto con su versión preliminar, es un poema de alabanza. Se trata del “dios inmóvil del tiempo”, el príncipe de la celebración festiva. Así, *Friedensfeier*, sobre la celebración y la canción, comienza diciendo “*Der himmlischen, still wiederklingenden, / Der ruhigwandelnden Töne voll*” [Lleno de tonos celestiales que van / resonando quedamente en el silencio].

Mis reflexiones anteriores se han centrado en la música. Y es, podemos pensar aquí en el propio Wallace Stevens haciéndose eco de Platón, una cuestión de lo oído, pero también una cuestión de palabras. Pero la música oída nos implica.

Así, leemos el párrafo inicial del ensayo de Eleanor Stubbley sobre el “ser en la música” (a pesar de la coincidencia terminológica, Stubbley no escribe sobre el *in-Musik-sein* de Anders), y observamos que parece coincidir con Gadamer en la dinámica interpretativa que da existencia a la obra como tal. Así pues, cito extensamente su *incipit* tanto por su tono como por, justamente, su extensión:

Es el atardecer en el desierto, esa hora hechizante en la que la intensidad del calor implacable del día se disipa repentinamente con la insinuación de una brisa y un atisbo de oscuridad. Desgastado y cansado, con el polvo arrastrando cada uno

de mis movimientos, me siento inexorablemente atraído por los lejanos sonidos de los tambores y la comunidad. Tengo curiosidad por ver lo que me espera, pero durante un breve minuto vuelvo por donde he venido. Una única ventana penetra en la penumbra y se abre a una pequeña sala, abarrotada de objetos recordatorios que celebran una larga historia de gran arte. Siento el peso de esta historia, incluso a esta distancia; lo que capta mi atención es la música que se hace en el único rincón despejado de la sala, donde cuatro músicos estudian detenidamente una partitura recientemente descubierta de un cuarteto de cuerda de Beethoven. Aunque la música parece estar motivada por la partitura, es como si los músicos buscaran algo más allá de ella. A veces, la búsqueda parece cuestionar la forma o la presencia de una nota o un motivo melódico en particular; otras veces, parece ser una búsqueda de la obra, el cuarteto de cuerda escrito por Beethoven. Mientras sigo escuchando, me llama la atención la forma en que la búsqueda en ambos casos parece evolucionar en última instancia hacia la cuestión del conjunto. Es como si los músicos no solo trataran de descubrir la música implicada en las anotaciones de las partituras, sino también de encontrarse a sí mismos, de saber quiénes son en relación con esta música. (Stubley 1998: 93)

Si la autora hace referencia a la musicología como a la filología no es sin tener en cuenta las diferencias disciplinarias. Así, importa que Gadamer, como Nietzsche, fuera filólogo. Del mismo modo, era relevante señalar que Goehr, como filósofa tanto de lo político como de la estética y la musicología, distingue lo que ya hemos citado como “improvisación *impromptu*” tanto de “una música *libre* o *enteramente extemporánea*” como de “una *obra elaborada de antemano*” (Goehr 2013: 462). De igual manera, Sam McAuliffe (2021b y 2022; véase también Warren 2014) se inspira expresamente en Gadamer, especialmente en lo que se refiere a la “conversación” y al jazz.

La reflexión posterior nos dice que la referencia al arte de hablar no era una coincidencia y que, al igual que Heidegger podría decirnos cómo pensar, Gadamer nos dice, como hizo Nietzsche antes que él, justamente qué debemos hacer para leer. Esta es la esencia de la hermenéutica:

Pero leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo. Piénsese en lo que ocurre cuando alguien lee en voz alta un texto que no haya comprendido. No hay quien entienda lo que está leyendo. (Gadamer 1977: 37; 1991a: 77)

Cuando Gadamer prosigue, y aquí es crucial señalar la relevancia ontológica del concepto de símbolo –*σύμβολον*–, puede dar cuenta de la ya citada y compleja noción heideggeriana de *aletheia*, como inseparable de “la finitud del ser humano” (1977: 45; 1991a: 89). Esta dimensión corresponde a ese “algo más” que forma parte de la obra de arte en la medida en que obra sobre nosotros. Esto es lo que está ante nuestros ojos cuando leemos el lenguaje de Gadamer al describir el ejemplo de la improvisación musical: “algo que «está» ahí para nosotros” (1977: 33; 1991a: 71; trad. mod.) y tal como lo lee en la voz de Rilke: “Algo así se irguió entre los hombres” (1977: 45; 1991a: 89; trad. mod.).

4. CONCLUSIONES

Al escribir sobre el carácter actual de lo bello, Gadamer articula el poder mimético y formador/constructor de comunidades propio del

juego. La clave para el autor es la referencia de Heidegger a las prácticas culturales, junto a la discusión de Nietzsche sobre el culto trágico y la música.

Gadamer invoca tanto una referencia antigua como el momento de la presentación a una comunidad de esa misma antigüedad y habla del silencio sin guión que acoge dicha presentación. Así leemos:

Pero la tarea de poner juntos el hoy y aquellas piedras del pasado que han perdurado es una buena muestra de lo que es siempre la tradición. No se trata de cuidar los monumentos en el sentido de conservarlos; se trata de una interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos. Así pues, se trata de esto: dejar ser a lo que es. Pero dejar ser no significa solo repetir lo que ya se sabe. No en la forma de las vivencias repetidas, sino determinado por el encuentro mismo es como se deja que lo que era sea para aquel que uno es (Gadamer 1977: 65; 1991a: 117-118).

En referencia tanto a la fiesta como al culto, Gadamer escribe que “la fiesta es lo que nos une a todos. Me parece que lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella. Y me parece que esto es una presencia especial, que debe realizarse totalmente a sabiendas” (1977: 65-66; 1991a: 118).

Gadamer nos recuerda que debemos entenderlo en referencia a nuestra propia cultura, a los días festivos, a los tiempos de descanso y a las ocasiones formales. Si se refiere a eventos rituales y conmemorativos, también puede referirse a un horario específico para un sitio de conciertos, un recital de órgano, incluso *qua* improvisación, o a un club de jazz.

Y llegamos así a la última línea de Gadamer, tomada de Hölderlin:

En la obra de arte, eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la conformación, sino solo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos. Que «en el momento vacilante haya algo que perdure». Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre. (1977: 70; 1991a: 124; trad. mod.)

Si hay algo que tal vez tenga capacidad unificadora más que una mera cuestión de antecendencia, influencia, contexto, o simple contemporaneidad entre Gadamer y Adorno, es el *zaudernden Weile*, el “estremecimiento”, que Gadamer lo toma prestado del “Brot und Wein” de Hölderlin.⁴⁷

Hölderlin se ajusta al contexto de la improvisación: se trata de un canto que debe dedicarse “a la Noche”. El momento estremecedor atestigua, una reverencia y un sobrecogimiento, la promesa de que *al menos hay algo que perdura*.

⁴⁷ “Mas para que en las tinieblas de esta hora incierta / haya algo de lo que podamos aferrarnos, / es preciso que ella nos done la divina ebriedad del éxtasis y el olvido, / y el inagotable verbo que como los amantes nunca se adormece; / llena más la copa y una vida más atrevida, / y también la santa memoria que nos mantiene despiertos durante la noche” (Hölderlin 1953: 94). “Brot und Wein” fue compuesto entre 1800 y 1801 y publicado por primera vez en 1894.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. [1970] (2009), *Nachgelassene Schriften*, ed. por el Archivo Theodor W. Adorno, Sección IV: “Vorlesungen”, tomo 3: “Ästhetik (1958/59)” (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ALLISON, David Blair (1979), “Destruction/Deconstruction in the Text of Nietzsche”, *Boundary 2*, 8, 1: *The Problems of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium*: 197–222.
- AMBROS, August Wilhelm (1862), *Die ersten Anfänge der Tonkunst. Die Musik der antiken Welt*, vol. 1 (Leipzig: Leuckhardt).
- BABICH, Babette (1990), “On Nietzsche’s Concinnity: An Analysis of Style”, *Nietzsche-Studien*, 19: 59–80.
- ____ (1994), *Nietzsche’s Philosophy of Science* (Albany: SUNY Press).
- ____ (2014), “Nietzsche’s Antichrist: The Birth of Modern Science out of the Spirit of Religion”, en Enders y Zaborowski (2014: 134-154).
- ____ (2016), *The Hallelujah Effect: Philosophical Reflections on Music, Performance Practice, and Technology* (Londres: Routledge).
- ____ (2019), “Who is Nietzsche’s Archilochus? Rhythm and the Problem of the Subject”, en Bambach y George (2019: 85-114).
- ____ (2021a), *Günther Anders’ Philosophy of Technology: From Phenomenology to Critical Theory* (Londres: Bloomsbury).
- ____ (2021b), *Nietzsches Plastik. Ästhetische Phänomenologie im Spiegel des Lebens* (Berlín: Peter Lang).
- ____ (2022a), “Understanding Gadamer, Understanding Otherwise”, *Analecta Hermeneutica*, 14, 2: 47-73. [Disponible en bit.ly/3VVD0DP]
- ____ (2022b) “Nietzsche’s Ariadne: On Asses’s Ears in Botticelli/Dürer – and Poussin’s Bacchanale”, *Open Philosophy*, 5: 570-605. [Disponible en <https://bit.ly/3Pbfqj>]
- BAMBACH, Charles y GEORGE, Theodore (eds.) (2019), *Philosophers and their Poets: Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant* (Albany: State University of New York Press).
- BARBIERO, Daniel (2016), “Free Improvisation, Beyond Mystery and Mystique: Review of John Corbett’s *A Listener’s Guide to Free Improvisation*”, *Perfect Sound Forever*, 16 de octubre. [Disponible en <https://www.furious.com/perfect/johncorbett.html>]
- BAROLSKY, Paul (2006), “The Meaning of Michelangelo’s Minos”, *Source: Notes in the History of Art*, 25, 4: 30-31.
- BENSON, Bruce (2018), “Indeterminacy, Gadamer, and Jazz”, en Scott y Moss (2018: 215-227).
- BERNASCONI, Robert (1993), *Heidegger in Question: The Art of Existing* (Atlantic Highlands: Humanities Press).
- BIEMANN, Asher (ed.) (2003), *Sprachphilosophische Schriften*, vol. 4 (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus).
- BREDEKAMP, Horst (2021), *Michelangelo* (Berlín: Wagenbuch).
- BUBER, Martin [1952] (2003), “Seit ein Gespräch wir sind”, en Biemann (2003: 83-86).
- CAMPBELL, Patricia Shehan (1991), “Unveiling the Mysteries of Musical Spontaneity”, *Music Educators Journal*, 78, 4: 21–24.
- CARR, Bryan y DUMBRILL, Richard (eds.) (2018), *Music and Deep Memory* (Londres: ICONEA Publications).
- CARSON, Anne (1986), *Eros: The Bittersweet* (Princeton: Princeton University Press) [*Eros el dulce-amargo*, prólogo de Mirta Rosenberg, trad. de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin, Buenos Aires: Editorial Fiordo, 2015].
- COUSINS, Anthony Douglas (1996), “Towards a Reconsideration of Shakespeare’s Adonis: Rhetoric, Narcissus, and the Male Gaze”, *Studia Neophilologica*, 68, 2: 195–204.
- DE ASSIS, Paulo (ed.) (2018), *Virtual Works Actual Things, Essays in Music Ontology* (Leuven: Leuven University Press).
- DIXON, Martin (2006), “Echo’s Body: Play and Representation in Interactive Music Software”, *Contemporary Music Review*, 25, 1-2: 17–26.
- DOEBLER, John (1982), “The Reluctant Adonis: Titian and Shakespeare”, *Shakespearean Quarterly*, 33, 4: 480–490.

- ENDERS, Markus y ZABOROWSKI, Holger (eds.) (2014), *Jahrbuch für Religionsphilosophie* (Friburgo de Brisgovia: Alber).
- ENGEL, Annerose y KELLER, Peter E. (2011), “The Perception of Musical Spontaneity in Improvised and Imitated Jazz Performances”, *Frontiers in Psychology*, 2, 82. [DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00083>].
- FINK, Eugen (1957), *Oase des Glücks: Gedanken zu einer Ontologie des Spiels* (Friburgo: Alber). [*Oasis de la felicidad: Pensamientos para una ontología del juego*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México DF: Instituto de Investigaciones Filosóficas, Cuadernos del Centro de Estudios Filosóficos, vol. 23, 1966].
- ____ (1960), *Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart: W. Kohlhammer).
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. (París: Gallimard). [*Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968].
- FREEMAN, Melissa (2019), “Perturbing Anticipation: Jazz, Effective-History, Dialogue, and the Nonrepresentational Movement of Hermeneutic Understanding”, *Qualitative Inquiry*, 26, 5: 527–537.
- GADAMER, Hans-Georg (1960), “Zur Einführung”, en Heidegger (1960: 102-125; GW 3: 249-261) [“La verdad de la obra de arte”, en Gadamer (2002: 95-108)].
- ____ (1977), *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Stuttgart: Reclam; GW 8: 94-142). [*La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Barcelona: Paidós, 1991a].
- ____ (1985a), *Griechische Philosophie II* [GW 6] (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ [1983] (1985b), “Zur Geleit”, en Georgiades (1985: 5-7).
- ____ [1960] (1986), *Hermeneutik 1 (Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)* [GW 1] (Tübingen: Mohr Siebeck). [*Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, 2003].
- ____ (1987), *Neuere Philosophie I (Hegel. Husserl. Heidegger)* [GW 3] (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ (1988), “Ein philosophisches Postskriptum”, en Götze y Simon (1988: 149-153). [Reimpresión: “Musik und Zeit: Ein philosophisches Postskriptum”, GW 8: 362-365].
- ____ [1934] (1991b), “Platón y los poetas”, trad. de Jorge Mejía Toro, *Revista Estudios de Filosofía*, 3: 87-108 (GW 5: 187-211).
- ____ [1992] (1993), “Wort und Bild – «so wahr, so seiend»” en GW 8 (373-399). [“Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»”, en Gadamer (2011: 279-307)].
- ____ (1993), *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)* [GW 8] (Tübingen: Mohr Siebeck).
- ____ (2002), *Los caminos de Heidegger*, trad. de Angela Ackermann Pilári (Barcelona: Herder).
- ____ (2011), *Estética y hermenéutica*, trad. de Antonio Gómez Ramos (Madrid: Tecnos).
- GAMBERINI, Diletta et al. (eds.) (2021), *Bad Reception: Expressing Disapproval of Art in Early Modern Italy* (Florencia: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Band LXIII, Heft 1).
- GEORGIADIS, Thrasybulos (1985), *Nennen und Erklären: Zeit als Logos* (Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht).
- GOEHR, Lydia (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press).
- ____ (2011), “Contest, Myth, and Prophecy in Wagner’s *Die Meistersinger von Nürnberg*”, *Journal of the American Musicological Society*, 64, 1: 51–118.
- ____ (2013), “Improvising *Impromptu*, Or, What to Do with a Broken String”, en Lewis y Piekut (2013: 458-480).
- GOETHE, Johann Wolfgang v. (1808), *Faust – Der Tragödie erster Teil* (Tübingen: Cotta).
- ____ (1832), *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (Stuttgart: J. G. Cotta’schen Buchhandlung).

- HEIDEGGER, Martin (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam).
- ____ [1950] (1977a), *Holzwege* [GA 5], ed. por Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann) [*Caminos de Bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza Editorial, 2012].
- ____ [1946] (1977b), “Der Spruch des Anaximander”, en Heidegger (1977a: 321-373). [“La sentencia de Anaximandro”, en Heidegger (2012: 239-277)].
- ____ (1981), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)* [GA 4], ed. de Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Fráncfort del Meno: Vittorio Klostermann).
- ____ (1983), *Einführung in die Metaphysik* [GA 40], ed. de Petra Jaeger (Fráncort del Meno: Vittorio Klostermann) [*Introducción a la metafísica*, trad. de Ángela Ackermann Pilári, Barcelona: Gedisa, 2001].
- GÖTZE, Heinz y SIMON, Walther (eds.) (1988), *Wo Sprache aufhört...: Herbert von Karajan zum 5. April 1988* (Berlín, Heidelberg, Nueva York: Springer-Verlag).
- HÖLDERLIN, Friedrich (1799), *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, tomo segundo (Tubinga: J. G. Kottaschen Buchhandlung). [*Hiperión. O el eremita en Grecia*, trad. y prólogo de Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión, 2014].
- ____ (1953), *Sämtliche Werke im 6 Bänden*, tomo 2 (Stuttgart: Cotta).
- ILLICH, Ivan [1993] (2002), *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon” de Hugo de San Víctor*, trad. de Marta I. González García (México DF: Fondo de Cultura Económica).
- JANZ, Curt Paul. (1978). *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Munich: Carl Hanser.
- LAND, Norman E. (2013), “A Concise History of the Tale of Michelangelo and Biagio da Cesena”, *Source: Notes in the History of Art*, 32, 4: 15-19.
- LARGE, Duncan (2005), “Wolf Man, Overman: ‘Nachträglichkeit’ in Freud and Nietzsche in Zarathustra”, *New Nietzsche Studies*, 6, 3-4: 83-96.
- LEWIS, George E. y PIEKUT Benjamin (eds.) (2013), *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (Oxford: Oxford University Press).
- LIÉBERT, Georges [1995] (2004), *Nietzsche and Music*, trad. de David Pel-lauer y Graham Parkes (Chicago: University of Chicago Press).
- MACDONALD, Raymond, et al. (eds.) (2018), *Handbook of Musical Identities* (Oxford: Oxford University Press).
- MAGRI, Noemi (2004), “Titian’s Barberini Painting: The Pictorial Source of Venus and Adonis”, en Malim (2004: 79-90)
- MALIM, Richard (ed.) (2004), *Great Oxford: Essays on the Life and Work of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford, 1550-1604* (Londres: De Vere Society).
- MCAULIFFE, Sam (2021a), “Improvisation as Original Ethics: Exploring the Ethical in Heidegger and Gadamer from a Musical Perspective”, *Journal of Applied Hermeneutics*, 2021, 8: 1-15. [DOI: <https://dx.doi.org/10.11575/jah.v2021i2021.72634>]
- ____ (2021b), “Defending the ‘Improvisation as Conversation’ Model of Improvised Musical Performance”, *Jazz Perspectives*, 13, 1: 39-51.
- ____ (2022), “Beyond the Performer: Gadamer, Pareyson, and the Hermeneutics of Improvised Musical Performance”, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 8, 2: 119-133.
- MCCLAIN, Ernest G. (1978), *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself* (York Beach, Maine: Nicholas-Hays).
- MICHELFEELDER, Diane P. y PALMER, Richard, (eds.) (1989), *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter* (Albany: State University of New York Press).
- NELSON, Jonathan K. y ZECKHAUSER, Richard J. (2021), “Italian Renaissance Portraits that Disappoint: Isabella d’Este, Francesco del Giocondo, and Other Displeased Patrons”, en Gamberini et al. (2021: 15-32).

- NIELSEN, Cynthia R. (2016), “Gadamer on the Event of Art, the Other, and a Gesture Toward a Gadamarian Approach to Free Jazz”, *Journal of Applied Hermeneutics*: 1–17.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Berlín: Walter de Gruyter).
- ____ [1940] (1994), *Frühe Schriften*, Vol. 5: *Schriften der letzten Leipziger und ersten Basler Zeit 1868-1869*, ed. de Carl Koch y Karl Schlechta (Múnich: Beck).
- ____ (2011), *Obras completas*, vol. I: *Escritos de Juventud*, introducción, traducción y notas de Diego Sánchez Meca, Joan B. Llinares y Luis E. de Santiago Guervós (Madrid: Tecnos).
- ____ (2014), *Obras completas*, vol. III: *Obras de madurez I*, introducción, traducción y notas de Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal (Madrid: Tecnos).
- ____ (2016), *Obras completas*, vol. IV: *Escritos de Madurez II y complementos a la edición*, introducción, traducción y notas de Jaime Aspiunza, Manuel Barrios Casares, Kilian Lavernia, Joan B. Llinares, Alejandro Martín Navarro y Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).
- OVIDIO (1958), *Metamorphoses. A Complete New Version*, trad. de Horace Gregory (Mentor: New American Library).
- PIZER, John (1991), “Gadamer’s Reading of Goethe”, *Philosophy and Literature*, 15, 2: 268-277.
- PLATÓN (1922), *Sämtliche Dialoge, Vol. 2, Menon – Kratylos – Phaidon – Phadrus*, ed. de Otto Apelt, trad. de Constantin Ritter (Leipzig: Meiner).
- ____ (1988), *Platón. Diálogos. Fedro. Vol. III*, trad. de Emilio Lledó Íñigo (Madrid: Gredos).
- RENAUD, François (2000), “Classical Otherness: Critical Reflections on the Place of Philology in Gadamer’s Hermeneutics”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, 56, 3/4, *Aldade Hermenêutica da Filosofia (The Age of Hermeneutics)*: Hans-Georg Gadamer: 361-388.
- RICHTER, Goetz (2009), “Musician or Philosopher: The Case of Friedrich Nietzsche”, *Thinking About Music: Sounding Out Silence*. [Disponible en <https://bit.ly/3Cq5X1U>]
- RILKE, Rainer Maria [1953] (1956), *Gedichte 1906 bis 1926* (Stuttgart: Insel).
- RINK, John (2017), “Impersonating the Music in Performance”, en Mac Donald *et al.* (2017: 345-363).
- ____ (2018), “The Work of the Performer”, en De Assis (2018: 89-114).
- RITSCHL, Friedrich (1879a), *Friedrich Ritschl’s Kleine Philologische Schriften*, tomo 5: *Vermischtes* (Leipzig: Teubner).
- ____ (1879b), “Zur Methode des philologischen Studiums (Bruchstücke und Aphorismen)”, en Ritschl (1879a: 19-32).
- ROSS, Sheila (2012), “The Temporality of Tarrying in Gadamer”, *Theory, Culture & Society*, 23, 1: 101–123.
- SCHMID, Holger (1999), *Kunst des Hörens. Orte und Grenzen philosophischer Spracherfahrung* (Colonia: Böhlau).
- SCRUTON, Roger (2010), “Shocking the Bourgeoisie”, *AEI*, 14. [Disponible en <https://bit.ly/3qI7MVa>]
- SCOTT, Robert H. y MOSS, Gregory S. (2018), *The Significance of Indeterminacy* (Nueva York: Routledge)
- SOLIS, Gabriel y NETTL, Bruno (eds.). (2009), *Musical Improvisation Art, Education, and Society* (Champaign: University of Illinois Press).
- STRONG, Tracy B. (1981), “Oedipus as Hero: Family and Family Metaphors in Nietzsche”, *Why Nietzsche Now: A Boundary 2 Symposium*, IX, 3 & X, 1: 311-337.
- STUBLEY, Eleanor (1998), “Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential”, *The Journal of Aesthetic Education*, 32, 4: 93–105.
- TATE, Daniel L. (2012), “In the Fullness of Time: Gadamer on the Temporal Dimension of the Work of Art”, *Research in Phenomenology*, 42, 1: 92–113.
- VAN HOOGSTRENTS, David (1772), *Aug. Liberti Fabularum Aesopiarum Libri V. In gratiam studiosae Juventutis notis illustrati. Cura. Editio*

Septima, prioribus multo accuratior (Ámsterdam: D. Onder de Linden and son).

WARREN, Jeff R. (2014), *Music and Ethical Responsibility* (Cambridge: Cambridge University Press).

WATSON, Stephen (2009), *Crescent Moon Over the Rational* (Stanford: Stanford University Press).