

LA PREGUNTA HERMENÉUTICA POR EL ÍCONO¹

Federico José XAMIST

Resumen

A partir de principios del siglo xx el interés por la tradición pictórica del Oriente cristiano se ha extendido de manera exponencial en el mundo occidental. La importancia y el alcance de esta influencia para el estado del arte en particular y para la civilización contemporánea en general están aún por descubrir. A continuación presentamos de manera sinóptica la problemática propiamente hermenéutica que surge de esta realidad, es decir, de la consideración del ícono como puente entre tradición y modernidad.

Palabras clave: ícono, hermenéutica, teología, tradición, obra de arte.

The Hermeneutical Question for the Icon

Abstract

Since the beginning of the 20th century, the interest in pictorial tradition of the Christian East has rapidly spread to the Western world. The importance and the range of this influence on the status of art in particular and on contemporary civilisation in general are yet to be discovered. In this article we shall briefly present the hermeneutical issues arising from this reality, i.e. considering icons as bridges between tradition and modernity.

Key words: Icon, Hermeneutics, Theology, Tradition, Work of Art.

¹ El presente artículo forma parte de la introducción de la tesis doctoral del autor, actualmente en desarrollo en el programa de doctorado «Culturas y lenguas de la Antigüedad y su pervivencia» del Departamento de Filología Griega de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, titulada «El giro hermenéutico del ícono en el contexto de la Grecia moderna: de ícono bizantino a *eikonourgía*». En este sentido, los temas expuestos son tratados de manera propedéutica en vistas de su desarrollo posterior en el cuerpo de la investigación. En el contexto de nuestra investigación, nos ceñimos a la primera acepción de la palabra *ícono* consignada por el *Diccionario de la Real Academia Española*: «representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales».

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.

Walter Benjamin

I

El renovado interés por el ícono que comienza a manifestarse a principios del siglo XX goza de excelente salud hasta nuestros días. La fascinación de algunos círculos intelectuales europeos de la primera mitad del siglo XX por lo que se ha dado en llamar «ícono bizantino» se extiende hoy hasta las costas del Nuevo Mundo. Sin embargo, el redescubrimiento del ícono y sus peculiaridades plásticas no es casual, no constituye sólo algún excéntrico capítulo de la curiosidad historicista, sino que aparece también como intento por parte de un grupo de intelectuales rusos de conciliar tradición y modernidad, en el marco del vertiginoso proceso de cambios culturales que tienen lugar en Rusia a principios del siglo XX.² La participación de Pavel Florenski (1882-1937) en los talleres constructivistas del naciente Estado soviético (VKhUTEMAS), con sus lecciones sobre la concepción del espacio en la pintura de íconos, ilustra este carácter «poético» y no meramente mimético del redescubrimiento de la pintura bizantina, en tanto que el estudio de los presupuestos estéticos del ícono viene dado por la búsqueda de criterios para la producción de un arte eminentemente moderno.³ Por su parte, la película *Andrei Rubliov* (1966), del cineasta ruso Andrei Tarkovski (1932-1986), en la que la biografía del monje-pintor de íconos sirve de correlato para presentar la tarea del artista contemporáneo según Tarkovski, se ha erigido como referente indiscutido de la problemática artística de nuestra época, testimoniando así el alcance de este renacimiento del ícono en el seno de la cultura contemporánea. En este sentido, y como intentaremos establecer en el curso de nuestra presentación, el origen mismo de nuestro moderno interés por la tradición pictórica del Oriente cristiano responde a una exigencia hermenéutica, es decir, a la necesidad de interpretar

²Una detallada reseña del redescubrimiento moderno del ícono se puede encontrar en BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009, pp. 27-43. La mayoría de los especialistas coinciden en que la relación entre el descubrimiento moderno del ícono y el nacimiento de la Vanguardia rusa es un tema pendiente. Bibliografía respecto a este tema se puede encontrar en BELTING, H., *op. cit.*, p. 32.

³La experiencia docente de Florenski en la escuela antes mencionada –semillero de importantes representantes de la pintura moderna– da lugar en 1925 a la redacción del tratado «Análisis de la espacialidad y del tiempo en las obras de arte figurativas» (edición en castellano: *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005). En dicho tratado, Florenski demuestra que la perspectiva es una manera, entre otras, de representar el espacio físico sobre una superficie bidimensional, poniendo en entredicho el carácter científico de la pintura académica y el estatuto moderno del conocimiento científico, basado en la distinción taxativa entre sujeto y objeto.

ciertos valores del pasado en vistas de un criterio para afrontar una «poética» del presente.⁴

Antes de abordar el problema propiamente hermenéutico del redescubrimiento moderno del ícono, a modo de breve introducción querríamos presentar el rol de dicho redescubrimiento en el contexto de la Grecia moderna.⁵ Luego de un largo viaje por Europa, del contacto con la obra de los intelectuales rusos de la diáspora y de un viaje iniciático al Monte Athos,⁶ el escritor y pintor griego Phótiς Kóntoglou (1895-1965) asumirá la tarea de restablecer la pintura de íconos como práctica y expresión del Helenismo contemporáneo.⁷ En el contexto de la fascinación bizantina de principios del siglo xx, donde, como en el caso de un Malevic o un Kandinski, la mayoría de los pintores griegos que encarnan los valores de la Vanguardia europea hacen guiños a la tradición pictórica de Bizancio, Kóntoglou intentará comprender la pintura de íconos desde dentro y conseguirá situar esta práctica milenaria entre las búsquedas de la cultura griega moderna.⁸ Ahora bien, en el intento de Kóntoglou se reconocen dos aspectos determinantes para el desarrollo cultural de la Grecia moderna durante la segunda mitad del siglo xx: por una parte, delata la paradoja de una tradición efectiva frente a

⁴ Dicho fenómeno viene testimoniado por el hecho de que hoy se pintan íconos, y no sólo en países de tradición ortodoxa. La pasión iconódula ha llegado incluso hasta el Nuevo Mundo. Además de congresos, talleres y cátedras universitarias en Rusia, Grecia y otros países de Europa del Este —dedicados específicamente a la investigación experimental en vistas de la producción contemporánea de íconos—, en todo el mundo existen talleres e institutos en los cuales se practica esta tradición pictórica milenaria: desde Oriente Medio hasta Europa occidental; desde América Latina hasta Estados Unidos.

⁵ A diferencia de Rusia y otros países balcánicos de tradición ortodoxa, el caso de Grecia es especialmente paradigmático para comprender el alcance del redescubrimiento de la tradición del ícono por tres razones: en primer lugar, porque está vinculado al origen mismo de dicha tradición; en segundo lugar, porque en la interpretación moderna de la tradición del ícono se lleva a cabo una lectura de ciertos valores diacrónicos de la Antigüedad griega; en tercer lugar, porque a diferencia de los países soviéticos, donde el interés por el ícono se enfrenta a la censura, en Grecia encontrará un terreno idóneo para su desarrollo.

⁶ El Monte Athos es una suerte de «república monástica» ubicada en uno de los pies de la península de Chalkidikí, al norte de Grecia, cerca de Tesalónica. A partir del siglo ix se constituirá en centro espiritual y artístico del cristianismo oriental.

⁷ Sobre la vida y obra de Kóntoglou, vid. Zias, N., *Φότης Κόντογλου ζωγράφος. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος*, 1991, pp. 15-24. Además de su rol destacado en la escena literaria griega, testimonio de la importancia de la labor de Kóntoglou para el desarrollo cultural de la Grecia moderna y para la comprensión del ícono como expresión del Helenismo contemporáneo es el hecho de que en su taller de iconografía se formarán algunos de los principales representantes de la pintura moderna griega, como Níkos Engonópoulos (1907-1985) o Giánnis Tsarouchis (1910-1989), y que sus investigaciones técnicas conseguirán situar *de facto* la práctica milenaria del ícono entre las búsquedas de la cultura griega contemporánea. En este sentido, la labor de Kóntoglou será fundamental para el desarrollo del oficio iconográfico tal como se practica en Grecia hoy en día, llegando incluso a constituirse en una profesión colegiada.

⁸ Es destacable que en 1937 Kóntoglou se adjudicará el encargo de los murales de la Municipalidad de Atenas, donde lleva a cabo un recorrido iconográfico desde los orígenes mitológicos de Grecia hasta la guerra de independencia de los turcos (Zias, N., *op. cit.*, pp. 85-101). En dicha obra, comparable en cuanto a su programa y cometido a las obras de los muralistas mexicanos de la primera mitad del siglo xx, Kóntoglou aplicará los conocimientos técnicos e iconográficos adquiridos durante la década anterior en su estudio de la pintura mural bizantina.

una modernidad impositiva, paradoja inconcebible para Occidente y quizá compartida por todos los herederos directos de civilizaciones antiguas, y por otra parte, la necesidad imperiosa de establecer un diálogo con la cultura contemporánea occidental, cuya omnipresencia es un hecho innegable. En este tenor hermenéutico, diversos intelectuales griegos de la segunda mitad del siglo xx han intentado actualizar el pensamiento bizantino a los requerimientos de la cultura griega moderna, en tanto que reconocen en él la referencia más cercana a su Helenismo.⁹ No hay que olvidar que, mientras en Europa existe ya una trayectoria de más de 400 años de modernidad, Grecia comienza a incorporarse a este proceso recién cuando se libera de la ocupación turca, en 1821, y sin identificarse del todo con él.¹⁰

Así pues, en el lento proceso de configuración geopolítica de la Grecia actual, que se extiende hasta principios del siglo xx, los valores de la modernidad que identifican a la cultura europea occidental son vistos con recelo desde el principio y en muchos casos son percibidos como ajenos. Y no puede ser de otro modo, pues mientras que la Europa occidental da por cumplido su Medioevo, los griegos siguen durante 400 años percibiéndose a sí mismos a la luz de Bizancio. Si bien historiográficamente hoy se denomina «metabizantino» el periodo que va desde la caída de Constantinopla en 1453 hasta el comienzo de la independencia de los turcos y la conformación del Estado griego en 1821, durante todo este periodo el pueblo griego se nutre de su cultura medieval. Baste mencionar la figura de Teófanos el Cretense, quien, siendo pintor «metabizantino», hoy es considerado prototipo de pintura «bizantina».¹¹

A tal punto llega esta simbiosis, que incluso en la actualidad se habla de «pintura bizantina» para identificar la práctica de pintar íconos, expresión inadecuada en nuestra opinión, dado que la civilización bizantina como tal es un hecho del pasado, consumado por la caída de Constantinopla. Así pues, y aquí cabe la sutileza hermenéutica, si bien la denominación «bizantino» es inoperante para caracterizar la pintura de íconos contemporánea eso no quiere decir que no existan elementos culturales de dicha civilización que pervivan hasta nuestros días, pero justamente dicha pervivencia pasa por su adaptación al espíritu de nuestro tiempo. Con la misma audacia con que Bizancio hizo pervivir ciertos bienes culturales de la Grecia antigua, la Grecia moderna hoy se debate por la pervivencia de un Helenismo que, a través de Bizancio, les ha llevado a establecer

⁹Tal es el caso del filósofo y teólogo griego contemporáneo Christos Giannarás (1935), autor de la obra *Το πρόσωπο και ο έρωας* (Atenas: Íkaros, 1976), en torno a la cual desde mediados del siglo xx en Grecia se ha abierto un intenso debate filosófico-teológico sobre el concepto de «persona» (la discusión bibliográfica respecto al tema es presentada en detalle en la obra de Stélios Rámphos *Ο καημός του ενός*. Αθήνα: Αρμός, 2000, pp. 13-55).

¹⁰También es destacable que durante la *Tourkokratía* (el periodo de ocupación turca) la Ortodoxia se constituirá en refugio del Helenismo ante el ocupador (vid. Móschos, D., *Συνοπτική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Β': Από το σχίσμα έως τους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Ακρίτας, pp. 157-177).

¹¹Respecto a la obra de Teófanos el Cretense y el denominado periodo «metabizantino», vid. CHATZIDAKIS, M., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση* (1450-1830). Αθήνα: Κ. Νεοελληνικών Ερευνών, 1987.

una relación con su pasado más remoto. En esta coyuntura, por ejemplo, durante todo el siglo xx se ha planteado una interpretación propiamente griega de la Antigüedad clásica, que pasa por Bizancio y difiere en gran medida de la aproximación más bien académica de Occidente, dado que en lo «clásico» no se reconoce un canon sino un miembro vivo de su historia.¹²

Dicha actitud hermenéutica, en el caso del ícono, ha llevado al estudio de los principios estéticos de la Antigüedad clásica y de Bizancio en la perspectiva de una producción contemporánea y no de una simple imitación formal. En este intento se inscriben las investigaciones del teólogo y pintor griego contemporáneo Giórgos Kórdis (1956). En su trabajo como docente e investigador, Kórdis se ha entregado a la tarea de estudiar la pintura bizantina como sistema de representación capaz de modificarse en vistas de la producción de obras contemporáneas. Dicho intento le impele a buscar en las obras del pasado, en tanto que paradigmáticamente efectivas a lo largo de siglos, un criterio para afrontar el oficio de pintar íconos, práctica que, bajo la denominación de «arte eclesial», constituye una tesela más del mosaico cultural de la Grecia contemporánea.¹³ Así pues, en su búsqueda de un criterio productivo –proceso en el que se desmitifican ciertas operaciones plásticas y se relativizan muchas de las categorías acuñadas por una interpretación puramente académica del ícono bizantino–, Kórdis recurre a la estética de la Grecia antigua para acuñar la noción de «ritmo» como principio plástico que, a través de Bizancio, ha llegado hasta la pintura eclesial de la Grecia moderna, y gracias al cual, junto con la apertura de un campo de investigación aplicada para la práctica de pintar íconos, se establece un diálogo con la estética de la Antigüedad clásica y con ciertos problemas de la estética contemporánea.¹⁴

¹²Especialmente sugerente, en nuestra opinión, es la relación que se establece entre la tragedia y la liturgia ortodoxa (vid. RAMPPOS, S., *Μίμηση εναντίον μορφής. Εξηγήσεις εις το περί ποιητικής των Αριστοτέλη Α'*. Αθήνα: Αρμός, 1992, pp. 567-591).

¹³Kórdis emplea respecto a la pintura «bizantina» el término «lengua pictórica» (*eikastikí glóssa*) o «sistema pictórico» (*eikastikó systimá*) para destacar que, si bien en la tradición del ícono se reconoce una «lógica» común en el uso de los elementos pictóricos (dibujo, color y composición) –lógica que expresa una determinada manera de ver el mundo–, hay infinitas maneras de emplear dichos elementos (KÓRDIS, G., *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός, 2000, pp. 13-17); lo mismo sucede en el caso de una lengua, que, sin dejar de ser común, da lugar a infinitos modos de expresión.

¹⁴A partir del análisis de muestras de diferentes periodos históricos, Kórdis reconoce en el ícono el *chiastic scheme* u organización cruzada presente en la plástica de la Antigüedad, operación que otorga a la composición el carácter de un «equilibrio dinámico». Dicha teoría es tratada por J.J. Pollitt en su obra *The Art of Ancient Greece* (1972), aunque fue planteada con anterioridad por el arqueólogo griego Christós Karouzos a mediados del siglo xx (vid. *Αρχαία τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες*, Αθήνα: Ερμής, 2000). Así pues, Kórdis reconoce en el *chiastic scheme*, por una parte, una vinculación con la tradición plástica de la Grecia antigua –bajo otros presupuestos filosófico-teológicos, por cierto–, y por otra parte, una lógica plástica que explica el funcionamiento del dibujo, el color y la composición en el ícono, liberándolo de la tiranía de un solo estilo. Estos planteamientos, desde el punto de vista de su aplicación práctica, son desarrollados por Kórdis principalmente en dos publicaciones: *Εν ρυθμώ* (2000) y *Ανυπερέπερα* (2009).

De este modo, en el contexto de la cultura griega del siglo xx, los planteamientos teóricos de Phótiis Kóntoglou –introdutor de la iconología rusa en Grecia– y de Giórgos Kórdis, ambos pintores y autores de sendas obras teóricas, describen un «giro hermenéutico» en la interpretación del ícono bizantino, pues de ser objeto del pasado pasa a convertirse en catalizador de una tradición viva haciendo, de paso, justicia a su carácter «litúrgico» y abriendo la posibilidad de modernizar dicha tradición pictórica en el marco de una pintura eclesial contemporánea. En la obra de estos dos escritores griegos podemos reconocer dos movimientos propiamente hermenéuticos, relacionados con la voluntad de comprender una tradición plástica del pasado en vistas de una poética del presente: por una parte, en el caso de Kóntoglou, asistimos a la reivindicación de la pintura de íconos como expresión cultural que se inserta en la problemática de la modernidad y plantea la necesidad de comprender la tradición como proceso dinámico; por otra parte, en el caso de Kórdis reconocemos la necesidad de encontrar una «poética» o «criterio productivo» para la producción de un arte eclesial contemporáneo que, sin dejar de pertenecer a una tradición concreta, se haga cargo de la problemática estética de su tiempo.

Ahora bien, la realidad del ícono en tanto que expresión artística contemporánea plantea la necesidad de redefinir qué entendemos por tradición y por obra de arte, reconociendo la distancia entre pasado y presente, pero a su vez haciéndose cargo del problema de la continuidad de la experiencia histórica. Desde mediados del siglo xx, esta incipiente necesidad encontrará su formulación metodológica en la hermenéutica y, más específicamente, en la obra *Verdad y Método* (1960), del filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900-2002).¹⁵ La obra del pensador alemán responde a un doble requerimiento: construir un puente entre tradición y modernidad, como modo de solucionar el problema de la continuidad histórica de la experiencia,¹⁶ y superar el abismo metodológico entre el discurso del arte y el discurso de la ciencia, redefiniendo así el ámbito de la verdad.¹⁷ De este modo, además de otorgarnos un marco teórico para abordar los problemas que plantea la producción contemporánea de íconos y su relación con la tradición que vehicula, en los planteamientos de la hermenéutica encontra-

¹⁵ La propuesta de Gadamer parte de la constatación (procedente de la ontología heideggeriana) de que el hombre es un ser hermenéutico, un ser que conoce –interpreta y comprende– de muchas maneras y no sólo de manera «científica». Así: «el modo como nos experimentamos unos a otros y como experimentamos las tradiciones históricas y las condiciones naturales de nuestra existencia y de nuestro mundo forma un auténtico universo hermenéutico con respecto al cual nosotros no estamos encerrados entre barreras insuperables sino abiertos a él» (GADAMER, H.G., *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 26). De este modo, la obra de Gadamer «intenta hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance partiendo de la experiencia del arte y de la tradición histórica» (GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 25).

¹⁶ Cuando se interpreta una tradición «no sólo se comprenden textos [obras], sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades» (GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 23).

¹⁷ En la experiencia del arte «se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica» (GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 25).

mos un marco metodológico común a los «datos» de la historia del arte y la «experiencia» de la teología, marco que nos permitirá comprender el rol del ícono en nuestros días, el cual, en palabras del filósofo francés Jean-Luc Marion, «no se limita solamente, ni de entrada, a ser un punto de la historia de las ideas, ni tampoco una decisión del dogma cristiano: formula sobre todo una alternativa, y quizá la única, ante el desastre contemporáneo de la imagen».¹⁸

II

La hipótesis de nuestra investigación se podría formular de la siguiente manera: la realidad de la *eikonourgía*¹⁹ o producción contemporánea de íconos da lugar a un «giro hermenéutico», es decir, un cambio en la interpretación de lo que suele denominarse ícono «bizantino»,²⁰ giro en virtud del cual se hacen patentes determinadas problemáticas de la civilización contemporánea y se constata la pervivencia de ciertos valores diacrónicos de la civilización griega.²¹ A este cambio en nuestra interpretación del ícono y la tradición que vehicula lo hemos denominado «giro hermenéutico» por dos razones: por una parte, porque la problemática que inaugura encuentra un marco teórico adecuado en los postulados de la hermenéutica, y por otra parte, porque, a partir de la lectura que proponemos, en el espacio del ícono reconocemos un espacio eminentemente hermenéutico, en contraposición al espacio perspectivo de la ciencia moderna.²²

¹⁸ MARION, J.-L., *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago, 2006, p. 153.

¹⁹ La palabra *eikonourgía* se compone del sustantivo *eikóna* (imagen) y el verbo *ergázomai* (trabajar, producir una obra, realizar) y se emplea hoy en algunos ámbitos griegos para designar la actividad de pintar íconos. Nosotros, en el contexto de nuestro planteamiento, la emplearemos en contraposición a la expresión «ícono bizantino» para significar la pintura de íconos como práctica contemporánea y no sólo como un hecho del pasado.

²⁰ Con «ícono bizantino» nos referimos a la producción pictórica (en sus diferentes soportes) que se produce en el contexto de la civilización bizantina, cuyo nacimiento se marca con la fundación de Constantinopla en el año 330 por el emperador romano Constantino I, y cuya muerte se sella con la caída de dicha ciudad en 1453 a manos de los turcos otomanos.

²¹ «Como veremos, la experiencia propia de la hermenéutica siempre tendrá que ver con esta función de puente entre dos extremos separados: la interpretación deviene necesaria cuando percibimos la presencia de un sentido que, sin embargo, nos resulta extraño. [...] Aunque la hermenéutica se defina como el arte de interpretar y, en especial, de interpretar los textos sagrados, el ámbito que la hermenéutica abarca es sumamente extenso, ya que puede incluir desde un objeto tan aparentemente simple como una frase, es decir, la unión de un sujeto, un verbo y un predicado, hasta la pregunta por el sentido de la existencia. Entre estos dos extremos encontramos una gran variedad de fenómenos interpretables, como son los textos, los símbolos, los sueños, aquello que una persona dice o hace, la historia individual y la colectiva o el mundo humano con toda la riqueza y variedad característica de sus rituales, instituciones, valores o costumbres» (CANER, R., «La interpretación de la obra literaria». Para una historia del concepto, vid. *op. cit.*, pp. 207-231; respecto a su significado filosófico, vid. MAZA, L. DE LA, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. Teología y vida, Vol. XLVI, 2005, pp. 122-138.

²² En el contexto del presente artículo nos limitamos a abordar la primera de estas razones, es decir, el marco teórico que nos ofrece la hermenéutica para el desarrollo de nuestra tesis.

La relevancia de la problemática que aquí planteamos viene testimoniada por el rol fundamental del descubrimiento del ícono en el contexto de las búsquedas de la Vanguardia rusa y por el alcance de dicha influencia en la conformación del estado de cosas de la cultura contemporánea.²³

Ahora bien, nuestro planteamiento se enfrenta de entrada a dos objeciones que provienen de las dos disciplinas dedicadas al estudio del ícono en nuestros días: por una parte, a la frontera histórica establecida por la bizantinología, que limita la realidad del ícono a su estatus de objeto de museo,²⁴ y por otra, a la restricción dogmática de la teología, que impide reconocer en el ícono cualquier pretensión estética en el sentido moderno del término.²⁵ En ambos casos, el apelativo «bizantino» se constituye en una barrera que impide abordar de manera metodológicamente satisfactoria la problemática que nos ocupa, a saber, la pregunta hermenéutica por el ícono: ¿qué características presenta la tradición pictórica del ícono en tanto que práctica contemporánea y cómo se relaciona con el pasado y el presente de la civilización que encarna? Para la dilucidación de nuestro problema, querríamos detenernos en el siguiente texto que, en nuestra opinión, expresa de manera paradigmática las dos objeciones que plantea el ícono «bizantino» a la realidad de la *eikonourgía*:

La historia del descubrimiento del ícono se refleja en las ideas románticas e históricas del siglo XIX, lo que ha conducido con frecuencia a una idea errónea del ícono histórico. Cuando el culto al ícono en la época de la Ilustración se había convertido en un fenómeno marginal, que sólo perduraba en prácticas populares, fue restaurado en el contexto del reclamo de un mundo perdido. Frente al clasicismo y al arte secularizado de las academias, el ícono ofrecía un ideal artístico que se creía medieval y estaba convenientemente aureolado. La «luz de Oriente» permitiría tomar conciencia de cómo el arte se había alejado de sus antiguos vínculos y de la pérdida de su pretensión cultural.²⁶

Los dos postulados que se desprenden de este texto se podrían formular de la siguiente manera: en primer lugar, que el ícono «histórico» es el ícono que se produce

²³ «Hoy nos hacemos una idea de su *historia* a partir de piezas conservadas desde el siglo V hasta el siglo XV, pero la *historia de su alcance y su influencia* en Occidente sobrepasa con creces estos límites» (BELTING, H., *op. cit.*, p. 38). Este tema es abordado desde una perspectiva propiamente hermenéutica en nuestro artículo «El giro hermenéutico del ícono en el contexto de Grecia moderna: de "ícono bizantino" a *eikonourgía*», pendiente de publicación.

²⁴ «La historia formal del ícono se desarrolla en el marco de la historia del arte de la Antigüedad tardía y bizantino, en la que se imbrica» (BELTING, H., *op. cit.*, p. 40).

²⁵ «El ícono no es para nosotros un objeto que nos ofrezca un disfrute sensorial o que excite nuestra curiosidad científica, sino que tiene un sentido teológico» (OUSPENSKI, L., *Η εικόνα. Λίγα λόγια για τη δογματική έννοιά της, [μετ. του Φ. Κόντογλου]*. Αθήνα: Αστήρ, 1991, p. 61 [la traducción es nuestra]). Leonidas Ouspenski (1902-1987) es el padre de la denominada «teología del ícono» y sus planteamientos han marcado la recepción contemporánea de la tradición pictórica oriental.

²⁶ BELTING, H., *op. cit.*, p. 33.

hasta la caída del Imperio bizantino en 1453;²⁷ en segundo lugar, que la obra de arte, progresivamente desde el Renacimiento hasta nuestros días, ha perdido su «pretensión cultural».²⁸ Estas dos afirmaciones, desde la perspectiva de la ciencia histórica, son perfectamente legítimas. No obstante, cuando dichas sentencias pretenden agotar el significado del ícono para nuestra época se presenta un problema, principalmente metodológico, relacionado con el menosprecio de cierta información también histórica relativa al quehacer actual de la *eikonourgía*, en tanto que «el interés histórico no se orienta sólo hacia los fenómenos históricos y las obras transmitidas, sino que tiene como temática secundaria el efecto de los mismos en la historia».²⁹ Desde esta perspectiva, en relación con el ícono «bizantino», la realidad de la *eikonourgía* no se presentaría ya como una simple nostalgia que conduce a la imitación de un estilo dogmatizado, sino como un efecto que produce el conocimiento del pasado para la elaboración de un proyecto en el presente.³⁰ Ahora bien, esta conciencia de la «historia efectual» no es nueva; lo que es nuevo es la perspectiva propiamente hermenéutica que propone:

la exigencia de un planteamiento histórico-efectual cada vez que una obra o tradición ha de ser extraída del claroscuro entre tradición e historiografía y puesta a cielo abierto; esta exigencia, que no se dirige tanto a la investigación como a la conciencia metódica misma, es consecuencia obligada de toda reflexión a fondo de la conciencia histórica.³¹

En este sentido, y en relación a los postulados enunciados anteriormente, cabe preguntarse: en primer lugar, ¿el ícono que se produce en nuestros días no es un ícono histórico?; en segundo lugar, ¿entre la era de la «imagen» y la era de la «obra de arte»³² existe en verdad un abismo histórico infranqueable que nos prohíbe ver en el ícono algo más que un objeto de museo o la expresión de un dogma? Ahora bien, desde el momento en que las condiciones geográficas, sociales y económicas de Bizancio han desaparecido —si no por completo, en gran medida—, sería absurdo sostener que el íco-

²⁷ Para la historia del arte, la historia del ícono en estricto rigor termina con la caída de Constantinopla. Sin embargo, en la práctica, la bizantinología no da por cerrado el capítulo del ícono «bizantino» con la caída del imperio, y acuña el término «metabizantino» para catalogar la producción artística del territorio griego que no caerá bajo dominio turco sino hasta entrado el siglo xvii, como la isla de Creta (vid. nota 10). En cualquier caso, lo que nos interesa subrayar es que en el texto que citamos el ícono «histórico» se restringe a un determinado periodo histórico inexorablemente pasado.

²⁸ Así, para la teología ortodoxa los caminos del arte moderno y del ícono «bizantino» parecen ser irreconciliables; esta es la postura de L. Ouspenski. Por su parte, es frecuente encontrar tanto en el ámbito de la *eikonourgía* como en el ámbito académico griego la diferenciación entre la pintura de íconos (*agiographía*) y la pintura «mundana» (*kosmikí zographikí*).

²⁹ GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 370.

³⁰ Esto ha sido demostrado *de facto* por la influencia del ícono en la producción artística de diversos artistas del siglo xx, los cuales encontraron en la tradición pictórica del ícono un correlato objetivo de la modernidad.

³¹ GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 370.

³² Es decir, entre la Edad Media y la Edad Moderna.

no que se produce en nuestros días sea «bizantino»; no obstante, esto no significa necesariamente que no sea «histórico» y que no se relacione con ciertos valores diacrónicos de dicha civilización del pasado.

La hermenéutica nos ofrece una diferenciación metodológica fundamental para una aproximación adecuada a estas preguntas: la «historicidad» de la experiencia no está relacionada solamente con la historia como saber objetivo del tiempo (*Historie*), saber que separa y limita taxativamente en épocas y estilos las cosas del pasado; antes bien, cada vez que nos aproximamos a una obra del pasado, incluso dicha voluntad sistematizadora viene determinada por la experiencia del tiempo como un «acontecer» (*Geschichtlichkeit*), en el cual nos «encontramos» con las obras del pasado siempre bajo condiciones socio-culturales muy concretas que definen nuestro punto de vista.³³ De este modo, la experiencia histórica como acontecer está en la base de cualquier aproximación a los hechos del pasado –incluso la del historiador– y define una «situación hermenéutica» muy concreta desde la cual llevamos a cabo cada proyecto interpretativo.

El concepto de situación se determina justamente en que presenta una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante, hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes. [...] La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición.³⁴

Ahora bien, a la hora de definir una situación hermenéutica nos enfrentamos al hecho de que las condiciones socio-culturales del pasado pueden diferir sustancialmente de las del presente –como es, sin lugar a dudas, el caso de Bizancio y la civilización contemporánea–; no obstante, el establecimiento de dichas condiciones no es un proceso externo a la interpretación misma y que no tenga ninguna implicancia en la con-

³³Vid. HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1998, pp. 389-418. La hermenéutica como corriente filosófica se basa en la propuesta ontológica de M. Heidegger (1889-1976), y en particular en los postulados de su obra *Ser y tiempo* (1927). Dicha obra marcará un «giro hermenéutico» en la filosofía continental, el cual viene dado por la constatación de que el fenómeno de la comprensión constituye «una determinación ontológica del hombre y un rasgo definitorio de la filosofía como tal en tanto que expresa la apertura del hombre al ser» (MAZA, L. DE LA, *op. cit.*, p. 122). En este contexto, además de abrir un nuevo horizonte para abordar el conocimiento de la historia, la distinción entre *Historie* y *Geschichtlichkeit* refleja la realidad gnoseológica de que el hombre, antes de experimentar la realidad como un estar-ahí (*Vorhandenheit*), es decir, como un objeto, se encuentra compenetrado con ella existencialmente en el modo del uso (*Zuhandenheit*) (vid. HEIDEGGER, M., *op. cit.*, pp. 94-99): «Mi vivir no se me da como un objeto puesto ante mí, ni menos como una forma inmanente a la conciencia, sino como un ocuparse de variadas formas con las cosas, que me involucra y afecta, pues me puede resultar bien o mal» (MAZA, L. DE LA, *op. cit.*, p. 124).

³⁴GADAMER, H.G., *op. cit.*, pp. 372-373.

formación de nuestros juicios: antes bien, dicho proceso interviene tanto en el estatuto que adopta una época determinada como en el proyecto civilizatorio que puede surgir de una determinada interpretación del pasado.³⁵ De este modo, la interpretación de la plástica de la Antigüedad clásica por parte del clasicismo europeo establece el principio mimético como su rasgo definitorio, el cual, además de caracterizar como «naturalista» el arte antiguo, definirá el derrotero del arte occidental por más de quinientos años; en nuestra época, en cambio, obedeciendo a una situación hermenéutica distinta a la del clasicismo, se ha relativizado el carácter naturalista de la plástica de la Antigüedad, poniendo de relieve otros aspectos.³⁶ ¿Significa esto que la civilización occidental estuvo equivocada por medio milenio? De ningún modo, sencillamente observaba un ángulo diferente del mismo fenómeno; la equivocación, desde la perspectiva hermenéutica, estaría en dogmatizar una determinada interpretación, como, en nuestra opinión, sí sucede en alguna medida durante el clasicismo europeo, y cuya consecuencia fue, entre otras, la marginación del arte bizantino y la omisión de su rol como continuador natural del arte de la Antigüedad.

Por tanto, la situación hermenéutica —que determina, repetimos, incluso la interpretación del pasado que lleva a cabo la ciencia histórica— se configura solamente desde el momento en que, y sin perjuicio de la especificidad de cada época histórica, el acontecer de la historia cataliza la experiencia de otro tiempo con la nuestra o, en términos hermenéuticos, la experiencia del presente y el pasado se fusionan; de otro modo, sin este contacto —digamos «existencial»—, sería absurdo plantear cualquier posibilidad interpretativa: «El horizonte del presente, pues, no se forma al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”.»³⁷

Ahora bien, la «fusión de horizontes» no se realiza entre un individuo y un objeto sencillamente, en cuyo caso los juicios se exponen a la arbitrariedad de opiniones y prejuicios, sino que tiene lugar en el contexto de una serie de eventos históricos testimoniados en obras —es decir, una tradición—, los cuales siguen sucediendo en tanto que son capaces de dar sentido a la experiencia de una comunidad;³⁸ en este sentido, la validez

³⁵ «Así, el diálogo con el pasado es un diálogo que va cambiando el ser del mundo en sus tres dimensiones temporales: *el mismo pasado*, en cuanto cambia mi comprensión de él; *el presente*, en cuanto la nueva experiencia cambia mi relación conmigo mismo y con el mundo; *el futuro*, en cuanto modifico mis proyectos de ser» (GIANNINI, H., *Breve historia de la filosofía*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2005, pp. 397-398).

³⁶ Respecto a este cambio, vid. KAROÚZOS, CH., *op. cit.*, pp. 21-30, y PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2010, pp. 21-28.

³⁷ GADAMER, H.G., *op. cit.*, pp. 376-377.

³⁸ «Toda interpretación correcta tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar, y orientar su mirada “a la cosa misma” [...]» (GADAMER, H.G., *op. cit.*, pp. 332-333).

de nuestros juicios sobre el pasado no reposa exclusivamente en un «método científico» sino principalmente en el ámbito de nuestra experiencia, siempre comunitaria, de la tradición. De este modo, «la fusión tiene lugar constantemente en el lugar de la tradición, pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que ni lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos».³⁹ En este punto, sin embargo, nos enfrentamos a un peligro significativo: el anquilosamiento de una tradición a causa de la coacción de la experiencia originaria que la vehicula por parte de ciertas instituciones —llámese «Iglesia», «Academia», «Estado»—, cuyo resultado puede ser incluso la desaparición de la misma tradición.⁴⁰ Por esta razón, para que efectivamente se produzca dicha «fusión de horizontes» y, por ende, para que una tradición perviva en un presente cargado de sentido, es necesario que el conjunto de una comunidad —y no sólo un sujeto científico o una institución— comprenda el significado de su tradición transformándola: «[...] si el texto, ley o mensaje de salvación, ha de ser entendido adecuadamente, esto es, de acuerdo con las pretensiones que él mismo mantiene, debe ser comprendido en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta. Comprender es siempre también aplicar».⁴¹

Por tanto, desde el momento en que la historia del ícono se escribe no sólo desde la ciencia histórica sino también —y sobre todo— desde la fusión existencial de presente y pasado, el ícono que se produce en nuestros días es tan «histórico» como el último ícono que se pintó antes de la caída de Constantinopla, y la experiencia de un iconógrafo contemporáneo que se plantea cómo renovar la tradición del ícono nos otorga información tan válida para comprender la historia del ícono como la que resulta de las investigaciones de un bizantinólogo o de un teólogo. Hasta aquí hemos abordado la primera objeción del ícono «bizantino» a la *eikonourgía*, relacionada con el confinamiento de la «historia» del ícono a libros y museos. Avancemos pues a la segunda objeción, asociada a la imposibilidad de considerar el ícono que se produce en nuestros días en tanto que obra de arte contemporánea.

³⁹ GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 377.

⁴⁰ Sin lugar a dudas, en este sentido hay que entender las reservas de Belting respecto a la *eikonourgía* y su manía persecutoria respecto a la teología: «Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia [...]. Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes [...]. Cuando las imágenes habían sido «aclaradas» y el acceso a ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos» (BELTING, H., *op. cit.*, p. 9).

⁴¹ GADAMER, H.G., *op. cit.*, p. 380. En este sentido, de un tiempo a esta parte en Occidente el concepto mismo de tradición está en peligro, desde el momento en que se disoció de la experiencia vital de una comunidad asociándose exclusivamente a la existencia de ciertas instituciones. En el contexto de la teología ortodoxa, por el contrario, el concepto de tradición ha estado siempre relacionado con la experiencia misma de la revelación que, si bien se da en la comunidad de una «Iglesia», en estricto rigor siempre es personal, sin necesidad de pasar por el filtro de ningún «magisterio» (vid. FELMY, K., *Teología ortodoxa actual*. Salamanca: Sígueme, 2002, pp. 27-55).

El concepto de «culto» (*latreía*) se encuentra en el origen de la definición dogmática del ícono y establece su función eminentemente litúrgica, la cual pervive hasta nuestros días en el contexto de la liturgia ortodoxa. La explicitación de dicha definición, como es sabido, se lleva a cabo durante la querrela iconoclasta, entre los siglos VIII y IX.⁴² Ahora bien, como hemos establecido, el significado del ícono en el contexto de su tradición sólo se hará legible cuando se ponga en juego respecto a la situación contemporánea de quien la interpreta –la *vive*–; en este sentido, para comprender el carácter cultural del ícono debemos recurrir al origen mismo de la experiencia cristiana que pervive hasta nuestros días, origen marcado por el nacimiento de la comunidad eclesial y que viene determinado por el cambio del culto de la Ley judía al culto de la persona histórica de Cristo.⁴³ En el contexto de esta experiencia y antes de su explicitación teórica en el marco de la teología, surge la comprensión específicamente cristiana de la imagen, que se diferencia respecto a otras tradiciones:

[...] de repente, un Dios se convirtió en tema de las imágenes del mismo modo en que antes lo había sido un emperador. Sin embargo, se habían tocado los cimientos para la comprensión de la imagen y de la representabilidad en imagen. En la imagen hace aparición alguien. Es posible hacer uso de un signo y *con* el signo hacer aparecer algo, pero no sucede lo mismo con la imagen, que es ya en sí misma aparición.⁴⁴

La diferencia fundamental entre imagen y obra de arte viene dada por la ausencia, en el caso de la imagen, de una mediación entre copia y original o, empleando un término de la hermenéutica, la desaparición de su «distinción estética».⁴⁵ En este sentido, el ícono –la primera imagen cristiana– no se limita a su carácter de cuadro situado ante los ojos que imita otra cosa objetivándola, sino que se constituye él mismo en *lugar* de la revelación del Dios encarnado.⁴⁶ Sin lugar a dudas, ya desde el Renacimiento, con la aparición del artista creador (una «conciencia» estética que se sitúa ante el espectáculo de la realidad definiéndola a través de diversos «métodos» científicos y estéticos), la imagen perderá su carácter mediador para convertirse en límite entre un sujeto y su objeto de contemplación; este cambio en el funcionamiento de la imagen se materiali-

⁴² Para una excelente reseña propedéutica sobre la problemática teológica de dicho periodo, vid. SCHÖNBORN, CH., *El ícono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro, 1999, pp. 135-207.

⁴³ Para una panorámica del asunto, vid. MÓSCHOS, D., *Συνοπική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Α': Η πρώτη χιλιετία*. Αθήνα: Αγκίτας, 2008, pp. 37-44. Todos los textos de los Padres de la Iglesia que reflexionan teológicamente sobre el ícono recurren constantemente a las fuentes evangélicas relacionadas con esta experiencia, la cual constituye el núcleo vivo del que tenemos que partir para interpretar el estatuto teológico del ícono.

⁴⁴ BELTING, H., *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ GADAMER, H.G., *op. cit.*, pp. 121-142.

⁴⁶ «Dios ha tomado un rostro humano y dicho rostro es el lugar privilegiado de su revelación» (SCHÖNBORN, CH., *op. cit.*, p. 11).

zará con el desarrollo de la perspectiva matemática: «la concepción perspectiva impide [...] el acceso al reino de lo visionario, en donde el milagro se convierte en una vivencia inmediata del observador y en el que los sucesos sobrenaturales irrumpen en su propio espacio visual aparentemente natural y, justamente por eso, les permite “penetrar” en su esencia realmente sobrenatural».⁴⁷

Ahora bien, para la hermenéutica, la aparición de esta conciencia estética que destruye el carácter vinculante de la imagen, es decir, la desaparición de su función cultural, constituye el gran callejón sin salida de la obra de arte en nuestra época, lo cual debe ser superado a toda costa.⁴⁸ La restitución de esta función de la obra de arte por parte de la hermenéutica de ninguna manera responde a una simple nostalgia del pasado, sino que, muy por el contrario, se hace cargo de una de las problemáticas más agudas de nuestro tiempo: la definición dogmática del ámbito de la verdad por parte de la ciencia moderna y el carácter instrumental que termina adoptando la experiencia del conocimiento.⁴⁹ De este modo, y en virtud de su concepción dinámica de la tradición, en el contexto de la hermenéutica se reelaborará el concepto de «representación» (*Darstellung*) a través de la restitución del significado originario de la *mimesis*, el cual se encuentra relacionado en primer término con la experiencia religiosa y con la misma capacidad comunicativa del ser humano.⁵⁰ Para la hermenéutica, pues, la obra de arte –tanto del pasado como del

⁴⁷ PANOFSKY, E., *op. cit.*, pp. 53-54. Así, en la obra de arte moderna –y a diferencia del ícono– la realidad se «substantializa» generando una división entre el dominio de lo físico y lo metafísico. El tema de la perspectiva será determinante en el marco de nuestra investigación, pues, como hemos señalado, descubriremos en el ícono un espacio eminentemente hermenéutico.

⁴⁸ «[...] Gadamer, a la luz de la pérdida de sustancia y de realidad de la conciencia estética, piensa que es muy importante recuperar algo de la significación “sacral” del arte. En contra de una concepción del arte que subraya únicamente la irrealidad lúdica de la apariencia bella, él no vacila en situar en primer plano el llamamiento que debe llamarse existencial y que nace de la obra de arte» (GRONDIN, J., *op. cit.*, p. 81).

⁴⁹ «La hermenéutica es una teoría filosófica confrontada con nuestro mundo cultural actual, en el que se realiza una peculiar idolatría [*Vergötzung*] de la ciencia. Evidentemente que los auténticos investigadores no dan lugar a ello, pues saben con toda exactitud lo parciales y llenos de presupuestos que son tanto los modos de plantearse un problema (o “problemática”) como los conocimientos de la ciencia» (ORTIZ-OSÉS, A.; LANCIEROS, P. [eds.], *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Ed. Deusto, 1997, p. 228).

⁵⁰ La *mimesis* «si posteriormente significó la representación de la realidad por el arte, especialmente por el teatro, la pintura y la escultura, en los principios de la cultura griega era aplicado a la danza y designaba algo muy distinto: la manifestación de sentimientos, el hecho de expresarse, la exteriorización de experiencias vividas mediante gestos, sonidos y palabras» (TATARIEWICZ, W., *Historia de la estética I*. Madrid: Akal, 1987, p. 23). Los planteamientos de la «hermenéutica de la obra de arte» se desarrollan de la siguiente manera: en primer lugar se lleva a cabo una crítica al concepto moderno de «representación» (*Vorstellung*); en segundo lugar se reelabora el concepto de la *mimesis* aristotélica a partir de su estatuto originariamente religioso y gnoseológico a la vez; finalmente, a través del concepto de fiesta se establecen las bases antropológicas de la experiencia del arte (vid. GRONDIN, J., *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003, pp. 72-83). Respecto a la reformulación de la *mimesis* aristotélica, es fundamental también la contribución de Paul Ricoeur, sobre todo para el ámbito de los estudios literarios (vid. XAMIST, F., «Poética y crítica literaria. Reflexiones en torno al concepto de narratividad en Paul Ricoeur». *Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Berlín: Ed. Académica Española, 2012, pp. 27-39).

presente— se caracterizará por ser vehículo de una experiencia «religiosa» —en el sentido etimológico de la palabra, es decir, «vinculante»— a través de la cual adquirimos un conocimiento «positivo» —si no el más, en tanto que denota sus límites.

Hasta aquí respecto a la segunda objeción del ícono «bizantino» a la *eikonourgía*, relacionada con la imposibilidad de establecer un puente entre la tradición del ícono y la problemática estética contemporánea. Ahora bien, en este punto cabe preguntarse: ¿los postulados de la hermenéutica respecto a los conceptos de «tradición» y de «obra de arte» son efectivamente compatibles con el significado del ícono en el contexto de su tradición?; ¿no se tratará sencillamente de un espejismo? En esta breve presentación, nos hemos limitado a establecer las condiciones de posibilidad para el planteamiento de la pregunta hermenéutica por el ícono, la cual surge de la evidencia de la *eikonourgía*; tanto los conceptos de «tradición» y «obra de arte» en relación a la producción contemporánea de íconos como la descripción de las características de la tradición del ícono *sub specie presentis*, es decir, desde la perspectiva de la *eikonourgía*, son algo que trataremos en detalle en el curso de nuestra investigación. En este proceso deberemos contrastar la definición de dichos conceptos por parte de la hermenéutica con los postulados de la teología y la bizantinología respecto al ícono, postulados que de ningún modo pretenden ser superados por nuestra aproximación hermenéutica, sino sencillamente «hacerlos productivos» a la luz de la *eikonourgía*.⁵¹ No obstante, para recorrer la historia aconteciente del ícono era necesario despejar, aunque fuera parcialmente, las barreras impuestas por el ícono «bizantino» a la *eikonourgía*, y definir nuestra aproximación propiamente hermenéutica a la tradición del ícono, la cual se podría resumir en las siguientes palabras:

Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepitable, constituye la esencia de lo que llamamos «espíritu». Mnemosine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual. La memoria y el recuerdo, que reciben en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes. Tendremos que preguntarnos qué se sigue de lo que ha sido con lo que es hoy.⁵²

Bibliografía

- BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- CANER, R., «La interpretación de la obra literaria». *Teoría literaria y literatura comparada* (J. Jovet et al.). Barcelona: Ariel, 2005, pp. 205-261.

⁵¹ Esto es, «una superación de las distancias temporales —y de las diferencias entre los sujetos— que no trata de anular esas distancias y diferencias, sino hacerlas productivas» (MAZA, L. DE LA, *op. cit.*, p. 132).

⁵² GADAMER, H.G., *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 42.

- CHATZIDAKIS, M., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*. Αθήνα: Κ. Νεοελληνικών Ερευνών, 1987.
- FELMY, K., *Teología ortodoxa actual*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- GADAMER, H.G., *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1991¹.
- , *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991².
- GIANNINI, H., *Breve historia de la filosofía*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2005.
- GRONDIN, J., *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003.
- HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1998.
- KAROÚZOS, CH., *Αρχαία τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες*. Αθήνα: Ερμής, 2000.
- KÓRDIS, G., *Εν ρυθμῷ. Το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα: Αρμός, 2000.
- MARION, J-L., *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago, 2006.
- MAZA, L. DE LA, *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. Teología y vida, Vol. XLVI, 2005, pp. 122-138.
- MÓSCHOS, D., *Συνοπική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Α': Η πρώτη χιλιετία*. Αθήνα: Ακρίτας, 2008.
- , *Συνοπική ιστορία της Χριστιανικής Εκκλησίας. Τόμος Β': Από το σχίσμα έως τους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Ακρίτας, 2010.
- ORTIZ-OSÉS, A.; LANCEROS, P. (eds.), *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Ed. Deusto, 1997.
- OUSPENSKI, L., *Η εικόνα. Λίγα λόγια για τη δογματική έννοιά της, (μετ. του Φ. Κόντογλου)*. Αθήνα: Αστήρ, 1991.
- PANOFKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- RAMPHOS, S., *Μίμηση εναντίον μορφής. Εξηγήσεις εις το περί ποιητικής του Αριστοτέλη Α'*. Αθήνα: Αρμός, 1992.
- , *Ο καημός του ενός*. Αθήνα: Αρμός, 2000.
- SCHÖNBORN, CH., *El ícono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro, 1999.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética I*. Madrid: Akal, 1987.
- XAMIST, F., «Ροética y crítica literaria. Reflexiones en torno al concepto de narratividad en Paul Ricoeur». *Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Berlín: Ed. Académica Española, 2012, pp. 27-39.
- ZÍAS, N., *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1991 [traducción al inglés: *Photis Kontoglou: painter*. Athens: Commercial Bank of Greece, 1993].

Federico José XAMIST
 Universitat de Barcelona
 xamist@gmail.com

Article rebut: 18 de desembre de 2012. Article acceptat: 4 de febrer de 2013