



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Post Grado
Programa de Magister en Filosofía

GADAMER Y LA OBRA DE ARTE
Una aproximación a la primera parte de
Warheit und Methode

OSCAR LORCA GÓMEZ

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Filosofía

Profesor Patrocinante Don Jorge Acevedo Guerra

Santiago de Chile, Enero de 2007

A mis Padres

Agradecimientos

Quisiera agradecer en esta líneas a todo aquellos que, de alguna manera, con su presencia o ausencia, con su presencia que fue una ausencia, me apoyaron en la empresa de traer a la luz este breve escrito: a los amigos que siempre estuvieron dispuestos a la conversación abierta, y a aquellos amigos que, como señala Poe, «por siempre nos dejaron, caros amigos para siempre idos/fuera del Tiempo/y fuera del Espacio/Para el alma nutrida de pesares, para el transido corazón, acaso».

Quisiera, en segundo lugar, agradecer a María José por su paciencia y humor, que se transformaron en un apoyo incondicional durante estos meses.

Quisiera también expresar mi más profundo y sincero agradecimiento al profesor Jorge Acevedo, quien aceptó guiar este proyecto de investigación.

Por último, agradezco a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, en particular a todos quienes desempeñando su labor docente contribuyeron, de un modo u otro, a mi formación filosófica durante mis años de aprendizaje, los que, ciertamente, aún continúan.

INDICE

Introducción	6
Cap. 1. Tradición humanística y Ciencias del espíritu	9
1. Método y Ciencias del espíritu	9
2. Conceptos fundamentales del Humanismo	11
2.1 La Formación	11
2.2. Sensus communis	16
2.3 La Capacidad de Juicio y el Gusto	18
Cap. 2. Kant y la subjetivización de la Estética	24
1. La Crítica del Juicio	24
2. La Estética kantiana	25
2.1 Caracterización de los Juicios del Gusto	26
2.2 La Deducción de los Juicios estéticos puros	30
2.3 Belleza libre, Belleza adherente, Arte, Genio e Ideas estéticas	32
3. La Subjetivización de la Estética	35
3.1 Aspectos críticos de la teoría estética de Kant	35
3.2 Genio y Vivencia	36
3.2.1 La Estética del genio	36
3.2.2 Historia del término vivencia	37
3.2.3 El concepto de vivencia	39
3.3 Rehabilitación de la alegoría	42
Cap. 3. Vuelta a la pregunta por la Verdad del Arte	46
1. Caracterización de la Conciencia estética	46
2. Crítica a la Conciencia estética	49
Cap. 4. Una Ontología lúdica del Arte	56
1. El Concepto de Juego	56
2. El Arte como Transformación en una Construcción y Mediación total	63
3. La Temporalidad de la Obra de Arte	68
4. El Significado ejemplar de la Tragedia	72
5. La Representación en las Artes no transitorias	76
5.1 La Valencia ontológica de la Imagen	76
5.2 El caso de la Arquitectura	81
6. La posición límite de la Literatura	83
Conclusiones	87
Bibliografía	93

Resumen

Este trabajo se desarrolla teniendo en vistas ganar una comprensión general de los planteamientos hermenéuticos de H-G Gadamer entorno a la obra de arte. Para ello, nos propusimos entregar la descripción de los hitos articuladores de la primera parte del escrito *Verdad y Método*, locus donde se desmonta la signifación moderna-subjetivista de la obra de arte, pero que sirve, además, como punto de partida para la tarea, tanto o más primordial, de elabora una ampliación del significado tradicional de *Hermenéutica*, labor a la que se destinan las dos partes subsiguientes de *Warheit und Methode*. Se adivina, por tanto, que el sentido de este escrito es el de tener cierta claridad respecto a aquellos elementos conceptuales claves de la primera parte de *Verdad y Método*, en la medida en que es desde ella que Gadamer intentará desarrollar un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de la experiencia hermenéutica. De esta manera, abordamos el modo en que la problemática de las ciencias del espíritu se imbrica en el proyecto hermenéutico de Gadamer y porqué se vuelve necesaria una re-lectura de la estética y su de-subjetivización a través del concepto de juego, de fiesta y de representación, lo cual conlleva, a modo de consecuencia, a una resignificación del concepto de mimesis.

Palabras claves: Estética, Obra de Arte, Mimesis, Juego, Fiesta, Hermenéutica, Verdad.

Introducción

Como expresa el propio Gadamer en una mirada retrospectiva a su derrotero intelectual, el arte ocupó desde un principio un lugar preponderante dentro de sus intereses filosóficos. «El estudio de la filosofía —señala nuestro autor— debía ser más que una reflexión sobre las ciencias. Tenía que ser también la experiencia del arte y el deseo de poner al descubierto su cercanía con respecto a los problemas filosóficos»¹. Esto, en rigor, viene a confirmar lo que ya se planteaba en la introducción de *Verdad y Método*, a la luz de una búsqueda de la experiencia de la verdad que se encontrase «por encima del ámbito de control de la metodología científica»², vale decir, a la luz de una investigación que siguiese la legitimación y pretensión de verdad de aquellas experiencias que se insertan de modo previo en el contexto vital del hombre antes que en un quehacer que, como el científico, deriva de él; experiencias que se resisten a ser objetivadas según un paradigma universalista metódico-matemático, pero que no por ello dejan de expresar una verdad. Tanto el *arte* como la *historia* y la *filosofía* constituyen formas de esta experiencia en las que la metodología científica encontraría sus límites, y en cuya resistencia y legitimación filosófica frente a la ciencia Gadamer ve el punto desde donde toma pie la investigación de *Verdad y Método*.

Ahora bien, de manera ejemplar es el arte el que, a los ojos de Gadamer, nos entrega una verdad que difícilmente se alcanzaría por otros caminos. Sin embargo, lejos de quedarse en una apología justificativa de la verdad de la obra de arte frente a la ciencia, el intento que se juega en *Verdad y Método* es el de desarrollar, partiendo de esta justificación, «un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de de nuestra experiencia hermenéutica» o, como se señala una líneas más abajo, «hacer

¹ Gadamer, H-G. *Antología*, Ediciones Sígueme, Salamanca. 2001, p. 364.

² Gadamer, H-G. *Verdad y Método I*, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca. 1999, p. 24.

comprensible el fenómeno hermenéutico en todo su alcance partiendo de la experiencia del arte»³. Aquí, precisamente, es necesario señalar el papel de la hermenéutica o, más bien, su actualidad. El que se recurra, en efecto, a la hermenéutica y al fenómeno fundamental de la comprensión, no significa que con ello se busca la elaboración de una preceptiva del comprender al modo en que lo fueron la hermenéutica teológica y jurídica tradicionales, y aplicable, de refilón, a las ciencias del espíritu, como pretendió en su momento Dilthey. Antes bien, se trata de ver, como señala el propio Gadamer, que «sólo una profundización en el fenómeno de la comprensión puede aportar una legitimación»⁴ a las experiencias que escapan a los mecanismos de medición metódicos, entre las que se inscriben, ciertamente, las ciencias del espíritu.

Es por esto que *Warheit und Methode* se inicia con el problema metodológico de las humanidades, desplazando el problema desde el ámbito del método hacia el modo en que estas ciencias se han comprendido a sí mismas, poniendo de manifiesto, por una parte, que estas ciencias tienen una vinculación mucho más cercana a la tradición de las humanidades que con una metodología científica, y, por otra, cómo se vieron en la dicotomía de autodefinirse a través del método científico o bien pertenecer al ámbito “poco riguroso” de lo estético y subjetivo. Esto es, a grandes rasgos, a lo que se refiere el primer capítulo de nuestro escrito.

Lo anterior lleva al problema de cómo y cuándo el arte y lo estético caen en un descrédito frente al saber de las ciencias naturales, pasando a ser una mera cuestión de gusto subjetivo. A nivel de *Verdad y Método*, la respuesta de Gadamer es clara: con Kant y, posteriormente, Schiller. De aquí se entiende la necesidad de exponer, no sin dificultad, los planteamientos más relevantes de la *Crítica del Juicio* (Capítulo 2), para, de esta manera, hacer más evidentes los puntos en los que Gadamer sostiene su crítica a

³ *Ibíd.*, p.25.

⁴ *Ibíd.*

la subjetivización de la estética (Capítulo 3) y cómo, a través de ella, se produce el giro que busca recuperar la verdad de la obra de arte.

En el cuarto y último capítulo nos referimos a lo que puede llamarse la parte (pro)positiva del pensamiento de Gadamer entorno a la obra de arte. Aquí, el concepto clave es el de *Darstellung*, representación, el cual se deriva de los análisis concernientes al juego y a la fiesta, y que servirá para caracterizar a la obra de arte en su generalidad más amplia.

Capítulo 1. Tradición humanística y Ciencias del espíritu

1. Método y Ciencias del espíritu

En el fondo, el problema del método de las *Geisteswissenschaften*, de las humanidades, en la traducción que propone Ortega, queda reflejado en la manera que estas ciencias se comprenden a sí mismas. Un indicio de este modo de autocomprensión es la historia de la propia palabra “ciencias del espíritu”, que, como señala Gadamer, se introdujo como traducción de las *moral sciences* de J. S. Mill, cuando Mill, en lugar de reconocer una lógica propia de las ciencias del espíritu, afirmó que en este ámbito de disciplinas también es válido el método inductivo común a toda ciencia empírica. Con ello, lo que se validaba en realidad era el hecho de que también en estas ciencias se podrían determinar regularidades, analogías y leyes a partir de las cuales se posibilitaría la *predicción* de fenómenos individuales y sociales. De lo que se trataba, en otras palabras, era —y es actualmente— desarrollar una idea de ciencia natural de la sociedad. Sin embargo, al margen de los resultados efectivos que en ciertos ámbitos tenga este método, el verdadero problema que las ciencias del espíritu plantean al pensamiento es que su esencia no se vincula al patrón del conocimiento progresivo de leyes ni a las extrapolaciones que puedan realizarse a partir de ellas. En efecto, la experiencia del mundo sociohistórico, por ejemplo, no adquiere el grado de “ciencia” por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales pues, en este contexto,

«Lo individual no se limita a servir de confirmación a una legalidad a partir de la cual pudieran, en sentido práctico, hacerse predicciones. Su idea es, más bien, comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única [...] el objetivo no es confirmar y ampliar las experiencias generales para alcanzar el conocimiento de una ley del tipo de cómo se desarrollan los hombres, los pueblos, los estado, sino comprender

cómo es tal hombre, tal pueblo, tal estado, qué se ha hecho de él, o formulado, muy generalmente, cómo ha podido ocurrir que sea así»⁵

Es en este sentido que Gadamer destaca principalmente los trabajos del científico H. Helmholtz, para quien habrían dos tipos de inducción: una aplicable a las ciencias naturales, la inducción lógica, y otra aplicable a las ciencias del espíritu, la inducción artístico-instintiva. Ambas ciencias, entonces, se servirían de la conclusión inductiva, pero el ejercicio de la inducción en las ciencias del espíritu estaría vinculado a condiciones psicológicas especiales del investigador, tales como la existencia de un cierto tacto, riqueza de memoria y reconocimiento de autoridades, mientras que en el caso de las ciencias naturales este ejercicio reposaría íntegramente en la razón.

No obstante a esta importantísima diferencia y a la reticencia a universalizar su tipo de trabajo, para Gadamer Helmholtz siguió manteniéndose dentro de un campo de distinción psicológica antes que lógica. Al no disponer de otra posibilidad para caracterizar el procedimiento de las ciencias naturales que la del concepto de inducción heredado desde Mill, Helmholtz adhirió explícitamente a Kant, en la medida que sus respuestas se orientaron según el concepto de ciencia y de conocimiento dado por el modelo de las ciencias naturales, buscando la particularidad específica de las ciencias del espíritu en «el momento artístico (sentimiento artístico, inducción artística)»⁶

Sea como fuere, lo cierto es que con Helmholtz la discusión en torno a una metodología de las ciencias del espíritu pudo adquirir un punto de inflexión en cuanto planteaba, por un lado, la pregunta por la real incidencia del método en las ciencias del espíritu y, por otro, al manifestar ciertas condiciones necesarias para el desarrollo de las *Geisteswissenschaften*, convirtiéndose, de esta manera «en el representante tácito de una

⁵ *Ibíd.*, p. 33

⁶ *Ibíd.*, p. 36.

hermenéutica que hace justicia al tipo de conocimiento específico de las ciencias del espíritu»⁷.

Es aquí que las preguntas de Gadamer resuenan: Si «Helmholtz [...] destacaba la memoria y la autoridad y hablaba de un tacto psicológico [...] ¿En qué se basa este tacto? ¿Cómo se llega a él? ¿Estará lo científico de las ciencias del espíritu, a fin de cuentas, más en él que en su método?»⁸. La tesis que plantea aquí Gadamer es que el carácter de ciencia de las *Geisteswissenschaften* se puede comprender de mejor manera recordando que fue la tradición humanista del siglo 18 la que preparó el suelo para su posterior desarrollo en el siglo 19 y que fue en su seno donde se formaron los conceptos que pueden dar cuenta de la propia pretensión de conocimiento de las ciencias del espíritu. De esto último, se entiende que Gadamer recurra a la tradición humanista y recuerde su modelo del saber, otorgando, sea dicho de paso, al concepto de *Bildung*, *formación*, un lugar preeminente.

2. Conceptos fundamentales del Humanismo

Gadamer identifica en este apartado cuatro conceptos fundamentales del humanismo, a saber, la *formación*, el *sensus communis*, la *capacidad de juicio* [*Urteilkraft*] y el *gusto* [*Geschmack*], a los que revisaremos de modo general.

2.1 La Formación

Como ya señaláramos, Gadamer da a este concepto una importancia decisiva, por cuanto él designaría «el elemento en el que viven las ciencias del espíritu en el [siglo] 19»⁹. Una primera ojeada a la historia etimológica de “formación” pone de manifiesto que, desde el sentido general de “configuración producida por la naturaleza” (formación orográfica, por ejemplo, o formación de miembros) pasó luego a

⁷ Grondin, J. *Introducción a la Hermenéutica filosófica*, Herder, Barcelona, 1999, p. 160.

⁸ VM, p.36

⁹ *Ibíd.*, p. 37.

estar estrechamente vinculado al concepto de “cultura”, designando ante todo «el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre»¹⁰. Una característica más importante de formación es que ella designa tanto al proceso como al resultado, puesto que «el resultado de la formación no se produce al modo de los objetos técnicos, sino que surge del proceso interior de la formación y conformación y se integra por ello en un constante desarrollo y progresión»¹¹. En este sentido, todo lo que la formación incorpora se integra en ella de tal manera que lo incorporado no pierde su función ni cae en desuso, sino que permite, a su vez, la reintegración de nuevos elementos.

Para Gadamer, el concepto de formación alcanza su mayor grado de desarrollo en Hegel quien, tomando de Kant la idea de que entre las obligaciones para con uno mismo se encuentra la de «no dejar oxidar los propios talentos»¹², hablará de “formación” y de “formarse”. Según Hegel, el hombre se caracteriza por una ruptura con lo inmediato y natural, escisión que se debe al lado espiritual y racional de su esencia «Por este lado, él no es por naturaleza lo que debe ser»¹³, es decir, que el hombre no puede quedarse en una actitud de “ingenuidad natural” frente al mundo, aún cuando sea este estado parte de su propia naturaleza; de donde la necesidad de la formación, cuya esencia Hegel descubre en la *generalidad*, más precisamente en un *ascenso a la generalidad*. Este ascenso a la generalidad no se reduce a la formación teórica ni tampoco refiere a un comportamiento teórico en oposición a uno práctico, sino que recoge al todo unitario de la determinación racional humana:

«La esencia general de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general. El que se abandona a la particularidad es “inculto”; por ejemplo el que cede a una ira ciega sin consideración ni medida. Hegel muestra que a quien así actúa lo que le

¹⁰ *Ibíd.*, p. 39.

¹¹ *Ibíd.*, p. 40.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*, p. 41.

falta, en el fondo, es capacidad de abstracción: *no es capaz de apartar su atención desde sí mismo y dirigirla a una generalidad desde la cual determinar su particularidad con consideración y medida*»¹⁴.

Dicho resumidamente, la formación, en tanto ascenso a la generalidad, es una tarea humana que requiere el sacrificio de la particularidad en favor de la generalidad. Sin embargo, creemos necesario detenernos un poco más en este punto. Este sacrificio, como señala Gadamer siguiendo a Hegel, significa una inhibición del deseo y, por tanto, una libertad frente al objeto del deseo y una libertad para la «objetividad del mismo», es decir, un “respeto por el objeto” —agregamos nosotros— que Hegel desarrollará en la *Fenomenología del espíritu* en términos de una autoconciencia verdaderamente libre, “en sí” y “para sí” misma, que a través de su trabajo *forma a la cosa* en lugar de consumirla. En el trabajo por el que la cosa alcanza una consistencia autónoma, es decir, alcanza una forma propia, la conciencia que trabaja se reencuentra a sí misma como conciencia autónoma, pero al mismo tiempo —en cuanto el trabajo es un deseo inhibido y, por ende, la conciencia actúa ignorándose —:

«la conciencia que trabaja se eleva por encima de la inmediatez de su estar ahí hacia la generalidad; o como dice Hegel, formando a la cosa se forma a sí misma»¹⁵.

Lo anterior se sintetiza en la idea de que el hombre, en cuanto adquiere un “poder” o, más bien, una habilidad, gana al mismo tiempo un sentido de sí mismo, propio, el cual contiene todos los momentos de aquello que constituye la formación: distanciamiento del deseo, de la necesidad personal y del interés privado, y adscripción a una generalidad.

En esta descripción del sentido de sí ganado por una conciencia que trabaja, puede reconocerse, para Gadamer, el significado fundamental del ser histórico de Hegel: «la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser

¹⁴ *Ibíd.* *Cursivas nuestras.*

¹⁵ *Ibíd.*

otro»¹⁶, expresión que apunta al hecho de que en todo comportamiento de una conciencia que trabaja, sea éste teórico o práctico, tras la enajenación de sí misma que implica el ocuparse de algo extraño, o perteneciente a la memoria, al pensamiento, etc., acontece un retorno de la propia conciencia hacia sí misma, el cual consiste en hacer familiar a eso extraño. Tal vez sea más comprensible, si se nos permite aquí, hablar de un retorno a sí misma de la conciencia desde el otro ser. La siguiente cita quizás ayude a aclarar esto:

«Cada individuo que asciende desde su ser natural hacia lo espiritual encuentra en el idioma, costumbres e instituciones de su pueblo una sustancia dada que debe hacer suya de un modo análogo a como adquiere el lenguaje. En este sentido el individuo se encuentra constantemente en el camino de la formación y de la superación de su naturalidad, ya que el mundo en el que va entrando está conformado humanamente en lenguaje y costumbres.»¹⁷

Ahora bien, la diferencia fundamental entre Hegel y Gadamer se halla en que para el primero la operación de enajenación y retorno de la conciencia constitutiva de la formación sólo puede realizarse en la apropiación del mundo y del lenguaje de los antiguos por cuanto este mundo contendría «todos los hilos del retorno a sí mismo [...] del reencuentro de sí mismo, pero de sí mismo según la esencia verdaderamente general del espíritu»¹⁸, movimiento que se consuma en el perfecto dominio de la sustancia, «en la disolución de todo ser objetivo que sólo se alcanza en el saber absoluto de la filosofía»¹⁹, mientras que para Gadamer el mantenerse abierto propio de la formación no significa primariamente una apertura hacia lo griego y sólo hacia lo griego, sino hacia lo otro, hacia puntos de vista distintos y generales que son los que nos permiten tomar distancia de nosotros mismos:

¹⁶ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*, p. 44.

«Verse a sí mismo y ver los propios objetivos privados con distancia quiere decir verlos como los ven los demás»²⁰

Por otra parte, para Gadamer los puntos de vistas generales hacia los cuales se mantiene abierta una persona formada le son siempre actuales en cuanto posibles puntos de vistas de otros, por lo que la conciencia formada posee características análogas a las de un sentido, por ejemplo la vista, que como tal, está siempre abierto a un determinado campo dentro del cual es capaz de hacer distinciones. Sin embargo «La conciencia formada supera [...] a todo sentido natural en cuanto que éstos están siempre limitados a una determinada esfera. La conciencia opera en todas las direcciones y es así un *sentido general*.»²¹

Según lo anterior, entonces, es posible para Gadamer rescatar del campo del psicologismo aquello que Helmholtz describía como la forma de trabajar de las ciencias del espíritu y entenderlo dentro de la tradición de las humanidades, pues el *tacto* y la *riqueza de memoria* del que habla Helmholtz no son simplemente una dotación psicológica natural y favorable al conocimiento propio de las ciencias del espíritu, sino

²⁰ *Ibíd.*, p. 46. Respecto a esto último, podemos leer el siguiente extracto del texto de Gadamer *Was ist allgemeine Bildung heute?* que aparece en Grondin, J, op. cit., p. 49: «Ser un hombre culto y formado es manifiestamente cultivar una forma especial de distancia. Hegel se preguntó en una ocasión qué es propiamente un hombre culto y formado. El hombre culto es aquel que está dispuesto a conceder vigencia a los pensamientos de otra persona. Y confieso que se encuentra aquí una notable descripción del hombre inculto: así sucede cuando se ve que alguien defiende con seguridad dictatorial, en todas las aplicaciones y situaciones posibles, un saber cualquiera que él ha atrapado al azar. Eso es típico de una persona inculta y no formada. Por el contrario, el saber dejar algo en lo indeciso, eso es la esencia de quien sabe plantear cuestiones. Aquel que no está en condiciones de confesar que hay cosas que desconoce y que, por tanto, no sabe dejar en suspenso ciertas decisiones, a fin de hallar su acertada respuesta, ése jamás corresponderá realmente a lo que suele llamarse un hombre culto. La persona culta y formada no es la que posee un saber superior, sino únicamente aquella que —estoy citando a Sócrates— no ha olvidado su saber de que hay cosas que no sabe».

²¹ *Ibíd.*, p. 47. Conviene señalar que el proceso de formación de la conciencia para Gadamer se da en y con el diálogo, por lo que significa un proceso que, como el diálogo verdadero y a diferencia de Hegel, es un proceso que no tiene una “palabra final”. Cf. Dutt, C., op.cit., p. 61.

que hay un proceso que conduce a su adquisición y posesión, proceso que coincide con la formación. De aquí que

«Lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor desde la tradición del concepto de formación que desde la idea de método de la ciencia moderna»²².

2.2 *Sensus communis*

Gadamer se sirve del trabajo de Vico como un antecedente del humanismo que ya habría intentado poner límites a la ciencia moderna y a su metodología matemática. Para esto, Vico se remite principalmente al *sensus communis*, al sentido comunitario, cuya formación debería ser *el* tema de la educación, puesto que, aquello que orienta la voluntad humana no es la generalización abstracta de la razón sino «la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto»²³; de lo que se habla aquí es del sentido de lo justo y del bien común presente en cada hombre, «sentido que se adquiere a través de la comunidad de vida y que es determinado por las ordenaciones y objetivos de ésta»²⁴, de donde la importancia de su cultivo.

Lo que interesa a Gadamer en este punto es que *sensus communis* no sólo significa cierta capacidad general propia de los hombres sino que al mismo tiempo «el sentido que funda la comunidad»²⁵, por lo que cimentar la forma de trabajar de las ciencias del espíritu en este concepto es evidente «Pues su objeto, la existencia moral e histórica del hombre tal como se configura en sus hechos y obras, está a su vez decisivamente determinado por el mismo *sensus communis*»²⁶.

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*, p. 50.

²⁴ *Ibíd.*, p. 52.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

Aquí, es fundamental ver cómo el sentido común entrega un conocimiento positivo propio; no se trata de ver en él una fuente de verdad menor que la de las ciencias ni tampoco un conocimiento o verdad condicionada por los testimonios que se puedan tener de los hechos en los que se desdobra el sentido común, antes bien, es otro género de conocimiento. Valen, entonces, las siguientes palabras de D'alembert:

«La parte de este conocimiento que tiene por objeto el presente y el pasado, aunque se encuentre fundado en el simple testimonio, produce a menudo en nosotros una persuasión tan fuerte como aquellas que nacen de los axiomas»²⁷.

Y es que las ciencias humanas, particularmente la historia, son en sí mismas una fuente de verdad, pues su derecho propio reposa sobre el hecho de que las pasiones humanas no se rigen por las reglas de la razón²⁸, sino que requieren de ejemplos convincentes, persuasivos, que sólo la historia proporciona²⁹.

Fuera de Vico, Gadamer identifica principalmente dos fuentes que apoyan esta rehabilitación del sentido común que, como sabemos, tuvo, y en cierta medida aún la sigue teniendo, una connotación peyorativa a partir de Descartes. Estas fuentes a las que Gadamer se refiere y a las que aún suele asociarse un cierto derecho a tener un conocimiento, son el *common sense*, presente en la tradición inglesa, en especial en Shaftesbury, y el *bon sens* francés. Respecto al primero, cabe señalar que los juicios que provienen de él «nos sirven para dirigirnos en los asuntos comunes [*common affairs*] de la vida, donde nuestra facultad de razonamiento nos dejaría en la oscuridad»³⁰.

El significado de *bon sens* queda explicitado para Gadamer en un discurso de H. Bergson pronunciado en la Sorbona en 1895. Ahí, Bergson hablará del *bon sens* como «la energía interior de una inteligencia que se reconquista a cada momento a sí misma,

²⁷ *Ibíd.*, p. 53. Traducción desde el francés nuestra.

²⁸ Pensemos en el pascaliano “El corazón tiene sus razones, que la razón no conoce”, *Pensamientos*, 277.

²⁹ Según esto, la apelación que hace Cicerón de la historia en cuanto *vita memoriae* y, aún más, *magistra vitae* sigue siendo válida para Gadamer.

³⁰ *Ibíd.*, p. 56. Traducción desde el inglés nuestra.

eliminando las ideas hechas [*faites*] para dar [un] lugar libre a las ideas que se hacen»³¹; el cual refiere directamente al «medio social» [*milieu social*] por cuanto «preside nuestras relaciones con las personas»³². En este sentido, subraya Gadamer, el *bon sens* reflejaría un genio para la vida práctica en una constante tarea de «ajustamiento siempre renovado a las situaciones siempre nuevas», tarea a través de la cual se realiza, por ejemplo, la justicia.

A diferencia de los países claves de la Ilustración, Francia e Inglaterra, el *sensus communis* y su contenido político-social no tuvo una gran difusión en Alemania. Sin embargo, hubo una excepción significativa con el pietista suave Oetinger, para quien «El *sensus communis* tiene que ver [...] con tantas cosas que los hombres tienen a diario ante sus ojos, que mantienen unida a una sociedad entera, que conciernen tanto a las verdades y a las frases como a las instituciones y a las formas de comprender las frases»³³.

2.3 La Capacidad de Juicio y el Gusto

En lo que sigue, Gadamer tocará puntos que atañen específicamente a la tradición alemana, sin embargo un señalamiento previo de ellos nos ayudarán a entender el proceso de subjetivación y devaluación del arte en cuanto conocimiento que comienza con Kant.

La recepción alemana del *sensus communis* se relaciona directamente con la introducción del término *Urteilkraft* como traducción del concepto de *judicium*. La capacidad de juicio debía reflejar el “sano sentido común” [*gesunde Menschenverstand*], también llamado “entendimiento común” [*gemeine Verstand*], sobre todo en juicios sobre lo justo e injusto, lo correcto e incorrecto:

³¹ *Ibíd.* Traducción desde el francés nuestra.

³² *Ibíd.* Traducción desde el francés nuestra.

³³ *Ibíd.*, p. 57.

«El que posee un sano juicio no está simplemente capacitado para juzgar lo particular según puntos de vistas generales, sino que sabe también qué es lo que realmente importa, esto es, enfoca las cosas desde los puntos de vista correctos, justos y sanos [...] Todo el mundo tiene tanto “sentido común” [*gemeinen Sinn*], es decir, capacidad de juzgar, como para que se le pueda pedir muestras de su “sentido comunitario” [*Gemeinsinn*], de una auténtica solidaridad ética y ciudadana, lo que quiere decir tanto como que se le pueda atribuir [...] la preocupación por el “provecho común”»³⁴.

Lo cual apunta, en el fondo, a la capacidad de subsumir algo particular bajo una generalidad, es decir, aplicar correctamente lo que se ha aprendido y lo que se sabe; actividad que no obedece a la *reason*, como señala la tradición inglesa, sino que presenta, más bien, el carácter del *sentiment* o de una «una virtud espiritual fundamental»³⁵.

Como vemos, el significado de la *Urteilkraft* aún recuerda a aquel del *common sense* y del *bon sens*. Sin embargo, agrega Gadamer, la falta de un principio que pudiera presidir su aplicación —algo, por lo demás, imposible—³⁶ implicó que estuviese siempre en una situación de perplejidad y que terminara por ser relegada a una capacidad de menor rango durante la ilustración alemana. En efecto, bajo la preceptiva de que «Poseer lo que se encuentra en todas partes no es precisamente una ganancia»³⁷, Kant despojará el contenido político-social del *sensus communis* y le atribuirá el significado de «ser una primera etapa previa del entendimiento desarrollado e

³⁴ *Ibíd.*, p. 63.

³⁵ *Ibíd.*, p. 61.

³⁶ «Como atinadamente observa Kant, para poder seguir este principio haría falta sin embargo de nuevo una capacidad de juicio. Por eso, ésta no puede enseñarse en general sino sólo ejercerse una y otra vez, y en este sentido es más bien una actitud al modo de los sentidos [...] la aplicación de reglas no puede dirigirse con ninguna demostración conceptual» *Ibíd.*, p. 62.

³⁷ *Ibíd.*, p. 65.

ilustrado»³⁸. Dicho en otras palabras, con Kant opera un giro en el que el *sensus communis*, en cuanto momento del ser ciudadano y ético, comienza a intelectualizarse y a logificarse. De hecho, «Es bien sabido que su filosofía moral está concebida precisamente como alternativa a la doctrina inglesa del “sentimiento moral”. De este modo, el concepto de *sensus communis* queda en él enteramente excluido de la filosofía moral»³⁹.

No obstante, para Kant sí habría algo así como lo que hemos venido designando con el término de *sensus communis*, en el cual se destaca un sentido comunitario: el *gusto*.

Sin extendernos demasiado, cabe señalar, siguiendo a Gadamer, que la historia de este concepto precede con mucho a Kant y a la utilización que hace éste como fundamento de la *Urteils-kraft*, lo cual nos permite reconocer en él un sentido más bien moral que sólo posteriormente se restringió al campo de la estética y de las bellas artes. En el origen de la introducción de este sentido en el s. 18 se encuentra Baltasar Gracián, para quien el gusto sensorial —«el más animal e interior de nuestros sentidos»⁴⁰ en cuanto recepción o rechazo en virtud del disfrute más inmediato— ya contiene en sí el germen de una distinción más elaborada que acontece en el enjuiciamiento espiritual de las cosas, es decir, que no es mero instinto sino que «se encuentra ya en mitad de camino entre el instinto sensorial y la libertad espiritual»⁴¹. Fuera de considerar el gusto como «primera espiritualización de la animalidad», Gracián ve en éste el elemento fundamental a partir del cual la cultura [*Bildung*] puede desarrollarse, lo cual apunta, en resumidas cuentas, a que el gusto es el punto de partida de su ideal de formación social, el cual se encarna en el hombre culto (*el discreto*), esto es, «aquél que alcanza en

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ *Ibíd.*, p. 64.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 67.

⁴¹ *Ibíd.*

todas las cosas de la vida y de la sociedad la justa libertad de la distancia, de modo que sepa distinguir y elegir con superioridad y conciencia»⁴².

Ahora bien, este ideal de formación según Gracián desembocará, a través de su difusión, en el ideal de una *sociedad cultivada*, planteándose por vez primera lo que se llamará una “buena sociedad”: sociedad que busca reconocerse y legitimarse a sí misma sólo por la comunidad de sus juicios o, mejor dicho, «por el hecho de que acierta a erigirse por encima de la estupidez de los intereses y de la privaticidad de las preferencias, planteando la pretensión de juzgar»⁴³. Lo anterior, para Gadamer, no hace sino poner de manifiesto la referencia del concepto del gusto a un *modo de conocer* que se asemeja más bien a un *sentido* para el que no se necesita tener un conocimiento razonado previo, pero que sin embargo «se experimenta con la mayor seguridad» cuando algo resulta negativo, aunque no podamos decir porqué.

No siendo una cosa privada, sino que, a la inversa, un fenómeno social de primer rango bajo cuyo signo se da la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a las preferencias privadas, el concepto de gusto para Gadamer —quien coincide en esto con Kant— al igual que la capacidad de juicio «son maneras de juzgar lo individual por referencia a un todo, de examinar si concuerda con todo lo demás, esto es, si es “adecuado” [*passend*]. Y para esto hay que tener un cierto “sentido”: pues lo que no se puede es demostrarlo»⁴⁴.

No obstante esta coincidencia entre Gadamer y Kant, la diferencia fundamental entrambos es que, si bien este “sentido” es necesario siempre y cuando haya una referencia a un todo —sin que este todo, por lo demás, esté dado como tal o bien sin que sea pensado en términos de conceptos objetivos o teleológicos— para la perspectiva hermenéutica el gusto no se limita necesariamente «a lo que es bello en la naturaleza y

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*, p. 68.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 70.

en el arte [...] sino que abarca todo el ámbito de costumbres y conveniencias»⁴⁵. De aquí se entiende que el ejemplo que exhiba Gadamer sea el de la capacidad de juicio en la jurisprudencia, en la cual hay algo más que la mera aplicación correcta de principios generales. En efecto, el conocimiento del derecho y la costumbre se complementa y determina desde las particularidades de los casos:

«El juez no sólo aplica el derecho concreto sino que con su sentencia contribuye por sí mismo al desarrollo del derecho (jurisprudencia). E igual que el derecho, la costumbre se desarrolla también continuamente por la fuerza de la productividad de cada caso individual»⁴⁶.

La capacidad de juicio y el gusto, por tanto, no se circunscriben tan sólo al ámbito de la naturaleza y del arte, como señala Kant en su tercera *Crítica*, sino que apelan a la pertenencia a un ámbito mayor, social y vinculador⁴⁷.

Por otra parte, las consecuencias que tuvo la crítica kantiana de la ética, con el consiguiente borrado de todos sus «momentos vinculados al sentimiento», no fueron menores. En efecto, por un lado, evidentemente resulta una ruptura con la tradición, pero, por otro, significa «la introducción de un nuevo desarrollo: restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad de juicio; y restringe, a la inversa, el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón»⁴⁸, lo cual afectó directamente al problema de la justificación de las ciencias del espíritu por cuanto se despojó a éstas del elemento en que se desarrollaban, el cultivo y estudio de la tradición, el que al mismo tiempo brindaba a estas ciencias el piso sobre el cual

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 71.

⁴⁷ Esta apelación a la pertenencia un ámbito más bien social que de otro tipo, permite a Gadamer señalar que el gusto se inscribe en una línea de filosofía moral que conduce hasta los griegos, en especial hasta Aristóteles, quien ve que lo decisivo de las virtudes y del comportamiento correcto es que la $\nu\Delta\epsilon<0\Phi4H$ dé con el matiz de la situación, lo cual fue recogido por N. Hartmann bajo el concepto de “valor de la situación”. Cf. VM, p. 72, n. 70.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 73.

apoyaban su «pretensión específica de verdad»⁴⁹. Tras el giro kantiano, las ciencias del espíritu ya no representaban una forma de conocimiento y, por ende, tuvieron que redefinirse en lo que respecta a la peculiaridad de su labor según la metodología de las ciencias naturales.

“¿Método o estética?”, esta es la disyuntiva a la que se enfrentaron las ciencias del espíritu tras la subjetivización kantiana de la estética, donde estética en modo alguno quiere decir conocimiento. Vemos, entonces, que la tarea de recobrar una verdad del arte se cruza con el problema de la justificación de las ciencias del espíritu y, asimismo, con el problema de la interpretación moderna del arte. El itinerario argumentativo de Gadamer nos lleva ahora a detenernos en el problema de la estética kantiana.

⁴⁹ *Ibíd.*

Capítulo 2. Kant y la subjetivización de la Estética

1. La Crítica del Juicio

Para entender el interés de Kant por desarrollar una estética en la tercera de sus críticas es necesario remontarse a las problemáticas asociadas a las dos primeras. En efecto, si el problema fundamental de la primera crítica es el del hombre como ciudadano de un mundo gobernado por la necesidad natural y objetiva, y si, en la segunda, se tratará del hombre como ciudadano de un mundo de fines, vale decir, como ser autónomo, la tercera crítica tratará de mostrar un camino para enlazar ambos extremos, con lo cual Kant busca, en el fondo, establecer el nexo entre las dos grandes ramas de la filosofía, la teórica y la práctica, de modo que esta disciplina alcance la unidad de un todo⁵⁰. Esta tarea se inicia con el objetivo explícito de la *Crítica del Juicio*— saber si la facultad de juzgar posee principios a priori⁵¹— para lo cual se necesita de un paso previo que es la aclaración crítica de los juicios sobre lo bello, por cuanto a partir de estos sería posible, según Kant, encontrar un principio a priori de la capacidad de juzgar⁵².

Ahora bien, Kant define la facultad de juzgar como la «facultad de concebir lo particular como contenido en lo universal»⁵³ y distingue dos modalidades de su operar: la *determinante* y la *reflexionante*. En su modalidad determinante, la facultad de juzgar subsume lo particular en lo universal (la regla, el principio, la ley) —lo cual coincide con las distintas funciones asignadas, por ejemplo en la *Crítica de la Razón Pura*, al entendimiento y a la razón— mientras que, a la inversa, en la modalidad reflexionante se trata de encontrar lo universal dado lo particular.

Dentro del esquema anterior, Kant diferenciará principalmente dos tipos de juicios reflexionantes: los estéticos —que se basan en lo que Kant llama un sentimiento

⁵⁰ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Losada, Bs. As, 1961, p. 19.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 8.

⁵² *Ibíd.*, p. 23.

⁵³ *Ibíd.*, p. 22.

[*Gefühl*] de agrado [*Lust*] o desagrado [*Unlust*]⁵⁴ y que en un sentido amplio incluyen a los juicios de lo bello (gusto), de lo agradable y de lo sublime— y los teleológicos, juicios en los que se manifiesta el sentido finalista de la naturaleza, los cuales jugarían, según Kant, un rol importante en las ciencias naturales por cuanto permitirían, por ejemplo, la comprensión de un orden natural basado en leyes empíricas, o bien, la clasificación natural de los entes en una taxonomía de géneros y especies⁵⁵. Por otra parte, cabe observar desde ya que los juicios estéticos tomados en un sentido restringido excluyen a los juicios de lo agradable. Kant destinará gran parte de su estudio, precisamente a los juicios estéticos considerados en sentido restrictivo, los cuales pueden, por su parte, ser puros o empíricos. Este distingo —entre juicios puros o no— será de particular importancia para la crítica de Gadamer, puesto que dentro del sistema kantiano los juicios sobre el arte no cuentan como puros.

El presente capítulo se centrará —no obstante a la riqueza de la problemática teleológica presente en la segunda parte de la *Crítica del Juicio*— en la primera parte de la tercera crítica, núcleo de la estética kantiana, para desde ahí ganar una visión de los puntos fundamentales en los que Gadamer sostiene su crítica a la subjetivización del arte.

2. La Estética kantiana

En la *Analítica de lo bello*, primer apartado de la *Crítica de la facultad de juzgar estética*, Kant se vale de una descripción de “momentos” para fijar lo distintivo de los juicios estéticos de lo bello⁵⁶, momentos que posteriormente permitirán estructurar la

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 37 «En esto se funda la división de la crítica de la facultad de juzgar en estética y teleológica, entendiéndose por la primera la facultad de juzgar [...] por medio del sentimiento de agrado o desagrado».

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 28.

⁵⁶ Es necesario observar que *bello* quiere decir *gusto* para Kant. Ciertamente: «La definición de gusto en que nos fundamos, es la siguiente: el gusto es la facultad de juzgar lo bello». *Ibíd.*, p. 45. Nota.

Deducción de los juicios estéticos puros, vale decir, el lugar donde Kant da su respuesta trascendental a la pregunta de cómo son posible los juicios de gusto. En lo que sigue, nos detendremos brevemente en estos momentos.

2.1 Caracterización de los Juicios del Gusto

Primer momento (§§ 1-5)

Los juicios sobre lo bello, como todos los juicios estéticos, se basan en un sentimiento, en particular, en un sentimiento de placer o satisfacción [*Wohlgefallen*]. Este sentimiento de placer, sin embargo, es de un tipo especial: es sin interés [*Interesse*], donde *interés* significa para Kant «el placer que asociamos a la representación de la existencia de un objeto»⁵⁷, lo cual quiere decir que en los juicios del gusto la existencia de aquello que juzgamos como bello necesariamente nos tiene que ser indiferente. Por otro lado, es necesario observar que este sentimiento es en el lenguaje kantiano una sensación [*Empfindung*], pero distinta a aquella que funda «la representación de una cosa»⁵⁸, vale decir, a la sensación que, presente en los juicios cognitivos, corresponde en la primera crítica a la sensibilidad «en calidad de receptividad perteneciente a la facultad de conocer»⁵⁹. Dicho con un ejemplo: la sensación de regocijo que me produce ver el color verde del prado en un día de Primavera, es distinta a la sensación que me impele a decir que el “prado es verde en Primavera”: «El color verde de los prados corresponde a la sensación objetiva, como percepción de un objeto de los sentidos; pero su placer [*Annehmlichkeit*], a la sensación subjetiva [...] o sea, al sentimiento, mediante el cual se considera el objeto como objeto de placer»⁶⁰.

Ahora bien, el desinterés presente en los juicios de lo bello, permite a Kant distinguirlos de (i) los juicios de lo *agradable* —juicios en los que mediante la sensación

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 47.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 48.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

«se despierta una apetencia hacia el objeto»⁶¹, juicios tales como los referentes a comidas, bebidas, etc., que «en toda ocasión persiguen sólo el goce [...] lo íntimo de la satisfacción»⁶²— y de (ii) los juicios sobre lo *bueno*, que incluyen a los juicios sobre lo “bueno para algo”, esto es, de lo útil y que, por tanto, «satisface como medio»; y de lo bueno en sí mismo, esto es, de lo moral «que encierra en sí el supremo interés, pues lo bueno es objeto de voluntad (o sea, de una facultad de apetecer determinada por la razón)»⁶³. Ambos casos, señala Kant, se distinguen de los juicios del gusto en la medida que presentan siempre el concepto de un fin [*Zweck*] «y, por consiguiente, un placer por la existencia de un objeto o de un acto, es decir, alguna clase de interés»⁶⁴.

Segundo momento (§§6-9)

Los juicios sobre lo bello comportan una universalidad [*Allgemeinheit*], esto es, implican una pretensión de tener validez para todos, lo que para Kant se deduce del momento anterior. En efecto, quien tiene conciencia de que el placer que algo le produce es ajeno a cualquier clase de interés, es decir, que se siente libre respecto al placer que encuentra en el objeto por cuanto este placer no se funda en una inclinación subjetiva, entonces «no puede descubrir, como motivo de su placer, ninguna condición privada a la que sólo su sujeto se adhiera, y, en consecuencia, tiene que considerarlo [al placer] fundado en lo que él puede presuponer también en cualquier otra persona»⁶⁵. Esta universalidad, como se ve, no resulta de la universalidad de los conceptos, vale decir que, la pretensión de validez no descansa en la subsumción del objeto en lo universal, sin embargo, el juicio de lo bello «hablará de lo bello *como si* la belleza fuese una cualidad del objeto [...] *como si* proporcionara, por medio de conceptos del objeto,

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*, p. 49. *Genießen* y *Vergnügens* para goce y satisfacción, respectivamente.

⁶³ *Ibíd.*, p. 51.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 49.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 53.

un conocimiento de éste»⁶⁶. Este “*como si*” es lo que permite a Kant asociar a los juicios del gusto una «pretensión de universalidad subjetiva», que en definitiva «no puede ser otra cosa que el libre juego de la imaginación y el entendimiento»⁶⁷.

Tercer momento (§§10-17)

Como ya señalásemos más arriba, a diferencia de los juicios sobre lo bueno los juicios del gusto no presuponen un fin [*Zweck*] a satisfacer por medio del objeto. No obstante a esto, aún así implican una suerte de *finalidad* [*Zweckmäßigkeit*], que Kant delimita de la siguiente manera:

«Si se quiere definir lo que sólo es un fin [...] se debe decir que es el objeto de un concepto en tanto que este concepto es considerado como la causa del objeto (como el fundamento real de su posibilidad)»⁶⁸.

Esta intrincada definición Kant la explicita a renglón seguido señalando que se piensa en un fin cuando se piensa en un objeto en sí mismo (su forma o existencia) — recordemos la imposibilidad de conocer las cosas mismas— como un efecto y, además, como siendo posible sólo por un concepto del efecto por medio del cual se piensa este objeto. Por otra parte, *finalidad* (*forma finalis*) es «la causalidad de un concepto respecto a su objeto»⁶⁹. Sin embargo, ambas definiciones podrían traducirse al lenguaje coloquial de la siguiente manera: el fin de un objeto es el concepto por el cual fue creado el objeto, siendo, por tanto, la finalidad de un objeto la capacidad que posee éste de mostrarse como siendo creado. Kant se sirve de estas definiciones para indicar que a los juicios del gusto les corresponde una «mera forma de finalidad en la representación mediante la cual se nos da un objeto», esto es, una finalidad en la representación del objeto sin fin alguno.

⁶⁶ *Ibíd.*, cursivas nuestras.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 60.

⁶⁸ *Ibíd.*, p 62. Traducción modificada.

⁶⁹ *Ibíd.*

Cuarto momento (§§ 18-22)

Los juicios del gusto conllevan una cierta “necesidad” distinta, ciertamente, a la necesidad objetiva teórica y práctica. En efecto, esta necesidad «sólo puede ser calificada de ejemplar, es decir, que es una necesidad de que todos asientan a un juicio, considerándolo como ejemplo de una regla universal que no puede mencionarse»⁷⁰. Esta pretensión de necesidad da la amplitud de miras a Kant para postular la existencia de un principio subjetivo bajo el cual se subsumen los juicios del gusto, puesto que «de pronunciarse sin ningún principio [...] a nadie se le ocurriría que pudieran aspirar a la menor necesidad. En consecuencia, deben tener un principio subjetivo que mediante el sentimiento y no por conceptos, pero con validez general, determine lo que gusta»⁷¹.

Este principio subjetivo Kant lo identifica con el *Gemeinsinn*, sentido común, mas distinguiéndolo del entendimiento común, *gemein Verstand*, llamado a veces *sensus communis*, «puesto que éste [el *sensus communis*] no juzga por el sentimiento, sino siempre por conceptos, aunque de ordinario a modo de principios representados sólo oscuramente»⁷². Ahora bien, es necesario tener en claro que el recurso al *sensus communis* no significa para Kant que en lo que respecta a los juicios de gusto «todos coincidirán, sino que todos *deben coincidir*» por cuanto el *sensus communis* se presenta como una mera norma ideal que, de ser aceptada, «podría convertir lícitamente en regla para todos un juicio que con ella coincidiera» y esto porque, no obstante a ser sólo un principio subjetivo, «aceptado como subjetivo-universal (como idea necesaria para todos) a causa de la unanimidad de los varios que juzgan, podría exigir asentimiento universal como si fuera objetivo»⁷³ para lo cual no requeriría más que de la seguridad de subsumir correctamente los juicios de gusto bajo este “principio”.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 79.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 80.

⁷² *Ibíd.*, p. 81.

⁷³ *Ibíd.*, p. 82.

2.2 La Deducción de los Juicios estéticos puros

El establecimiento de los cuatro momentos de los juicios de gusto, permiten a Kant determinar los rasgos fundamentales de estos juicios y, al mismo tiempo, exponer cuatro definiciones en las que se sintetiza el desarrollo de la *Analítica de lo bello*:

- (i) «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado se califica de Bello»⁷⁴.
- (ii) «Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente»⁷⁵.
- (iii) «Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin la representación de un fin»⁷⁶.
- (iv) «Bello es lo que, sin concepto, se reconoce como objeto de un placer necesario»⁷⁷

Teniendo presentes estas cuatro definiciones de lo bello, salta a la vista una dicotomía entre dos grupos fundamentales. Por un lado, vemos que los juicios de gusto se basan en un sentimiento y son independientes de un fin, esto es, no pueden subsumirse bajo un concepto, pero, por otro lado, pretenden ser universales y necesarios, esto es, pretenden ser como los juicios cognitivos. El problema, entonces, es cómo reconciliar ambos grupos, o en palabras de Kant:

«¿Cómo es posible un juicio que meramente desde el *propio* sentimiento de agrado por un objeto, independiente del concepto de éste, juzgó este agrado a priori — i.e., sin tener que esperar una determinación de los otros— como una representación de su objeto, inherente, [asimismo], *a todo otro sujeto?*»⁷⁸

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 53.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 62.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 78.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 83.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 139. Traducción modificada.

La respuesta a esta pregunta se encuentra en la *Deducción de los juicios estéticos puros*, en particular § 38. Aquí, toda la fuerza del argumento descansa en el aserto de que el agrado producido por lo bello es resultado del movimiento de las dos facultades que intervienen en la actividad cognitiva de la razón, esto es, de la imaginación y del entendimiento:

«La condición subjetiva de todos los juicios es la facultad misma de juzgar, la cual, empleada con respecto a una representación por medio de la cual nos es dado un objeto, requiere la coincidencia de dos facultades de representación, a saber, de la imaginación (para la intuición y el conjunto de elementos diversos del objeto), y el entendimiento (para el concepto o la representación de la unidad de este conjunto)»⁷⁹.

Sin embargo, esta coincidencia de entendimiento e imaginación en lugar de operar lógicamente, es decir, constrictiva y subordinadamente —el entendimiento sobre la imaginación y la imaginación subordinándose al entendimiento— se mantiene en lo que Kant señala como “libre juego” o “libre ejercicio” de ambas facultades:

«Las facultades de conocimiento puestas en juego por esta representación, se hallan aquí en libre ejercicio, puesto que ningún concepto determinado las somete a una regla particular de conocimiento»⁸⁰.

En esta “actividad libre”, entendimiento e imaginación obran de la misma manera que en los juicios de cognición, es decir, ordenando el material que la sensibilidad percibe, sin embargo, en los juicios estéticos no subordinan la representación del objeto a ningún tipo de principio, ley o concepto, de donde que el percibir un objeto como bello se realice si bien de manera no-conceptual, sí al menos *como si* fuese conceptual. Se adivina, entonces, cuál es el hilo argumentativo de Kant: puesto que ambas facultades se encuentran presentes en los juicios lógicos (juicios a priori, necesarios, universalmente válidos y comunicables), su mera presencia en los

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 137.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 59.

juicios del gusto es la que les otorga su pretensión de validez y comunicabilidad universales. Por otra parte, «lo que en el espíritu se percibe como asociado al mero acto de juzgar un objeto, no es el agrado sino *la validez universal de este agrado*, que en un juicio de gusto se representa a priori»⁸¹, lo cual quiere decir que, en el fondo, lo que agrada no es sino la universalidad que se experimenta por el libre juego de ambas facultades. Ahora bien, puesto que fin « es el objeto de un concepto en tanto que este concepto es considerado como la causa del objeto» la finalidad sin fin de los juicios estéticos se percibe al no poder operar ambas facultades de modo propiamente cognitivo, vale decir, objetivando. No obstante a esto, la referencia a una finalidad está dada por su mera presencia. Por último, cabe señalar que en cuanto estas facultades son comunes a todos los sujetos, su libre juego «puede presuponerse en todos los hombres» y, por tanto, puede identificarse, en cuanto principio subjetivo, con un *sentido común*.

2.3 Belleza libre, Belleza adherente, Arte, Genio e Ideas estéticas

La mayor parte del desarrollo estético kantiano refiere a los juicios puros de lo bello. Es en el párrafo 14 donde Kant hace el siguiente distingo «Los juicios estéticos, como los juicios teóricos (lógicos), pueden dividirse en empíricos y puros»⁸². Los empíricos determinan si un objeto es grato o no; son juicios de los sentidos (juicios estéticos materiales) en los que intervienen acicates [*Reizen*] y emociones [*Rührungen*]. Por su parte, los juicios estéticos puros —los únicos *eigentliche Geschmacksurteile* para Kant— enjuician si un objeto es bello o no y están libres de acicates y emociones, esto es, no se mezclan con ningún placer «meramente empírico».

⁸¹ *Ibíd.*, p. 140. Subrayado nuestro.

⁸² *Ibíd.*, p. 60.

Esta distinción permite a Kant establecer más adelante dos tipos de belleza: la libre (*pulchritudo vaga*) y la adherente (*pulchritudo adherens*)⁸³. Mientras que la primera «no presupone concepto alguno de lo que sea el objeto», la segunda no sólo lo presupone sino que, además, presupone la perfección del objeto bajo este concepto. Según esto, las flores, pájaros como el colibrí, el loro, cetáceos marinos, las grecas, empapelados, la música sin textos, etc., son bellezas libres, esto es, bellezas en sí «que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos con vistas a su fin, sino que gustan libremente y por sí mismas»⁸⁴. Ejemplos de belleza adherente serían la belleza de una mujer, un caballo o un edificio, pues este tipo de belleza «presupone un concepto del fin al que está destinado, de lo que la cosa debe ser, y, por ende, un concepto de su perfección»⁸⁵.

Ahora bien, Kant otorga una clara preeminencia a la belleza libre, puesto que el juicio de ésta es un juicio de gusto puro, lo cual se relaciona directamente con la preeminencia que recibe la belleza de la naturaleza por sobre la del arte. En efecto, la obra de arte «tiene que dar la libre consciencia de que es arte y no naturaleza [...] tiene que presentarse tan libre de toda sujeción a reglas voluntarias como si fuera producto de la pura naturaleza»⁸⁶. El artista no puede producir una obra siguiendo reglas que determinan en qué casos algo es bello o no, sin embargo, aún así para Kant la actividad del artista debe seguir reglas puesto que «todo arte presupone reglas, por cuyo medio es representada como posible una producción artística»⁸⁷ al mismo tiempo que las propias producciones deben ser modelos o ejemplos, es decir, deben servir de «canon o regla para juzgar»⁸⁸. Kant zanja esta paradoja introduciendo el concepto de *genio*: «Genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da

⁸³ *Ibíd.*, p. 71.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 72.

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 158.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 159.

⁸⁸ *Ibíd.*

la regla al arte»⁸⁹. Un artista con talento, es decir, un genio del arte, tiene una capacidad natural para producir objetos que propiamente son juzgados como bellos, y esta capacidad no requiere que el artista pueda describir por sí mismo o bien científicamente cómo obra para obtener su producto.

Esto último se relaciona directamente con lo que Kant llama *Ideas estéticas*. De las obras de arte propiamente tales, Kant espera que tengan espíritu, esto es, un «principio vivificante del ánimo» que, en el fondo, no es sino «la facultad de representar ideas estéticas, pero entendiendo por idea estética aquella representación de la imaginación que mueve mucho a pensar»⁹⁰. Contrapartida de una idea racional —concepto que no puede tener ninguna intuición, es decir, ninguna representación de la imaginación— la idea estética no puede tener ningún pensamiento determinado, concepto adecuado, representación o palabra que pueda perfectamente expresarla y hacerla comprensible. Se percibe que aquí Kant ve en la obra de arte bella una función mediadora entre las facultades del entendimiento y de la imaginación, por cuanto una obra de arte expresa o exhibe una idea estética sólo en la medida en que es capaz de dar una forma sensible a una idea racional, como señala Kant «buscan aproximarse a una exposición de los conceptos racionales»⁹¹. Así, por ejemplo, el poeta que «ensaya hacer sensibles ideas racionales de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc.; o más todavía, tomando las cosas que la experiencia le da de ejemplo (la muerte, la envidia y todos los vicios, el amor, la gloria, etc.), y trasportándolas más allá de la experiencia, su imaginación, que rivaliza con su razón en la prosecución de un *maximun*, las representa a los sentidos con una perfección de la cual la naturaleza no ofrece ejemplos»⁹².

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 165.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 166.

⁹² *Ibíd.*, traducción modificada.

3. La Subjetivización de la Estética

3.1 Aspectos críticos de la teoría estética de Kant

En *Verdad y Método*, Gadamer recorre ciertos centros de gravedad del análisis estético kantiano, que develan cómo en Kant comenzará un proceso de subjetivización de la estética que más tarde se radicalizará con los tratamientos postkantianos de la misma. Junto a esto, Gadamer llama la atención sobre algunos puntos de la *Crítica del Juicio*, que bien puede traducirse en una suerte de crítica de contenido directa a la estética kantiana.

Respecto a lo anterior, lo primero en señalar enfáticamente Gadamer es que la justificación kantiana de la universalidad de los juicios de gusto se realiza a costa de arrebatar a éste cualquier *significado cognitivo*. En efecto, «En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma, únicamente que le corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto»⁹³, al propio tiempo que el sentido común es reducido a un mero principio subjetivo «abandonando definitivamente la gran tradición político-moral del concepto»⁹⁴. Responsable de esto sería, siguiendo a Gadamer, el postulado de un juicio de gusto estético puro, que en el fondo no respondería más que a una abstracción, que haría imposible el reconocimiento del arte. Ciertamente, la diferencia kantiana entre belleza libre y adherente que se deriva del juicio estético puro, posiciona como bello sólo a la naturaleza y la ornamentación (en el terreno del arte) puesto que cada vez que entra en juego algún tipo de concepto —lo cual ocurre en todas las artes representativas, «en todo el reino de la poesía, de las artes plásticas y de la arquitectura así como todos los objetos naturales respecto a los cuales no nos fijamos únicamente en su belleza»— el juicio de gusto está «enturbiado y restringido»⁹⁵.

⁹³ Gadamer, op. cit, p. 76.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 77.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 79.

Por otra parte, la fijación de Kant en la primacía de lo bello de la naturaleza por sobre el del arte, si bien responde, según Gadamer, a un interés de «hacernos conscientes de nuestra determinación moral»⁹⁶ —aún estando presente, por tanto, un cierto sesgo del elemento humanístico que comienza a quedar atrás— con ello Kant no sólo posiciona al hombre como el «objetivo final de la creación»⁹⁷, sino que induce, debido a la introducción del concepto de genio, a que el arte sea considerado como naturaleza, vale decir, que «lo que se desea es gustar en su mero enjuiciamiento»⁹⁸. Que el arte sea arte del genio, significa, entonces que para lo bello del arte el único principio de enjuiciamiento es el de la finalidad para el libre juego de las facultades de la imaginación y del entendimiento, con lo cual se quiere decir que «lo bello en la naturaleza o en el arte posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad»⁹⁹.

3.2 Genio y Vivencia

3.2.1 La Estética del genio

Con la capacidad de juicio estética fundada en un *a priori* de la subjetividad, Kant allanó el camino para que en las estéticas postkantianas operara un giro donde lo fundamental del fenómeno del arte ya no recayese en el gusto sino en el genio. En efecto, al referirse en el § 60 a una propedéutica del gusto que tuviese en vistas el más alto grado de perfección del arte, Kant implícitamente señalaba que «el gusto más perfeccionado [...] habrá de adoptar una forma determinada e inalterable»¹⁰⁰, la cual terminará por definirse «objetivamente mejor» para los seguidores de Kant por medio del concepto de genio, en la medida que este concepto resultaba más cercano y

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 85.

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 90.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 92.

comprensible que el del gusto para fundamentar el convencimiento de que la obra de arte es tal sólo si permanece en el tiempo¹⁰¹. Es así que la frase kantiana “las bellas artes son artes del genio” se convierte «en el axioma básico trascendental de toda estética»¹⁰², lo cual propicia, siguiendo a Gadamer, que en el romanticismo e idealismo alemanes los conceptos de *genio* y de lo *creador* experimenten una «genuina apoteosis», donde el “principio vivificante del ánimo” del arte y la producción inconsciente del mismo resultan ser netamente productos del genio.

Ahora bien, esto explicará, para Gadamer, que posteriormente se recurra al concepto de vivencia, en cuanto «verdadero hecho de la conciencia», para fundamentar y derivar toda objetividad desde la subjetividad. De aquí, por tanto, la necesidad de pasar revista a la historia y significado de este concepto.

3.2.2 Historia del término vivencia

Como señala Gadamer, la aparición de *Erlebnis* en el ámbito alemán se hace notar, a diferencia del término base *erleben*, en la segunda mitad del s. 19 ¹⁰³. Este término base, del cual se sirve Gadamer para elucidar el neologismo de *Erlebnis*, significa cotidianamente «estar todavía en vida cuando tiene lugar algo»¹⁰⁴, por lo que la palabra adquiere también el significado de algo real, «en oposición a aquello de lo que se cree saber algo, pero a lo que le falta una garantía de una vivencia propia [...] lo

¹⁰¹ «El milagro del arte, la misteriosa perfección inherente a las creaciones más logradas del arte, se mantiene visible en todos los tiempos» *Ibíd.*

¹⁰² *Ibíd.*, p. 93.

¹⁰³ No es casual para Gadamer que *Erlebnis* se introdujese primero en la literatura biográfica en s. 19, sobre todo de artistas y poetas, porque la esencia de esta literatura consiste en «entender la obra desde la vida», lo cual hará adquirir al término una posición óptica por completo nueva en la expresión del arte (*Ibíd.*, p. 97).

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 96. Una páginas más adelante Gadamer referirá en nota al pie algunos de los elementos que conforman el campo semántico de la palabra: «Acto vital, acto del ser comunitario, momento, sentimiento propio, sensación, influjo estimulación como libre determinación del ánimo, lo originalmente interior, excitación, etc.»

vivido (*das Erlebte*) es siempre lo vivido por uno mismo»¹⁰⁵. Sin embargo, esta última forma apunta también al contenido permanente de lo que ha sido vivido, el que, como resultado o efecto, ha ganado permanencia, peso y significado respecto de otros aspectos o experiencias del vivir. Ambos significados se hallan presentes en la formación de *Erlebnis*:

«Por una parte la inmediatez que precede a toda interpretación, elaboración o mediación, y que ofrece meramente el soporte para la interpretación y la materia para su configuración; por la otra, su efecto, su resultado permanente»¹⁰⁶.

Si bien, para Gadamer, será con Dilthey que *vivencia* tome una forma conceptual y alcance una amplia difusión, en esta nueva acuñación no deja de resonar, a modo de precedente, la crítica romántica al racionalismo de la ilustración, crítica que se funda en el concepto de la vida. En efecto, en *Verdad y Método* vemos que el concepto de la vida, frente a la abstracción del entendimiento así como frente a la particularidad de la sensación o de la representación, implica en el idealismo alemán una «vinculación con la totalidad, con la infinitud»¹⁰⁷, diferenciación que, sea dicho de paso, se convertirá, asimismo, en precedente de una protesta contra la moderna sociedad industrial de los s. 19 y 20 sostenida por las así llamadas «filosofías de la vida»¹⁰⁸.

Respecto a esto último, son particularmente aclaradoras las siguientes palabras de Grondin:

«La apoteosis del concepto de vivencia responde a dos tendencias fundamentales que son sintomáticas del positivista siglo XIX. Por un lado, se espera haber proporcionado en la vivencia un dato último, más adecuado que los hechos de las ciencias naturales empíricas, y que ha de tener validez igualmente para el arte y para las ciencias humanas. Por otro lado, este fundamento de la experiencia remite precisamente a un horizonte —digamos— «panteísta» (*Verdad y Método I*, 101), por cuanto nos hace participar en una manifestación universal de la vida

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 97.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁰⁸ *Ibíd.* «La apelación de Schleiermacher al sentimiento vivo frente al frío racionalismo de la Ilustración, el llamamiento de Schiller hacia una libertad estética frente al mecanismo de la sociedad, la oposición hegeliana de la vida (espíritu) frente a la “positividad” son los precedentes de una protesta contra la moderna sociedad industrial».

que se sustrae a las categorías cognitivas del racionalismo. La vida misma aparece cada vez más como un todo irracionalista, que trae pronto a escena toda una serie de «filosofías de la vida». Se trata, ciertamente, de tendencias contradictorias, porque una de ellas es positivista y la otra es panteísta, pero que en realidad van de la mano: cuando en la era científica quieren exigir respeto, las ciencias humanas tendrán que vérselas también con datos últimos, aunque tiendan hacia un horizonte irracionalista.»¹⁰⁹

3.2.3 El concepto de vivencia

Primariamente son dos los autores que permiten a Gadamer esbozar la historia conceptual de *Erlebnis*, a saber, Dilthey y Husserl. En la medida en que el interés de Dilthey recae en justificar epistemológicamente el trabajo de las ciencias del espíritu, se observa en su obra que vivencia posee el sentido de lo «verdaderamente dado», esto es, vivencia entendida como resultado permanente de algo vivido. En efecto, puesto que las ciencias del espíritu del s. 19 no sólo reconocieron externamente a las ciencias naturales como modelos a imitar sino que, «procediendo ellas mismas del mismo fundamento del que vive la ciencia natural moderna»¹¹⁰, vale decir, de una experiencia de autoconciencia frente al mundo natural y de la necesidad de una metodología de la certeza fundada en lo “claro y distinto”, las ciencias del espíritu del s. 19 no pudieron sino percibir que el arte y la historia, «las creaciones espirituales del pasado», ya no sólo no pertenecían al presente sino que eran objetos que se ofrecían a la investigación, es decir, «datos a partir de los cuales puede actualizarse un pasado»¹¹¹.

Gadamer, ciertamente, reconoce que para Dilthey y las ciencias del espíritu los “datos” de su estudio son diferentes al de las ciencias naturales, sin embargo, al reducir el concepto de vivencia a una interiorización de datos Dilthey permanece adherido al

¹⁰⁹ Grondin, J., op. cit., p. 62.. El sentido *panteísta* al que se refiere Grondin remite a *Verdad y Método*, pp. 100-101, aquí leemos, respecto al campo semántico de *vivencia*, «en todo estos casos se aprecia claramente un trasfondo panteísta. Todo acto permanece unido, como momento vital, a la infinitud de la vida que se manifiesta en él. Todo lo finito es expresión, representación de lo infinito».

¹¹⁰ Gadamer, op.cit., p. 101.

¹¹¹ *Ibíd.*

paradigma cartesiano de la *res cogitans*. Gadamer expresa esto con las siguientes palabras:

«Los datos primarios a los que se reconduce la interpretación de los objetos históricos no son datos de experimentación y medición, sino unidades de significado. Esto es lo que quiere decir el concepto de vivencia: las formaciones de sentido que nos salen al encuentro en las ciencias del espíritu pueden aparecérsenos como muy extrañas e incomprensibles; no obstante cabe reconducirlas a unidades últimas de lo dado en la conciencia, unidades que ya no contengan nada extraño, objetivo ni necesitado de interpretación. Se trata de unidades vivenciales, que son en sí mismas unidades de sentido»¹¹².

Según esta descripción, en Dilthey opera un giro por el cual la unidad última de la conciencia deja de ser la “sensación” o los “átomos de la sensación”, como era habitualmente en el kantismo y en la epistemología positivista del s. 19, estableciéndose en su lugar la vivencia, cuya unidad es la verdadera unidad de lo dado. Por otra parte, al concepto de la vida que está en juego aquí, como sugiere Gadamer, bien podría ser llamado “teleológico”, en el sentido de que para Dilthey vida «es tanto como productividad», es decir, siempre está produciendo(se) (en) algo. Esto llevará a Dilthey a establecer, como base epistemológica de todo conocimiento de cosas objetivas, al concepto de vivencia. En efecto: «En cuanto la vida se objetiva en formaciones de sentido, toda comprensión de sentido es “una retraducción de las objetivaciones de la vida a la vitalidad espiritual de la que han surgido”». Como vemos, para Dilthey los productos de ambos hemisferios del *globus intellectualis* pueden reducirse a la vivencia y a la vitalidad histórica de la que surgen, lo cual lleva a pensar en una universalidad análoga a la que reviste la función epistemológica de vivencia en la fenomenología de Husserl.

¹¹² *Ibíd.*

Husserl, por su parte, en la quinta de sus *Investigaciones Lógicas* distinguirá el sentido fenomenológico de vivencia, basándose, como se sabe, en la definición de Brentano de la percepción intencional. Para Husserl, la unidad vivencial «no se entiende como un subsegmento de la verdadera corriente vivencial de un yo sino como referencia intencional»¹¹³, vale decir, con un sentido teleológico en la medida en que ella existe sólo si se vive y se mienta algo.

De esta manera, para Gadamer, tanto en Dilthey como en Husserl el concepto de vivencia se muestra como un concepto puramente epistemológico, al que ambos autores aceptan sin determinar conceptualmente su significado teleológico, lo cual indica, en el fondo, que el concepto de vivencia no se agota en su papel de dato y fundamento último de todo conocimiento, sino que sigue albergando algo que apunta a una problemática no dominada: «su referencia interna a la vida»¹¹⁴.

Esta referencia a la vida que se presenta en la vivencia quiere decir, en términos fenomenológicos, que el contenido intencional se encuentra en una relación con el todo de la vida, es decir, que «toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y

¹¹³ *Ibíd.*, p.102.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p.104. Gadamer recurre a los trabajos de Natorp, Bergson y Simmel para mostrar en qué medida y sentido la vida sigue siendo el referente último de la vivencia. De ello podemos dar cuenta, brevemente, a través de las siguientes citas: « Sin embargo, ya para 1888 estaba configurada su idea fundamental [de Natorp] de que la concreción de la vivencia originaria, esto es, la totalidad de la conciencia, representa una unidad no escindida que sólo se diferencia y se determina en el método objetivador del conocimiento. “Pero la conciencia significa vida, esto es, relaciones recíprocas ininterrumpidas”»; «*Les donnes immédiates de la conscience*, un ataque crítico a la psicofísica del momento, en el que aparece [...] el concepto de la vida como opuesto a la tendencia objetivadora [...] de los conceptos psicológicos. Se encuentran aquí frases [...] sobre la conciencia y su concreción unitaria y no dislocada. Bergson acuñó para esto su famosa *durée*, que enuncia la continuidad absoluta de lo psíquico. Bergson concibe ésta como *organisation*, esto es, la determina desde el modo de ser de lo vivo (*être vivant*) en el que cada elemento es representativo del todo»; «Georg Simmel, que no sólo utiliza el término ‘vivencia’, sino que es también ampliamente responsable de su conversión en palabra de moda, entiende que lo característico del concepto de vivencia es precisamente que “lo objetivo no sólo se vuelve imagen y representación como en el conocimiento, sino que se convierte por sí mismo en momento del proceso vital”» *Ibíd.*, p.105-106.

referida, al mismo tiempo, al todo de ésta»¹¹⁵ o como se señala unas líneas más adelante: «En cuanto que la vivencia queda integrada al todo de la vida, este todo se hace también presente en ella».

Ahora bien, Gadamer se sirve del análisis precedente para patentizar de qué manera puede sostenerse el llamado arte vivencial. En efecto, para una comprensión del arte que toma a la vivencia por el fundamento de éste, la vivencia estética no es una más entre otras vivencias sino la vivencia paradigmática. De donde, incluso, que la determinación del arte sea convertirse en vivencia estética, esto es, «que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra y que, sin embargo, vuelva a referirlo al todo de su existencia»¹¹⁶. Por otra parte, lo vivido estéticamente se separa de toda referencia a la realidad, actualizando una plenitud de significado que, ajeno a contenido u objetos particulares, «representa el conjunto del sentido de la vida [...] contiene la experiencia de un todo infinito [...] que representa inmediatamente el todo»¹¹⁷, esto es, la obra de arte deviene un «mundo para sí».

3.3 Rehabilitación de la alegoría

Despejado el horizonte desde el cual gana sentido al llamado arte vivencial, Gadamer muestra que este arte —que, como señalábamos, procede *de* la vivencia y la expresa, pero al mismo tiempo está forjado *para* la vivencia estética— corresponde a un determinado siglo, a saber, el 19, siendo evidente, por otra parte, que la historia del arte occidental no siempre se ha dejado llevar por los esquemas de valor de lo “vivido”. Como testimonio de esto en *Verdad y Método* se expone el caso de la alegoría.

Por lo pronto, Gadamer llama la atención sobre el hecho de que la distinción y oposición entre alegoría y símbolo sea el resultado de un desarrollo filosófico más bien reciente. En el s. 18, aún se ocupan como sinónimos, esto es, se mantiene su originario

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.107.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.*

nexo común: designar algo «cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o en su sonido, sino en un significado que está puesto más allá de ellas mismas»¹¹⁸, no obstante a que en principio ambos términos pertenecen a esferas distintas. En efecto, originariamente la alegoría formaba parte del logos (habla): «En vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible, pero de manera que a pesar de todo esto permita comprender aquello otro»¹¹⁹, mientras que el símbolo no podía restringirse a la esfera particular del habla, en la medida en que no planteaba, en virtud de su significado, una referencia externa: «es su propio ser sensible el que tiene “significado”». De donde la *tessera hospitalis* y otros tipos de objetos o documentos en los que se reconocen, por ejemplo, los miembros de una comunidad, y cuyo valor se sostiene, sea dicho de paso, no por su contenido sino por su «capacidad de ser mostrados».

Pese a presentar, de partida, esta diferencia y, al mismo tiempo, una cercanía por cuanto ambos conceptos se aplicaban en el ámbito religioso —«bajo el fundamento de que no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible»¹²⁰— en el s. 19 se sella entre ellos una contraposición, primero de significado —«símbolo es la coincidencia de lo sensible y lo insensible, alegoría es una referencia significativa de lo

¹¹⁸ *Ibíd.*, p.110.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 110-112. Del símbolo Gadamer señala: «Es posible ser conducido a través de lo sensible hasta lo divino; lo sensible no es al fin y al cabo pura nada y oscuridad, sino reflejo de lo verdadero [...] La palabra “símbolo” sólo pudo ascender desde su aplicación original como documento, distintivo o credencial hasta el concepto filosófico de un signo misterioso [...] porque el símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible. El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse uno de otro, esta “coincidencia” de las dos esferas, es algo que subyace a todas las formas de culto religioso»; y de la alegoría: «La alegoría procede para nosotros de la necesidad teológica de eliminar lo chocante en la tradición religiosa [...] y reconocer detrás de ello verdades válidas [...] Lo alegórico sólo hace surgir esta unidad significativa [de lo visible e invisible] apuntando más allá de sí mismo hacia algo distinto».

sensible a lo insensible»¹²¹— que luego, bajo el influjo del concepto de genio y de vivencia, pasó a ser netamente de valor:

«El símbolo aparece como aquello que, debido a su indeterminación, puede interpretarse inagotablemente, en oposición a lo que se encuentra en una referencia de significado más precisa y que por lo tanto se agota en ella, como ocurre en la alegoría»¹²².

Para Gadamer, esta oposición es tan radical como la que hay entre “artístico” e “inartístico”, lo cual explica que el arte se fuese comprendiendo cada vez más en función del símbolo hasta hacer de él «el concepto estético universal básico»¹²³. Consecuencia directa de esto fue una depreciación de la alegoría en la medida en que ésta se apoya en la tradición y posee siempre «un significado determinado y reconocible que no se opone en modo alguno *a lo racional en conceptos*»¹²⁴. Frente al deseo de liberar al arte del racionalismo y de destacar, así, la figura del genio y de la producción artística inconsciente, la alegoría no pudo, entonces, sino volverse estéticamente despreciada.

Ahora bien, el desarrollo a grandes rasgos de esta reseña sobre los conceptos de símbolo y de alegoría, nos permite, como expresa el propio Gadamer, relativizar una cuestión de fondo, a saber, la asentada perspectiva de que el arte es producto del genio, de la vivencia o que se desarrolla conforme al símbolo, o para decirlo con un término que en este punto introduce Gadamer: es una creación de la *conciencia estética*.

En el capítulo siguiente veremos cómo a partir de esta relativización de la conciencia estética en *Verdad y Método* se inicia lo que con Grondin podríamos llamar una «recuperación de la referencia del arte a la realidad»¹²⁵ y que nos va a introducir de

¹²¹ *Ibíd.*, p.112.

¹²² *Ibíd.*, p.113.

¹²³ *Ibíd.*, p.116.

¹²⁴ *Ibíd.*, p.118. Subrayado mío. Unas páginas más arriba (p. 114) Gadamer hace referencia a la alegoría incluso como una «experiencia de la realidad».

¹²⁵ Grondin, J., *op. cit.*, p. 63.

lleno en lo que puede señalarse como la respuesta hermenéutica de Gadamer a la pregunta por la verdad de la obra de arte.

Capítulo 3. Vuelta a la pregunta por la Verdad del Arte

1. Caracterización de la Conciencia estética

Tras Kant, el camino de la subjetivización del arte se desarrolla en la dirección dada por los escritos estéticos de Schiller. En efecto, para Gadamer las *Cartas sobre la educación estética del hombre* desplazan el dualismo kantiano ser—deber-ser hacia uno mucho más radical e irreconciliable, al proponer como finalidad del arte ya no la formación de la libertad moral y política, sino la fundación de una «sociedad cultural interesada por el arte»¹²⁶, vale decir, un estado estético.

«Lo bello y el arte sólo confieren a la realidad un brillo efímero y deformante. La libertad del ánimo hacia la que conducen ambos sólo es verdadera libertad en un *estado estético, no en la realidad*»¹²⁷.

Según esto, ahora el arte viene a oponerse a la realidad y en lugar de la relación de complementariedad que desde antiguo había operado entre ambos — por ejemplo entre naturaleza y arte en Aristóteles¹²⁸, donde “arte” abarcaba «toda transformación conciente de la naturaleza para uso humano [...] como ejercicio de una actividad complementadora y enriquecedora en el marco de los espacios dados y liberados por la naturaleza»¹²⁹ — el arte se define como un dominio propio y autónomo donde «rigen las leyes de la belleza y los límites de la realidad son transgredidos».

Ahora bien, el resultado de una formación adquirida según este ideal estético, Gadamer la llama *conciencia estética*, destacando dos rasgos que la definen por entero: *distinción estética y simultaneidad*. La primera apunta al hecho de disolver toda unidad de referencia de una obra de arte a su mundo, en la medida en que es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual todo se constituye como arte.

¹²⁶ Gadamer, op.cit., p. 122.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 123. Subrayado nuestro.

¹²⁸ «Generalmente el arte lleva a su consumación las cosas que la naturaleza es incapaz de realizar, o bien la imita» Arstóteles, *Física B 8*, 199 a 15. Traducción nuestra.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 122.

Por tanto, todo lo así llamado arte como también lo vivido estéticamente reposa sobre una abstracción que posibilita a la obra de arte tener una existencia *per se*, vale decir, la muestra como una obra desvinculada de la realidad y abstraída de todos aquellos momentos que no son “estéticos” pero que le son inherentes; momentos significativos en la medida en que permiten incardinar la obra de arte a su mundo y que constituyen las condiciones de acceso bajo las cuales se nos manifiesta una obra: objetivo, función, significado de contenido.

«En cuanto que se abstrae de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado, la obra de arte se hace patente como “obra de arte pura”»¹³⁰.

Pensemos, a modo de ejemplo, en algunos de los frisos griegos o asirios que descansan en los grandes museos europeos. Sólo una conciencia formada estéticamente puede decir que tales objetos son obras de arte por el mero hecho de contemplarlos y verificar el eminente manejo del material en el tallado, o la proporción realista de las formas que representan, pues de partida está considerando que la obra de arte es abstraible y enajenable de su propio contexto vital y, más importante aún, porque su aserto se funda sólo en aquello que la propia conciencia estética reconoce como valor artístico en una obra. Esto se relaciona de lleno con la *simultaneidad* de la conciencia estética, en la medida en que ésta pretende reunir y hacer presente todo lo que posee valor artístico, lo cual se traduce en el surgimiento de instituciones y lugares especiales para el arte: galerías, museos, teatros, salas de conciertos, bibliotecas, incluso barrios donde se agrupa la “bohemia”, lugares donde la conciencia estética «se otorga a sí misma una existencia propia exterior»¹³¹. Como dice Grondin:

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 125.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 127.

«Cuanto más prospera el arte en esos lugares, tanto más cuidadosamente se deslinda éste del resto del mundo urbano real, que sigue estando dominado por la economía y la ciencia»¹³².

El problema, entonces, es que el relegamiento ontológico de lo estético al ámbito de lo aparente —que, como ya señaláramos, se fundamenta teóricamente en el descrédito en que cae todo ámbito de conocimiento que sea exterior a la metodología de la ciencia natural— trae como consecuencia no sólo que la obra de arte pierda «su lugar y el mundo al que pertenece» y que sea la conciencia estética la que gane el centro desde el cual «se valora todo lo que vale como arte»¹³³, sino que se pierda, asimismo, una fuente de sentido comunitario. En efecto:

«Lo que es vigente en una sociedad, el gusto que domina en ella, todo esto lo acuña la comunidad de la vida social. La sociedad elige y sabe lo que le pertenece y lo que no entra en ella. La misma posesión de intereses artísticos no es para ella ni arbitraria ni universal por su idea, sino que lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad se co-pertenece [*gehört zusammen*] en la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto»¹³⁴.

Es importante distinguir bien lo que parece querer decir aquí Gadamer cuando habla de “unidad de un estilo de vida” e “ideal de gusto”, pues a primera vista se podría pensar que esto significa que sólo hay un único gusto que rige a la producción artística a la manera de un modelo a imitar, y más aún, si consideramos que la obra de arte pertenece a un mundo y a la comunidad de la vida social. Sin embargo, al hablar *de lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad* en la *co-pertenencia* de una unidad, Gadamer está planteando la exigencia de pensar que tal “unidad de estilo de vida” e

¹³² Grondin, op.cit.,p. 65.

¹³³ Gadamer, op.cit., p. 125.

¹³⁴ *Ibíd.*

“ideal de gusto” surgen de una mutua reciprocidad entre los intereses del artista y el gusto de una comunidad¹³⁵.

2. Crítica a la Conciencia estética

En este estado de cosas, la abstracción de la conciencia estética se vuelve ampliamente cuestionable desde distintas perspectivas, por ejemplo, a través de la crítica fenomenológica aplicada al campo de la estética, en el sentido de que esta crítica muestra el error de concebir lo estético como modificación de la realidad o como apariencia bella, puesto que conceptos tales como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, ensueño, etc., presuponen desde ya «la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente», sin embargo su validez se mantiene sólo en la medida en que se siga sosteniendo la «realidad de la apariencia» por cuanto la experiencia estética, como todo acto de conciencia, está arrojada a “las cosas mismas”:

«Si lo estético fuera apariencia [...] su validez — igual que los terrores del sueño— sólo podría regir mientras no se dudase de la realidad de la apariencia; con el despertar perdería toda su verdad»¹³⁶.

Por otra parte, se halla el hecho de que si la conciencia estética valora todo lo que posee valor estético, con ello «adquieren rango estético también formas especiales que están vinculadas a algún objetivo», tales como la escultura de monumentos y el arte asociado a la producción de carteles o afiches¹³⁷, casos que en modo alguno cabe la separación entre la propia obra y el contexto de su surgimiento.

En una línea paralela, Gadamer recuerda la idea de Aristóteles de que toda

¹³⁵ La traducción “formar parte en conjunto”, como la que proponen Agud y de Agapito, desafortunadamente no deja entrever esto.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 124.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 129. Pensemos, en el caso de los afiches, en Toulouse-Lautrec o Ramón Casas.

específico «y, en consecuencia, lo que está dado en él inmediatamente no sea general»¹³⁸. Sin embargo, todo lo que nos es dado sensiblemente, sólo podemos percibirlo en referencia a una generalidad; así, por ejemplo, al percibir algo como blanco no dejamos de establecer una referencia hacia algo otro, más general: “hombre”, si seguimos el ejemplo de Gadamer, lo cual no quiere decir sino que nuestra percepción nunca es el mero reflejo de lo que se ofrece a los sentidos. No obstante a esto, el ver estético «se caracteriza porque no refiere rápidamente su visión a una generalidad, al significado que conoce o al objetivo que tiene planeado o cosa parecida, sino que se detiene en esta visión como estética»¹³⁹. Esto significa que, bajo el precepto de un mirar estéticamente puro, la conciencia estética desconoce que sin la referencia a una exterioridad sería imposible una percepción de la obra de arte.

En directa relación con estas dos perspectivas críticas, Gadamer se apoya en los trabajos de Scheler que buscaron contraponerse a una psicología de la percepción pura. Como señala Gadamer, todo ver es siempre una lectura articulada de lo que hay en el campo de percepción¹⁴⁰. Ver, mirar, percibir, no son un simple “ver el puro aspecto de algo”, sino «la aceptación de este algo como...». Ver, por tanto, significa articular. Y en el caso de la experiencia estética, esto significa que sólo somos capaces de percibir algo estéticamente cuando hemos podido leer y comprender lo que se expone en la obra de arte, articulándolo con otros elementos exteriores a la propia obra: «Sólo cuando “reconocemos” lo representado estamos en condiciones de “leer” una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay tal imagen [...] Mientras seguimos probando o dudando entre formas variables de articulación, como ocurre con ciertas imágenes que pueden presentar varias cosas distintas, no estamos viendo todavía lo que hay»¹⁴¹. Por tanto, un mero ver, un mero oír, esto es, un mero y puro percibir son sólo abstracciones

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 130.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 131.

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 132.

que «reducen artificialmente los fenómenos», entre ellos, como caso particular, el del arte.

En este punto, es necesario señalar que Gadamer encuentra en Paul Valéry un referente medianamente válido para su crítica de la conciencia estética. En efecto, en Valéry Gadamer ve el inicio del ocaso del genio, en la medida que el poeta presenta la idolatría al genio y a la sacralización de lo artístico propias del s. 19 como proviniendo más bien desde el «espíritu que juzga», vale decir del observador, antes que del «espíritu creador»: «Lo que se le presenta al observador como un milagro del que es imposible comprender que alguien haya podido hacerlo, se proyecta en el carácter milagroso de una creación por inspiración genial [...] el que crea sigue viendo posibilidades de hacer y poder, y cuestiones de “técnica”, allí donde el observador busca inspiración, misterio y profundo significado»¹⁴². Para Valéry, entonces, la autocomprensión de los artistas siempre ha sido mucho más sobria que la apoteosis que les reconoció el s. 19. Sin embargo, el poeta francés queda preso en la misma lógica del genio al afirmar que el arte alcanza su *telos* «cuando puede satisfacer al objetivo para el que está determinado»¹⁴³, es decir, cuando fija la consumación de la obra de arte en la satisfacción de quien la contempla. De esta manera, Valéry sólo invierte los términos de la relación: lo importante ya no es el genio sino el espectador, siendo éste a quien, precisamente, se le transfiere «los plenos poderes de la creación absoluta que él mismo [el propio artista] no quiere ejercer»¹⁴⁴.

Ahora bien, Gadamer hallará en Kierkegaard uno de los referentes fundamentales para su crítica a la abstracción de la conciencia estética, en la medida en que el danés fue el primero en «reconocer las consecuencias del subjetivismo y describir por primera vez la autoaniquilación de la inmediatez estética»¹⁴⁵. Efectivamente, si la

¹⁴² *Ibíd.*, p. 134.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 137.

abstracción de la conciencia estética alcanza una suerte de consumación cuando pretende disolver la unidad del objeto estético en la pluralidad de vivencias, vale decir, cuando toma a la obra de arte como «una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas» de modo que «sólo en ellas “está ahí” el objeto»; o dicho temporalmente, cuando considera que la obra es sólo un momento: «es “ahora” esta obra y ya mismo ha dejado de serlo»¹⁴⁶, vemos que frente a este puntualismo al que conduce la estética vivencial —el que, sea dicho de paso, «deshace tanto la unidad de la obra de arte como la identidad del artista consigo mismo y la del que comprende o disfruta»— Kierkegaard contrapone su descubrimiento de lo insostenible e insalvable de un estadio estético de la existencia reducido a la «pura inmediatez y discontinuidad»¹⁴⁷. Al revelar las contradicciones internas de la conciencia estética, esta crítica obliga, según Gadamer, a la propia conciencia estética a ir más allá de sí misma: ¿hacia dónde?

Si el análisis crítico anterior mostró que el encuentro con la obra de arte exige siempre una referencia a algo exterior a la obra misma, y si por otra parte, la crítica kierkegaardiana muestra que es imposible una constante existencia fáctica en el mundo de la “bella apariencia”, entonces, es necesario reconocer un espacio distinto al de la discontinuidad estética, pero que al mismo tiempo sea su soporte, por cuanto es en él donde el Dasein humano se mueve siempre. A este espacio es al que Gadamer refiere con el término de *autocomprensión*. Pero puesto que la autocomprensión de cada cual no es nunca algo acabado, es que Gadamer se refiere a ella como una tarea:

«Al reconocer que el estado estético de la existencia es en sí mismo insostenible se reconoce que también el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*

a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana»¹⁴⁸.

Es aquí que la recuperación de la pregunta por la verdad del arte alcanza su mayor grado de cohesión, desdibujándose en gran medida el dominio vivencial de la estética: frente a la discontinuidad del ser estético y de la experiencia estética hay una tarea, a saber, «preservar [*bewärhen*] la continuidad hermenéutica que constituye nuestro ser»¹⁴⁹. Concebir el encuentro con la obra de arte como un modo de autocomprenderse, bien podría sugerir, entonces, una recaída en el subjetivismo que se pretende abandonar. Por lo pronto habría que señalar que para Gadamer

«Toda autocomprensión se realiza en algo distinto, que entonces se vuelve comprensible, lo cual incluye [comprender] la unidad y la mismidad de eso otro [como otro]. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos [*aufheben*] en la continuidad de nuestro Dasein la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia»¹⁵⁰

La traducción de este párrafo, aunque forzada, ayuda a entender de mejor manera lo que Gadamer quiere decir. En efecto, sólo así se aclara lo que Gadamer ha señalado unas líneas más arriba referente a la conciencia estética: «con ella no nos está dado ningún lugar desde el cual pudiésemos ver desde fuera lo que nos limita y condiciona, y en consecuencia vemos a nosotros desde fuera como limitados y condicionados», lo que no es menor si consideramos que «lo que queda cerrado a nuestra comprensión es experimentado por nosotros como limitador, y forma parte así

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 138.

¹⁵⁰ *Ibíd.* Traducción modificada.

de la continuidad de la autocomprensión en la que el Dasein humano se mueve»¹⁵¹. Vemos, entonces, que esto dista lejos de ser una recaída en el subjetivismo, en la medida en que lo otro se presenta no sólo como constitutivo de nuestra autocomprensión, reconociéndosele, por otro lado, su propia mismidad y unidad, sino que además se muestra como un lugar desde donde podemos reconocer nuestra propia limitación, i.e., nuestra finitud.

Frente a la falta de vinculatividad de la conciencia estética y a su apelación a la inmediatez de la genialidad del momento, Gadamer contrapone una perspectiva que responde de facto a la realidad histórica del hombre y a su continua autocomprensión. Y puesto que hay en juego una autocomprensión, es que para Gadamer es posible afirmar que «el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento»¹⁵². Sin embargo, uno de los principales obstáculos que impide reconocer que en el encuentro con el arte se da una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia, no subordinada o inferior a ella, distinta, a fin de cuentas, de «todo conocimiento racional», es la comprensión del propio concepto de experiencia que por lo general se entiende, reducidamente, según su formulación kantiana.

Sin profundizar demasiado, cabe señalar a este respecto que Gadamer reconsidera el concepto de *Erfahrung* en Hegel, específicamente desde sus lecciones sobre estética. Aquí, Hegel ve en la historia del arte una suerte de espejo donde se refleja la historia de las concepciones del mundo, esto es, «una historia de la verdad», con lo cual la experiencia del arte es, de partida, un conocimiento. Sin embargo, «en cuanto que la verdad del concepto se vuelve [...] todo poderosa y supera en sí cualquier experiencia, la filosofía de Hegel vuelve a negar el camino de la verdad que había reconocido en la experiencia del arte»¹⁵³. No obstante a esto, Gadamer dirá, ya de cara a la exposición positiva de su pensamiento sobre la obra de arte y dejando entrever, de

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*, p. 139.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 140.

alguna manera, la influencia de Hegel, que «*Todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer*»¹⁵⁴.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 141. Cursiva de Gadamer.

Capítulo 4. Una ontología lúdica del arte

El reivindicar para el arte un otro modo de ser, fuera del ámbito del subjetivismo, sugiere a Gadamer volver a preguntar a la propia obra de arte «qué es ella en verdad y cuál es su verdad»¹⁵⁵. En la medida en que la experiencia del arte «no deja inalterado al que la hace», se vuelve necesario, entonces, preguntar por el modo de ser de lo que es experimentado o —para hacer desde ya manifiesto la vinculación entre el fenómeno hermenéutico fundamental y la experiencia del arte — *comprendido* en este encuentro. Es así que la segunda sección de *Wahrheit und Methode* tomará por hilo conductor de la explicación ontológica de la obra de arte al concepto del *juego*, no sin antes recobrar a este concepto desde su determinación subjetiva fijada por Kant, en tanto que juego de las facultades de conocimiento, y por Schiller, en tanto que instinto lúdico contrapuesto al constreñimiento provocado por el conocimiento y la moral propios del mundo “real”.

1. El concepto de juego

Bien se podría afirmar que el juego es uno más de los comportamientos de la subjetividad que juega, esto es, del jugador, y que aquello que lo distingue de los restantes comportamientos es, precisamente, su carencia de seriedad: «lo que no es más que juego, no es cosa seria»¹⁵⁶. Sin embargo, en el jugar se da una suerte de seriedad propia del juego que permite a la seriedad de los objetivos —que pertenecen, más bien, a la cotidianidad del jugador— ser puestos en suspenso para, de esta manera, remitir al jugador a la seriedad misma del juego. En efecto:

«El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo, no sabe esto de manera tal que, como jugador, mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 142.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 144.

hecho, el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego [...] El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas»¹⁵⁷

Ahora bien, puesto que para una visión hermenéutica «la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta»¹⁵⁸, el *subiectum* de la experiencia del arte, lo que permanece constantemente, no es la subjetividad de quien la experimenta sino la propia obra de arte, con lo cual se pone de manifiesto, asimismo, lo significativo del recurso al juego como explicación ontológica del arte, en la medida en que hay juego aún cuando no haya una subjetividad que se comporte lúdicamente: «El sujeto del juego no son los jugadores, sino que, a través de ellos, el juego simplemente accede a su manifestación [*Darstellung*]»¹⁵⁹.

Esto se aprecia, como señala Gadamer, por lo pronto al atender a los usos lingüísticos-metafóricos de la palabra “juego”. Ciertamente, al hablar de juego de luces, juego de aguas, de colores, de palabras, etc., se hace referencia a un «movimiento de vaivén», sin objetivo alguno, sin ninguna finalidad en la cual debiera desembocar el movimiento. Antes bien, a lo que se alude con estas expresiones es, precisamente, a un movimiento que se renueva en constante repetición, siendo, por tanto, este movimiento lo central del juego, de lo cual se sigue que sea indiferente qué o quién realice el movimiento:

«El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se detiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es juego la pura realización del movimiento»¹⁶⁰.

Otra indicación lingüística es la expresada por la forma de voz media del verbo, la cual queda ejemplificada cuando decimos que algo “se juega” en tal o cual lugar, o

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 145.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 146.

que algo “se está jugando” en un momento determinado. Junto a estos testimonios lingüísticos que señalan de modo indirecto que el jugar desborda la mera consideración de un puro desempeño de una actividad, Gadamer cita las investigaciones de Huizinga quien, de manera antropológica, pudo establecer el componente lúdico presente en toda cultura, al vincular el juego infantil, animal y sagrado (culto) entre sí.

«El salvaje —señala Huizinga— no conoce ninguna diferencia conceptual entre “ser” y “jugar”, nada sabe de identidad, imagen o símbolo alguno. Y por eso nos preguntamos si no será el mejor modo de aproximarse al estado de ánimo del salvaje en su acción sacra mantenernos en el término primario “jugar”»¹⁶¹.

Precisamente, este extracto de la investigación de Huizinga significa para Gadamer «*el primado del juego frente a la conciencia del jugador*»¹⁶². Por otro lado, el hecho de que el juego se entienda mayormente como movimiento permite acercarlo a la propia naturaleza. En efecto, según esto, no es que los animales, el agua o los colores, al igual que el hombre, jueguen, sino que, por el contrario, «habría que decir que, a la inversa, que también el hombre juega»¹⁶³ y esto porque el juego es un proceso natural: «un puro automanifestarse [*Sichselbstdarstellen*], porque es naturaleza y en cuanto es naturaleza»¹⁶⁴, lo cual permite, asimismo, resaltar la referencia de la obra de arte al ser, en la medida en que la naturaleza —juego siempre renovado, sin finalidad o intención— puede considerarse un modelo del arte. Valen aquí las palabras de Friedrich Schlegel citadas por Gadamer:

«Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma»¹⁶⁵.

¹⁶¹ Huizinga, J. *Homo Ludens*, Alianza, Madrid, 2001, p. 42.

¹⁶² Gadamer, op.cit., p. 147.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 148.

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ *Ibíd.*

Que el movimiento de vaivén pertenezca de manera tan propia al juego, permite, además, entrever otro rasgo de éste, a saber, la necesidad de un “otro” —que no necesariamente se identifica con otro jugador— que juegue con el jugador y que responda a sus iniciativas con sus propias contrainiciativas, pensemos, por ejemplo, la situación de un gato jugando con una pelota: el gato juega porque la pelota juega también con el gato.

Respecto a la subjetividad que se comporta lúdicamente, ya señalábamos que no puede sino abandonarse por entero al juego y entregarse a su seriedad, con lo cual se manifiesta que *todo jugar es un ser jugado*:

«La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores. Incluso cuando se trata de juegos en los que uno debe cumplir tareas que uno mismo se ha planteado, lo que constituye la atracción del juego, es el riesgo de si “se podrá”, si “saldrá” o “volverá a salir”. El que tienta así es, en realidad, tentado»¹⁶⁶. Con lo cual se confirma que el verdadero sujeto del juego es el juego mismo, en la medida que es éste el que enreda o atrapa al jugador ¹⁶⁷.

Ahora bien, distintivo del juego humano es que en él «siempre se juega a algo»¹⁶⁸, con lo cual Gadamer quiere señalar que, en rigor, todo juego plantea al hombre que lo juega — quien, sea dicho de paso, al igual que en sus otras formas de comportamiento orientados a fines cotidianos, «sigue siendo en el jugar un hombre que se comporta» ¹⁶⁹— una tarea que obliga al jugador a cumplirla, no porque su realización sea la finalidad del juego, sino porque la finalidad del juego es la ordenación y configuración del movimiento del propio juego que se establece, precisamente, en la realización de dicha tarea:

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 149.

¹⁶⁷ Cf. Holzapfel, C. *Crítica de la razón Lúdica*, Trotta, Madrid, 2003, p. 76; y, en especial, 111 y ss.

¹⁶⁸ Gadamer, *op.cit.*, p. 150.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

«Cada juego plantea una tarea particular al hombre que lo juega. Este no puede abandonarse a la libertad de su propia expansión [*Sichausspielen*] más que transformando los objetivos de su comportamiento en simples tareas del juego. De esta manera, un niño en el juego de pelota se plantea a sí mismo su tarea, y estas tareas son tareas lúdicas [*Spielaufgaben*] porque el fin real del juego no es, pues, el cumplimiento o realización [*Lösung*] de estas tareas, sino la ordenación y configuración del juego mismo»¹⁷⁰.

Esta observación posibilita a Gadamer referirse al cumplimiento de las tareas del juego como una *representación* de las mismas, donde representación en modo alguno quiere decir *Vorstellung* —el posicionamiento de un objeto frente a la conciencia del sujeto, de manera que todo se convierta en, y valga como, objeto representado— sino *Darstellung*, que en términos generales refiere al hacer patente algo a través de otra cosa, y que bien se condice con los castellanos “exposición”, “manifestación” o “presentación”¹⁷¹:

«El juego —señala Gadamer— se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la autorepresentación [*Selbstdarstellung*]»¹⁷²

De esta manera, la autorepresentación del juego descansa sobre un comportamiento vinculado a los “objetivos” del juego, objetivos que son aparentes, puesto que el sentido del juego no consiste en alcanzarlos. Empero, si es en la entrega a estos “objetivos” por parte del jugador que el juego alcanza su representación, no es menos cierto que, en igual medida, el jugador logra representarse a sí mismo como jugador jugando el juego, es decir, representándolo, lo cual quiere decir, en el fondo,

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 151. Hay, ciertamente, un problema con la traducción del término *Sichausspielen*, vertido unas líneas más arriba por “desarrollo” y ahora por “expansión”, en la medida en que no se entiende a qué se refiere con la “propia expansión” del jugador y, por otro lado, porque no hay manera alguna de relacionarlo etimológicamente con el término base alemán *spielen*.

¹⁷¹ Pensemos en la representación teatral, que, justamente, hace presente un texto dramático a través de los actores.

¹⁷² *Ibíd.*

que el jugador se pone él mismo en juego [*Sichausspielen*]. En efecto: «La autorepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo»¹⁷³.

Aún cuando los juegos son, como hemos visto, fundamentalmente representaciones y que en ellos se representan los jugadores, es necesario observar que el juego se realiza sin haber en él una referencia directa a los espectadores, es decir, «el juego no acostumbra a representarse para nadie»¹⁷⁴: los niños juegan para sí mismos, aunque representen; los juegos deportivos se distinguen claramente de aquellos juegos deportivos de exhibición, etc. Esto bien puede explicarse porque—según Gadamer, quien sigue en este punto a Huizinga— «El juego humano requiere su propio espacio de juego. La demarcación del espacio de juego [...] opone, sin transición ni mediaciones, el mundo del juego, como un mundo cerrado, al mundo de los objetivos»¹⁷⁵. No obstante a esto, el juego, en tanto que representación y en tanto que «toda representación es, por su posibilidad, representación para alguien»¹⁷⁶, en posibilidad está abierto a ser un juego para alguien, es decir, está abierto al espectador. Y, en definitiva, es la referencia a esta posibilidad lo peculiar del carácter lúdico del arte; como expresa bellamente Gadamer: «En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique».

Es claro que el juego cultural—como el de las procesiones, el de la representación de lo divino en el culto o el de la representación del mito en el juego— y el drama no representan de igual manera que el niño en el juego: no se agotan en el hecho de representar sino que apuntan más allá de sí hacia los que participan como espectadores; en su sentido se halla el abarcar a toda la comunidad imbricada con el

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 152.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 150.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 152.

culto, en el caso del juego cultural, y a los espectadores, en el caso del drama. Sea como fuere lo cierto es que ambos casos:

«no son juegos en el sentido de que los jugadores que participan se agoten, por así decirlo, en el juego representador y encuentren en él una autorepresentación acrecentada; son formas en las que los jugadores representan una totalidad de sentido para los espectadores»¹⁷⁷.

De aquí, entonces, que estos juegos en rigor se constituyen como mundos “cerrados” abriéndose al espectador.

Sin duda que el caso paradigmático más a mano es el de la representación dramática: «El drama cultural o profano —señala Gadamer— aunque representa un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado»¹⁷⁸. Ciertamente, los actores representan su papel como en un juego cualquiera, alcanzando éste su representación. Sin embargo, el juego mismo es el conjunto de actores *y* espectadores. Aún más, podemos señalar una prominencia del espectador, en la medida en que es éste quien «lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su intención»¹⁷⁹. Esto significa que los actores, si bien cumplen su papel como en cualquier otro juego, al tener en vistas al espectador se ven desplazados en la medida que el conjunto del drama y su sentido no pueden agotarse en ellos sino en los espectadores, de donde que sea en éstos en los cuales realmente se despliegue el juego:

«Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 153.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 153.

¹⁷⁹ *Ibíd.*

¹⁸⁰ *Ibíd.*

En síntesis, podemos decir que la representación del arte implica siempre y esencialmente un “para alguien” en su realización, «aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o lo vea»¹⁸¹.

2. El Arte como Transformación en una Construcción y Mediación total

Gadamer llamará genéricamente al juego que alcanza, por decirlo así, su consumación en el arte, una *Verwandlung ins Gebilde*, una transformación en una construcción¹⁸², agregando que:

«Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan. Como tal, el juego —incluso con lo imprevisto de la improvisación— se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente. Le conviene el carácter de obra, de *ergon*, no sólo el de *energeia*. Es en este sentido como lo llamo “construcción”.»¹⁸³

Según esto, Gadamer aísla tanto al juego como a la obra de arte del hacer representador de los jugadores, no obstante a seguir manteniendo una referencia a la representación. Esta referencia, sin embargo, no significa que juego y arte reciban su determinación de sentido del representador, del espectador o del artista creador de la obra, «Por el contrario, el juego mantiene frente a ellos una completa autonomía, y es a esto a lo que se refiere el concepto de su transformación»¹⁸⁴.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁸² Los traductores agregan en este punto una nota que reproducimos parcialmente: «Con el término “construcción” traducimos el alemán *Gebilde*, cuyo significado literal es “una formación ya hecha o consolidada”, y que está en relación etimológica con *bilden*, “formar”, y con *Bild*, “imagen, figura” [...] En este contexto “construcción” debe entenderse, pues, en parte como “constructo”, en parte como “configuración”, en cualquier caso como el producto acabado de este género de actividades formadoras y conformadoras» *Ibíd.* El término, como sugieren ciertas traducciones de la obra de Gadamer, puede verse asimismo por “estructura”.

¹⁸³ *Ibíd.*

¹⁸⁴ *Ibíd.*

Aquí *Verwandlung* no indica una alteración [*Veränderung*] particularmente profunda o en el sentido griego de ἁλλοίωσις, una alteración de la cualidad de una cosa, esto es, de un accidente de la sustancia. Antes bien, quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa totalmente distinta y que en lo que se ha convertido corresponde a su ser verdadero, frente al cual su ser anterior no era nada. Así, por ejemplo, cuando nos encontramos con alguien y decimos que lo hemos visto “cambiado”, queremos decir, señala Gadamer, que tal persona se ha convertido en una persona distinta. Y agrega:

«No se puede pensar aquí en una transición por alteraciones paulatinas, que condujera de lo uno a lo otro siendo lo otro la negación de lo primero. Nuestro giro “transformación en una construcción” quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanente verdadero»¹⁸⁵.

Ahora bien, es necesario señalar que el carácter autónomo de la transformación en una construcción no refiere a una suerte de desplazamiento a otro mundo, subjetivo o transmundano, sino al hecho de que no encuentra un patrón sino en sí mismo, lo cual quiere decir que ya no hay nada fuera de él con lo cual pueda ser medido o comparado. Así, por ejemplo, una puesta en escena o una procesión religiosa «está ahí como algo que reposa sobre sí mismo», no admitiendo ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera la norma con que medir toda analogía o copia, sino que, antes bien, la obra está por encima de este tipo de comparaciones y también por encima del problema de si lo que acontece en ella es real o no.

Y, en efecto, si la “realidad” está atravesada por un horizonte futuro de posibilidades y expectativas no resueltas, y si la existencia de cada cual se juega en la resolución o no de tales posibilidades, entonces, «cuando en un caso particular se cierra y cumple en la realidad un nexo de sentido de manera que todo este curso infinito de

¹⁸⁵ *Ibíd.*

las líneas de sentido se detenga, entonces una realidad de este tipo se convierte en algo parecido a una representación escénica»¹⁸⁶. Con esto Gadamer señala, en el fondo, que si somos capaces de ver la realidad como un círculo cerrado de sentido en el que todo se cumple, somos capaces al mismo tiempo, de entender no sólo la caracterización del “juego del arte” sino que, además, la propia realidad como juego e, incluso, la vida misma como una comedia y una tragedia, en la medida en que «El ser de todo juego es siempre resolución, puro cumplimiento, *enérgeia* que tiene en sí misma su *télos*»¹⁸⁷. De esta manera, el concepto de transformación en una construcción quiere decir que la transformación lo es hacia lo verdadero, pues en y desde ella llega a la luz lo que de otra manera quedaría siempre oculto y sustraído; de donde «la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad»¹⁸⁸.

Por otra parte, Gadamer destaca y, ciertamente, da un giro a la lectura tradicional del arte en tanto que *mímesis*, por lo pronto recordando que el término originariamente estaba vinculado al juego, específicamente a la danza, «la representación de lo divino»¹⁸⁹ manteniendo, al mismo tiempo, el *sentido cognitivo* que el término comportaba, por ejemplo, para Aristóteles. La clave, aquí, es comprender que lo representado está en la relación mímica original, por ejemplo, los niños que imitan algo hacen aparecer aquello que conocen tal como lo conocen, no con el afán de ocultarse o aparentar algo para ser adivinados y reconocidos, sino para representar eso que imitan de manera tal que sólo haya lo representado, esto es, para que sólo se *reconozca* lo imitado. El sentido cognitivo de la *mímesis*, por tanto, es el reconocimiento.

De partida, es necesario señalar que el reconocimiento no quiere decir para Gadamer el volver a conocer algo que ya se conocía, sino en reconocer algo *como* algo

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 157.

¹⁸⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ *Ibíd.*

ya conocido, siendo este “*como*” el lugar donde reside todo el enigma. O en palabras de Gadamer:

«Pues, ¿qué es propiamente *re-conocer*? *Re-conocer* no significa volver a ver una cosa que ya se ha visto una vez. No hay, seguramente, *re-conocimiento* cuando vuelvo a ver algo que ya he visto, sin notar que ya lo había visto una vez. Antes bien, *re-conocer* significa reconocer algo como lo que ya se ha visto una vez [...] No me refiero al milagro de la memoria, sino al milagro del reconocimiento que se oculta en ella. Pues, cuando *re-conozco* a alguien o algo, veo a lo *re-conocido* libre de la casualidad del momento actual, o de entonces. Forma parte del *re-conocer* el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empañado por las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver. Eso es lo que constituye el reconocimiento, y lo que surte la alegría de la imitación»¹⁹⁰

Que Gadamer enlaza en este punto con la anámnesis platónica es algo evidente. Sin embargo, hay que tener presente, como señala nuestro autor, que Platón piensa la rememoración «juntamente con el camino de su dialéctica, que busca la verdad del ser en los *logoi*, esto es, en la idealidad del lenguaje»¹⁹¹. Con esto, Gadamer quiere decir, primero, que la esencia de algo posee, ante todo, un carácter lingüístico y, segundo, que sólo en el reconocimiento accede lo “conocido” a su verdadero ser, mostrándose como es. La imitación y la representación no son, por tanto, el mero repetir copiando sino un “poner de relieve” que permite que lo representado “esté-ahí”, que llegue al ahí de la manera más auténtica, lo cual se traduce al hecho de que ellos mismos sean «conocimiento de la esencia»:

«Cara al conocimiento de la verdad, el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original»¹⁹²

Ahora bien, la obra de arte no puede aislarse de las condiciones de acceso por las que se muestra, pues ésta pertenece al mundo en el que se representa: «sólo hay drama cuando se lo representa» y cuando se produce tal aislamiento, no es sino un

¹⁹⁰ Gadamer, H-G. *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 88.

¹⁹¹ Gadamer, H-G. *Verdad y Método*, p. 159.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 159.

resultado «de una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra»¹⁹³, como acontece con la conciencia estética. Esto, como señala Gadamer, se entiende desde el hecho de que, por una parte, el juego sea una construcción, esto es, que a pesar de necesitar ser representado es un todo con significado propio que puede repetidamente ser representado, sin dejar por ello de «ser entendido en su sentido». Pero, por otra parte, la construcción es también juego, porque su «unidad ideal», esto es, su carácter lingüístico, «sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso»¹⁹⁴. Esta mutua co-pertenencia se contrapone para Gadamer a aquella distinción propia de la conciencia estética, de donde que se entienda como una *ästhetische Nichtunterscheidung*, una *no-distinción estética*.

A lo que apunta la no-distinción estética es, en el fondo, a la inseparabilidad de la obra de arte respecto a su representación, o, lo que es lo mismo, a la identificación entre representación y representado. Así, por ejemplo, el espectador de un drama no da con la verdadera experiencia de éste cuando empieza a reflexionar sobre la acepción que subyace a una determinada puesta en escena o sobre el trabajo de los que están representando. Lo mismo cabría decir de una pieza musical que se considera “canónica” por el hecho de haber sido dirigida por el propio compositor o por seguir “al pie de la letra” las indicaciones de tal o cual director. Y esto porque tales observaciones que tematizan el acceso a la obra de arte, la someten al «baremo crítico de la representación “correcta”»¹⁹⁵, lo cual conlleva, por un lado, a entenderla como la copia fiel de un modelo y, por otro, a negar las transformaciones productivas inherente a cada una de las representaciones que cabría hacer de ella. Al mismo tiempo, el concepto de no-distinción sirve a Gadamer para explicitar otro rasgo fundamental del arte, a saber, que aquello a través de lo cual se hace presente la obra, vale decir, el *medio* por el cual se accede a ésta, desaparece totalmente en su representación: «Por su idea, la

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 161.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 163.

mediación ha de ser total [...] Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador»¹⁹⁶. De esta manera, la no-distinción señala el hecho —muy patente en las artes escénicas o en la música, mas también en la declaración poética— de que la obra es inseparable de su representación, es decir, del medio o mediación por la que se gana acceso a ella.

3. La temporalidad de la obra de arte

Hemos dicho, siguiendo a Gadamer, que la obra de arte es juego, es decir, que su ser no se separa de su representación ya que a través de ésta emerge la unidad y mismidad de una construcción. Pero, puesto que en tiempos y circunstancias distintas se representa de distintas maneras —sin disgregar tanto su identidad de manera que ésta se perdiese, sino que, antes bien, está ahí en todas ellas — cabe la pregunta por la temporalidad de la obra de arte, que hace que todos los aspectos cambiantes de su ser sean, de alguna manera, *coetáneos* [*gleichzeitig*].

La traza a seguir aquí es la estructura temporal [*Zeitstruktur*] que se hace manifiesta en el fenómeno de la fiesta [*Fest*], el cual coincide con la *celebración* [*Begehung*]. En la medida en que «sólo hay fiesta en cuanto se celebra»¹⁹⁷, las referencias históricas son secundarias. Y si bien es cierto que en su origen se haya un acontecimiento fundacional, esto no quiere decir que la «verdadera fiesta fuese la de entonces», a diferencia del modo en que se ha venido celebrando: «Al contrario, ya en su origen, en su fundación o en su paulatina introducción, estaba dado el que se

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 165. Como señala Grondin, *op.cit.*, p. 75, respecto a la *Vermittlung*: «La transformación en la *Gebilde* la entiende también Gadamer como “mediación”, aludiendo aquí también, a su vez, a la ambigüedad que este término tiene en alemán. Porque la mediación significa, en primer lugar, la escenificación, la ejecución y, por tanto, “interpretación”; pero, en segundo lugar, significa también la asimilación o la interpretación efectuada por el espectador. Tenemos la impresión de que Gadamer quiere fusionar de este modo, en una misma cosa, el arte y su interpretación. Pero lo que constituye el arte, según Gadamer, es que aquí la mediación es, en realidad, “total”, es decir, que no es correcto diferenciar entre la obra y su interpretación».

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 169.

celebrase regularmente»¹⁹⁸, lo cual no quiere decir sino que, por su esencia, la fiesta es cada vez otra, aún cuando se la celebre “exactamente igual”, es decir, que su ser se haya en su devenir y en su retornar, esto es, en ser continuamente otra. Sin embargo, que la fiesta sea cuando se la celebra no significa, para Gadamer, que todo el acento recaiga en el sujeto, antes bien, «se celebra la fiesta porque está ahí», de igual manera que una obra teatral, que si bien se representa para los espectadores, ello no significa que su ser se juegue *en* el ser de los espectadores sino que, al contrario, es el ser del espectador el que está determinado por su "asistencia" [*Dabeisein*], donde asistir quiere decir algo más que copresencia [*Mitanwesenheit*]: «Asistir quiere decir participar [*Teilhabe*]»¹⁹⁹. En este punto, Gadamer recuerda el sentido de comunión sacral presente en el concepto griego de *theoría*, que primariamente no puede pensarse como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que se contempla:

«*Theoría* es verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación»²⁰⁰.

No obstante a esto, es posible también dar una descripción de lo que acontece con la subjetividad desde la perspectiva del asistir. En efecto, ésta tiene el carácter de un *Außersichsein*, de un estar-fuera-de-sí —del que ya Platón (Fedro) señalaba los límites de entenderlo en sentido estrecho como contraposición a la racionalidad, esto es, como un desvarío o locura— que, en rigor, señala la posibilidad positiva de entregarse a algo de manera completa, olvidándose de sus propios objetivos a favor de aquello a lo cual se entrega:

«Esta asistencia tiene el carácter del auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo [...] este auto-olvido

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 168.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 169.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 170.

tiene su origen en el volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza como su propia acción positiva»²⁰¹.

Empero, lo que acontece con el espectador frente a la obra de arte no se agota en el momentáneo sentirse arrastrado por lo que se muestra a través de ella, sino que al par de este padecimiento opera lo que para Gadamer es una *permanente* respuesta a una *pretensión* o *llamamiento* [*Anspruch*] constante de la obra de arte misma. El sentido de “pretensión” que aquí se destaca — el que, sea dicho de paso, proviene del pensamiento teológico kierkegaardiano— es el de una petición de reconocimiento expresa y continua²⁰² para su contenido, pero no al modo de un cumplimiento de una exigencia previamente establecida —y que, por ende, estuviese ya acordado— sino que, en una suerte de etapa preliminar, la pretensión hace de base para sostener cualquier tipo de exigencia²⁰³. Así, por ejemplo, el llamamiento de la fe se sostiene a partir de su proclamación, y su vigencia «se renueva cada vez en la predicación»²⁰⁴ por cuanto y en tanto todo llamamiento implica que es sostenido.

Ahora bien, el concepto de pretensión se entrelaza con otro concepto proveniente de la teología kierkegaardiana: lo que Gadamer señala como el carácter de *simultaneidad* [*Gleichzeitigkeit*] de la obra de arte. Simultaneidad no quiere decir “ser al mismo tiempo en la conciencia” sino que «algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia»²⁰⁵. La idea, entonces, es que la simultaneidad no significa el modo en que algo está dado a la conciencia, antes bien, con ella se señala una tarea para la conciencia, en el sentido de que es ésta la que tiene que responder al llamamiento de la representación, mas mediando, de modo

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 171.

²⁰² «Una pretensión es algo que se sostiene [...] Precisamente porque se mantiene una pretensión es por lo que ésta puede hacerse valer en cualquier momento» *Ibíd.*, p. 172.

²⁰³ «Si se responde a ella [a la pretensión] de manera que se le otorgue razón, para darle vigencia hay que adoptar entonces la forma de una exigencia. Al mantenimiento de una pretensión le corresponde el que se concrete en una exigencia» *Ibíd.*

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 173.

que en la representación la cosa representada adquiriera una actualidad total, al tiempo que la propia mediación se cancela a sí misma:

«En Kierkegaard “simultáneo” no quiere decir “ser al mismo tiempo”, sino que formula la tarea planteada al creyente de mediar lo que no es al mismo tiempo —el propio presente y la acción redentora de Cristo—, de manera tan completa que esta última se experimente, a pesar de todo, como algo actual (y no en la distancia del entonces), y que se la tome en serio como tal»²⁰⁶.

La mediación, como señalábamos más arriba y explicábamos en el párrafo precedente, para Gadamer tiene que pensarse como total, lo cual significa que frente al ser del arte «no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que crea —por ejemplo su biografía— ni el de quien representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe»²⁰⁷. Y si bien lo que se desarrolla ante el espectador se muestra «tan destacado respecto de las líneas permanentes del mundo, tan cerrado en un círculo autónomo de sentido»²⁰⁸ es, precisamente, esto lo que permite al receptor de la obra apartar la mirada de sí mismo, de manera que acontezca una participación auténtica y total en lo que se representa ante él. Pero, por otra parte, este auto-olvido que prohíbe al espectador cualquier tipo de participación orientada a fines prácticos se corresponde, paradójicamente, con su propia continuidad en la medida en que es la verdad de su propio mundo «del mundo religioso y moral en el que vive» la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo. A lo que Gadamer agrega:

«Del mismo modo que la parusía, la presencia absoluta, designaba el modo de ser del ser estético, y la obra de arte es la misma cada vez que se convierte en un presente de este tipo, también el momento absoluto en el que se encuentra el espectador

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 173.

²⁰⁷ *Ibíd.*

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 174.

es al mismo tiempo auto-olvido y mediación consigo mismo. Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser»²⁰⁹.

4. El significado ejemplar de la tragedia

Desde lo ya dicho, podemos entrever que Gadamer enfatiza la recuperación de una perspectiva sacral del arte, la cual está, al mismo tiempo, íntimamente imbricada con una interpelación o llamamiento que surge de la propia obra y que bien puede recibir el apelativo de existencial, en la medida que interpela a la propia existencia del espectador²¹⁰. Pues bien, puesto que al juego del arte le pertenece la participación del espectador como uno de sus momentos esenciales, Gadamer verá en la interpretación aristotélica de la tragedia un ejemplo decidor del «ser estético en general» en la medida en que en esta teoría «La definición de la esencia de la tragedia [...] incluye expresamente la constitución propia del espectador»²¹¹.

De partida, en *Verdad y Método* se recuerda que la definición aristotélica de la tragedia se enmarca dentro de una *Poética*. Sin embargo, el sentido de lo trágico desborda con creces el ámbito de lo dramático y artístico en general, por cuanto también se halla en la vida. De aquí que, para Gadamer, las investigaciones de Max Scheler, entre otros, sean de vital importancia, pues para Scheler lo trágico sería «un momento extraestético; se trataría de un fenómeno ético-metafísico que sólo accedería desde fuera al ámbito de la problemática estética»²¹². Pero lo decisivo para nuestro autor es que Aristóteles determina la esencia de lo trágico recogiendo también su «efecto

²⁰⁹ *Ibíd.*

²¹⁰ Tal es, ciertamente, el parecer de Grondin en op.cit., p. 81 «Para Gadamer, a la luz de la pérdida de sustancia y de realidad de la conciencia estética, piensa en 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, Gadamer no vacila en situar en primer plano el llamamiento que debe llamarse existencial y que nace de la obra de arte».

²¹¹ Gadamer, op. cit., p. 174.

²¹² *Ibíd.*, p. 175.

sobre el espectador», lo cual señala que el planteamiento aristotélico contiene el carácter fundamental de la no-distinción estética. En efecto:

«El simple hecho de que se incluya en la determinación de la esencia de la tragedia al espectador hace patente lo que hemos dicho más arriba sobre la pertenencia esencial del espectador al juego»²¹³.

Y esto último Gadamer lo ve reflejado en el efecto que causa la representación de la tragedia en el espectador, esto es, por el *éleos* y *phóbos* que éste padece. Siendo ambas experiencias algo que «le llegan a uno desde fuera, que sorprenden al hombre y lo arrastran», están lejos de situarse en el campo de la interioridad del sujeto, de donde que sus traducciones habituales por “compasión” y “temor” no sean, según Gadamer, las más apropiadas. Antes bien:

«*Éleos* es la desolación [*Jammer*] que le invade a uno frente a lo que llamamos desolador. Resulta desolador, por ejemplo, el destino de un Edipo [...] En el mismo sentido tampoco *phóbos* es sólo un estado de ánimo [...] *phóbos* significa el estremecimiento del terror [*Schauer der Bangigkeit*] que se apodera de uno»²¹⁴.

Lo importante, sin embargo, es ver que ambos *pathos* son formas de éxtasis, «del estar fuera de sí» que dan cuenta de que uno se entrega por entero a la representación de lo trágico, pero, al mismo tiempo, en y a través de ellos el espectador vuelve sobre sí mismo. Ciertamente, ambos afectos tienen el sentido de una abrumación [*Wehmut*], «una especie de alivio y solución, en la que se da una mezcla característica de dolor y placer», pero que significan para Gadamer un desdoblamiento [*Entzweiung*] doloroso en el que aparece una ruptura con lo que acontece, esto es, «un no querer tener noticia de las cosas porque uno se subleva frente a la crueldad de lo que ocurre». No obstante, es precisamente esta separación la que al resolverse da pleno cumplimiento al efecto de la tragedia, a saber, la liberación del alma:

²¹³ *Ibíd.*, p. 176.

²¹⁴ *Ibíd.*

«En este sentido, la tragedia opera una liberación universal del alma oprimida. No sólo queda uno libre del hechizo que le mantenía atado a la desolación y al terror de aquel destino, sino que, al mismo tiempo, queda uno libre de todo lo que le separaba de lo que es»²¹⁵.

De esta manera, la *katharsis* producida por estos afectos significa, en el fondo, que un desdoblamiento doloroso se resuelve en una afirmación. Pues bien, lo que se afirma en la resolución de la tragedia no es, según Gadamer, «la justicia de un ordenamiento moral del mundo» por cuanto no existe tragedia ahí donde culpa y expiación se corresponden en justa medida. Antes bien, lo que se afirma son las consecuencias disimétricas y excesivas que se derivan de un hecho donde interviene la culpabilidad, pues es la desproporción entre hecho y consecuencia la que se convierte en un verdadero desafío planteado al espectador, de donde que Gadamer señale que «La afirmación trágica es el dominio de este desafío»²¹⁶. Mas, por otra parte, esta afirmación reviste un carácter de verdadera comunión, no sólo porque lo padecido en el exceso trágico sea padecido por todos, sino porque los espectadores reconocen en lo trágico su propia finitud:

«Frente al poder del destino el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio ser finito [...] El asentimiento de la abrumación trágica no se refiere al decurso trágico ni a la justicia del destino que sale al encuentro del héroe, sino a la ordenación metafísica del ser que vale para todos»²¹⁷.

Ahora bien, este reconocimiento de la propia finitud en última instancia significa para Gadamer que la abrumación trágica no hace más que ahondar la *continuidad que el espectador tiene de sí*, por cuanto tal abrumación surge de hacer partícipe al espectador del conocimiento que éste tiene de su propia mismidad,

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 177.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 178: «Die tragische Affirmation ist die Bewältigung dieser Zumutung».

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 179.

conocimiento que, a su vez, está constituido por el mundo al que se circunscribe el espectador y que le es dado por la tradición religiosa e histórica a la cual pertenece:

«La abrumación trágica tiene su origen en el conocimiento de sí que se participa al espectador. Este se reencuentra a sí mismo en el acontecer trágico, porque lo que le sale al encuentro es su propio mundo, que le es conocido por la tradición religiosa e histórica; y aunque esta tradición ya no sea vinculante [...] en la influencia permanente de estos materiales y estas obras trágicas hay siempre algo más que la pura pervivencia de un modelo literario. No sólo presupone que el espectador está familiarizado en la leyenda, sino que implica también que su lenguaje le alcanza todavía. Sólo así puede convertirse en un encuentro consigo mismo el encuentro con el material trágico [...]»²¹⁸

Esto, para Gadamer, es extensible a todas las artes, y bien puede aclararse a través del ejemplo del poeta y de la poesía, en el sentido de que esta última jamás es por entero una invención libre del genio del poeta, sino que está siempre sujeta a elementos que tienen la función, por decirlo así, de ser “material poético”, los cuales son independientes de la «libre arbitrariedad del artista» y que no pertenecen a la mera interioridad de éste. Antes bien, el artista interpela a «ánimos ya preparados, y elige para ello lo que le parece prometer algún efecto» por cuanto la representación de la obra de arte reclama la asistencia del espectador, pero esto sólo es posible en un lugar común en el que artista y receptor desde ya se encuentren, el cual corresponde, como hemos señalado, al ámbito de las tradiciones. De esta manera, a lo que el artista y el espectador son arrastrados no es «un mundo extraño de encantamiento, de delirio, de sueño» sino que se trata del mundo al que uno pertenece, pero al que nos apropiamos «de una manera más auténtica» al reconocernos más profundamente en él, lo cual quiere decir, en el fondo, que «Sigue dándose una continuidad de sentido que reúne a la obra de arte con el mundo de la existencia»²¹⁹.

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 180.

Ahora bien, el paso siguiente que se plantea al argumento de Gadamer es ver de qué manera los resultados alcanzados hasta ahora se corresponden también con las llamadas *statuarischen Kunstwerken*, —las obras de arte estatuarias tales como la escultura y la arquitectura— así como también con aquellas que se engloban en las llamadas artes plásticas, las cuales, a diferencia de las artes transitorias, a primera vista no poseen una referencia directa a la representación.

5. La representación en las artes no transitorias

Como ya señalásemos, las artes plásticas parecen, a una primera mirada, no tener ninguna relación con la necesaria mediación presente en las artes interpretativas como la música, el teatro o la poesía, pareciendo, incluso, dotar a sus obras de «una identidad tan inequívoca que sería impensable la menor variabilidad en su representación». Gadamer abordará la problemática de las artes plásticas tomando como paradigma lo que ocurre con la pintura, que en virtud de su enmarcación, adquiere el carácter de cuadro.

5.1 La valencia ontológica [*Seinsvalenz*] de la imagen [*Bild*]

El problema en el que se centra aquí Gadamer es en el del modo de ser del cuadro, particularmente por el hecho de que un cuadro remite a una *Urbild*, a una imagen original. A partir de esto, el análisis conceptual de Gadamer se lleva a cabo teniendo *in mente* dos preguntas: «en qué sentido se distingue el cuadro [*Bild*] de la copia [*Abbild*] (la problemática de la imagen original [*Ur-Bild*]) y cómo se produce la referencia del cuadro [*Bild*] a su *mundo*»²²⁰.

Respecto a la primera de estas preguntas, Gadamer señala que la esencia de la copia es que «no tenga otra finalidad que parecerse a la imagen original», es decir, que su función es la de apuntar a lo copiado en virtud de su semejanza con éste, lo cual

²²⁰ *Ibíd.*, p. 185.

pone de manifiesto la determinación de fondo de la copia, a saber, «la cancelación de su ser para sí al servicio de la total mediación de lo copiado»²²¹. Según esto, la copia ideal sería la imagen que entrega un espejo, puesto que esta imagen posee un carácter evanescente: «sólo está ahí para el que mira al espejo, y más allá de su mera apariencia no es nada en absoluto»²²². Sin embargo, en sentido estricto la imagen reflejada no constituye una copia o un cuadro, no sólo porque no tenga ningún ser para sí sino porque «En la imagen reflejada es el ente mismo el que aparece en la imagen, de manera que se tiene a sí mismo en su imagen»²²³, mientras que la copia sólo se entiende desde su pretensión de ser observada por referencia a aquello de lo que es copia. Por otra parte, en tanto que la copia es copia —«en el sentido de que no pretende ser más que la reproducción de algo, y su única función consiste en la identificación de ello»²²⁴—, la copia se cancela a sí misma en el sentido de que funciona como un medio, que, como tal, «pierde su función en cuanto alcanza su objetivo», lo cual equivale a decir que en la copia opera una *Selbstaufhebung*, una autosupresión o autocancelación, que hace que «su ser para sí consista en autosuprimirse».

A diferencia de la copia, en la imagen no hay una autocancelación, y esto porque no es un medio para un fin. Sin embargo, de manera semejante al caso de un espejo, donde «lo que se muestra es la imagen de lo representado, “su” imagen (no la del espejo)»²²⁵, la imagen pertenece a lo representado, remite a éste de una manera que no es directa, pero que se puede reconocer como un modo de referirse a lo representado, siendo, en todo caso, el *hecho de que haga una referencia indisoluble* a lo representado lo importante para Gadamer. En efecto:

²²¹ *Ibíd.*, p. 186.

²²² *Ibíd.*

²²³ *Ibíd.*, p. 187.

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ *Ibíd.*, p. 188.

«el espejo confirma lo que pretendíamos decir por principio: que cara a la imagen, la intención se dirige hacia la unidad originaria y hacia la no distinción entre representación y representado»²²⁶.

De esta manera, el ejemplo del espejo nos ilustra la imposibilidad ontológica de escindir el cuadro de “lo representado”, lo cual aclara, en el fondo, «que la intención primaria respecto al cuadro no distingue entre la representación y lo representado»²²⁷, siendo, más bien, esta distinción propia de la conciencia estética. No obstante a esto, el concepto estético del cuadro no queda suficientemente aprendido a través del modelo de la imagen en el espejo, puesto que ésta no es más que mera apariencia, dependiente del hecho del reflejo, a diferencia de la imagen en sentido estético, la que tiene un ser propio:

«Este su ser como representación, es decir, precisamente aquello que hace que no sea lo mismo que lo representado, es lo que le confiere frente a la mera copia su caracterización positiva de ser una imagen»²²⁸.

Así, entonces, la representación remite a la imagen originaria que se representa a través de ella, teniendo, por tanto, un ser para sí o una «realidad propia» a través de la cual el original «accede a la representación», lo que en modo alguno significa que el cuadro se cancele a sí mismo para dejar aparecer lo que reproduce, antes bien, «el cuadro hace vigente su propio ser con el fin de dejar que viva lo que representa»²²⁹. Por otra parte, que en la imagen el original «se represente a sí mismo», tampoco significa que el original quede remitido a esa y sólo a esa representación, sino que «también puede representarse, tal como es, de otro modo» —pensemos en los distintos esbozos previos a un cuadro o, mejor aún, en los temas bíblicos y mitológicos que repetidamente son pintados por los artistas—, lo cual, señala Gadamer, deja de ser un

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ *Ibíd.*, p. 189.

²²⁹ *Ibíd.*

proceso accidental y se va adhiriendo al propio ser del original, y, al modo de un proceso, va constituyendo el rango ontológico de lo representado. En palabras de Gadamer:

«Cada representación viene a ser un proceso ontológico [*Seinsvorgang*] que contribuye a constituir el rango ontológico [*Seinsrang*] de lo representado»²³⁰

Este proceso ontológico apunta, en el fondo, a que la representación supone un *Zuwachs an Sein*, un incremento de ser, puesto que «el contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original»²³¹. Sin ahondar en demasía, cabe señalar que Gadamer recoge aquí la idea neoplatónica de que en la esencia de la emanación se halla el que lo emanado sea un exceso de aquello de lo cual emana. Y, en efecto, si la emanación no significa una pérdida de ser para la fuente, es decir, «si lo originariamente uno no se vuelve menos porque de ello exceda lo mucho, esto significa que su ser se acrecienta»²³².

Ahora bien, Gadamer reunirá este análisis ontológico de la imagen bajo el concepto jurídico-sacral de *Repräsentation* — *repraesentatio*, en la traducción de *Verdad y Método*— término que, como señala nuestro autor, fue familiar a los romanos pero que con el advenimiento del cristianismo adquirió un giro semántico completamente nuevo:

«*Repraesentatio* ya no significa sólo copia o figuración plástica, ni “señal” en el sentido comercial de satisfacer el importe de la compra, sino que ahora significa “representación” (en sentido del representante). El término puede adoptar este significado porque lo copiado está presente por sí mismo en la copia. *Repraesentare* significa hacer que algo esté presente [...] Lo importante en el concepto jurídico de la representación es que la persona es sólo lo presentado y expuesto, y que sin embargo el representante que ejerce sus derechos *depende* de ella»²³³.

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ *Ibíd.*

²³² *Ibíd.*

²³³ *Ibíd.*, p. 190.

Según esto, entonces, si la imagen es un momento de la *representatio* y posee, por tanto, un valor ontológico propio, esto significa que adquiere una *cierta autonomía* —las cursivas porque, a fin de cuentas no deja de relacionarse con el original— que permite que el original alcance su ser-original, pues, «en sentido estricto, éste sólo se convierte en originario en virtud de la imagen, esto es, lo representado sólo adquiere imagen desde su imagen»²³⁴. O, como se indica unas líneas más abajo, acentuando aún más el carácter circular de la relación imagen-original: «la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y, sin embargo, el cuadro no es más que la manifestación de la imagen originaria»²³⁵.

El ejemplo del que se sirve Gadamer aquí es el del cuadro representativo: «Lo que este muestra y representa es el modo como se muestra y representa el gobernante, el hombre de estado, el héroe. Pero ¿qué quiere decir esto? No, desde luego, que en virtud del cuadro el representado adquiera una forma nueva y más auténtica de manifestarse. La realidad es más bien inversa: *porque* el gobernante, el hombre de estado, el héroe tienen que mostrarse y representarse ante los suyos, porque tienen que representar, es por lo que el cuadro adquiere su propia realidad»²³⁶.

Ahora bien, respecto a la segunda de las preguntas que guiaron este análisis, a saber, cómo se produce la referencia del cuadro a su *mundo*, cabe señalar a la luz de lo ya expuesto que, en cuanto la imagen presenta una estructura ontológica que se comprende a partir de la *representatio*, vale decir, comprendiendo el arte fundamentalmente desde su carácter representativo, todo lo que ella muestra refiere a algo —la imagen originaria— cuyo ser alcanza la manifestación a través de la imagen estética, con lo cual todo lo que se circunscribe en el mundo *puede* y, de alguna manera, quiere ser manifestado a través de la imagen, por cuanto todo *lo que es* posee algo así

²³⁴ *Ibíd.*, p. 191.

²³⁵ *Ibíd.*

²³⁶ *Ibíd.*

como una función representativa ²³⁷, incluso aquellas realidades más banales, como son un par de zapatos o las líneas, colores y formas presentes en el arte abstracto o no figurativo.

5.2 El caso de la arquitectura

Sin duda que es al arte arquitectónico, «el más estatuario de todos», al que Gadamer dedica una mayor atención dentro del contexto de artes estatuarias, y esto porque la arquitectura deja entrever de mejor manera cómo la forma de arte estatuario apunta más allá de sí misma «al conjunto de un nexo determinado por ella y para ella». Ciertamente, para Gadamer una obra arquitectónica, de igual manera que una imagen, remite fuera de sí misma y esto en un sentido doble: «Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial»²³⁸. Respecto a la primera de estas direcciones, cabe señalar que es algo evidente el que todo proyecto arquitectónico se realiza teniendo en vistas la satisfacción de determinadas necesidades vitales, lo cual equivale, en el fondo, a la solución de un problema que se le presenta a la propia disciplina de la arquitectura. Sin embargo, todo proyecto tiene que insertarse en ciertas condiciones previas, un contexto, sea este natural, arquitectónico o urbanístico. Para Gadamer, entonces, «la obra arquitectónica representa, por esta doble inordinación, un verdadero incremento de ser, es decir, es una obra de arte»²³⁹, en la medida en que es una buena solución para el cumplimiento de sus objetivos y en la medida en que pueda aportar, a través de su construcción, algo nuevo al contexto espacial urbano o paisajístico.

²³⁷ Grondin, op. cit., p. 84: «el cuadro representador vive de la función representativa del representado: el rey, el héroe, un acontecimiento de la historia de la salvación (un cuadro de Nuestra Señora, un cuadro de la crucifixión), una batalla, quieren ser hechos presentes, quieren ser representados y evocados en el recuerdo».

²³⁸ Gadamer, op. cit., p. 207.

²³⁹ *Ibíd.*

En directa relación con lo anterior, es necesario señalar que un rasgo decisivo de los “monumentos arquitectónicos”, esto es, de los edificios en tanto que obras de arte, es, precisamente, el retener de alguna manera el nexo al contexto vital por el que fueron levantados. Es esto lo que permite, según Gadamer, que el edificio siga siendo comprensible en el «río histórico de la vida», lo cual indica, a su turno, la tarea de «integración pétreo del antes y del ahora», que es propia de toda obra de arte. En efecto, que la obra de arte pertenezca a su propio mundo «no significa que, una vez que su mundo original ha cambiado, ya no pueda tener realidad»²⁴⁰, sino que con ello se indica, más bien, la necesaria mediación o fusión entre pasado y presente que la obra pone de manifiesto al tener que afirmarse en el presente, con lo cual adquiere una nueva valencia ontológica. Pensemos, por ejemplo, en un caso cercano como la Estación Mapocho que al haber perdido su funcionalidad de estación de trenes ahora realiza la función de albergar eventos culturales tales como conciertos o exposiciones, lo cual quiere decir, que «la pretensión de sentido de la obra sigue siendo una tarea para nuestro presente»²⁴¹.

Por último, Gadamer destaca un segundo sentido por el cual la arquitectura cumple la mediación propia de la obra de arte, y que se expresa en el carácter decorativo de los monumentos arquitectónicos. Ciertamente, la arquitectura no sólo comprende las perspectivas ornamentales del espacio, tales como el paisajismo, sino que en sí misma ella es decorativa, en el sentido de que «logra esa doble mediación, la de traer, por una parte, la atención del observador sobre sí [...] y, al mismo tiempo, apartarlo de sí, remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que acompaña»²⁴². Y esto, porque el adorno no es un mero ornamento, sino que a través de él se muestra aquello a lo cual acompaña: así como cuando entramos a una casa, por ejemplo, y la decoración nos dice algo de quienes moran en ella; o cuando en la calle

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 208.

²⁴¹ Grondin, *op. cit.*, p. 87.

²⁴² Gadamer, *op. cit.*, p. 210.

vemos a una persona con sus cabellos teñidos y verticales al modo de los mohicanos, ello nos muestra parte del ser de quien se adorna así:

«Todo lo que es adorno y adorna está determinado por su relación con lo que adorna, por aquello a lo que se aplica y es su soporte»²⁴³.

6. La posición límite de la Literatura

Como señala Gadamer «La piedra de toque de este desarrollo será finalmente si el aspecto ontológico que hemos elucidado hasta aquí se aplica también al modo de ser de la literatura»²⁴⁴. A pesar de esta advertencia, lo que efectivamente se constata en este apartado de *Verdad y Método* es, ante todo, una suerte de transición entre la estética de la primera parte de la obra y la extensión del problema de la verdad a las ciencias del espíritu, presente en la segunda parte del escrito. Sin embargo, como señala Grondin, este problema fue abordado profusamente por Gadamer en textos posteriores dedicados exclusivamente a la literatura y a la poesía, en cuyo análisis no entraremos por tratarse de una aventura que escapa a las posibilidades de este escrito. No obstante a esto, es posible dar algunas referencias que ayuden a comprender de manera general el curso que toma en este punto el problema de la verdad del arte literario.

La obra de arte, como ya señalásemos, alcanza su cumplimiento cuando encuentra su representación. En el caso particular de la literatura Gadamer ve la clave de esto en el acto de *leer*. Ciertamente, aunque la recepción de la literatura muestre «un grado máximo de desvinculación y movilidad» e, incluso, parezca «un proceso de la pura interioridad», aún así la lectura sería «un acontecer en el que el contenido leído accedería a la representación»²⁴⁵. Y si bien esto es inmediatamente evidente en la lectura en voz alta, en la medida en que en ella intervienen elementos tales como «la

²⁴³ *Ibíd.*, p. 211.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 212.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 212.

entonación, la articulación rítmica y demás», vale de igual manera para la lectura silenciosa, por cuanto estos mismos elementos también se hallan presentes en el «habla interior» contenida en toda comprensión²⁴⁶.

Por otra parte, la literatura no pierde la referencia a su receptor, en el sentido de que «no es la permanencia muerta de un ser enajenado que estuviera entregado a la realidad vivencial de una época posterior, en simultaneidad con ella»²⁴⁷ sino que en ella se da una función de «conservación y transmisión espiritual» que aporta al presente la historia contenida en ella, lo cual, en el fondo, se corresponde con el concepto de los “clásicos”. A los ojos de Gadamer, la “literatura clásica” no sería sólo un modelo permanente conservado para la posterioridad, sino que, fuera del reconocimiento como patrón a seguir y modelo a transmitir, ella posee una tradición cultural viva que se va transformado «a lo largo de los cambios del gusto». Esto, a su turno, guarda una imbricación evidente con la *Weltliteratur*, con la literatura universal, en cuanto a que una obra a la que atribuimos «un significado duradero decimos que forma parte de la literatura universal». La palabra alemana, como se ve, guarda una referencia directa al mundo, que es lo que trata de destacar Gadamer, al señalar que «Lo que se incluye en la literatura universal tiene su lugar en la conciencia de todos. Pertenece al “mundo”»²⁴⁸. Y si bien el mundo al que habla una obra literaria que se inscribe en el registro de la

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 213. “*Der innere Sprechen*”. Grondin, op. cit., p. 15, aclara que este concepto se vincula de manera decisiva con la pretensión universalista de la hermenéutica. De manera anecdótica relata un encuentro con Gadamer, encuentro en el que éste le habría dicho lo siguiente: «La universalidad se encuentra en el lenguaje interior, en el hecho de que no se pueda decir todo lo que hay en el alma [...] Es algo que adopto de Agustín, de su *De Trinitate*. Esta experiencia es universal: el *actus signatus* nunca se recubre con el *actus exercitus*». A lo que Grondin explicita unas líneas más adelante: «sólo se puede verificar adecuadamente la pretensión de universalidad de la hermenéutica a partir de la doctrina del *verbum interius*, o sea, de aquella concepción procedente de Agustín y pasada por la lectura de Heidegger de que la enunciación hablada siempre se queda atrás con respecto del contenido de la enunciación, esto es, de la palabra interior, y que sólo se puede comprender algo hablado si se reconstruye y verifica el hablar interior que está al acecho detrás de lo dicho».

²⁴⁷ *Ibíd.*

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 214.

literatura universal ya no es, con toda seguridad, el mismo de aquel que juega de lector, «el sentido normativo contenido en el concepto de la literatura universal sigue queriendo decir que las obras que pertenecen a ella siguen diciendo algo, aunque el mundo [...] sea completamente distinto»²⁴⁹. Esto último pone de manifiesto un vínculo esencial que ata a la literatura con la escritura y la lectura. En efecto, si «el que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado»²⁵⁰, con ello se está diciendo que la tradición escrita, desde el momento en que se descifra y se lee, «es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual»²⁵¹. Y esto porque en la *comprensión de la escritura* acontece «la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo».

Ahora bien, del mismo modo en que la obra de arte alcanza su cumplimiento en la representación, la obra de arte literaria alcanza el suyo en la lectura en la medida en que es en la comprensión del texto donde se produce «la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo», pero la pregunta que surge aquí y que guiará el planteamiento de la segunda parte de *Verdad y Método* es si lo que se ha mostrado respecto a la experiencia del arte puede afirmarse para la comprensión de los textos en general, «incluso de los que no son obras de arte». En palabras de Gadamer: «¿El sentido de cualquier texto se realiza sólo en su recepción por el que comprende? ¿Pertenece la comprensión al acontecer de sentido [...] igual que pertenece a la música el que se la vuelva audible?»²⁵².

Finalmente, cabe señalar que es aquí que se vuelve necesario un desmontaje de la hermenéutica, en la medida que es esta disciplina, en su sentido tradicional, la que se ocupa del arte de comprender textos. Sin embargo, desde ya Gadamer advierte que a la luz de las reflexiones realizadas no sólo el problema de la hermenéutica tendrá que

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 216.

²⁵¹ *Ibíd.*

²⁵² *Ibíd.*, p. 217.

plantearse de manera diferente, sino que incluso la hermenéutica misma tendrá que entenderse «de una manera tan abarcante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento [...] *La estética debe subsumirse en la hermenéutica*»²⁵³, con lo cual toda obra de arte tendrá que ser entendida *como* se entiende todo texto, o, mejor aún, como es necesario entender la comprensión: «como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición»²⁵⁴.

²⁵³ *Ibíd.*

²⁵⁴ *Ibíd.*

Conclusiones

Al momento de escribir las “conclusiones” de un escrito, cuando se da, ciertamente, la ocasión de escribirlas, uno no puede más que esperar a que tengan un sentido aperiente, sobre todo cuando se trata de un escrito que se interna por los caminos de un pensamiento hermenéutico. Valen aquí las palabras con que Gadamer “concluye” el epílogo de *Verdad y Método*: «Mal hermeneuta el que crea que puede o debe quedarse con la última palabra». Según esto, las líneas siguientes se referirán a ciertos puntos, los cuales, antes de significar una “última palabra”, tienen la intensión de seguir propiciando preguntas.

Por lo pronto, cabe señalar un punto no menor en la crítica gadameriana a la estética de Kant, autor que, como hemos visto, es responsable en gran medida del subjetivismo en la estética. El punto, acaso cuestionable de la crítica de Gadamer, es que si bien para Kant conocimiento significa *in sensu stricto* la compenetración de dos elementos, intuición y concepto, vale decir, que si falta alguno de ellos, no hay experiencia y, por ende, conocimiento, con ello Kant no niega que exista un sentido más lato de conocimiento, en el que cabría, por ejemplo la Lógica, que precisamente carece de una materialidad dada a la sensibilidad. Y, ciertamente, si Kant hubiese permanecido siempre adherido al sentido estricto de conocimiento, no sólo habría negado tal carácter a la lógica «sino asimismo a toda la filosofía trascendental; más aún, habría despojado a la idea del conocimiento de su sentido, pues el conocimiento designa, a todas luces y primordialmente, la actividad de la inteligencia como tal y la estimación del valor de esta actividad como saber»²⁵⁵.

Es por esto que, de alguna manera es pensable que la crítica de Gadamer en *Verdad y Método* se deje guiar por la concepción estricta de conocimiento, mientras que lo que Kant estaría señalando es, precisamente, la cercanía de la estética con un sentido

²⁵⁵ Kogan, J. *La estética de Kant y sus Fundamentos Metafísicos*. EUDEBA, Bs. As, 1965, p.9.

más bien trascendental de conocimiento. Esta cuestión, sin embargo, no permaneció ajena al Gadamer tardío, de donde que en trabajos posteriores a su *Warheit und Methode*, el grado de responsabilidad que Gadamer atribuye a Kant en el subjetivismo estético sea menor, no siendo el caso de, por ejemplo, Schiller²⁵⁶.

Un segundo punto en el que cabe fijar la mirada atañe al problema de la *verdad* de la obra de arte. Lo primero que salta a la vista es que, de acuerdo al programa expuesto en la introducción de *Verdad y Método*, Gadamer desarrollaría a partir del arte un concepto de conocimiento y de *verdad* que se correspondiese con la experiencia hermenéutica. Sin embargo, lejos de hallarse una referencia directa a lo que significa *verdad*, vemos que, ante todo, se habla de *Darstellung*. Vale, entonces, la pregunta ¿qué significa, a nivel de *Warheit und Methode*, *verdad*?. Esta pregunta, como señala Grondin²⁵⁷, ha dado pie a varias críticas en torno al proyecto global de *Verdad y Método*, y su respuesta tendría que ser buscada, según este autor, en los trabajos más tardíos de Gadamer, específicamente en aquellos reunidos en los tomos 8 y 9 de sus *Obras Completas*.

El hilo por el que se guía Grondin es el título del volumen octavo, *Kunst als Aussage, Arte como Declaración*: el arte habla, se dirige a nosotros porque tiene algo que decirnos, lo cual describe como un acontecimiento de sentido «A lo que Gadamer se refiere aquí, es a una verdad que es experimentada como un acontecimiento de sentido que nos sobrepasa y en el que sólo participamos»²⁵⁸. Agregando unas líneas más abajo: «Lo que es experimentado en una obra de arte también puede ser llamado verdad, ya que revela algo que está ahí». Esto sugiere, en el fondo, que se estaría pensando *verdad* siguiendo, por un lado, a Heidegger —vale decir, en términos fundamentalmente

²⁵⁶ Cf. Acero, JJ y Otros. *El legado de Gadamer*. Ediciones Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 88.

²⁵⁷ M. KELLY (Dir.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York/Oxford, Oxford, University Press, 1998, volume 2, 267-271. Traducción nuestra.

²⁵⁸ *Ibíd.*

manifestativos, esto es, según el juego de ocultación-desocultación— y, por otro, como un acontecimiento de sentido. El problema que se nos plantea, entonces, es cómo relacionar ambos “direcciones”.

A este respecto cabe señalar lo siguiente²⁵⁹. Si la problemática que se aborda en *Verdad y Método* es, como ya hemos señalado, la de la comprensión en toda su generalidad y amplitud, vemos que toda comprensión es comprensión de un *sentido* [*Sinn*] de algo, tomando a este término en su significación más amplia. Por otra parte, el ámbito dentro del cual se desdobra la experiencia de la comprensión, como ya mostrase Heidegger en *Sein und Zeit*, es el mundo, lo cual significa que somos-en-el-mundo-comprendiendo. Esto, en última instancia, quiere decir que todo acceso al mundo está acompañado por experiencias de sentidos que están mediadas por procesos específicos de comprensión: el obrar práctico con el ente, el diálogo y la praxis lingüística, y el arte, son, así, ejemplos de acontecimientos donde se abre el sentido de algo y donde el sentido abierto de esta manera evade el ser comprendido a través de los mecanismos de objetivación metodológicos-matemáticos. Pues bien, la experiencia de sentido abierta y posibilitada por todo acontecimiento de la comprensión es, como señala Vigo, «también una experiencia de la verdad, justamente en la medida en que en y con la comprensión lo comprendido se hace *accesible* como tal»²⁶⁰; o, para ocupar el término gadameriano, accede a su *Darstellung*. La verdad, por tanto, *aparece* como un acontecimiento de sentido y, por ende, vinculada a la comprensión.

Sin embargo, es necesario destacar otro aspecto del pensamiento de Gadamer vinculado a la verdad y que permite, de alguna manera, hablar de una verdad *hermenéutica*. En efecto, al afirmar que «el modo como se despliega el peso de las cosas que nos salen al encuentro en la comprensión es, a su vez, un proceso lingüístico»²⁶¹,

²⁵⁹ Cf. Vigo, A. *H-G Gadamer y la Filosofía Hermenéutica*. Revista de Estudios Públicos N^o 87, Santiago, 2002, p. 240.

²⁶⁰ Vigo, op.cit., p. 241.

²⁶¹ Gadamer, H-G. *Verdad y Método*, p. 584.

aún más, el que sean «*juegos lingüísticos* los que nos permiten acceder a la comprensión del mundo» no quiere decir sino que se está dando una clara predominancia al lenguaje y al juego. Es por esto que vale para la comprensión lo que ya mencionáramos respecto al juego, a saber, que en la comprensión, al igual que en el juego, el que comprende se ve incluido, arrastrado incluso, en un acontecimiento en virtud del cual «se hace valer lo que tiene sentido»²⁶². Pero este juego por el cual se desdobra la comprensión tiene, a su turno, un carácter dialogal, en tanto que se desarrolla como un juego de *pregunta-respuesta* ²⁶³. Esta puesta en relieve del carácter lingüístico de la comprensión y de la verdad lleva a Gadamer a señalar que «el modo de ser de una cosa se nos revela hablando de ella» y que «no podemos decir la verdad sin interpelación, sin respuesta y sin el elemento común del consenso obtenido»²⁶⁴, lo cual conduce, a fin de cuentas, a ver que la verdad de algo no necesariamente es su presentación primigenia sino, más bien, en aquello en que se transforma cuando vamos hablando de ella.

Ahora bien, esto último nos permite entender lo que señala Grondin respecto al arte como *Aussage*, en el sentido de que la respuesta que nos reclama la interpelación de la obra de arte, esto es, nuestra participación en ella, corresponde a su lectura:

«Tal lectura es requerida por todas las formas de arte, no sólo para los trabajos literarios. Leer una pintura es seguir en un diálogo propio las líneas que el cuadro esboza, el mundo al que nos hace entrar. Leer un fragmento musical es permitirse a sí mismo dejarse llevar por el ritmo [...] También leemos la arquitectura cuando caminamos por un edificio o un templo y así conseguimos darnos cuenta de su presencia, de su dar espacio a aquellos que forman parte en el mundo»²⁶⁵.

²⁶² *Ibíd.*

²⁶³ «No hay ningún enunciado que no sea fundamentalmente una especie de respuesta» Gadamer, H-G. *Verdad y Método II*, editorial Sígueme, Salamanca, p. 200.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 62.

²⁶⁵ Grondin, Jean. *Encyclopedia of Aesthetics*.

Sin embargo, este leer requiere del poder escuchar la interpelación que procede de la obra de arte, escuchar que permite «a la presencia de la obra de arte resonar en nuestro oído interior»²⁶⁶. Vemos, entonces, que el punto crucial de la estética gadameriana viene a resolverse en el juego de pregunta-respuesta, lectura-escucha que propicia la obra de arte y que resuena, retomando una expresión de Gadamer, en el «diálogo que nosotros mismos somos»²⁶⁷.

Tras este breve recorrido de los puntos fundamentales del pensamiento de Gadamer en torno al arte, cabría hacer la observación de hasta qué punto el juego y el carácter lingüístico de la experiencia de la comprensión, describen la experiencia de la verdad, es decir, ¿No hay verdad más allá de los límites que el juego y el lenguaje poseen? ¿Cabe aquí, y en estos términos, todo el acontecer de la verdad?.

Al hilo de intentar responder a estas interrogantes es que nos parecen acertados los planteamientos de X. Zubiri expuestos por Juan A. Nicolás²⁶⁸. Sin extendernos demasiado, cabe señalar que, según Nicolás, si para Gadamer la verdad es ante todo una manifestación de sentido que se comprende, para Zubiri «la comprensión es posible porque lo real irrumpe en ella generando así un nivel de verdad de carácter precomprensivo y de estructura experiencial»²⁶⁹, es decir, la irrupción primigenia de lo real vale como un primer nivel intelectual, no teniendo, por tanto, la forma de una comprensión lingüística «sino de una irrenunciable *instalación física* en la realidad». Ahora bien, esto se traduce en el hecho de que si toda comprensión es comprensión de “algo”, este “algo” necesariamente debe estar dado al momento de haber una comprensión lingüística y, por ende, una creación de sentido, con lo cual se señala, en el fondo, que lo irrebasable no es el estar-comprensivo-y-lúdico-*con*-las cosas, sino el estar-ya-inmerso-*en*-la-realidad.

²⁶⁶ *Ibíd.*

²⁶⁷ Gadamer, *Verdad y Método*, p. 457.

²⁶⁸ Acero, JJ y Otros, *Op. cit.*, p. 153-169.

²⁶⁹ *Ibíd.*

Para Zubiri, entonces, la vía de la comprensión no es primariamente lingüística sino física, con lo cual la sensibilidad y el cuerpo como tal adquieren un rango fundamental como lugares de la verdad.

Bibliografía

1. Acero, JJ y Otros. *El legado de Gadamer*. Ediciones Universidad de Granada, Granada, 2004.
2. Bauman, Z. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Nueva visión, Bs. As, 2002.
3. Bowie, A. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor, Madrid, 1999.
4. Gadamer, H-G. *Acotaciones hermenéuticas*. Editorial Trotta, Madrid, 2002.
5. Gadamer, H-G. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.
6. Gadamer, H-G. *Antología*. Ediciones Sígueme, Salamanca. 2001.
7. Gadamer, H-G. *Arte y verdad de la palabra*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1998.
8. Gadamer, H-G. *El estado oculto de la salud*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2001.
9. Gadamer, H-G. *Estética y Hermenéutica*. Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
10. Gadamer, H-G. *Gesammelte Werke*, Vol. I, II, VIII y IX. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
11. Gadamer, H-G. *Hermenéutica de la modernidad*. Editorial Trotta, Madrid, 2004.
12. Gadamer, H-G. *Historia y Hermenéutica*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1997.
13. Gadamer, H-G. *El inicio de la Sabiduría*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2001.
14. Gadamer, H-G. *Poema y Diálogo*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1993.
15. Gadamer, H-G. *El problema de la conciencia histórica*. Editorial Tecnos, Madrid, 1993.
16. Gadamer, H-G. *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca. 1999.
17. Gadamer, H-G. *Verdad y Método II*. Ediciones Sígueme, Salamanca. 2000.
18. Grondin, J. *Gadamer's Aesthetics*. En M. Kelly (Dir.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1998.
19. Grondin, J. *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*. J. Vrin, Paris, 1993.
20. Grondin, J. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1999.
21. Grondin, J. *Introducción a la Hermenéutica filosófica*. Herder, Barcelona, 1999.
22. Grondin, J. *Play, Festival and Ritual in Gadamer: on theme of the immemorial in his later works*. En *Language and Linguisticity in Gadamer's Hermeneutics*. Lexington Books, Lanham, 2001.
23. Heidegger, M. *Caminos de Bosques*. Alianza, Madrid, 1997.
24. Holzapfel, C. *Crítica de la razón lúdica*. Editorial Trotta, Madrid, 2003.
25. Huizinha, J. *Homo ludens*. Alianza, Madrid, 2001.
26. Kant, I. *Crítica del Juicio*. Losada, Bs. As, 1961.
27. Kogan, J. *La estética de Kant y sus Fundamentos Metafísicos*. EUDEBA, Bs. As, 1965.