

HERMENEIA 7

Hans-Georg Gadamer

Fundamentos de una hermenéutica

# Verdad y método

filosófica

Quinta edición

Otras obras publicadas  
en la colección Hermeneia:

»

- H.-G. Gadamer, *Verdad y método* II (H 34)\*
- H. Marcuse-K. Popper-M. Horkheimer. *A la búsqueda del sentido* (H 31)
- J. Ladrière, *El reto de la racionalidad* (H 11)
- Levinas, *Totalidad e infinito* (II H)
- Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (H. 26)
- J. P. Miranda, *Apelo a la rezan* (H 27)
- J. P. Miranda, *La revolución de la razón* (H 33)

\* En los índices analítico y de nombres de *Verdad y método* I aparecen ya las correspondientes referencias de *Verdad y método* II.



Ediciones Sígueme - Salamanca 1993

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,  
 todo será no más que destreza y botín sin importancia:  
 sólo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón  
 que te lanzó una compañera eterna,  
 a tu mitad, en impulso  
 exactamente conocido, en uno de esos arcos  
 de la gran arquitectura del puente de Dios:  
 sólo entonces será el saber-coger un poder,  
 no tuyo, de un mundo.

R. M. RILKE

Prólogo a la segunda edición .....	9
Prólogo a la tercera edición .....	22
<i>Introducción</i> .....	23
I. ELUCIDACIÓN DE LA CUESTIÓN DE LA VERDAD DESDE LA EXPERIENCIA DEL ARTE	
í. <i>I.a superación de la dimensión estética</i> .....	31
1. Significación de la tradición humanística para las ciencias del espíritu.....	31
2. La subjetivización de la estética por la crítica kantiana .....	75
3. Recuperación de la pregunta por la verdad del arte .....	121
II. <i>LA antología de la obra de arte y su significado herme-             néutico</i> .....	143
4. El juego como hilo conductor de la explicación ontológica	143
5. Conclusiones estéticas y hermenéuticas ....	182
II. EXPANSIÓN DE LA CUESTIÓN DE LA VERDAD A LA COMPRESIÓN EN LAS CIENCIAS DEL ESPÍRITU	
I. <i>Preliminares históricos</i> .....	225
6. Lo cuestionable de la hermenéutica romántica V su aplicación a la historiografía .....	225
7. La fijación de Dilthey a las aporías del historicismo ..	277

Título original: *Wahrheit und Methode* Traunjeion:  
 Tradujeron: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito  
 ©J.C.H., Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1975  
 ©Ediciones Sigueme. S.A.. 1077  
 Apañado .132 - I. 170X0 Salamanca, España  
 ISBN: K4-.M)1-U Ui3 I Depósito legal; S. 7M-  
 1W3 Printed in Spain Imprime: Josmar. S.A.  
 Polígono El Montalvo Salamanca 1993

8. Superación del planteamiento epistemológico en la investigación fenomenológica .....	305
II. <i>Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica</i> .....	331
9. La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico .....	331
10. Recuperación del problema hermenéutico fundamental	378
11. Análisis de la conciencia de la historia efectual.	415
III. EL LENGUAJE COMO HILO CONDUCTOR DEL GIRO ONTOLÓGICO DE LA HERMENÉUTICA	
12. El lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica .....	461
13. Acuñación del concepto de «lenguaje» a lo largo de la historia del pensamiento occidental.	487
14. El lenguaje como horizonte de una ontología hermenéutica .....	526
Excursos .....	586
Hermenéutica e historicismo .....	599
<i>Epílogo</i> .....	641
<i>índice analítico de Verdad y método I y II</i> .....	675
<i>índice de nombres de Verdad y método I y II</i> .....	689
<i>índice general</i> .....	699

En lo esencial, esta segunda edición aparece sin modificaciones sensibles. Ha encontrado sus lectores y sus críticos, y la atención que ha merecido obligaría sin duda al autor a utilizar todas sus oportunas aportaciones críticas para la mejora del conjunto. Sin embargo un razonamiento que ha madurado a lo largo de tantos años acaba teniendo una especie de solidez propia. Por mucho que uno intente mirar con los ojos de los críticos, la propia perspectiva, desarrollada en tantas facetas distintas, intenta siempre imponerse.

Los tres años que han pasado desde que apareció la primera edición no bastan todavía para volver a poner en movimiento el conjunto y hacer fecundo lo aprendido entre tanto gracias a la crítica<sup>x</sup> y a la prosecución de mi propio trabajo<sup>a</sup>.

1. Tengo presente sobre todo las siguientes tomas de posición, a las que se añaden algunas manifestaciones epistolares y orales: K. O. Apel, *Hegelstudien II*, Bonn 1963, 314-322; O. Becker, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst*: Phil. Rundschau, 10 (1962) 225-238; E. Betti, *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1962; W. Hellebrand, *Der Zeitbogen*: Arch. f. Rechts- u. Sozialphilosophie, 49 (1963) 57-76; H. Kuhn, *Wahrheit und geschichtliches Verstehen*: Historische Zeitschrift 193/2 (1961) 376-389; J. Möller: Tübinger Theologische Quartalschrift 5 (1961) 467-471; W. Pannenberg, *Hermeneutik und Universalgeschichte*: Zeitschrift für Theologie und Kirche 60 (1963) 90-121, sobre todo 94 y s; O. Poggeler: Philosophischer Literaturanzeiger 16, 6-16; A. de Waelhens, *Sur une herméneutique de V herméneutique*; Revue philosophique de Louvain 60 (1962) 573-591; Fr. Wieacker, *Notizen zur rechtshistorischen Hermeneutik*: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, Göttingen, phil.-hist. Kl (1963) 1-22.

2. Cf. Epílogo a M. Heidegger, *Der Xrsprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960; *Hegel und die antike Dialektik*: Hegel Studien I (1961) 173-199; *Zur Problematik des Selbstverständnisses*. en *Einsichten*, Frankfurt 1962, 71-85; *Dichten Deuten* Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache

Por lo tanto intentaremos volver a resumir brevemente la intención y las pretensiones del conjunto; es evidente que el hecho de que recociera una expresión como la de «hermenéutica», lastrada por una vieja tradición, ha inducido a algunos malentendidos<sup>3</sup>. No era mi intención componer una «preceptiva» del comprender como intentaba la vieja hermenéutica. No pretendía desarrollar un sistema de reglas para describir o incluso guiar el procedimiento metodológico de las ciencias del espíritu. Tampoco era mi idea investigar los fundamentos teóricos del trabajo de las ciencias del espíritu con el fin de orientar hacia la práctica los conocimientos alcanzados. Si existe alguna conclusión práctica para la investigación que propongo aquí, no será en ningún caso nada parecido a un «compromiso» acientífico, sino que tendrá que ver más bien con la honestidad «científica» de admitir el compromiso que de hecho opera en toda comprensión. Sin embargo mi verdadera intención era y sigue siendo filosófica; no está en cuestión lo CJUC hacemos ni lo que debiéramos hacer, sino lo que ocurre con nosotros por encima de nuestro querer y hacer.

En este sentido aquí no se hace cuestión en modo alguno del método de las ciencias del espíritu. Al contrario, parto del hecho de que las ciencias del espíritu históricas, tal como surgen del romanticismo alemán y se impregnan del espíritu de la ciencia moderna, administran una herencia humanista que las señala frente a todos los demás géneros de investigación moderna y las acerca a experiencias extra-científicas de índole muy diversa, en particular a la del arte. Y esto tiene sin duda su correlato en la sociología del conocimiento. En Alemania, que fue siempre un país prerrevolucionario, la tradición del humanismo estético siguió viva y operante en medio del desarrollo de la moderna idea de ciencia. En otros países puede haber habido más cantidad de conciencia política en lo que soporta en ellos a las *humanities*, las *lettres*, en resumen todo lo que desde antiguo viene llamándose *humaniora*.

und Dichtung (1960) 13-21 ; *Hermeneutik und Historismus*- Philosophische Rundschau 9 (1961), recogido ahora como apéndice en este mismo volumen; *1 Die Phenomenologische Bewegung*: Philosophische Rundschau 11 (1963) *1 Die Natur der Suche und die Sprache der Dinge* en *Problem der Ordnung*, Meisenheim 1962; *Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik, Sein und Ethos*: Waltherbergger Studien I (1963) 11-24; *Mensch und Sprache*, en *Festschrift D. Tschizewski*, München 1964; *Martin Heidegger und die margurber Theologie*, en *Festschrift R. Bultmann*, Tübingen 1964; *Aesthetik und Hermeneutik - Conferencia* en el congreso sobre estética, Amsterdam 1964.

3. Cf. B. Betti, *a, c*,\ Pf, Wieacker, *o. c.*

Esto no excluye en ningún sentido que los métodos de la moderna ciencia natural tengan también aplicación para el mundo social. Tal vez nuestra éjjoca esté determinada, más que por el inmenso progreso de la moderna ciencia natural, por la racionalización creciente de la sociedad y por la técnica científica de su dirección. El espíritu metodológico de la ciencia se impone en todo. Y nada más lejos de mi intención que negar que el trabajo metodológico sea ineludible en las llamadas ciencias del espíritu. Tampoco he pretendido reavivar la vieja disputa metodológica entre las ciencias de la naturaleza y las del espíritu. Dificilmente podría tratarse de una oposición entre los métodos. Esta es la razón por la que creo que el problema de los «límites de la formación de los conceptos en la ciencia natural», formulado en su momento por Windelband y Rickert está mal planteado. Lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos sino una diferencia de objetivos de conocimiento. La cuestión que nosotros planteamos intenta descubrir y hacer consciente algo que la mencionada disputa metodológica acabó ocultando y desconociendo, algo que no supone tanto limitación y restricción de la ciencia moderna cuanto un aspecto que le precede y que en parte la hace posible. La ley inmanente de su progreso no pierde con ello nada de su inexorabilidad. Sería una empresa vana querer hacer prédicas a la conciencia del querer saber y del saber hacer humano, tal vez para que éste aprendiese a andar con más cuidado entre los ordenamientos naturales y sociales de nuestro mundo. El papel del moralista bajo el hábito del investigador tiene algo de absurdo. Igual que es absurda la pretensión del filósofo de deducir desde unos principios cómo tendría que modificarse la «ciencia» para poder legitimarse filosóficamente.

Por eso creo que sería un puro malentendido querer implicar en todo esto la famosa distinción kantiana entre *quaestio iuris* y *quaestio facti*. Kant no tenía la menor intención de prescribir a la moderna ciencia de la naturaleza cómo tenía que comportarse si quería sostenerse frente a los dictámenes de la razón. Lo que él hizo fue plantear una cuestión filosófica: preguntar cuáles son las condiciones de nuestro conocimiento por las que es posible la ciencia moderna, y hasta dónde llega ésta. En este sentido también la presente investigación plantea una pregunta filosófica. Pero no se la plantea en modo alguno sólo a las llamadas ciencias del espíritu (en el interior de las cuales daría además prefación a determinadas disciplinas clásicas); ni siquiera se la plantea a la ciencia y a sus formas de

experiencia: su interpelado es el conjunto de la experiencia humana del mundo y de la praxis vital. Por expresarlo kantianamente, pregunta cómo es posible la comprensión. Es una pregunta que en realidad precede a todo comportamiento comprensivo de la subjetividad, incluso al metodológico de las ciencias comprensivas, a sus normas y a sus reglas. La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión i no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino I el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como ' hemos empleado aquí el concepto de «hermenéutica». Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo. El que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de la cosa.

No puedo considerar correcta la opinión de que el aspecto hermenéutico encontraría su límite en los modos de ser extra-históricos, por ejemplo en el de lo matemático o en el de lo estético<sup>4</sup>. Sin duda es verdad que la calidad estética de una obra de arte reposa sobre leyes de la construcción y sobre un nivel de configuración que acaba trascendiendo todas las barreras de la procedencia histórica y de la pertenencia cultural. Dejo en suspenso hasta qué punto representa la obra de arte una posibilidad de conocimiento independiente frente al «sentido de la calidad»<sup>6</sup>, así como si, al igual que todo gusto, no sólo se desarrolla formalmente sino que se forma y acuña como él. Al menos el gusto está formado necesariamente de acuerdo con algo que prescribe a su vez el fin para el que se forma.. En esta medida probablemente incluya determinadas orientaciones de precedencia (y barreras) de contenido. Pero en cualquier caso es válido que todo el que hace la experiencia de la obra de arte involucra ésta por entero en sí mismo, lo que significa que la implica en el todo de su autocomprensión en cuanto que ella significa algo para él.

Mi opinión es incluso que la realización de la comprensión, que abarca de este modo a la experiencia de la obra de arte, supera cualquier historicismo en el ámbito de la experiencia

4. Cf. O. Becke?, o. c.

5. Kijrt Riezler ha intentado desde entonces en su *Traktat von Scho-nen*, Franiuur 1935, una deducción trascendental del «sentido de la cualidad».

estética. Ciertamente resulta plausible distinguir entre el nexo originario del mundo que funda una obra de arte y su pervivencia bajo unas condiciones de vida modificadas en el mundo ulterior<sup>6</sup>. Pero ¿dónde está en realidad el límite entre mundo propio y mundo posterior? ¿Cómo pasa lo originario de la significatividad vital a la experiencia reflexiva de la significatividad para la formación? Creo que el concepto de la no-distinción estética que he acuñado en este contexto se mantiene ampliamente, que en este terreno no hay límites estrictos, y que el movimiento de la comprensión no se deja restringir al disfrute reflexivo que establece la distinción estética. Habría que admitir que por ejemplo una imagen divina antigua, que tenía su lugar en un templo no en calidad de obra de arte, para un disfrute de la reflexión estética, y que actualmente se presenta en un museo moderno, contiene el mundo de la experiencia religiosa de la que procede tal como ahora se nos ofrece, y esto tiene como importante consecuencia que su mundo pertenezca también al nuestro. El universo hermenéutico abarca a ambos "".

La universalidad del aspecto hermenéutico tampoco se deja restringir o recortar arbitrariamente en otros contextos. El que yo empezara por la experiencia del arte para garantizar su verdadera amplitud al fenómeno de la comprensión no se debió más que a un artificio de la composición. La estética del genio ha desarrollado en esto un importante trabajo previo, ya que de ella se desprende que la experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista como el de su receptor. La *mens auctoris* no es un baremo viable para el significado de una obra de arte. Más aún, incluso el hablar de la obra en sí, con independencia de la realidad siempre renovada de sus nuevas experiencias, tiene algo de abstracto. Creo haber mostrado hasta qué punto esta forma de hablar sólo hace referencia a una intención, y no permite ninguna conclusión dogmática. En cualquier caso el sentido de mi investigación no era proporcionar una teoría general de la interpretación y una doctrina diferencial de sus métodos, como tan atinadamente ha hecho E. Betti, sino rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender: que la comprensión no c-nunca

6. Cf. más recientemente respecto a esto H. Kuhn, *Vom Wesen des Kunstwerkes*, 1961.

7. La rehabilitación de la alegoría que aparece en este contexto (p. 108 s) empezó hace ya algunos decenios con el importante libro de W. Benjamín, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1927.

un comportamiento subjetivo respecto a un «objeto» dado, **sino que** pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo **que** se comprende.

Por eso no puedo darme por convencido cuando se me objeta **que** la reproducción de una obra de arte musical interpretación en un sentido distinto del de la realización de la comprensión, por ejemplo, en la lectura de un poema o en la contemplación de un cuadro. Pues toda reproducción es en principio interpretación, y como tal quiere ser correcta. En este sentido es también «comprensión»<sup>8</sup>.

Entiendo que la universalidad del punto de vista hermenéutico tampoco tolera restricciones allí donde se trata de la multiplicidad de los intereses históricos que se reúnen en la ciencia de la historia. Sin duda hay muchas maneras de escribir y de investigar la historia. Lo que en ningún caso puede afirmarse es que todo interés histórico tenga su fundamento en la realización consciente de una reflexión de la historia efectual. La historia de las tribus esquimales norteamericanas es desde luego enteramente independiente de que estas tribus hayan influido, y cuándo lo hayan hecho, en la «historia universal de Europa». Y sin embargo no se puede negar seriamente que incluso frente a esta tarea histórica la reflexión de la historia efectual habrá de revelarse poderosa. El que lea dentro de cincuenta o de cien años la historia de estas tribus que se escribe ahora, no sólo la encontrará anticuada porque entretanto se sepa más o se hayan interpretado mejor las fuentes: podrá también admitir que en 1960 las fuentes se leían de otro modo porque su lectura estaba movida por otras preguntas, por otros prejuicios e intereses. Querer sustraer a la historiografía y a la investigación histórica a la competencia de la reflexión de la historia efectual significaría reducirla a lo que en última instancia es enteramente indiferente. Precisamente la universalidad del problema hermenéutico va con sus preguntas por detrás de todas las formas de interés por la historia, ya que se ocupa de lo que en cada caso subyace a la «pregunta histórica»<sup>9</sup>.

¿Y qué es la investigación histórica sin la «pregunta histórica»? En el lenguaje que yo he empleado, y que he justificado con mi propia investigación de la historia terminológica, esto

8. Bli este punto puedo remitirme a las exposiciones de H. Sedl-mayr, que por supuesto tienen una orientación distinta, y que ahora han sido reunidas bajo el título *Kunst und Wahrheit*. Cf. sobre todo pp. 87 s.

9. Cf. H. Kuhn, *o. c.*

significa que la aplicación es un momento de la comprensión misma. Y si en este contexto pongo en el mismo nivel al historiador derecho y al jurista práctico, esto no significa ignorar que el primero se ocupa de una tarea exclusivamente «contemplativa» y el segundo de una tarea exclusivamente práctica. Sin embargo la aplicación existe en el quehacer de ambos. ¿Y cómo habría de ser distinta la comprensión del sentido *jurídico* de una ley en uno y otro? Indudablemente el juez se plantea por ejemplo la tarea práctica de dictar una sentencia, en lo que pueden desempeñar algún papel las consideraciones jurídico-políticas que no se plantearía un historiador del derecho frente a la misma ley. Sin embargo ¿hasta qué punto implicaría esto una diferencia en la *comprensión* jurídica de la ley? La decisión del juez, que «interviene prácticamente en la vida», preteniendo ser una aplicación correcta y no arbitraria de las leyes, esto es, tiene que reposar sobre una interpretación «correcta», y esto implica necesariamente que la comprensión misma medie entre la historia y el presente.

Por supuesto que el historiador del derecho añadirá % una comprensión entendida correctamente en este sentido, una valoración «histórica» de esto significa siempre que tiene que evaluar su significado histórico que como estará guiado por sus propias opiniones preconcebidas sobre la historia y sus prejuicios vivos, lo hará «erróneamente». Pero esto no significa sino que nos encontramos de nuevo ante la mediación de pasado y presente: aplicación. El decurso de la historia al que pertenece también la historia de la investigación, suele enseñar esto. Sin embargo ello no implica que el historiador haya hecho algo que no «le estuviera permitido» o que no hubiera debido hacer, algo que se le hubiera podido o debido prohibir de acuerdo con un canon hermenéutico. No estoy hablando de los errores en la historiografía jurídica, sino de sus verdaderos conocimientos. La praxis del historiador del derecho, igual que la del juez, tiene sus «métodos» para evitar el error; en esto estoy enteramente de acuerdo con las consideraciones del historiador del derecho<sup>10</sup>. Sin embargo el método hermenéutico del filósofo empieza justamente allí donde se ha logrado evitar el error, pues éste es el punto en el que tanto el historiador como el dogmático atestiguan una verdad que está más allá de lo que ellos conocen, en cuanto que su propio presente efímero es reconocible en su hacer y en sus hechos.

10. Betti, Wieacker, Hellebrand, *o. c.*

Bajo el punto de vista de una hermenéutica filosófica la oposición entre método histórico y dogmático no posee validez absoluta. Y en consecuencia hay que plantearse hasta qué punto posee a su vez validez histórica o dogmática el propio punto de vista hermenéutico<sup>11</sup>. Si se hace valer el principio de la historia efectual como un momento estructural general de la comprensión, esta tesis no encierra con toda seguridad ningún condicionamiento histórico y afirma de hecho una validez absoluta; y sin embargo la conciencia hermenéutica sólo puede darse bajo determinadas condiciones históricas. La tradición, a cuya esencia pertenece naturalmente el seguir transmitiendo lo transmitido, tiene que haberse vuelto cuestionable para que tome forma una conciencia expresa de la tarea hermenéutica que supone apropiarse la tradición. Por ejemplo en san Agustín es posible apreciar una conciencia de este género frente al antiguo testamento, y en la Reforma se desarrolla una hermenéutica protestante a partir del intento de comprender la sagrada Escritura desde sí misma (*sola scriptura*) frente al principio de la tradición de la iglesia romana.

Sin embargo la comprensión sólo se convierte en una tarea necesitada de dirección metodológica a partir del momento en que surge la conciencia histórica, que implica una distancia fundamental del 'presente frente a toda transmisión histórica. La tesis de mi libro es que en toda comprensión de la tradición; opera el momento de la historia efectual, y que sigue siendo 'operante allí donde se ha afirmado ya la metodología de la moderna ciencia histórica, haciendo de lo que ha devenido históricamente, de lo transmitido por la historia, un «objeto» que se trata de «establecer» igual que un dato experimental; como si la tradición fuese extraña en el mismo sentido, y humanamente hablando tan incomprensible, como lo es el objeto de la física.

Es esto lo que legitima la cierta ambigüedad del concepto<sup>a</sup> de la conciencia de la historia efectual tal como yo lo empleo. Esta ambigüedad consiste en que con él se designa por una parte lo producido por el curso de la historia y a la conciencia determinada por ella, y por la otra a la conciencia de este mismo haberse producido y estar determinado. El sentido de mis propias indicaciones es evidentemente que la determinación por la historia efectual domina también a la moderna conciencia histórica y científica, y que lo hace más allá de cualquier posible saber sobre este dominio. La conciencia de la historia efectual

11. Cf. O. Apel, *o. c.*

es finita en un sentido tan radical que nuestro ser, tal como se ha configurado en el conjunto de nuestros destinos, desborda esencialmente su propio saber de sí mismo. Y ésta es una perspectiva fundamental, que no debe restringirse a una determinada situación histórica; aunque evidentemente es una perspectiva, que está tropezando con la resistencia de la autoacepción de la ciencia cara a la moderna investigación científica y al ideal metodológico de la objetividad de aquélla.

Desde luego que por encima de esto cabría plantearse también la cuestión histórica reflexiva de por qué se ha hecho posible justamente en este momento histórico la perspectiva fundamental sobre el momento de la historia efectual de toda comprensión. Indirectamente mis investigaciones contienen una respuesta a esto. Sólo con el fracaso del historicismo ingenuo del siglo historiográfico se ha hecho patente que la oposición entre ahistórico-dogmático e histórico, entre tradición y conciencia histórica, entre antiguo y moderno, no es absoluta. La famosa *querelle des anciens et des modernes* ha dejado de plantear una verdadera alternativa. Esto que intentamos presentar como la universalidad de un aspecto hermenéutico, y en particular lo que exponemos sobre la lingüisticidad como forma de realización de la comprensión, abarca por lo tanto por igual a la conciencia «prehermenéutica» y a todas las formas de conciencia hermenéutica. Incluso la apropiación más ingenua de la tradición es un «seguir diciendo», aunque evidentemente no se la puede describir como «fusión horizontal».

Pero volvamos ahora a la cuestión fundamental: ¿Hasta \* dónde llega el aspecto de la comprensión y de su lingüisticidad? ¿Está en las condiciones de soportar la consecuencia filosófica general implicada en el lema «un ser que puede comprenderse es lenguaje»? Frente a la universalidad del lenguaje, ¿no conduce ésta frase a la consecuencia metafísicamente insostenible de que «todo» no es más que lenguaje y acontecer lingüístico? Es verdad que la alusión, tan cercana, a lo inevitable no necesita causar menoscabo a la universalidad de lo lingüístico. La infinitud de la conversación en la que se realiza la comprensión hace relativa la validez que alcanza en cada caso lo indecible. ¿Pero es la comprensión realmente el único acceso adecuado a la realidad de la historia? Es evidente que desde este aspecto amenaza el peligro de debilitar la verdadera realidad del acontecer, particularmente su absurdo y contingencia y falsearlo como una forma de la experiencia sensorial.

De este modo la intención de mi propia investigación ha sido mostrar a la teoría histórica de Droysen y de Dilthey que, a pesar de toda la oposición de la escuela histórica contra el espiritualismo de Hegel, el entronque hermenéutico ha inducido a leer la historia como un libro, esto es, a crearla llena de sentido hasta en sus últimas letras. Con todas sus protestas contra una filosofía de la historia en la que el núcleo de todo acontecer es la necesidad del concepto, la hermenéutica histórica de Dilthey no pudo evitar hacer culminar a la historia en una historia del espíritu. Esta ha sido mi crítica. Y sin embargo: ¿no amenaza este peligro también al intento actual?

No obstante, ciertos conceptos tradicionales, y en particular el del círculo hermenéutico del todo y las partes, del que parte mi intento de fundamentar la hermenéutica, no necesitan abocar a esta consecuencia. El mismo concepto del todo sólo debe entenderse como relativo. La totalidad de sentido que se trata de comprender en la historia o en la tradición no se refiere en ningún caso al sentido-de la totalidad de la historia. Creo que los peligros del docetismo\* quedan conjurados desde el momento en que la tradición histórica se piensa, no como objeto de un saber histórico o de un concebir filosófico, sino como momento efectual del propio ser. La finitud de la propia comprensión es el modo en el que afirman su validez la realidad, la resistencia, lo absurdo e incomprensible. El que toma en serio esta finitud tiene que tomar también en serio la realidad de la historia.

Es el mismo problema que hace tan decisiva la experiencia del tú para cualquier autocomprensión. En mis investigaciones el capítulo sobre la experiencia detenta una posición sistemática clave. En él se ilustra desde la experiencia del tú también el concepto de la experiencia de la historia efectual. Pues también la experiencia del tú muestra la paradoja de que algo que está frente a mí haga valer su propio derecho y me obligue a su total reconocimiento; y con ello a que le «comprenda». Pero creo haber mostrado correctamente que esta comprensión no comprende al tú sino la verdad que nos dice. Me refiero con esto a esa clase de verdad que sólo se hace visible a través del tú, y sólo en virtud del hecho de que uno se deje decir algo por él.

Y esto es exactamente lo que ocurre con la tradición histórica. No merecería en modo alguno el interés que mostramos por ella si no tuviera algo que enseñarnos y que no estaríamos en condiciones de conocer a partir de nosotros mismos. La frase «un ser que se comprende es lenguaje» debe leerse en

\*Docetismo: Doctrina religiosa de los primeros siglos del cristianismo que enseñaba que el cuerpo de Cristo no era más que una apariencia y que la pasión y muerte de Jesús no tiene ninguna necesidad.

este sentido. No hace referencia al dominio absoluto de la comprensión sobre el ser, sino que por el contrario indica que no se experimenta el ser allí donde algo puede ser producido y por lo tanto concebido por nosotros sino sólo allí donde meramente puede comprenderse lo que ocurre.

Todo esto suscita una cuestión de metodología filosófica que ha surgido también en toda una serie de manifestaciones críticas respecto mi libro. Quisiera referirme a ella como el problema de la inmanencia fenomenológica. Esto es efectivamente cierto, mi libro se asienta metodológicamente sobre una base fenomenológica. Puede resultar paradójico el que por otra parte subyazga al desarrollo del problema hermenéutico universal que planteo precisamente la crítica de Heidegger al enfoque trascendental y su idea de la «conversión». Sin embargo creo que el principio del desvelamiento fenomenológico se puede aplicar también a este giro de Heidegger, que es el que en realidad libera la posibilidad del problema hermenéutico. Por eso he retenido el concepto de «hermenéutica» que empleó Heidegger al principio, aunque no en el sentido de una metodología, sino en el de una teoría de la experiencia real que es el pensar. Tengo que destacar, pues, que mis análisis del juego del lenguaje están pensados como puramente fenomenológicos<sup>12</sup>. El juego no se agota en la conciencia del jugador, y en esta medida es algo más que un comportamiento subjetivo. El lenguaje tampoco se agota en la conciencia del hablante y es en esto también más que un comportamiento subjetivo. Esto es precisamente lo que puede describirse como un experiencia del sujeto, y no tiene nada que ver con «mitología» o «mistificación»<sup>13</sup>. Esta actitud metodológica de base se mantiene más allá de toda conclusión realmente metafísica. En algunos trabajos que han aparecido entre tanto, sobre todo mis trabajos sobre el estado de la investigación en *Hermenéutica e historicismo*<sup>14</sup> y *Die phänomenologische Bewegung* («El movimiento fenomenológico»), publicado en *Philosophische Rundschau*, he destacado que sigo considerando vinculante la crítica kantiana de la razón pura, y que las proposi-

12. Este es el motivo por el que el concepto de los «juegos lingüísticos» de L. Wittgenstein me resultó muy natural cuando tuve noticia de él. Cf. *Die phänomenologische Bewegung*, 37 s.

13. Cf. mi epílogo a la edición del artículo de Heidegger sobre la obra de arte (p. 158 s) y más recientemente el artículo en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 26-9-1964, publicado luego en *Die Sammlung*, 1965/1. Ahora también en *Kleine Schriften* JII, 202 s.

14. Cf. *infra*, 599-640.



ciones que sólo añaden dialécticamente a lo finito lo infinito, a lo experimentado por el hombre lo que es en sí, a lo temporal lo eterno, me parecen únicamente determinaciones liminares de las que no puede deducirse un conocimiento propio en virtud de la fuerza de la filosofía. No obstante la tradición de la metafísica y sobre todo su última gran figura, la dialéctica especulativa de Hegel, mantiene una cercanía constante. La tarea, la «referencia inacabable», permanece. Pero el modo de ponerla de manifiesto intenta sustraerse a su demarcación por la fuerza sintética de la dialéctica hegeliana e incluso de la *Lógica* nacida de la dialéctica de Platón, y ubicarse en el movimiento de la conversación, en el que únicamente llegan a ser ] lo que son la palabra y el concepto<sup>15</sup>.

Con ello sigue sin satisfacerse el requisito de la auto-fundamentación reflexiva tal como se plantea desde la filosofía trascendental, especulativa de Fichte, Hegel y Husserl. Pero ¿puede considerarse que la conversación con el conjunto de nuestra tradición filosófica, en la que nos encontramos y que nosotros mismos somos en cuanto que filosofamos, carece de fundamento? ¿Hace falta fundamentar lo que de todos modos nos está sustentando desde siempre?

Con esto nos acercamos a una última pregunta, que se refiere menos a un rasgo metodológico que a un rasgo de contenido del universalismo hermenéutico que he desarrollado. ¿La universalidad de la comprensión no significa una parcialidad de contenido, en cuanto que le falta un principio crítico frente a la tradición y anima al mismo tiempo un optimismo universal? Si forma parte de la esencia de la tradición el que sólo exista en cuanto que haya quien se la apropie, entonces forma parte seguramente de la esencia del hombre poder romper, criticar y deshacer la tradición. En nuestra relación con el ser ¿no es mucho más originario lo que se realiza en el modo del trabajo, de la elaboración de lo real para nuestros propios objetivos? ¿La universalidad ontológica de la comprensión no induce en este sentido a una actitud unilateral?

Comprender no quiere decir seguramente tan sólo apropiarse una opinión transmitida o reconocer lo consagrado por la tradición. Heidegger, que es el primero que calificó el concepto de la comprensión como determinación universal de estar ahí se refiere con él precisamente al carácter de proyecto de la comprensión, esto es, a la futuridad del estar ahí.

15. O. Püggeler proporciona en *o. c.*, 12 s, una interesante referencia sobre lo que hubiese dicho Hegel por boca de Rosenkranz.

Tampoco yo quiero negar que por mi parte, y dentro del universal de los momentos del comprender, he destacado a n más bien la dirección de apropiación de lo pasado y trasn También Heidegger, como algunos de mis críticos, podría echa de menos una radicalidad última al extraer consecuencias. significa el fin de la metafísica como ciencia? ¿Qué signifi acabar en ciencia? Si la ciencia crece hasta la total tecnocr concita así la «noche mundial» del «olvido del ser», el nih predicho por Nietzsche, ¿está uno todavía autorizado a seguir m los últimos resplandores del sol que se ha puesto en el cie atardecer, en vez de volverse y empezar a escudriñar los pri atisbos de su retorno?

Y sin embargo creo que la unilateralidad del univers histórico tiene en su favor la verdad de un correctivo. Al m punto de vista del hacer, del producir, de la construcci proporciona alguna luz sobre condiciones necesarias bajo las mismo se encuentra. Esto limita en particular la posición del fi en el mundo moderno. Por mucho que se sienta llamado a ser extraiga las consecuencias más radicales de todo: el papel de p de amonestador, de predicador o simplemente de sabelotodo no

Lo que necesita el hombre no es sólo un planteamiento inaj de las cuestiones íntimas, sino también un sentido para lo haced posible, lo que está bien aquí y ahora, y el que filosofa me pare es justamente el que debiera ser consciente de la tensión en pretensiones y la realidad en la que se encuentra.

La conciencia hermenéutica que se trata de despertar y mæ despierta reconoce pues que en la era de la ciencia la pretens dominio de las ideas filosóficas tendría algo de fantasmagó irreal. Sin embargo, frente al querer de los hombres que cada eleva más desde la crítica de lo anterior hasta una conciencia t o escatológica, quisiera oponer desde la verdad de la remem algo distinto: lo que sigue siendo y seguirá siendo lo real.

He añadido al libro como apéndice, con algunas modifica el artículo «Hermenéutica e historicismo», que apareció despué primera edición y que compuse con el fin de liberara al cuerpo obra de una confrontación con la bibliografía.

El texto está revisado y he renovado algunas citas bibliográficas. El epílogo extenso toma posición respecto a la discusión que ha desencadenado este libro. Particularmente frente a la teoría de la ciencia y a la crítica ideológica vuelvo a subrayar la pretensión filosófica abarcante de la hermenéutica, y recibo como complemento a una serie de nuevas publicaciones propias, en particular a *Hegels Dialektik* (1971) y a *Kleine Schriften III. Idee und Sprache* (1971).

*La presente investigación trata del problema hermenéutico. El fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido no es sólo un problema específico de la metodología de las ciencias del espíritu. Existen desde antiguo también una hermenéutica teológica y una hermenéutica jurídica, aunque su carácter concierne menos a la teoría de la ciencia que al comportamiento práctico del juez o del sacerdote formados en una ciencia que se ponía a su servicio. De este modo ya desde su origen histórico el problema de la hermenéutica va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna. Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad?*

*Teniendo en cuenta la primacía que detenta la ciencia moderna dentro de la aclaración y justificación filosófica de los conceptos de conocimiento y verdad, esta pregunta no parece realmente legítima. Y sin embargo ni siquiera dentro de las ciencias es posible eludirla de todo. El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico. La presente investigación toma pie en esta resistencia, que se afirma dentro de la ciencia moderna frente a la pretensión de universalidad de la metodología científica. Su objetivo es*

rastrear la experiencia de la verdad, que el ámbito de control de la metodología científica, allí donde se encuentre, e indagar su legitimación. De este modo las ciencias del espíritu vienen a confluír con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia con la experiencia de la filosofía, con la del arte con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica. La filosofía de nuestro tiempo tiene clara conciencia de esto. Pero es una cuestión muy distinta la de basta qué punto se legitima filosóficamente la pretensión de verdad de estas formas de conocimiento exteriores a la ciencia. La actualidad del fenómeno hermenéutico reposa en mi opinión en el hecho de que sólo una profundización en el fenómeno de la comprensión puede aportar una legitimación de este tipo. Esta convicción se me ha reforjado, entre otras cosas, en vista del peso que en el trabajo filosófico del presente ha adquirido el tema de la historia de la filosofía. Frente a la tradición histórica de la filosofía, la comprensión se nos presenta como una experiencia superior, que ve fácilmente por detrás de la apariencia de método histórico que posee la investigación de la historia de la filosofía. Forma parte de la más elemental experiencia del trabajo filosófico el que, cuando se intenta comprender a los clásicos de la filosofía, éstos plantean por sí mismos una pretensión de verdad que la conciencia contemporánea no puede ni rechazar ni pasar por alto. Las formas más ingenuas de la conciencia del presente pueden sublevarse contra el hecho de que la ciencia filosófica se haga cargo de la posibilidad de que su propia perspectiva filosófica esté por debajo de la de un Platón, Aristóteles, un Leibniz, Kant o Hegel. Podrá tenerse por debilidad de la actual filosofía el que se aplique a la interpretación y elaboración de su tradición clásica admitiendo su propia debilidad. Pero con toda seguridad el pensamiento sería mucho más débil si cada uno se negara a exponerse a esta prueba personal y prefiriese hacer las cosas a su modo y sin mirar atrás. No hay más remedio que admitir que en la comprensión de los textos de estos grandes pensadores se conoce una verdad que no se alcanzaría por otros caminos, aunque esto contradiga al patrón de investigación y progreso con que la ciencia acostumbra a medirse. Lo mismo vale para la experiencia del arte. La investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento, frente a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites.

Esta es la razón por la que la presente investigación com una crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de la verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia. Pe quedaremos en la justificación de la verdad del arte. Intentar bien desarrollar desde este punto de partida un concepto de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica. Igual que en la experiencia del arte tenemos que ver con verdades que superan esencialmente el ámbito del conocimiento metódico, en e de las ciencias del espíritu ocurre análogamente que nuestra tradición histórica, si bien es convertida en todas sus formas en objeto de investigación, habla también de lleno desde su propia experiencia de la tradición histórica va fundamentalmente más allá de lo que en ella es investigable. Ella no es sólo verdad o no verdad en el sentido que decide la crítica histórica; ella proporciona siempre una experiencia de verdad en la que hay que lograr participar.

De este modo nuestro estudio sobre la hermenéutica intenta comprender el fenómeno hermenéutico en todo su alcance partiendo de la experiencia del arte y de la tradición histórica. Es necesario reconocer que en la experiencia de la verdad que no sólo ha de ser verificada filosóficamente, sino que es ella misma una forma de filosofía, la hermenéutica que aquí se desarrolla no es tanto una meta de las ciencias del espíritu cuanto el intento de lograr acuerdo con ellas. Son en verdad tales ciencias más allá de su autoconciencia metódica sobre lo que las vincula con toda nuestra experiencia del arte. No hacemos objeto de nuestra reflexión la comprensión, sino que nuestro método no será una preceptiva del comprender, como pretendían las hermenéuticas filológicas y teológicas tradicionales. Tal preceptiva por alto el que, cara a la verdad de aquello que nos habla la tradición, el formalismo de un saber «por regla y artificio» se presenta como una falsa superioridad. Cuando en lo que sigue se haga patente que acontecer es operante en todo comprender, y lo poco que la conciencia histórica ha logrado debilitar las tradiciones en las que no se harán con ello prescripciones a las ciencias o a la práctica científica sino que se intentará corregir una falsa idea de lo que son ambas.

La presente investigación entiende que con ello sirve a un fin amenazado de ocultamiento por una época ampliamente rebelle ante las transformaciones muy rápidas. Lo que se transforma llama nuestra atención con mucha más eficacia que lo que queda como estable. Es una ley universal de nuestra vida espiritual. Las perspectivas hermenéuticas configuran en la experiencia del cambio histórico corrientes que se desfiguran porque olvidan la latencia de lo permanente.

*Tengo la impresión de que vivimos en una constante sobreexcitación de nuestra conciencia histórica. Pero sería una consecuencia de esta sobreexcitación y, como espero mostrar, una brutal reducción, si frente a esta sobreestimación del cambio histórico uno se remitiera a las ordenaciones eternas de la naturaleza y adujera la naturalidad del hombre para legitimar la idea del derecho natural. No es sólo que la tradición histórica y el orden de vida natural formen la unidad del mundo en que vivimos como hombres; el modo como nos experimentamos unos a otros y como experimentamos las tradiciones históricas y las condiciones naturales de nuestra existencia y de nuestro mundo forma un auténtico universo hermenéutico con respecto al cual nosotros no estamos encerrados entre barreras insuperables sino abiertos a él.*

*La reflexión sobre lo que verdaderamente son las ciencias del espíritu no puede querer a su vez creerse fuera de la tradición cuya vinculatividad ha descubierto. Por eso tiene que exigir a su propio trabajo tanta autotransparencia histórica como le sea posible. En su esfuerzo por entender el universo de la comprensión mejor de lo que parece posible bajo el concepto de conocimiento de la ciencia moderna, tiene que ganar una nueva relación con los conceptos que ella misma necesita. Por eso tiene que ser consciente de que su propia comprensión e interpretación no es una construcción desde principios, sino la continuación de un acontecer que viene ya de antiguo. Esta es la razón por la que no podrá apropiarse acríticamente los conceptos que necesite, sino que tendrá que adoptar lo que le haya llegado del contenido significativo original de sus conceptos.*

*Los esfuerzos filosóficos de nuestro tiempo se distinguen de la tradición clásica de la filosofía en que no representan una continuación directa y sin interrupción de la misma. Aun con todo lo que la une a su procedencia histórica, la filosofía actual es consciente de la distancia histórica que la separa de sus precedentes clásicos. Esto se refleja sobre todo en la transformación de su relación con el concepto. Por muy fundamentales y graves en consecuencias que hayan sido las transformaciones del pensamiento occidental que tuvieron lugar con la latinización de los conceptos griegos y con la adaptación del lenguaje conceptual latino a las nuevas lenguas, la génesis de la conciencia histórica en los últimos siglos representa una ruptura de tipo mucho más drástico todavía. Desde entonces la continuidad de la tradición del pensamiento occidental sólo ha operado en forma interrumpida. Pues se ha perdido la inocencia ingenua con que antes se adaptaban a las propias ideas los conceptos de la tradición. Desde entonces la relación de la ciencia con estos conceptos se ha vuelto sorprendentemente poco vinculante, ya sea su trato con tales conceptos del tipo de la recepción erudita, por no decir arcaizante, ya del tipo de una apropiación técnica que se sirve de los conceptos como de herramientas. Ni lo uno ni lo otro puede hacer*

*justicia real a la experiencia hermenéutica. La conceptualidad que se desarrolla en el filosofar nos posee siempre en la "misma medida" en que nos determina el lenguaje en el que vivimos. Y forma parte de un pensamiento honesto el hacerse consciente de estos condicionamientos previos. Se trata de una nueva conciencia crítica que desde entonces debe acompañar a todo filosofar responsable, y que coloca a los hombres de lenguaje y pensamiento, que cristalizan en el individuo a través de su comunicación con el entorno, ante el foro de la tradición histórica a la que todos pertenecemos comunitariamente.*

*La presente investigación intenta cumplir esta exigencia valiéndose lo más estrechamente posible los planteamientos de la historia de los conceptos con la exposición objetiva de su tema. La meticulosidad de la descripción fenomenológica, que Husserl convirtió en un método de la amplitud del horizonte histórico en el que Dilthey ha colocado al filosofar, así como la interpenetración de ambos impulsos en la orientación recibida de Heidegger hace varios decenios dan la medida que el autor desea aplicar a su trabajo y cuya vinculatividad no debe oscurecerse por las imperfecciones de su desarrollo.*

Elucidación de la cuestión de la verdad desde  
la experiencia del arte

Significación de la tradición  
humanística para las ciencias  
del espíritu

ñ

>>1

1. *El problema del método*

La autorreflexión lógica de las ciencias del espíritu, que en el siglo xix acompaña a su configuración y desarrollo, está dominada enteramente por el modelo de las ciencias naturales. Un indicio de ello es la misma historia de la palabra «ciencia del espíritu», la cual sólo obtiene el significado habitual para nosotros en su forma de plural. Las ciencias del espíritu se comprenden a sí mismas tan evidentemente por analogía con las naturales que incluso la resonancia idealista que conllevan el concepto de espíritu y la ciencia del espíritu retrocede a un segundo plano. La palabra «ciencias del espíritu» se introdujo fundamentalmente con la traducción de la lógica de J. S. Mili. Mili intenta esbozar, en un apéndice a su obra, las posibilidades de aplicar la lógica de la inducción a la «moral sciences». El traductor propone el término *Geisteswissenschaften*<sup>1</sup>. El contexto de la lógica de Mili permite comprender

1. J. Se. Mili, *System der deduktiven und induktiven Logik*, traducido por Schiel, 21863, libro VI: «Von der Logik der Geisteswissenschaften».

que no se trata de reconocer una lógica propia de las ciencias del espíritu, sino al contrario, de mostrar que también en este ámbito tiene validez única el método inductivo que subyace a toda ciencia empírica. En esto Mili forma parte de una tradición inglesa cuya formulación más operante está dada por Hume en su introducción al *Treatise* 8 También en las ciencias morales se trataría de reconocer analogías, regularidades y legalidades que hacen predecibles los fenómenos y decursos individuales. Tampoco este objetivo podría alcanzarse por igual en todos los ámbitos de fenómenos naturales; sin embargo la razón de ello estribaría exclusivamente en que no siempre pueden elucidarse satisfactoriamente los datos que permitan reconocer las analogías. Así por ejemplo la meteorología trabajaría por su método igual que la física, sólo que sus datos serían más fragmentarios y en consecuencia sus predicciones menos seguras. Y lo mismo valdría para el ámbito de los fenómenos morales y sociales. La aplicación del método inductivo estaría también en ellos libre de todo supuesto metafísico, y permanecería completamente independiente de cómo se piense la génesis de los fenómenos que se observan. No se aducen por ejemplo causas para determinados efectos, sino que simplemente se constatan regularidades. Es completamente indiferente que se crea por ejemplo en el libre albedrío o no; en el ámbito de la vida social pueden hacerse en cualquier caso predicciones. El concluir expectativas de nuevos fenómenos a partir de las regularidades no implica presuposiciones sobre el tipo de nexos cuya regularidad hace posible la predicción. La aparición de decisiones libres, si es que las hay, no interrumpe el decurso regular, sino que forma parte de la generalidad y regularidad que se gana mediante la inducción. Lo que aquí se desarrolla es el ideal de una ciencia natural de la sociedad, y en ciertos ámbitos esto ha dado lugar a una investigación con resultados. Piénsese por ejemplo en la psicología de masas.

Sin embargo el verdadero problema que plantean las ciencias del espíritu al pensamiento es que su esencia no queda correctamente aprehendida si se las mide según el patrón del conocimiento progresivo de leyes. La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales. Signifique aquí ciencia lo que signifique, y aunque en todo conocimiento histórico esté implicada la aplicación de la experiencia general al objeto de

2. D. Hume, *Treatise on human nature*», Introduction.

32

investigación en cada caso, el conocimiento histórico no obstante no busca ni pretende tomar el fenómeno concreto como caso de una regla general. 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. Por mucho que opere en esto la experiencia general, 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 estados, 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.

¿Qué clase de conocimiento es éste que comprende que algo sea como es porque comprende que así ha llegado a ser? ¿Qué quiere decir aquí ciencia? Aunque se reconozca que el ideal de este conocimiento difiere fundamentalmente del modo e intenciones de las ciencias naturales, queda la tentación de caracterizarlos en forma sólo privativa, como «ciencias inexactas». Incluso cuando en su conocido discurso de 1862 Hermann Helmholtz realizó su justísima ponderación de las ciencias naturales y las del espíritu, poniendo tanto énfasis en el superior significado humano de las segundas, la caracterización lógica de éstas siguió siendo negativa, teniendo como punto de partida el ideal metódico de las ciencias naturales<sup>3</sup>. Helmholtz distinguía dos tipos de inducción: inducción lógica e inducción artístico-instintiva. Pero esto significa que no estaba distinguiendo estos métodos en forma realmente lógica sino psicológica. Ambas ciencias se servirían de la conclusión inductiva, pero el procedimiento, de conclusión de las ciencias del espíritu sería el de la conclusión inconsciente. Por eso el ejercicio de la inducción espiritual-científica estaría vinculado a condiciones psicológicas especiales. Requeriría un cierto tacto, y además otras capacidades espirituales como riqueza de memoria y reconocimiento de autoridades, mientras que la conclusión autoconsciente del científico natural reposaría íntegramente sobre el ejercicio de la propia razón. Aunque se reconozca que este gran científico natural ha resistido a la tentación de hacer de su tipo de trabajo científico una norma universal, él no disponía evidentemente de ninguna otra posibilidad lógica de caracterizar el procedimiento de las ciencias naturales que el concepto de inducción que le era familiar peor

3. H. Helmholtz, *Vorirage und Reden* I, 4." ed. 167 s

la lógica de Mili. La efectiva ejemplaridad que tuvieron la nueva mecánica y su triunfo en la mecánica celeste newtoniana para las ciencias del xvm seguía siendo para Helmholtz tan natural que le hubiera sido muy extraña la cuestión de qué presupuestos filosóficos hicieron posible la génesis de esta nueva ciencia en el XVII. Hoy sabemos cuánto significó en este sentido la escuela parisina de los occamistas <sup>4</sup>. Para Helmholtz el ideal metódico de las ciencias naturales no necesitaba ni derivación histórica ni restricción epistemológica, y por eso no podía comprender lógicamente de otro modo el trabajo de las ciencias del espíritu.

Y sin embargo la tarea de elevar a la autoconciencia lógica una investigación tan floreciente como la de la «escuela histórica» era ya más que urgente. Ya en 1843 J. G. Droysen, el autor y descubridor de la historia del helenismo, había escrito: «No hay ningún ámbito científico tan alejado de una justificación, delimitación y articulación teóricas como la historia». Ya Droysen había requerido un Kant que mostrase en un imperativo categórico de la historia «el manantial vivo del que fluye la vida histórica de la humanidad». Droysen expresa su esperanza «de que un concepto más profundamente aprehendido de la historia llegue a ser el centro de gravedad en que la ciega oscilación de las ciencias del espíritu alcance estabilidad y la posibilidad de un nuevo progreso» <sup>5</sup>.

El que Droysen invoque aquí el modelo de las ciencias naturales no es un postulado de contenido, ni implica que las ciencias del espíritu deban asimilarse a la teoría de la ciencia natural, sino que significa como un grupo científico igualmente autónomo. La «Historik» de Droysen es un intento de dar cumplimiento a esta tarea.

También Dilthey, en el que la influencia del método natural-científico y del empirismo de la lógica de Mili es aún mucho más intensa, mantiene sin embargo la herencia romántico-idealista en el concepto del espíritu. El siempre se consideró por encima del empirismo inglés, ya que vivía en la viva contemplación de lo que destacó a la escuela histórica frente a todo pensamiento natural-científico y iusnaturalista. En su ejemplar de la *Lógica* de Mili, Dilthey escribió la siguiente nota. «Sólo

4. Sobre todo desde los estudios de P. Duhem, cuya gran obra *Eludes sur Léonard de Vinci*, en 3 vols. (1.907 s), entre tanto ha sido completado con la obra postuma que cuenta ya con 10 volúmenes, *Le système du monde*, Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic, 1913 s.

5. J. G. Droysen, *Historik*, reimpresión de 1925, ed. por E. Rothacker, 97.

de Alemania puede venir el procedimiento empírico auténtico en sustitución de un empirismo dogmático lleno de prejuicios. Mili es dogmático por falta de formación histórica» <sup>6</sup>. De hecho todo el largo y laborioso trabajo que Dilthey dedicó a la fundamentación de las ciencias del espíritu es una continuada confrontación con la exigencia lógica que planteó a las ciencias del espíritu el conocimiento epílogo de Mili.

Sin embargo Dilthey se dejó influir muy ampliamente por el modelo de las ciencias naturales, a pesar de su empeño en justificar la autonomía metódica de las ciencias del espíritu. Pueden confirmarlo dos testimonios que servirán a ía par para mostrar el camino a las consideraciones que siguen. En su respuesta a W. Scherer, Dilthey destaca que fue el espíritu de las ciencias naturales el que guió el procedimiento de éste, e intenta fundamentar por qué Scherer se situó tan de lleno bajo la influencia del empirismo inglés: «Era un hombre moderno, y ya el mundo de nuestros predecesores no era la patria de su espíritu ni de su corazón, sino su objeto histórico» <sup>7</sup>. En este giro se aprecia cómo para Dilthey el conocimiento científico implica la disolución de ataduras vitales, la obtención de una distancia respecto a la propia historia que haga posible convertirla en objeto. Puede reconocerse que el dominio de los métodos inductivo y comparativo tanto en Scherer como en Dilthey estaba guiado por un genuino tacto individual, y que semejante tacto presupone en ambos una cultura espiritual que verdaderamente demuestra una pervivencia del mundo de la formación clásica y de la fe romántica en la individualidad. No obstante el modelo de las ciencias naturales sigue siendo el que anima su autoconcepción científica.

Esto se hace particularmente evidente en un segundo testimonio en que Dilthey apela a la autonomía de los métodos espiritual-científicos y fundamenta ésta por referencia a su objeto <sup>8</sup>. Esta apelación suena a primera vista aristotélica, y podría atestiguar un auténtico distanciamiento respecto al modelo natural-científico. Sin embargo Dilthey aduce para esta autonomía de los métodos espirituales-científicos el viejo *Natura parendo vincitur* de Bacon <sup>9</sup>, postulado que se da de bofetadas con la herencia clásico romántica que Dilthey pretende ad-

6. W. Dilthey, *Gesammelte Schriften* V, LXXIV.

7. *Ibid.* XI, 244.

8. *Ibid.* I, 4.

9. *Ibid.* I, 20.



ministrar. Y hay que decir que el propio Dilthey, cuya formación histórica es la razón de su superioridad frente al neo-kantismo de su tiempo, no llega en el fondo en sus esfuerzos lógicos mucho más allá de las escuetas constataciones de Helmholtz. Por mucho que Dilthey defendiera la autonomía epistemológica de las ciencias del espíritu, lo que se llama método en la ciencia moderna es en todas partes una sola cosa, y tan sólo se acuña de una manera particularmente ejemplar en las ciencias naturales. No existe un método propio de las ciencias del espíritu. Pero cabe desde luego preguntarse con Helmholtz qué peso tiene aquí el método, y si las otras condiciones que afectan a las ciencias del espíritu no serán para su trabajo tal vez más importantes que la lógica inductiva. Helmholtz había apuntado esto correctamente cuando, para hacer justicia a las ciencias del espíritu, destacaba la memoria y la autoridad y hablaba del tacto psicológico que aparece aquí en lugar de la conclusión consciente. ¿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?

En la medida en que las ciencias del espíritu motivan esta pregunta y se resisten con ella a su inclusión en el concepto de ciencia de la edad moderna, ellas son y siguen siendo un problema filosófico. I -as respuestas de Helmholtz y de su siglo no pueden bastar. Siguen a Kant en cuanto que orientan el concepto de la ciencia y del conocimiento según el modelo de las ciencias naturales y buscan la particularidad específica de las ciencias del espíritu en el momento artístico (sentimiento artístico, inducción artística). Y la imagen que da Helmholtz del trabajo en las ciencias naturales es muy unilateral cuando tiene en tan poco las «súbitas chispas del espíritu» (lo que se llama ocurrencias) y no valora en ellas más que «el férreo trabajo de la conclusión autoconsciente». Apela para ello al testimonio de J. S. Mili, según el cual «las ciencias inductivas de los últimos tiempos» habrían «hecho más por el progreso de los métodos lógicos que todos los filósofos de oficio»<sup>10</sup>. Para él estas ciencias son el modelo de todo método científico.

Ahora bien, Helmholtz sabe que para el conocimiento histórico es determinante una experiencia muy distinta de la que sirve a la investigación de las leyes de la naturaleza. Por eso intenta fundamentar por qué en el conocimiento histórico el método inductivo aparece bajo condiciones distintas de las

que le afectan en la investigación de la naturaleza. Para este objetivo se remite a la distinción de naturaleza y libertad que subyace a la filosofía kantiana. El conocimiento histórico sería diferente porque en su ámbito no hay leyes naturales sino sumisión voluntaria a leyes prácticas, es decir, a imperativos. El mundo de la libertad humana no conocería la falta de excepciones de las leyes naturales.

Sin embargo este razonamiento es poco convincente. Ni responde a la intención de Kant fundamentar una investigación inductiva del mundo de la libertad humana en su distinción de naturaleza y libertad, ni ello es enteramente acorde con las ideas propias de la lógica de la inducción. En esto era más consecuente Mili cuando excluía metodológicamente el problema de la libertad. La inconsecuencia con la que Helmholtz se remite a Kant para hacer justicia a las ciencias del espíritu no da mayores frutos. Pues también para Helmholtz el empirismo de las ciencias del espíritu tendría que ser enjuiciado como el de la meteorología: como renuncia y resignación.

Pero en realidad las ciencias del espíritu están muy lejos de sentirse simplemente inferiores a las ciencias naturales. En la herencia espiritual del clasicismo alemán desarrollaron más bien una orgullosa conciencia de ser los verdaderos administradores del humanismo. La época del clasicismo alemán no sólo había aportado una renovación de la literatura y de la crítica, estética, con la que había superado el absoluto ideal del gusto barroco y del racionalismo de la Ilustración, sino que al mismo tiempo había dado al concepto de humanidad, a este ideal de la razón ilustrada, un contenido enteramente nuevo. Fue sobre todo Herder el que intentó vencer el perfeccionismo de la Ilustración mediante el nuevo ideal de una «formación del hombre», preparando así el suelo sobre el que podrían desarrollarse en el siglo XIX las ciencias del espíritu históricas. El *concepto de la formación* que entonces adquirió su preponderante validez fue sin duda el más grande pensamiento del siglo XVIII, y es este concepto el que designa el elemento en el que viven las ciencias del espíritu, en el XIX, aunque ellas no acierten a justificar esto epistemológicamente.

10. H. Helmholtz, *o. c.*, 178.

## Z. Conceptos básicos del humanismo

### a) *Formación*<sup>11</sup>

En el concepto de *formación* es donde más claramente se hace perceptible lo profundo que es el cambio espiritual que nos permite sentirnos todavía en cierto modo contemporáneos del siglo de Goethe, y por el contrario considerar la era barroca como una especie de prehistoria. Conceptos y palabras decisivos con los que acostumbramos a trabajar obtuvieron entonces su acuñación, y el que no quiera dejarse llevar por el lenguaje sino que pretenda una autocomprensión histórica fundamentada se ve obligado a moverse incesantemente entre cuestiones de historia de las palabras y conceptos. Respecto a la ingente tarea que esto plantea a la investigación no podremos sino intentar en lo que sigue poner en marcha algunos entronques que sirvan al planteamiento filosófico que nos mueve. Conceptos que nos resultan tan familiares y naturales como «arte», «historia», «lo creador», *Weltanschauung*, «vivencia», «genio», «mundo exterior», «interioridad», «expresión», «estilo», «símbolo», ocultan en sí un ingente potencial de desvelamiento histórico.

Si nos centramos en el concepto de formación, cuyo significado para las ciencias del espíritu ya hemos destacado, nos encontraremos en una situación bastante feliz. Una investigación ya realizada<sup>12</sup> permite rehacer fácilmente la historia de la palabra: su origen en la mística medieval, su pervivencia en la mística del barroco, su espiritualización, fundada religiosamente, por el *Mesías* de Klopstock, que acoge toda una época, y finalmente su fundamental determinación por Herder como ascenso a la humanidad. La religión de la formación en el siglo xrx ha guardado la profunda dimensión de esta palabra, y nuestro concepto de la formación viene determinado desde ella.

11.' El término alemán *Bildung*, que traducimos como «formación», significa también la cultura que posee el individuo corrió resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno. *Bildung* es, ¡pues tanto el proceso por el que se adquiere cultura, como esta cultura ' misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto. No traducimos dicho término por «cultura» porque la palabra española significa también la cultura como conjunto de realizaciones objetivas de una civilización, al margen de la personalidad del individuo culto, y esta suprasubjetividad es totalmente ajena al concepto de *Bildung*, que está estrechamente vinculado a las ideas de enseñanza, aprendizaje y competencia personal (N. del T.).

12. Cf. I. Schaarschmidt, *Der Bedeutungswandel der Worte Bilden und Bildung*, Diss. Königsberg 1931.

Respecto al contenido de la palabra «formación» que nos es familiar, la primera comprobación importante es que el concepto a de una «formación natural», que designa la manifestación exterior formación de los miembros, o una figura bien formada) y en general configuración producida por la naturaleza (por ejemplo forma orográfica), se quedó entonces casi enteramente al margen del concepto. La formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculado concepto de la cultura, y designa en primer lugar el modo específica humano de dar forma a las disposiciones y capacidades natural hombre. Entre Kant y Hegel se lleva a término esta acuñación hered de nuestro concepto. Kant no emplea todavía la palabra formación e tipo de contextos. Habla de la «cultura» de la capacidad (o «disposición natural»), que como tal es un acto de la libertad del sujeto actúa. Así, entre las obligaciones para con uno mismo, menciona la dejar oxidar los propios talentos, y no emplea aquí la palabra forma Hegel en cambio habla ya de «formarse» y «formación», precisa cuando recoge la idea kantiana de las obligaciones para consigo mismo y ya W. von Humboldt percibe con el fino sentido que le caracteriza: diferencia de significado entre cultura y formación: «Pero cuando en nuestra lengua decimos «formación» nos referimos a algo más elevado interior, al modo de percibir que procede del conocimiento sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosa sobre la sensibilidad y el carácter»<sup>18</sup>. Aquí formación no quiere decir cultura, esto es, desarrollo de capacidades o talentos. El resurgimiento palabra «formación» despierta más bien la vieja tradición mística se cual el hombre lleva en su alma la imagen de Dios conforme la cultura creado, y debe reconstruirla en sí. El equivalente latino para formación *formatio*, a lo que en otras lenguas, por ejemplo en inglés (en Shafte corresponden *form* y *formation*. También en alemán compiten la palabra *Bildung* las correspondientes derivaciones del concepto forma, por ejemplo *Formierung* y *Formation*. Desde el aristotelismo nacimiento la forma se aparta por completo de su sentido técnico interpreta de manera puramente dinámica y natural.

13. I. Kant, *Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre*, § 19 (Cimentación para la metafísica de las costumbres, Buenos Aires 1968).

14. G. W. Fr. Hegel, *Werke* XVIII, 1.832 s., *Philosophische Propädeutik*, Erstes Cursus, § 41 s.

15. W. v. Humboldt, *Gesammelte Schriften* VII, 1, 30.

Realmente la victoria de la palabra *Bildutig* sobre la de *Form* no es casual, pues en *Bildung* está contenido «imagen» (*Bild*). El concepto de «forma» retrocede frente a la misteriosa duplicidad con la que *Bild* acoge simultáneamente «imagen imitada» y «modelo por imitar» (*Nachbild* y *Vorbild*).

Responde a una habitual traspolación del devenir al ser el que *Bildung* (como también el actual *Formation*) designe más el; resultado de este proceso de devenir que el proceso mismo. La traspolación es aquí particularmente parcial, porque el resultado de la formación no se produce al modo de los objetivos técnicos, sino que surge del proceso interior de la formación y conformación y se encuentra por ello en un constante desarrollo y progresión. No es casual que la palabra formación se parezca en esto al griego *physis*. Igual que la naturaleza, la formación no conoce objetivos que le sean exteriores. (Y frente a la palabra y la cosa: «objetivo de la formación», habrá de mantenerse toda la desconfianza que recaba una formación secundaria de este tipo. La formación no puede ser un verdadero objetivo; ella no puede ser querida como tal si no es en la temática reflexiva del educador). Precisamente en esto el concepto de la formación va más allá del mero cultivo de capacidades previas, del que por otra parte deriva. Cultivo de una disposición es desarrollo de algo dado, de modo que el ejercicio y cura de la misma es un simple medio para el fin. La materia docente de un libro de texto sobre gramática es medio y no fin. Su apropiación sirve tan sólo para el desarrollo del lenguaje. Por el contrario en la formación uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma. En esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la formación no es como un medio que haya perdido su función. En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la «conservación» es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu.

En este sentido ya una primera ojeada a la historia etimológica de, «formación» nos lleva al ámbito de los conceptos históricos, tal como Hegel los hizo familiares al principio en el ámbito de la «primera filosofía». De hecho es Hegel el que con más agudeza ha desarrollado lo que es la formación, y a él seguiremos ahora<sup>16</sup>. También él vio que la filosofía «tiene en la formación la condición de su existencia», y nosotros añadimos:

16. G. W. Fr. Hegel, *Philosophische Propädeutik*, § 41-45. 40

y con ella las ciencias del espíritu. Pues el ser del espíritu está esencialmente unido a la idea de la formación.

El hombre se caracteriza por la ruptura con lo inmediato y natural que le es propia en virtud del lado espiritual y racional de su esencia: «Por este lado él no es por naturaleza lo que debe ser»; por eso necesita de la formación. Lo que Hegel llama la esencia formal de la formación reposa sobre su generalidad. Partiendo del concepto de un ascenso a la generalidad, Hegel logra concebir unitariamente lo que su época entendía bajo formación. Este ascenso a la generalidad no es simplemente reducido a la formación teórica, y tampoco designa un comportamiento meramente teórico en oposición a un comportamiento práctico, sino que acoge la determinación esencial de la racionalidad humana en su totalidad. 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 le falta en el fondo es capacidad de abstracción: no es capaz de apartar su atención de sí mismo y dirigirla a una generalidad desde la cual determinar su particularidad con consideración y medida.

En este sentido la formación como ascenso a la generalidad es un tarca humana. Requiere sacrificio de la particularidad en favor de la generalidad. Ahora bien, sacrificio de la particularidad significa negativamente inhibición del deseo y en consecuencia libertad respecto al objeto del mismo y libertad para su objetividad. En este punto las deducciones de la dialéctica fenomenológica vienen a completar lo que se introdujo en la propedéutica. En *Fenomenología del espíritu* Hegel desarrolla la génesis de una autoconciencia verdaderamente libre «en y para sí» misma, y muestra que la esencia del trabajo no es consumir la cosa, sino formarla<sup>17</sup>. Es la consistencia autónoma que el trabajo da a la cosa, la conciencia que trabaja se reencuentra a sí misma como una conciencia autónoma. El trabajo es deseo inhibido. Formando al objeto, y en la medida en que actúa ignorándose y dando lugar a una generalidad, 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. La idea es que en cuanto que el hombre adquiere un «poder» una habilidad, gana con ello un sentido de sí mismo. Lo que en la autoignorancia de la conciencia

17. • G. W. Fr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, 148 (*Fenomenología del espíritu*, México-Buenos Aires 1966).

como sierva parecía estarle vedado por hallarse sometido a un sentido enteramente ajeno, se le participa en cuanto que deviene conciencia que trabaja. Como tal se encuentra a sí misma dentro de un sentido propio, y es completamente correcto afirmar que el trabajo forma. El sentimiento de sí ganado por la conciencia que trabaja contiene todos los momentos de lo que constituye la formación práctica: distanciamiento respecto a la inmediatez del deseo, de la necesidad personal y del interés privado, y atribución a una generalidad.

En la *Propedéutica* Hegel muestra de la mano de una serie de ejemplos esta esencia de la formación práctica que consiste en atribuirse a sí mismo una generalidad. Algo de esto hay en la medida que limita la falta de medida en la satisfacción de las necesidades y en el uso de las propias fuerzas según algo más general: la atención a la salud. Algo de esto hay también en aquella reflexión que, frente a lo que constituye la circunstancia o negocio individual, permanece abierta a la consideración de lo que aún podría venir a ser también necesario. También una elección profesional cualquiera tiene algo de esto, pues cada profesión es en cierto modo un destino, una necesidad exterior, e implica entregarse a tareas que uno no asumiría para sus fines privados. La formación práctica se demuestra entonces en el hecho de que se desempeña la profesión en todas las direcciones. Y esto incluye que se supere aquello que resulta extraño a la propia particularidad que uno encarna, volviéndolo completamente propio. La entrega a la generalidad de la profesión es así al mismo tiempo «un saber limitarse, esto es, hacer de la profesión cosa propia. Entonces ella deja de representar una barrera».

En esta descripción de la formación práctica en Hegel puede reconocerse ya la determinación fundamental del espíritu histórico: la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser otro. Esto se hace aún más claro en la idea de la formación teórica; pues comportamiento teórico es como tal siempre enajenación, es la tarea de «ocuparse de un no-inmediato, un extraño, algo perteneciente al recuerdo, a la memoria y al pensamiento». La formación teórica lleva más allá de lo que el hombre sabe y experimenta directamente. Consiste en aprender i aceptar la validez de otras cosas también, y en encontrar puntos de vista generales para aprehender la cosa, «lo objetivo en su libertad», sin interés ni provecho propio<sup>18</sup>. Precisamente por eso toda adquisición de

18. G. W. Fr. Hegel, *Werke* XVIII, 62.

formación pasa por la constitución de intereses teóricos, y H apropiación del mundo y del lenguaje de Tos antiguos con la c este mundo es suficientemente lejano y extraño como para escisión que nos separe de nosotros mismos. «Pero dicho mismo tiempo todos los puntos de partida y todos los hilos del de la familiarización con él y del reencuentro de sí mismo, según la esencia verdaderamente general del espíritu»<sup>19</sup>.

Podrá reconocerse en estas palabras del director de institut prejuicio clasicista de que es en los antiguos donde más fá esencia general del espíritu. Pero la idea básica sigue siendo en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimier espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser c toda formación teórica, incluida la elaboración de las lengu ideas extraños, es mera continuación de un proceso formativo antes. Cada individuo que asciende desde su ser natural encuentra en el idioma, costumbres e instituciones de su p dada que debe hacer suya de un modo análogo a como adqu este sentido el individuo se encuentra constantemente en formación y de la superación de su naturalidad, , ya que el i entrando está conformado humanamente en lenguaje y costum el hecho de que es en éste su mundo donde un pueblo se existencia. Lo que él es en sí mismo lo ha elaborado y puesto c

Con ello queda claro que no es la enajenación como tal, i que implica por supuesto enajenación, lo que constituye formación. La formación no debe entenderse sólo como el p ascenso histórico del espíritu a lo general, sino también como del cual se mueve quien se ha formado de este modo. ¿Qué c éste? En este punto toman su arranque las cuestiones que d Helmholtz. La respuesta de Hegel *no* podrá satisfacernos d Hegel la formación como movimiento de enajenación y apr término en un perfecto dominio de la sus-

19. G. W. Fr. Hegel, *Nürnberger Schriften*, ed. J. Hoffmeister, 312 (dis

rancia, en la disolución de todo ser objetivo que sólo se alcanza en el saber absoluto de la filosofía.

Pero reconocer que la formación es como un elemento del espíritu no obliga a vincularse a la filosofía hegeliana del espíritu absoluto, del mismo modo que la percepción de la historicidad de la conciencia no vincula tampoco a su propia filosofía de la historia del mundo: Precisamente importa dejar en claro que la idea de una formación acabada sigue siendo también un ideal necesario para las ciencias históricas del espíritu que se apartan de Hegel. Pues la formación es el elemento en el que se mueven también ellas. Tampoco lo que el lenguaje habitual designa como la «formación completa» en el ámbito de los fenómenos corporales es tanto la última fase de un desarrollo como más bien el estado de madurez que ha dejado ya tras de sí todo desarrollo y que hace posible el armonioso movimiento de todos los miembros. Es en este preciso sentido como las ciencias del espíritu presuponen que la conciencia científica está ya formada, y posee por lo tanto ese tacto verdaderamente inaprendible e inimitable que sustenta como un elemento la formación del juicio y el modo de conocer de las ciencias del espíritu.

Lo que Helmholtz describe como forma de trabajar de las ciencias del espíritu, y en particular lo que él llama sensibilidad y *tacto* artístico, presupone de hecho este elemento de la formación dentro del cual le es dada al espíritu una movilidad especialmente libre. Helmholtz menciona por ejemplo la «facilidad con que las más diversas experiencias deben fluir a la memoria del historiador o del filólogo»<sup>20</sup>. Desde el punto de vista de aquel ideal de «férreo trabajo del concluir autoconsciente», bajo el cual se piensa a sí mismo el científico natural, esta descripción ha de aparecer como muy externa. El concepto de la *memoria* tal como él lo emplea no explica suficientemente aquello de lo que aquí se trata. En realidad este tacto o sensibilidad no está bien comprendido si se lo piensa como una capacidad anímica adicional, que se sirve de una buena memoria y llega de este modo a conocimientos no estrictamente evidentes. Lo que hace posible esta función del tacto, lo que conduce a su adquisición y posesión, no es simplemente una dotación psicológica favorable al conocimiento espiritual-científico.

Por otra parte tampoco se concibe adecuadamente la esencia de la memoria cuando se la considera meramente como una disposición o capacidad general. Retener, olvidar y recordar

20. H. Helmholtz, *o. c.*, 178.

pertenecen a la constitución histórica del hombre y forman parte de : historia y de su formación. El que emplea su memoria como una me habilidad —y toda técnica memorística es un ejercicio de este tipo— sigue sin tener aquello que le es más propio. La memoria tiene que s formada; pues memoria no es memoria en general y para todo. S tiene memoria para unas cosas, para otras no, y se quiere guardar en memoria unas cosas, mientras se prefiere excluir otras. Sería ya tiemp de liberar al fenómeno de la memoria de su nivelación dentro de psicología de las capacidades, reconociéndolo como un rasgo esenci del ser histórico y limitado del hombre. A la relación de retener acordarse pertenece también de una manera largo tiempo desatendid el olvido, que no es sólo omisión y defecto sino, como ha destacac sobre todo Fr. Nietzsche, una condición de la vida del espíritu<sup>21</sup>. Só por el olvido obtiene el espíritu la posibilidad de su total renovació la capacidad de verlo todo con ojos nuevos, de manera que lo que de antiguo familiar se funda con lo recién percibido en una unidad c machos estratos. «Retener» es ambiguo. Como memoria (*mnēmō*) contiene la relación con el recuerdo (*anamnēsis*)<sup>22</sup>. Y esto misrn vale para el concepto de «tacto» que emplea Helmholtz. Bajo «tact entendemos una determinada sensibilidad y capacidad de percepci de situaciones así como para el comportamiento dentro de ellas cuanc no poseemos respecto a ellas ningún saber derivado de principio generales. En este sentido el tacto es esencialmente inexpressado inexpressable. Puede decirse algo con tacto, pero esto significa siempre que se rodea algo con mucho tacto, que se deja algo sin dec y «falta de tacto» es expresar lo que puede evitarse. «Evitar» no aquí sin embargo apartar la mirada de algo, sino atender a ello c forma tal que no se choque con ello

21. Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Zweites Stück: «Vom Nutz und Nachteil der Historie für das Leben», I (*Consideraciones intempestivas*, Madrid Buenos Aires-México 1967, 54 s).

22. La historia de la memoria no es la historia de su ejercicio. Es cierto que mnemotecnia determina una parte de esta historia, pero la perspectiva pragmática en que aparece allí el fenómeno de la memoria implica una reducción del mismo. En centro de la historia de este fenómeno debiera estar san Agustín, que transforma p completo la tradición pitagórico-platónica que asume. Más tarde volveremos sobre función de la *mnēme* en la problemática de la inducción (Cf. en *Umanesimo simbolismo*, 1858, cd. Castelli, los trabajos de P. Rossi, *La cūstrttiione delli imag, nei traltadi di memoria artificiale del rinascimento*, y C. Vasoli, *Umanesimo simboligio nei primi scritti lulliani e moemotecnici del Bruno*). v

sino que se pueda pasar al lado. Por eso el tacto ayuda a mantener la distancia, evita lo chocante, el acercamiento excesivo y la violación de la esfera íntima de la persona.

Ahora bien, el tacto de que habla Helmholtz no puede identificarse simplemente con este fenómeno ético que es propio del trato en general. Existen sin embargo puntos esenciales que son comunes a ambos. Por ejemplo, tampoco el tacto que opera en las ciencias del espíritu se agota en ser un sentimiento inconsciente, sino que es al mismo tiempo una manera de conocer y una manera de ser. Esto puede inferirse del análisis presentado antes sobre el concepto de la formación. Lo que Helmholtz llama «tacto» incluye la formación y es una función de la formación tanto estética como histórica. Si se quiere poder confiar en el propio tacto para el trabajo espiritual-científico hay que tener o haber formado un sentido tanto de lo estético como de lo histórico. Y porque este sentido no es una mera dotación natural es por lo que hablamos con razón de conciencia" estética o histórica más que de sentido de lo uno o de lo otro. Sin embargo tal conciencia se conduce con la inmediatez de los sentidos, esto es, sabe en cada caso distinguir y valorar con seguridad aun sin poder dar razón de ello. El que tiene sentido estético sabe separar lo bello de lo feo, la buena de la mala calidad, y el que tiene sentido histórico sabe lo que es posible y lo que no lo es en un determinado momento, y tiene sensibilidad para tomar lo que distingue al pasado del presente.

El que todo esto implique formación quiere decir que no se trata de cuestiones de procedimiento o de comportamiento, sino del ser en cuanto devenido. La consideración atenta, el estudio concienzudo de una tradición no pueden pasarse sin una [receptividad para lo distinto, de la obra de arte o del pasado. Y esto es precisamente lo que, siguiendo a Hegel, habíamos destacado como característica general de la formación, este mantenerse abierto hacia lo otro, hacia puntos de vista *i* distintos y más generales. La formación comprende un sentido general de la medida y de la distancia respecto a sí mismo, y en esta misma medida un elevarse por encima de sí mismo hacia la generalidad. Verse a sí mismo y ver los propios objetivos privados con distancia quiere decir verlos como los ven los demás. Y esta generalidad no es seguramente una generalidad del concepto o de la razón. No es que lo particular se determine desde lo general; nada puede aquí demostrarse concluyentemente. Los puntos de vista generales hacia los cuales se mantiene abierta la persona formada no representan un

baremo fijo que tenga validez, sino que le son actuales como puntos de vista de otros. Según esto la conciencia formada reviste caracteres análogos a los de un sentido, pues todo sentido, por ejemplo de la vista, es ya general en cuanto que abarca su esfera y se le abre un campo, y dentro de lo que de este modo le queda es capaz de hacer distinciones. La conciencia formada supera sin embargo a todo sentido natural en cuanto que éstos están siempre limitados a una determinada esfera. La conciencia opera en todas las direcciones en una *sentido general*.

Un sentido general y comunitario: bajo esta formulación la esencia de la formación se presenta con la resonancia de un amplio concepto histórico. La reflexión sobre el concepto de la formación, tal como subyace a las consideraciones de Helmholtz, nos remite a fases lejanas de la historia de este concepto, y convendrá que repasemos este concepto durante algún trecho si queremos que el problema que las ciencias del espíritu representan para la filosofía rompa con la estrechez artificial que afecta a la metodología del *xix*. Ni el moderno concepto de la ciencia o el concepto de método que le es propio pueden bastar. Lo que convence a las ciencias del espíritu se comprende mejor desde la tradición que el concepto de formación que desde la idea de método de la ciencia moderna. En este punto nos vemos remitidos a la *tradición humana* que adquiere un nuevo significado en su calidad de resistencia a las pretensiones de la ciencia moderna.

Merecería la pena dedicar alguna atención a cómo ha ido adquiriendo audiencia desde los días del humanismo la crítica a la ciencia de «*la ciencia*» y cómo se ha ido transformando esta crítica al paso que se transformaban los adversarios. En origen lo que aparece aquí son motivos anti-entusiasmo con que los humanistas proclaman la lengua griega y el espíritu de la erudición significaba algo más que una pasión de anticuarios. El resurgir de las lenguas clásicas trajo consigo una nueva estimación de la retórica, esgrimida contra la «escuela», es decir, contra la escolástica, y que servía a un ideal de sabiduría humana que alcanzaba en la «escuela»; una oposición que se encuentra ya desde el principio de la filosofía. La crítica de Platón a la sofística muestra más su propia actitud tan peculiarmente ambivalente hacia la ciencia que apunta al problema filosófico que subyace aquí. Frente a la conciencia metódica de la ciencia natural del *XVII* este viejo *platonismo* tenía que ganar una mayor agudeza crítica. Frente a las pretensiones de exclusividad de esta nueva ciencia

tenía que plantearse con renovada urgencia la cuestión de si no habría en el concepto humanista de la formación una fuente propia de verdad. De hecho veremos cómo las ciencias del espíritu del xix extraen su vida de la pervivencia de la idea humanista de la formación, aunque no lo reconozcan.

En el fondo es natural que en este terreno los estudios determinantes no sean los matemáticos sino los humanísticos. ¿Pues qué podría significar la nueva metodología del xviii para las ciencias de] espíritu? Basta leer los capítulos correspondientes de la *Logique de Port-Royal* sobre las reglas de la razón aplicadas a las verdades históricas para reconocer la precariedad de lo que puede hacerse en las ciencias del espíritu partiendo de esta idea del método<sup>23</sup>. Son verdaderas trivialidades las que aparecen cuando se afirma por ejemplo que para juzgar un acontecimiento en su verdad hay que atender a las circunstancias (*circonstances*) que le acompañan.

Los jansenistas pretendían ofrecer con estas reglas de la demostración una orientación metódica para la cuestión de hasta qué punto merecen crédito los milagros. Frente a una creencia incontrolada en los milagros intentaban ofrecer el espíritu del nuevo método, y creían poder legitimar de esta manera los verdaderos milagros de la tradición bíblica y eclesiástica. La nueva ciencia al servicio de la vieja iglesia: es demasiado claro que una relación como ésta no podía ser duradera, y no cuesta imaginar lo que habría de suceder si se llegaban a poner en cuestión los propios presupuestos cristianos. El ideal metódico de la ciencia natural aplicado a la credibilidad de los testimonios históricos de la tradición bíblica tenía que conducir a resultados muy distintos y, para el cristianismo, catastróficos. El camino de la crítica de los milagros al modo jansenista hacia la crítica histórica de la Biblia no es muy largo. Spinoza es un buen ejemplo de ello. Más adelante mostraremos que una aplicación consecuente de esta metodología como norma única de la verdad espiritual-científica representaría tanto como una autocancelación.

#### b) *Sensus communis*

Así las cosas resulta bastante cercano volverse a la tradición humanista e indagar qué se puede aprender de ella para la forma de conocimiento de las ciencias del espíritu. El escrito

23. *Logique de Port-Royal*, 4.º Partic, chap. 13 s.

de *Vim De nostri temporis studiorum ratione* representa para ello un valioso eslabón<sup>24</sup>. La defensa del humanismo emprendida por Vico está mediada, como se ve ya por el título, por la pedagogía jesuítica, y se dirige tanto contra Descartes como contra el jansenismo. Este manifiesto pedagógico de Vico, igual que su esbozo de una «nueva ciencia», tiene su fundamento en viejas verdades; se remite por ello al *sensus communis*, al sentido comunitario, y al ideal humanístico de la *elo-quentia*, momentos que aparecen ya en el concepto clásico del sabio. El «hablar bien» (eú Xéfstv) lia sido siempre una fórmula de dos caras, y no meramente un ideal retórico. Significa también decir lo correcto, esto es, lo verdadero, y no sólo el arte de hablar o el arte de decir algo bien.

Por eso en la antigüedad clásica este ideal era proclamado con el mismo énfasis por los profesores de filosofía que por los de retórica. La retórica estaba empeñada en una larga lucha con la filosofía y tenía la pretensión de proporcionar, frente a las gratuitas especulaciones de los sofistas, la verdadera sabiduría sobre la vida. Vico, él mismo profesor de retórica, se encuentra pues en una tradición humanística que viene desde la antigüedad. Evidentemente esta tradición es también importante para la autocomprensión de las ciencias del espíritu, y lo es en particular la positiva ambigüedad del ideal retórico, relegado tanto por el veredicto de Platón como por el metodologismo antirretórico de la edad moderna. En este sentido resuenan en Vico muchas de las cosas que habrán de ocuparnos ahora. Su remisión al *sensus communis* recoge de la tradición antigua, además del momento retórico, el de la oposición entre el erudito de escuela y el sabio; esta oposición, que le sirve de fundamento, encuentra su primera figura en la imagen cínica de Sócrates, tiene su base objetiva en la oposición conceptual de *sophía* y *phrónesis*, elaborada por primera vez por Aristóteles, desarrollada luego en el Perípatos hacia una crítica del ideal teórico de vida<sup>25</sup>, y que en la época helenística determinaría ampliamente la imagen del sabio, sobre todo desde que el ideal griego de la formación se funde con la autoconciencia del estrato políticamente dominante de Roma. Es sabido que por ejemplo también la ciencia jurídica romana de época tardía se levanta sobre el fondo de un arte y una pra-

24. J. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*.

25. W. Jacger, *Über Ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebens-ideal*, Berlín 1928.

xis jurídicas que tienen más que ver con el ideal práctico de la *phrónesis* que con el teórico de la *sophía* <sup>26</sup>.

Sobre todo desde el renacimiento de la filosofía y retórica antiguas la imagen de Sócrates gana su perfil de oposición a la ciencia, como muestra sobre todo la figura del idiotes, el lego, que asume un papel completamente nuevo entre el erudito y el sabio<sup>27</sup>. También la tradición retórica del humanismo se remite a Sócrates y a la crítica escéptica contra los dogmáticos. En Vico encontramos una crítica a los estoicos porque creen en la razón como *regula veri*, y a la inversa un elogio de los antiguos académicos que sólo afirmaban el saber del no saber, así como aún más de los nuevos académicos por su grandeza en el arte de la argumentación (que forma parte del arte de hablar).

Desde luego que el recurso de Vico al *sensus communis* muestra dentro de esta tradición humanística una matización muy peculiar. Y es que también en el ámbito de las ciencias se produce entonces la *querelle des anciens et des modernes*. A lo que Vico se refiere no es a la oposición contra la «escuela» sino más bien a una oposición concreta contra la ciencia moderna. A la ciencia crítica de la edad moderna Vico no le discute sus ventajas, sino que le señala sus límites. La sabiduría de los antiguos, el cultivo de la *prudencia* y la *eloquentia*, debería seguir manteniéndose frente a esta nueva ciencia y su metodología matemática. El tema de la educación también sería ahora otro: el de la formación del *sensus communis*, que se nutre no de lo verdadero sino de lo verosímil. Lo que a nosotros nos interesa aquí es lo siguiente: *sensus communis* no significa en este caso evidentemente sólo cierta capacidad general sita en todos, los hombres, sino al mismo tiempo el sentido que funda la comunidad. Lo que orienta la voluntad humana no es, en opinión de Vico, la generalidad 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. La formación de tal sentido común sería, pues, de importancia decisiva para la vida.

Vico fundamenta el significado y el derecho autónomo de la elocuencia sobre este sentido común de lo verdadero y lo justo, qué no es un saber por causas pero que permite hallar

26. F. Wieacker, *l'om romischen Recht*, 1945.

27. Cf. N. de Cusa, que introduce cuatro diálogos: *de sapientia* I, II, *de mente, de staticis experimen/is*, como escritos de un «idiota», Heidelberg Akadcmie-Ausgabe V, 1937.

lo evidente (*verisimile*). La educación no podría seguir el camino de la investigación crítica. La juventud pediría imágenes para la fantasía; para la formación de su memoria. Y esto no lo lograría el estudio de las ciencias con el espíritu de la nueva crítica. Por eso Vico coloca junto a la crítica del cartesianismo, y como complemento suyo, la vieja tópica. Ella sería el arte de encontrar argumentos y contribuiría a la formación de un sentido para lo convincente que trabaja instintivamente y *ex tempore* y que precisamente por eso no puede ser sustituido por la ciencia. Estas determinaciones de Vico se presentan como apoloéticas. Indirectamente reconocen el nuevo concepto de verdad de la ciencia cuando defienden simplemente el derecho de lo verosímil. En esto, como ya vimos, Vico continúa una vieja tradición retórica que se remonta hasta Platón. La idea de Vico va sin embargo mucho más allá de una defensa de la *peithó* retórica. Objetivamente lo que opera aquí es la vieja oposición aristotélica entre saber técnico y práctico: una oposición que no se puede reducir a la de verdad y verosimilitud. El saber práctico, la *phrónesis*, es una forma de saber distinta<sup>28</sup>. En primer lugar está orientada hacia la situación concreta; en consecuencia tiene que acoger las «circunstancias» en toda su infinita variedad. Y esto es también lo que Vico destaca explícitamente. Es claro que sólo tiene en cuenta que este saber se sustrae al concepto racional del saber. Pero en realidad esto no es un mero ideal resignado. La oposición aristotélica aún quiere decir algo más que la mera oposición entre un saber por principios generales y el saber de lo concreto. Tampoco se refiere sólo a la capacidad de subsumir lo individual bajo lo general que nosotros llamamos «capacidad de juicio». Más bien se advierte en ello un motivo positivo, ético, que entra también en la teoría estoico-romana del *sensus communis*. Acoger y dominar éticamente una situación concreta requiere subsumir lo dado bajo lo general, esto es, bajo el objetivo que se persigue: que se produzca lo correcto. Presupone por lo tanto una orientación de la voluntad, y esto quiere decir un ser ético (ejis). En este sentido la *phrónesis* es en Aristóteles una «virtud dianoética». Aristóteles ve en ella no una simple habilidad (*dynamis*), sino una manera de esta determinación del ser ético que no es posible sin el conjunto de las «virtudes éticas», como a la inversa tampoco éstas pueden ser sin aquélla. Y aunque en su ejercicio esta virtud tiene como efecto el que

28. Aristóteles, *Eth. Nic.*, Z. 9, 1141b 33: ΚίΣoc; |iiv ouv xi áv eí'rj



se distinga lo conveniente de lo inconveniente, ella no es simplemente una astucia práctica ni una capacidad general de adaptarse. Su distinción entre lo conveniente y lo inconveniente implica siempre una distinción de lo que está bien y lo que está mal, y presupone con ello una actitud ética que a su vez mantiene y continúa.

La apelación de Vico al *sensus communis* remite objetivamente a este motivo desarrollado por Aristóteles en contra de la idea platónica del «bien».

En la escolástica —así por ejemplo en Tomás de Aquino— el *sensus communis* es, a tenor del *De anima*<sup>29</sup>, la raíz común de los sentidos externos o también la capacidad de combinarlos que juzga sobre lo dado, una capacidad que ha sido dada a todos los hombres<sup>30</sup>. Para Vico en cambio el *sensus communis* es el sentido de lo justo y del bien común que vive en todos los hombres, más aún, un sentido que se adquiere a través de la comunidad de vida y que es determinado por las ordenaciones y objetivos de ésta. Este concepto tiene una resonancia iusnaturalista, como la tienen también las *koiné evvoiaí* de la stoa. Pero el *sensus communis* no es en este sentido un concepto griego ni se refiere a la *koiné dynamis*; de la que habla Aristóteles en *De anima*, cuando intenta equiparar la teoría de los sentidos específicos *aidresis idia* con el descubrimiento fenomenológico que considera toda percepción como un distinguir y un mentar lo general. Vico retrocede más bien al concepto romano antiguo del *sensus communis* tal como aparece sobre todo en los clásicos romanos que, frente a la formación griega, mantienen el valor y el sentido de sus propias tradiciones de vida estatal y social. Es por lo tanto un tono crítico, orientado contra la especulación teórica de los filósofos, el que se percibe ya en el concepto romano del *sensus communis* y que Vico vuelve a hacer resonar en su nueva posición contra la ciencia moderna (la «crítica»).

Resulta tanto como evidente, por lo menos a primera vista, fundamentar los estudios filológicos-históricos y la forma de trabajar de las ciencias del espíritu en este concepto del *sensus communis*. 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*. La conclusión desde lo general y la demostración por causas no pueden bastar porque aquí lo decisivo son las circunstancias.

29. Aristóteles, *De Anima*, 425 a 14 s.

30. Tomás de Aquino, *S.l'h.* Iq, 1, 3 ad 2 ct q.78, 4 ad 1.

Sin embargo esto sólo está formulado negativamente; y lo que en sentido común proporciona es un conocimiento positivo propio. La forma de conocer del conocimiento histórico no se agota en modo alguno en la necesidad de admitir la «fe en los testimonios ajenos (Tetens)<sup>31</sup> en lugar de la «conclusión auto-consciente» (Helmholtz). Tampoco puede decirse que a un saber de esta clase sólo le convenga un valor de verdad disminuido. D'Alembert escribe con razón:

La probabilité a principalement lieu pour les faits historiques, et en general pour les événements passés, présents et à venir, que nous attribuons à une sorte de hasard, parce que nous n'en démêlons pas les causes. La partie de cette connaissance qui a pour objet le présent et le passé, quoi- qu'elle ne soit fondée que sur le simple témoignage, produit souvent en nous une persuasion V aussi forte que celle qui naît des axiomes<sup>32</sup>.

La historia representa desde luego una fuente de verdad muy distinta de la de la razón teórica. Ya un Cicerón tiene esto presente cuando la llama *vita memoriae*<sup>33</sup>. Su derecho propio reposa sobre el hecho de que las pasiones humanas no pueden regirse por las prescripciones generales de la razón. Para esto hacen falta ejemplos convincentes como sólo los proporciona la historia. Por eso Bacon llama a la historia que proporciona tales ejemplos el otro camino de filosofar (*alia ratio philosophandi*)<sup>34</sup>.

También esto está formulado demasiado negativamente. Pero veremos cómo en todos estos giros sigue operando la forma de ser del conocimiento ético reconocida por Aristóteles. Y el recuerdo de esto será importante para la adecuada auto-comprensión de las ciencias del espíritu.

El recurso de Vico al concepto romano del *sensus communis* y su defensa de la retórica humanística frente a la ciencia moderna revisa para nosotros un interés especial, pues nos acerca a un momento de la verdad del conocimiento espiritual-científico que ya no fue asequible a la autorreflexión de las ciencias del espíritu en el xxx. Vico vivió en una tradición ininterrumpida de formación retórico-humanística y le bastó con hacer valer de nuevo su no periclitado derecho. Después de todo

31. Tetens, *Philosophische Versuche*, 1777, reimpresión de la Kant-Gesellschaft, 515.

32. *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Meiner 1955, 80.

33. Cicerón, *De oratore* II, 9. 36.

34. Cf. L. Strauss, *The political philosophy of Hobbes*, 1936, cap. VI.

ya se sabía desde siempre que las posibilidades de la demostración y de la teoría racionales no pueden agotar por entero el ámbito del conocimiento. En este sentido la apelación de Vico al *sensus communis* entra, como ya hemos visto, en un amplio *contexto* que llega hasta la antigüedad y cuya pervivencia hasta el presente es nuestro tema 35.

En cambio nosotros tendremos que abrirnos penosamente el camino hasta esta tradición, mostrando en primer lugar las dificultades que ofrece a las ciencias del espíritu la aplicación, del moderno concepto de método. Con vistas a este objetivo perseguiremos la cuestión de cómo se llegó a atrofiar esta tradición y cómo las pretensiones de verdad del conocimiento espiritual-científico cayeron con ello bajo el patrón del pensamiento metódico de la ciencia moderna, un patrón que les era esencialmente extraño.

Para este desarrollo, determinado esencialmente por la «escuela histórica» alemana, ni Vico ni la ininterrumpida tradición retórica italiana son decisivos de una manera directa.

En el siglo XVIII no se aprecia prácticamente ninguna influencia de Vico. Sin embargo Vico no estaba solo en su apelación al *sensus communis*; tiene un importante paralelo en *Shaftesbury*, cuya influencia en el xvni sí que fue realmente potente. Shaftesbury sitúa la apreciación del significado social de *wit* y *humour* bajo el título de *sensus communis*, y apela explícitamente a los clásicos romanos y a sus intérpretes humanistas<sup>36</sup>. Es cierto que, como ya advertíamos, el concepto de *sensus communis* tiene entre nosotros también una resonancia estoico-iusnaturalista. Sin embargo, tampoco podremos discutir su razón a la interpretación humanística que se apoya en los clásicos romanos y a la que sigue Shaftesbury. Según éste, los humanistas entendían bajo *sensus communis* el sentido del bien común, pero también el «love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness». En esto tomarían pie en un término de Marco Aurelio<sup>37</sup>, *koinonoémosyvé*, palabra extraña y artificiosa, lo que atestigua en el fondo que el concepto de *sensus communis* no es de origen filosófico griego, sino que sólo deja percibir la resonancia estoica como un

35. Evidentemente Castiglione ha desempeñado un papel importante en la transmisión de este motivo aristotélico; cf. E. Loos, *Baldassare, Castiglione* «Libro del cortegiano» en *Analecta románica* II, ed. por F. Schalk.

36. Shaftesbury, *Characteristics, Treatise II*, sobre todo Part. III, Sect. I.

37. Marc Ant. I, 16.

mero armónico. El humanista Salmasius circunscribe el contenido esta palabra como «*moderatam, usitatam et ordinarium hominem, que in commune quodam modo consulit nec omnia commodum suum referit, respectunque etiam habet eorum, cum quae versatur, modeste, modiceque de se sentiens*». No es por lo tanto realidad una dotación del derecho natural conferida a todos hombres, sino más bien una virtud social, una virtud más del corazón que de la cabeza, lo que Shaftesbury tiene presente. Y cuando con *wit* y *humour* desde esto se guía también por viejos conceptos romanos que incluían en la *humanitas* un estilo del buen vivir, una actitud hombre que entiende y hace bromas porque está seguro de la existencia de una profunda solidaridad con el otro (Shaftesbury limita *wit* y *humour* explícitamente al trato social con amigos). Y aunque en punto *sensus communis* parezca casi una virtud del trato social, lo de hecho implica sigue siendo una base moral e incluso metafísica.

A lo que Shaftesbury se refiere es a la virtud intelectual y social la *sympathy*, sobre la cual basa tanto la moral como toda una metafísica estética. Sus seguidores, sobre todo Hutcheson<sup>38</sup> y Hutcheson desarrollaron sus sugerencias para una teoría del *moral sense* que tarde habría de servir de falsilla a la ética kantiana.

El concepto del *common sense* gana una función verdaderamente central y sistemática en la filosofía de los *escoceses*, orientada polémicamente tanto contra la metafísica como contra su disolución escéptica, y que construye su nuevo sistema sobre el fundamento de juicios originales y naturales del *common sense* (Thomas Reid)<sup>39</sup>. Hay duda de que aquí vuelve a operar la tradición conceptual aristotélica-escolástica del *sensus communis*. El examen de los sentidos y de su rendimiento cognitivo está extraído de esta tradición y ser en última instancia para corregir las exageraciones de la especulación filosófica.

38. Hutcheson ilustra el *sensus communis* justamente con *sympathy*.

39. Th. Reid, *The philosophical works* II, 1895, 774 s, aparece una anotación de Hamilton sobre el *sensus communis*, que desde luego elabora su material de una manera más clasificatoria que histórica. Según una amable indicación de Günther Pflug, la función sistemática del *sensus communis* en la filosofía aparece por primera vez en Cl. Buffier (1704). El que el conocimiento del mundo por los sentidos se eleve y legitime pragmáticamente por encima de todo problema técnico representa en sí mismo un viejo motivo escéptico. Pero Buffier otorga al *sensus communis* el rango de un axioma que debe servir de base al conocimiento del mundo exterior, de la *res extra nos*, igual que el *cogito* cartesiano al mundo de la conciencia. Buffier tuvo influencia sobre Reid.

“*usitatam*” – de acuerdo a las costumbres.

losófica. Pero al mismo tiempo se mantiene la referencia del *common sense* a la *society*: «They serve to direct us in the common affairs of life, where our reasoning faculty would leave us in the dark». La filosofía del sano entendimiento humano, del *good sense*, es a sus ojos no sólo un remedio contra una metafísica «lunática» sino que contiene también el fundamento de una filosofía moral que haga verdaderamente justicia a la vida de la sociedad.

El motivo moral que contiene el concepto del *common sense* o del *bon sens* se ha mantenido operante hasta hoy, y es lo que distingue a estos conceptos del nuestro del «sano entendimiento humano». Remito como muestra al bello discurso pronunciado por Henri Bergson en 1895 en la Sorbona sobre el *bon sens* con ocasión de la gran concesión de premios<sup>40</sup>. Su crítica a las abstracciones tanto de la ciencia natural como del lenguaje y del pensamiento jurídico, su impetuosa apelación a la «*énergie interieure d'une intelligence qui se reconquiert á tout moment sur elle-méme, éliminant les idées faites pour laisser la place libre aux idées qui se font*», pudo bautizarse en Francia con el nombre de *bon sens*. Es natural que la determinación de este concepto contenga una referencia a los sentidos. Pero para Bergson es evidente que, a diferencia de los sentidos, *bon sens* se refiere al *milieu social*: «Tandis que les autres sens nous mettent en rapport avec des choses, le bon sens préside á nos relations avec des personnes». Se trata de una especie de genio para la vida práctica, menos un don que la constante tarea del «ajustement toujours renouvelé des situations tou-jours nouvelles», un trabajo de adaptación de los principios generales a la realidad mediante la cual se realiza la justicia, un «tact de la vérité pratique», una «rectitude du jugement, qui vient de la droiture de l'âme». Según Bergson el *bon sens*, como fuente común de pensamiento y voluntad, es un *sens social* que evita tanto las deficiencias del dogmático científico que busca leyes sociales como del utopista metafísico. «*Peut-être n'a-i-il pas de méthode à proprement parler, mais plutót une certaine manière de faire*». Bergson habla desde luego también de la importancia de los estudios clásicos para la formación de este *bon sens* —ve en ellos el esfuerzo por romper el «hielo de las palabras» y descubrir por debajo el libre caudal del pensamiento—, pero no plantea desde luego la cuestión inversa de hasta qué punto es necesario este mismo *bon sens* para los estudios clásicos, es decir, no habla de su función hermenéutica.

40. H. Bergson, *Ecrits et paroles* I, 1957-1959, 84 s.

Su pregunta no está dirigida en modo alguno a la ciencia, sino al sentido autónomo del *bon sens* para la vida. Quisiéramos subrayar aquí únicamente la naturalidad con que se mantiene dominante en él y en su auditorio el sentido moral y político de este concepto.

Resulta hartamente significativo comprobar que para la autorre-flexión de las modernas ciencias del espíritu en el xix fue menos decisiva la tradición moralista de la filosofía a la que pertenecieron tanto Vico como Shaftesbury —y que está representada sobre todo por Francia, el país clásico del *bon sens*— que la filosofía alemana de la época de Kant y de Goethe. Mientras en Inglaterra y en los países románicos el concepto de *sensus communis* sigue designando incluso ahora no sólo un lema crítico sino más bien una cualidad general del ciudadano, en Alemania los seguidores de Shaftesbury y de Hutcheson no recogieron ya en el XVIII el contenido político-social al que hacía referencia el *sensus communis*. La metafísica escolar y la filosofía popular del xviii por mucho que intentaran imitar y aprender de los países clave de la Ilustración, Inglaterra y Francia, no pudieron sin embargo consumar del todo su propia transformación porque faltaban por completo las correspondientes condiciones sociales y políticas. Si que se adoptó el concepto del sentido común, pero al despolitizarlo por completo quedó privado de su verdadero significado crítico. Bajo el sentido común se entendía meramente una capacidad teórica, la de juzgar, que aparecía al lado de la conciencia moral (*Gewissen*) y del gusto estético. De este modo se lo encasilló en una escolástica de las capacidades fundamentales cuya crítica realiza entonces Herder (en el cuarto *Waldchen* crítico dirigido contra Riedel), convirtiéndose así, en el terreno de la estética, en un precedente del historicismo.

Existe sin embargo una excepción significativa: el *pietismo*. No sólo hombres de mundo como Shaftesbury tenían que estar interesados en limitar frente a la «escuela» las pretensiones de la ciencia, esto es, de la *demonstratio*, y apelar al *sensus communis*; otro tanto tenía que ocurrirle al predicador que intenta llegar al corazón de su comunidad. El pietista suave *Oetinger*, por ejemplo, se apoyó expresamente en la apología del sentido común de Shaftesbury. El *sensus communis* aparece incluso traducido como «corazón», y circunscrito como sigue:

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 fra-  
ses... «t,

Oetinger está interesado en mostrar que el problema no es sólo la nitidez de los conceptos, que ésta «no es suficiente para el conocimiento vivo». Hacen falta también «ciertos sentimientos previos, ciertas inclinaciones».

Aun sin demostración alguna todo padre se siente inclinado a cuidar de sus hijos: el amor no hace demostraciones sino que arrastra muchas veces al corazón, contra toda razón, contra el reproche amado.

La apelación de Oetinger al sentido común contra el racionalismo de la «escuela» nos resulta ahora tanto más interesante cuanto que en este autor se hace de ella una aplicación hermenéutica expresa! El interés del prelado Oetinger se centra en la comprensión de la sagrada Escritura, y, puesto que éste es un campo en el que el método matemático y demostrativo no puede aportar nada, exige un método distinto, el «método generativo», esto es, «exponer la Escritura al modo de una siembra, con el fin de que la justicia pueda ser implantada y crecer».

Oetinger somete el concepto de sentido común a una investigación verdaderamente extensa y erudita, orientada al mismo tiempo contra el racionalismo<sup>42</sup>. En dicho concepto contempla el autor el origen de todas las verdades, la auténtica *ars inveniendi*, en oposición a Leibniz que fundaba todo en un mero *calculus metaphysicus (excluso omni gusto interno)*.

41. Las citas proceden de *Die Wahrheit des sensus communis oder des allgemeinen Sinnes, in den nach dem Grundtext erklärten Sprüchen und Predigten Salomo oder das beste Haus- und Stittenbuch für Gtlehrte und Ungelehrte* de F. Ch. Oetinger (reeditado por Ehmann, 1861). Oetinger apela para su método generativo a la tradición retórica, y cita también a Shaftes-bury, Fenelon y Fleury. Según Fleury (*Discours sur Platon*) la excelencia del método del orador consiste «en deshacer los prejuicios», y Oetinger le da razón cuando dice que los oradores comparten este método con los filósofos. Según Oetinger la Ilustración comete un error cuando se cree por encima de este método. Nuestra propia investigación nos permitirá más tarde confirmar este juicio de Oetinger. Pues si él se vuelve contra una forma del *mos geometricus* que hoy ya no es actual, o que tal vez empieza otra vez a serlo, esto es, contra el ideal de la demostración en la Ilustración, esto mismo vale en realidad también para las modernas ciencias del espíritu y su relación con la lógica.

42. F. Ch. Oetinger, *Inquisitio in sensum communem et rationem...*, Tübingen 1753. Cf. *Oetinger als Philosoph*, en *Kleine Schriften* III, Idee und Sprache, 89-100.

Para Oetinger el verdadero fundamento del sentido común es el concepto de la *vita*, de la vida (*sensus communis vitae gaudens*). Frente a la violenta disección de la naturaleza con experimentos y cálculos entiende el desarrollo natural de lo simple a lo compuesto como la ley universal de crecimiento de la creación divina y por lo tanto también del espíritu humano. Por lo que se refiere al origen de todo saber en el sentido común, se remite a Wolff, Bernoulli y Pascal, al estudio de Maupertuis sobre el origen del lenguaje, a Bacon, a Fenelon y otros, y define el sentido común como «viva et penetrans perceptio obiectorum toti humanitati obviatorum, ex immediato tactu et intuitu eorum, quae sunt simplicissima...».

Ya esta segunda frase permite concluir que Oetinger reúne desde el principio el significado humanístico-político de la palabra con el concepto peripatético común. La definición anterior recuerda a algunos de sus términos (*inmediato tactu et intuitu*) a la doctrina aristotélica del *noûs*; la cuestión aristotélica de la *δυναμις* común que reúne al ver, al oír, etc., es recogida por él al servicio de la confirmación del verdadero misterio de la vida. El misterio divino de la vida es su sencillez; y si el hombre la ha perdido al caer en el pecado le es posible sin embargo volver a encontrar la unidad y sencillez e virtud de la voluntad de la gracia divina: «operario Λογους ἡ praesentia Dei simpliciter diversa unum». Más aún, la presencia de Dios consiste justamente en la vida misma, en este «sentido compartido» que distingue a todo cuanto está vivo de todo cuanto está muerto, y no es casual que Oetinger mencione al pólipo y a la estrella de mar que se regeneran en nuevos individuos a partir de cualquier sección. En el hombre opera esta misma fuerza de Dios como instinto y como estímulo interno para sentir las huellas de Dios y reconocer lo que es más cercano a la felicidad y a la vida del hombre. Oetinger distingue expresamente la sensibilidad para las verdades comunes, que son útiles para todos los hombres en todo tiempo y lugar como verdades «sensibles» frente a las racionales. El sentido común es un complejo de instintos, un impulso natural hacia aquello que fundamenta la verdadera felicidad de la vida, y es en esto efecto de la presencia de Dios. Instinto no significa aquí como en Leibniz una serie de afectos, *confusae repraesentationes*, porque no se trata de tendencias pasajeras sino enraizadas, dotadas de un poder dictatorial divino, irresistible<sup>43</sup>. El sentido común que se apoya sobre ellas reviste

43. *Radicatae tendentiae... Habent vim dictatoriam divinam, irresistibilem.*

un significado particular para nuestro conocimiento <sup>44</sup> precisamente porque estas tendencias son un don de Dios. Oetinger escribe: la *ratio* se rige por reglas y muchas veces incluso sin Dios, el sentido, en cambio, siempre con Dios. Igual que la naturaleza se distingue del arte, así se distingue el sentido de la *ratio*. A través de la naturaleza Dios obra con un progreso de crecimiento simultáneo que se extiende regularmente por todo; el arte en cambio empieza siempre por alguna parte determinada... El sentido imita a la naturaleza, la *ratio* en cambio imita al arte.

Es interesante comprobar que esta frase aparece en un contexto hermenéutico, así como que en este escrito erudito la *sapientia Salomonis* representa el último objeto y la más alta instancia del conocimiento. Se trata del capítulo sobre el empleo (*usus*) del sentido común. Oetinger se vuelve aquí contra la teoría hermenéutica de los seguidores de Wolff. Más importante que cualquier regla hermenéutica sería el que uno mismo esté *sensu plenus*. Sin duda, esta tesis representa un espritualismo extremo; tiene no obstante su fundamento lógico en el concepto de la *vita* o en el del *sensus communis*. Su sentido hermenéutico puede ilustrarse con la frase siguiente:

Las ideas que se encuentran en la sagrada Escritura y en las obras de Dios serán tanto más fecundas y puras cuanto más se reconozcan cada una de ellas en el todo y todas en cada una de ellas <sup>45</sup>.

En este punto, lo que en el xix y en el xx gustará de llamarse intuición, se reconduce a su fundamento metafísico, a la estructura del ser vivo y orgánico, según la cual el todo está en cada individuo: «Cyclus vitae centrum suum in corde habet, quod infinita simul percipit per sensum communem».

Lo que caracteriza a toda la sabiduría regulativa hermenéutica es la aplicación a sí misma: «Applicentur regulae ad se ipsum ante omnia et tum habebitur clavis ad intelligentiam proverbiorum Salomonis» (207)<sup>46</sup>. Oetinger acierta a establecer aquí la unidad de sentido con las ideas de Shaftesbury, que, como él dice, sería el único que habría escrito sobre el sentido

44. In investigandis ideis usum habet insignem.

45. Sunt foecundiores et defaecatiores, quo magis intelliguntur singulae in omnibus et omnes in singulis.

46. P. 207. En ese mismo lugar Oetinger recuerda el escepticismo aristotélico respecto a oyentes demasiado jóvenes en materia de investigaciones de filosofía moral. También esto es un signo de hasta qué punto es consciente del problema de la aplicación.

común bajo este título. Sin embargo se remite también a otros autores que han comprendido la unilateralidad del método racional, por ejemplo, a la distinción de Pascal entre *esprit geometrique* y *esprit de finesse*. Pero el interés que cristaliza en torno al concepto de sentido común es en el pietista suave más bien teológico que político o social

También otros teólogos pietistas oponen evidentemente al racionalismo vigente una atención más directa a la *Vipplatio* en el mismo sentido que Oetinger, como muestra el ejemplo de Rambach cuya hermenéutica, que por aquella época ejerció una amplia influencia, trata también de la aplicación. Sin embargo la regresión de las tendencias pietistas a fines del XVIII acabó degradando la función hermenéutica del sentido común a un concepto meramente correctivo lo que repugna al con-sensus en sentimientos, juicios y conclusiones. Esto es, al sentido común, no puede ser correcto <sup>47</sup>. Si se compara esto con el significado que atribuye Shaftesbury al sentido común respecto a la sociedad y al estado, se hará patente hasta qué punto esta función negativa del sentido común refleja el despoja-miento de contenido y la intelectualización que la ilustración alemana imprimió a este concepto.

### c) *La capacidad de juicio (Urteilkraft)*

Puede que este desarrollo del concepto en el XVIII alemán se base en la estrecha relación del concepto de sentido común con el concepto de *la capacidad de juicio*. Pues «el sano sentido común», llamado también «entendimiento común» (*gemeine Verstand*), se caracteriza de hecho de una manera decisiva por la capacidad de juzgar. Lo que constituye la diferencia entre el idiota y el discreto es que aquél carece de capacidad de juicio, esto es, no está en condiciones de subsumir correctamente ni en consecuencia de aplicar correctamente lo que ha aprendido y lo que sabe. La introducción del término «capacidad de juicio» (*Urteilkraft*) en el XVIII intenta, pues, reproducir adecuadamente el concepto del *judicium*, que debe considerarse como una virtud espiritual fundamental. En este mismo sentido destacan los filósofos moralistas ingleses que los juicios morales y estéticos no obedecen a la *reason* sino que tienen el carácter del *sentiment* (también *taste*), y de forma análoga uno de los representantes de la Ilustración alemana, Tetens,

47. Me remito a Morus, *Hermenéutica* I, II, II, XXIII.

ve en el sentido común un «*judicium* sin reflexión»<sup>48</sup>. De hecho la actividad del juicio, consistente en subsumir algo particular bajo una generalidad, en reconocer algo de una regla, no es lógicamente demostrable. Esta es la razón por la que la capacidad de juicio se encuentra siempre en una situación de perplejidad fundamental debido a la falta de un principio que pudiera presidir su aplicación. Como atinadamente observa Kant<sup>49</sup>, 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. Es algo que en principio no se puede aprender, porque la aplicación de reglas no puede dirigirse con ninguna demostración conceptual.

Es pues, consecuente, que la filosofía ilustrada alemana no incluyese la capacidad de juicio entre las capacidades superiores del espíritu sino en la inferior del conocimiento. Con ello esta filosofía toma una dirección que se aparta ampliamente del sentido originario romano del *sensus communis* y que continúa más bien a la tradición escolástica. Para la estética esto puede revestir una significación muy particular. Baumgarten, por ejemplo, sostiene que lo que conoce la capacidad de juicio es lo individual-sensible, la cosa aislada, y lo que esta capacidad juzga en ella es su perfección o imperfección<sup>50</sup>. Sin embargo, no se puede olvidar en relación con esta determinación del juzgar que aquí no se aplica simplemente un concepto previo de la cosa, sino que lo individual-sensible accede por sí mismo a la aprehensión en cuanto que se aprecia en ello la congruencia de muchas cosas con una. En consecuencia lo decisivo no es aquí la aplicación de una generalidad sino la congruencia interna. Es evidente que en este punto nos encontramos ya ante lo que más tarde Kant denominará «capacidad de juicio reflexiva», y que él entenderá como enjuiciamiento según el punto de vista de la finalidad tanto real como formal. No está dado ningún concepto: lo individual es juzgado «inmanentemente». A esto Kant le llama enjuiciamiento estético, e igual que Baumgarten había denominado *A judicium sensitivum* «gus-

/us», Kant repite también que «un enjuiciamiento sensible de perfección se llama gusto»<sup>51</sup>.

Más tarde veremos cómo este giro estético del concepto *dejudicium*, estimulado en el xviii sobre todo por Gottsched, alcanza en Kant un significado sistemático; podremos comprobar también hasta qué punto puede ser dudosa la distinción kantiana entre una capacidad de juicio determinativa y otra reflexiva. Ni siquiera el contenido semántico del *sensus communis* se reduce sin dificultades al juicio estético. Pues si se atiende al uso que hacen de este concepto Vico y Shaftesbury, se concluye que el *sensus communis* no es primariamente una aptitud formal, una capacidad espiritual que hubiera que ejercer sino que abarca siempre el conjunto de juicios y hábitos de juicios que lo determinan en cuanto a su contenido.

La sana razón, el *common sense*, aparece sobre todo en los juicios sobre justo e injusto, correcto e incorrecto. El que posee un sano juicio no está simplemente capacitado para juzgar lo particular según principios de vista generales, sino que sabe también qué es lo que realmente importa, esto es, enfoca las cosas desde los puntos de vista correctos y sanos. El trepador que calcula atinadamente las debilidades de los hombres y da siempre en el clavo con sus engaños no es alguien que pueda decirse, en el sentido eminente de la palabra, que posee «sano juicio». La generalidad que se atribuye a la capacidad de juicio no es pues algo tan «común» como lo ve Kant. En general, la capacidad de juicio es menos una aptitud que una exigencia que se debe plantearse para todos. Todo el mundo tiene tanto «sentido común», es decir, capacidad de juzgar, como para que se le pueda pedir muestra de su «sentido comunitario», de una auténtica solidaridad ética y ciudadana, lo que quiere decir tanto como que se le pueda atribuir la capacidad de juzgar sobre justo e injusto, y la preocupación por el «provecho común». Es lo que hace tan elocuente la apelación de Vico a la tradición humanista: el que frente a la logificación del concepto de sentido común él retenga toda la plenitud de contenido que se mantenía viva en la tradición romana de la palabra (y que sigue caracterizando hasta nuestros días a la raza latina). También la vuelta de Shaftesbury a este concepto supone, como hemos visto, enlazar con la tradición política y social del humanismo. El *sensus communis* es un momento del pensamiento ciudadano y ético. Incluso cuando, como en el pietismo o en la filosofía escocesa, este concepto se planteó como giro

48. Tetens, *Pfäosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* I, Leipzig 1777, 520.

49. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 31799, Vil.

50. Baumgarten, *Metaphysica*, par. 606: perfectionem imperfectio-nemque rerum percipio, i.e. diiudico.

51. *Eine Vorlesung Kants über Ethik*, ed. por Mentzer, 1924, 34.

polémico contra la metafísica, siguió estando en la línea de su función crítica original.

En cambio la recepción *kantiana* de este concepto en la *Crítica de la capacidad de juicio* tiene acentos muy distintos<sup>52</sup>. El sentido moral fundamental de este concepto ya no detenta en él ningún lugar sistemático. Es bien sabido que su filosofía moral está concebida precisamente como alternativa a la doctrina inglesa del «sentimiento moral». De este modo el concepto del *sensus communis* queda en él enteramente excluido de la filosofía moral.

Lo que surge con la incondicionalidad de un mandamiento moral no puede fundarse en un sentimiento, ni siquiera aunque uno no se refiera con ello a la individualidad del sentimiento sino al carácter común de la sensibilidad ética. Pues el carácter de los mandamientos que conciernen a la moralidad excluye por completo la reflexión comparativa respecto a los demás. La incondicionalidad del mandamiento moral no significa para la conciencia moral en ningún caso que tenga que ser rígida juzgando a los demás. Al contrario, éticamente es obligado abstraer de las condiciones subjetivas del propio juicio y ponerse en el punto de vista del otro. Sin embargo lo que sí significa esta incondicionalidad es que la conciencia moral no puede eximirse a sí misma de la apelación al juicio de los demás. La vinculatividad del mandamiento es general en un sentido mucho más estricto del que podría alcanzar la generalidad de un sentimiento. La aplicación de la ley moral a la determinación de la voluntad, es cosa de la capacidad de juicio. Pero puesto que aquí se trata de la capacidad de juicio bajo las leyes de la razón pura práctica, su tarea consiste en preservar del «empirismo de la razón práctica, que pone los conceptos prácticos del bien y del mal... sólo en series de experiencias»<sup>53</sup>. Y esto es lo que produce la «típica» de la razón pura práctica.

Secundariamente también Kant dedica alguna atención al modo como puede darse acceso a la ley estricta de la razón pura práctica al ánimo humano. Es el tema que trata en la *Methodenlehre der reinen, praktischen Vernunft* (Metodología de la razón pura práctica), que «intenta esbozar someramente el método de la fundamentación y cultivo de los auténticos sentimientos morales». Para esta tarea Kant se remite de hecho a la razón común de los hombres, y pretende ejercitar y formar la capacidad práctica de juicio, en la que sin duda operan tam-

52. *Kritik der Urteilskraft*, § 40.

53. *Kritik der praktischen Vernunft*, 1787, 124.

bien momentos estéticos<sup>54</sup>. Pero el que pueda haber una cultura del sentimiento moral en este sentido no es cosa que concierna en realidad a la filosofía moral, y desde luego no forma parte de los fundamentos de la misma. Kant exige que la determinación de nuestra voluntad se determine únicamente por los vectores que reposan sobre la autolegislación de la razón pura práctica. La base de esto no puede ser una mera comunidad del sentimiento, sino únicamente «una actuación práctica de la razón que, por oscura que sea, oriente sin embargo con seguridad»; iluminar y consolidar ésta es justamente la tarea de la crítica de la razón práctica.

El sentido común no desempeña en Kant tampoco el menor papel en el sentido lógico de la palabra. Lo que trata Kant en la doctrina trascendental de la capacidad de juicio, la teoría del esquematismo y de los fundamentos<sup>55</sup>, no tiene nada que ver con el sentido común. Pues se trata conceptos que deben referirse a priori a sus objetos, no de una subsunción de lo individual bajo lo general. Por el contrario allí donde se trata realmente de la capacidad de reconocer lo individual como caso de lo general, y donde nosotros hablamos de sano entendimiento, es donde según Kant tendríamos que ver con algo «común» en el sentido más verdadero de la palabra: «Poseer lo que se encuentra en todas partes no es precisamente una ganancia o una ventaja»<sup>56</sup>. Este sano entendimiento no tiene otro significado que ser una primera etapa previa del entendimiento desarrollado e ilustrado. Se ocupa ciertamente de una oscura distinción de la capacidad de juicio que llamamos sentimiento, pero juzga de todos modos siempre según conceptos, «como en general sólo según principios representados confusamente»<sup>57</sup>, y no puede en ningún caso ser considerado como un sentido común por sí mismo. El uso lógico general de la capacidad general de juicio que se reconduce al sentido común no contiene ningún principio propio<sup>58</sup>.

De este modo, y de entre todo el campo de lo que podría llamarse una capacidad de juicio sensible, para Kant sólo queda el juicio estético del gusto. Aquí sí que puede hablarse de un verdadero sentido comunitario. Y por muy dudoso que sea

54. *Op.*, c, 272; *Kritik der Urteilskraft*, § 60.

55. *Kritik der reinen Vernunft*, B 171 s.

56. *Kritik der Urteilskraft*, 157.

57. *Ibid.*, 64.

58. Cf., el reconocimiento kantiano de la importancia de los ejemplos (y por lo tanto de la historia) como «andaderas» de la capacidad de juicio (*Kritik der reinen Vernunft*, B 173J).

si en el caso del gusto estético puede hablarse de conocimiento, y por seguro que sea el que en el juicio estético no se juzga por conceptos, sigue en pie que en el gusto estético está pensada la necesidad de la determinación general, aunque él sea sensible y no conceptual. Por lo tanto el verdadero sentido común es para Kant el *gusto*.

Esta es una formulación paradójica si se tiene en cuenta la preferencia con que se hablaba en el XVIII de la diversidad del gusto humano. Y aunque de la diversidad del gusto no se extraigan consecuencias escépticas o relativistas y se mantenga la idea de un buen gusto, sin embargo suena paradójico llamar sentido común al «buen gusto», esta rara cualidad que distingue de los demás hombres a los miembros de una sociedad cultivada. De hecho esto no tendría ningún átentido si se entendiera como una afirmación empírica; por el contrario, veremos cómo para Kant esta denominación adquiere su sentido en la intención trascendental, esto es, como justificación a priori de su propia crítica del gusto. Tendremos que preguntarnos también qué significado tiene la reducción del concepto de sentido común al juicio de gusto sobre lo bello para la pretensión de verdad de este sentido común, y cuál ha sido el efecto del apriori subjetivo kantiano del gusto para la autocomprensión de la ciencia.

#### d) *El gusto (Geschmack)*

En este punto convendrá de nuevo retroceder un poco. Nuestro tema no es sólo la reducción del sentido común al gusto, sino también la restricción del concepto mismo del gusto. La larga historia de este concepto que precede a su utilización por Kant como fundamento de su crítica de la capacidad de juicio permite reconocer que originalmente el *concepto del gusto* es más *moral* que estético. Describe un ideal de humanidad auténtica, y debe su acuñación a los esfuerzos por separarse críticamente del dogmatismo de la «escuela». Sólo bastante más tarde se restringe el uso de este concepto a las «bellas artes».

En el origen de su historia se encuentra Baltasar Gradan <sup>59</sup>.

59. Sobre Gracián y su influencia, sobre todo en Alemania, es fundamental K. Borinski, *Baltasar Gradan und die Hofliteratur in Deutschland*, 1894; y más recientemente F. Schummer, *Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts: Archiv für Begriffsgeschichte* 1 (1955).

Gracián empieza considerando que el gusto sensorial, el más interior de nuestros sentidos, contiene sin embargo ya el gesto de distinción que se realiza en el enjuiciamiento espiritual de la discernimiento sensible que opera el gusto, como recepción o virtud del disfrute más inmediato, no es en realidad mero instinto que se encuentra ya a medio camino entre el instinto y la libertad espiritual. El gusto sensorial se caracteriza precisamente con su elección y juicio logra por sí mismo distanciarse respecto a las cosas que forman parte de las necesidades más urgentes de la vida. Este sentido Gracián considera el gusto como una «espiritualización de la animalidad» y apunta con razón que (*Bildung*) no sólo se debe al ingenio (*Geist*) sino también al gusto (*Geschmack*). Es sabido que esto puede decirse ya del gusto de los hombres. Hay hombres con buen paladar, *gourmets* que cultivan este disfrute. Pues bien, este concepto del gusto es para Gracián el fundamento de su ideal de la formación social. Su ideal del hombre discreto consiste en que éste sea el «hombre en su punto» aquél que alcanza en todas las cosas de la vida y de la sociedad la libertad de la distancia, de modo que sepa distinguir y superar la superioridad y conciencia.

El ideal de formación que plantea Gracián haría época. En su lugar se hizo sustituir el del cortesano cristiano (Castiglione). En la historia de los ideales de formación occidentales se caracteriza por su independencia respecto a la situación estamental. Se trata de una *sociedad cultivada* <sup>61</sup>. Parece que esta formación social se realiza en todas partes bajo el signo del absolutismo y su representación de nobleza de sangre. La historia del concepto del gusto sigue a lo largo del absolutismo desde España hasta Francia e Inglaterra, y con la prehistoria del tercer estado. El gusto no sólo representa el ideal de la nobleza, sino que bajo el signo de este ideal (buen gusto) se plantea por primera vez lo que desde entonces se ha llamado nombre de «buena sociedad». Esta ya no se reconoce ni por el nacimiento y rango, sino fundamentalmente sólo por la calidad de sus juicios, o mejor dicho por el hecho de que acierta a erigirse

60. En castellano en el original.

61. Considero que F. Heer tiene razón cuando ve el origen del concepto de la formación cultural en la cultura escolar del renacimiento, y de la contrareforma. Cf. *Der Aufgang Europas*, 82 y 570.



por encima de la estupidez de los intereses y de la privacidad de las preferencias, planteando la pretensión de juzgar.

Por lo tanto no cabe duda de que con el concepto del gusto está dada una cierta referencia a un *modo de conocer*. Bajo el signo del buen gusto se da la capacidad de distanciarse respecto a uno mismo y a sus preferencias privadas. Por su esencia más propia el gusto no es pues cosa privada sino un fenómeno social de primer rango. Incluso puede oponerse a las inclinaciones privadas del individuo como instancia arbitral en nombre de una generalidad que él representa y a la que él se refiere. Es muy posible que alguien tenga preferencia por algo que sin embargo su propio gusto rechaza. En esto las sentencias del gusto poseen un carácter decisorio muy peculiar. En cuestiones de gusto ya se sabe que no es posible argumentar (Kant dice con toda razón que en las cuestiones del gusto puede haber riña pero no discusión <sup>ii</sup>). Y ello no sólo porque en este terreno no se puedan encontrar haremos conceptuales generales que tuvieran que ser reconocidos por todos, sino más bien porque ni siquiera se los busca, incluso porque tampoco se los podía encontrar aunque los hubiese. El gusto es algo que hay que tener; uno no puede hacérselo demostrar, ni tampoco suplirlo por imitación. Pero por otra parte el gusto no es una mera cualidad privada, ya que siempre intenta ser buen gusto. El carácter decisivo del juicio de gusto incluye su pretensión de validez. El buen gusto está siempre seguro de su juicio, esto es, es esencialmente gusto seguro; un aceptar y rechazar que no conoce vacilaciones, que no está pendiente de los demás y que no sabe nada de razones.

De algún modo el gusto es más bien algo parecido a un sentido. No dispone de un conocimiento razonado previo. Cuando en cuestiones de gusto algo resulta negativo, no se puede decir por qué; sin embargo se experimenta con la mayor seguridad. La seguridad del gusto es también la seguridad frente a lo que carece de él. Es muy significativo comprobar hasta qué punto solemos ser sensibles a este fenómeno negativo en las elecciones y discernimientos del gusto. Su correlato positivo no es en realidad tanto lo que es de buen gusto como lo que no repugna al gusto. Lo que juzga el gusto es sobre todo esto. Este se define prácticamente por el hecho de sentirse herido por lo que le repugna, y de evitarlo como una amenaza de ofensa. Por lo tanto el concepto del «mal gusto» no es en origen el fenómeno contrario al «buen gusto». Al con-

62. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 253.

trario, su opuesto es «no tener gusto». El buen gusto es una sensibilidad que evita tan naturalmente lo chocante que su reacción resulta completamente incomprensible para el que carece de gusto.

Un fenómeno muy estrechamente conectado con el gusto es la *moda*. En ella el momento de generalización social que contiene el concepto del gusto se convierte en una realidad determinante. Sin embargo en el destacarse frente a la moda se hace patente que la generalización que conviene al gusto tiene un fundamento muy distinto y no se refiere sólo a una generalidad empírica (para Kant éste es el punto esencial). Ya lingüísticamente se aprecia en el concepto de la moda que se trata de una forma susceptible de cambiar (*modus*) en el marco del todo permanente del comportamiento sociable. Lo que es puro asunto de la moda no contiene otra norma que la impuesta por el hacer de todo el mundo. La moda regula a su capricho sólo las cosas que igual podrían ser así que de otra manera. Para ella es constitutiva de hecho la generalidad empírica, la atención a los demás, el comparar, incluso el desplazarse a un punto de vista general. En este sentido la moda crea una dependencia social a la que es difícil sustraerse. Kant tiene toda la razón cuando considera mejor ser un loco en la moda que contra la moda<sup>63</sup>, aunque por supuesto sea también locura tomarse las cosas de la moda demasiado en serio.

Frente a esto, el fenómeno del gusto debe determinarse como una capacidad de discernimiento espiritual. Es verdad que el gusto se ocupa también de este género de comunidad pero no está sometido a ella; al contrario, el buen gusto se caracteriza precisamente porque sabe adaptarse a la línea del gusto que representa cada moda, o, a la inversa, que sabe adaptar las exigencias de la moda al propio buen gusto. Por eso forma parte también del concepto del gusto el mantener la medida dentro de la moda, el no seguir a ciegas sus exigencias cambiantes y el mantener siempre en acción el propio juicio. Uno mantiene su «estilo», esto es, refiere las exigencias de la moda a un todo que conserva el punto de vista del propio gusto y sólo adopta lo que cabe en él y tal como quepa en él.

Esta es la razón por la que lo propio del gusto no es sólo reconocer como bella tal o cual cosa que es efectivamente bella, sino también tener puesta la mirada en un todo con el que debe concordar cuanto sea bello<sup>M</sup>. El gusto no es,

63. *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 71.

64. Cf. A. Baumler, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, 1923 280 s.

pues, un sentido comunitario en el sentido de que dependa de una generalidad empírica, de la evidencia constante de los juicios de los demás. No dice que cualquier otra persona vaya a coincidir con nuestro juicio, sino únicamente que no deberá estar en desacuerdo con él (como ya establece Kant)<sup>65</sup>. Frente a la tiranía de la moda la seguridad del gusto conserva así una libertad y una superioridad específicas. En ello estriba la verdadera fuerza normativa que le es propia, en que se sabe seguro del asentimiento de una comunidad ideal. La idealidad del buen gusto afirma así su valor en oposición a la regulación del gusto por la moda. Se sigue de ello que el gusto conoce realmente algo, aunque desde luego de una manera que no puede independizarse del aspecto concreto en el que se realiza ni reconducirse a reglas y conceptos.

Lo que confiere su amplitud original al concepto del gusto es pues evidentemente que con él se designa una manera propia de conocer. Pertenece al ámbito de lo que, bajo el modo de la capacidad de juicio reflexiva, comprende en lo individual lo general bajo lo cual debe subsumirse. Tanto el gusto como 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»<sup>66</sup>. Y para esto hay que tener un cierto «sentido»: pues lo que no se puede es demostrarlo.

Es claro que este cierto sentido hace falta siempre que existe alguna referencia a un todo, sin que este todo esté dado como tal o pensado en conceptos de objetivo o finalidad: de este modo el gusto no se limita en modo alguno a lo que es bello en la naturaleza y en el arte, ni | juzgar sobre su calidad decorativa, sino que abarca todo el ámbito de costumbres y conveniencias. Tampoco el concepto de costumbre está dado nunca como un todo ni bajo una determinación normativa unívoca. Más bien ocurre que la ordenación de la vida a lo largo y a lo ancho a través de las reglas del derecho y de la costumbre es algo incompleto y necesitado siempre de una complementación productiva. Hace falta capacidad de juicio para valorar correctamente los casos concretos. Esta función de la capacidad de juicio nos es particularmente conocida por la jurisprudencia, donde el rendimiento complementador del derecho que conviene a la «hermenéutica» consiste justamente en operar la concreción del derecho.

65. *Kritik der Urteilskraft*, 67.

66. Aquí tiene su lugar el concepto de «estilo». Como categoría histórica se origina en el hecho de que lo decorativo afirma su validez frente a lo «bello». Cf. *infra*. Excurso I.

En tales casos se trata siempre de algo más que de la aplicación correcta de principios generales. Nuestro conocimiento del derecho y la costumbre se ve siempre complementado e incluso determinado productivamente desde los casos individuales. 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. No puede por lo tanto decirse que la capacidad de juicio sólo sea productiva en el ámbito de la naturaleza y el arte como enjuiciamiento de lo bello y elevado, sino que ni siquiera podrá decirse con Kant<sup>67</sup> que es en este campo donde se reconoce «principalmente» la productividad de la capacidad de juicio. Al contrario, lo bello en la naturaleza y en el arte debe completarse con el ancho océano de lo bello tal como se despliega en la realidad moral de los hombres.

De subsunción de lo individual bajo lo general (la capacidad de juicio determinante en Kant) sólo puede hablarse en el caso del ejercicio de la razón pura tanto teórica como práctica. En realidad también aquí se da un cierto enjuiciamiento estético. Esto obtiene en Kant un reconocimiento indirecto cuando reconoce la utilidad de los ejemplos para el afinamiento de la capacidad de juicio. Es verdad que a continuación introduce la siguiente observación restrictiva: «Por lo que hace a la corrección y precisión de la comprensión por el entendimiento, en general se acostumbra a hacerle un cierto menoscabo por el hecho de que salvo muy raras veces, no satisface adecuadamente la condición de la regla (como *casus in termitis*)»<sup>68</sup>. Sin embargo la otra cara de esta restricción es con toda evidencia que el caso que funciona como ejemplo es en realidad algo más que un simple caso de dicha regla. Para hacerle justicia de verdad —aunque no sea más que en un enjuiciamiento puramente técnico o práctico— hay que incluir siempre un momento estético. Y en esta medida la distinción entre capacidad de juicio determinante y reflexiva, sobre la que Kant fundamenta la crítica de la capacidad de juicio, no es una distinción incondicional<sup>69</sup>.

67. *Kritik der Urteilskraft* VII.

68. *Kritik der reinen Vernunft*, B 173.

69. Evidentemente Hegel toma pie en esta reflexión para ir a su vez más allá de la distinción kantiana entre capacidad de juicio determinante y reflexiva. Reconoce el sentido especulativo de la teoría kantiana de la capacidad de juicio en cuanto que en ella lo general es pensado concretamente en sí mismo, pero al mismo tiempo introduce la restricción

De lo que aquí se está tratando todo el tiempo es claramente de una *capacidad de juicio* no lógica sino *estética*. El caso individual sobre el que opera esta capacidad no es nunca un simple caso, no se agota en ser la particularización de una ley o concepto general. Es por el contrario siempre un «caso individual», y no deja de ser significativo que llamemos a esto un caso particular o un caso especial por el hecho de que no es abarcado por la regla. Todo juicio sobre algo pensado en su individualidad concreta, que es lo que las situaciones de actuación en las que nos encontramos requieren de nosotros, es en sentido estricto un juicio sobre un caso especial. Y esto no quiere decir otra cosa sino que el enjuiciamiento del caso no aplica meramente el baremo de lo general, según el que juzgue, sino que contribuye por sí mismo a determinar, completar y corregir dicho baremo. En última instancia se sigue de esto que toda decisión moral requiere gusto (no es que esta evaluación individualísima de la decisión sea lo único que la determine, pero sí que se trata de un momento ineludible). Verdaderamente implica un tacto indemostrable atinar con lo correcto y dar a la aplicación de lo general, de la ley moral (Kant), una disciplina que la razón misma no es capaz de producir. En este sentido el gusto no es con toda seguridad el fundamento del juicio moral, pero sí es su realización más acabada. Aquél a quien lo injusto le repugna como ataque a su gusto, es también el que posee la más elevada seguridad en la aceptación de lo bueno y en el rechazo de lo malo, una seguridad tan firme como la del más vital de nuestros sentidos, el que acepta o rechaza el alimento.

La aparición del concepto del gusto en el XVII, cuya función social y vinculadora ha hemos mencionado, entra así en una línea de filosofía moral que puede perseguirse hasta la antigüedad. Esta representa un componente humanístico y en última instancia griego, que se hace operante en el marco de una filosofía moral determinada por el cristianismo. La ética griega —la ética de la medida de los pitagóricos y de Platón, la ética de la mesotes creada por Aristóteles— es en su sentido más profundo y abarcante una ética del buen gusto<sup>70</sup>.

de que en Kant la relación entre lo general y lo particular todavía no se hace valer como la verdad sino que se trata como algo subjetivo (*Enzyklopädie*, § 55 s, y análogamente *Logik* II, 19; en castellano, *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires 1956). Kuno Fischer afirma incluso que en la filosofía de la identidad se supera la oposición entre lo general dado y lo general que se trata de hallar (*Logik und Wissenschaftslehre*, 1852, 148).

70. La última palabra de Aristóteles al caracterizar más específicamente las virtudes y el comportamiento correcto es por eso siempre:

Claro que una tesis como ésta ha de sonar extraña a nuestros oídos. En parte porque en el concepto del gusto no suele reconocerse su elemento ideal normativo, sino más bien el razonamiento relativista y escéptico sobre la diversidad de los gustos. Pero sobre todo es que estamos determinados por la filosofía moral de Kant, que limpió a la ética de todos sus momentos estéticos y vinculados al sentimiento. Si se atiende al papel que ha desempeñado la crítica kantiana de la capacidad de juicio en el marco de la historia de las ciencias del espíritu, habrá que decir que su fundamentación filosófica trascendental de la estética tuvo consecuencias en ambas direcciones y representa en ellas una ruptura. Representa la ruptura con una tradición, pero también 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. La intención trascendental que le guiaba encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello (y lo sublime), y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la actividad de la capacidad de juicio estética en el ámbito del derecho y de la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía<sup>71</sup>.

Esto reviste una importancia que conviene no subestimar. Pues lo que se vio desplazado de este modo es justamente el elemento en el que hubieran los estudios filológico-históricos y del que únicamente hubieran podido ganar su plena auto-comprensión cuando quisieron fundamentarse metodológicamente bajo el nombre de «ciencias del espíritu» junto a las ciencias naturales. Ahora, en virtud del planteamiento trascendental de Kant, quedó cerrado el camino que hubiera permitido reconocer a la tradición, de cuyo cultivo y estudio se ocupaban estas ciencias en su pretensión específica de verdad.

ως δει ως ο ορθος Λογος: lo que se puede enseñar en la *Pragmatia* ética es desde luego también λογος, pero éste no es ακριβης más allá de un esbozo de carácter general. Lo decisivo sigue siendo atinar con el matiz correcto. La φρονησις que lo logra es una εξις του αλεθουειν, una constitución del ser en la que algo oculto se hace patente, en la que por lo tanto se llega a conocer algo. N. Hartmann, en su intento de comprender todos los momentos normativos de la ética por referencia a «valores» ha configurado a partir de esto el «valor de la situación», una ampliación un tanto sorprendente de la tabla de los conceptos aristotélicos sobre la virtud.

71. Evidentemente Kant no ignora que el gusto es determinante para la moral como «moralidad en la manifestación externa» (cf. *Anthropo-logie*, § 69), pero no obstante lo excluye de la determinación radical pura de la voluntad.

Y en el fondo esto hizo que se perdiese la legitimación de la peculiaridad metodológica de las ciencias del espíritu.

Lo que Kant legitimaba y quería legitimar a su vez con su crítica de la capacidad de juicio estética era la generalidad subjetiva del gusto estético en la que ya no hay conocimiento del objeto, y en el ámbito de las «bellas artes» la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa. De este modo la hermenéutica romántica y la historiografía no encuentran un punto donde poder enlazar para su autocomprensión más que en el concepto del genio que se hizo valer en la estética kantiana. Esta fue la otra cara de la obra kantiana. La justificación trascendental de la capacidad de juicio estética fundó la autonomía de la conciencia estética, de la que también debería derivar su legitimación la conciencia histórica. La subjetivización radical que implica la nueva fundamentación kantiana de la estética logró verdaderamente hacer época. Desacreditando cualquier otro conocimiento teórico que no sea el de la ciencia natural, obligó a la autorreflexión de las ciencias del espíritu a apoyarse en la teoría del método de las ciencias naturales. Al mismo tiempo le hizo más fácil este apoyo ofreciéndole como rendimiento subsidiario el «momento artístico», el «sentimiento» y la «empatía». La caracterización de las ciencias del espíritu por Helmholtz que hemos considerado antes representa un buen ejemplo de los efectos de la obra kantiana en ambas direcciones.

Si queremos mostrar la insuficiencia de esta autointerpretación de las ciencias del espíritu y abrir para ellas posibilidades más adecuadas tendremos que abrirnos camino a través de los problemas de la *estética*. La función trascendental que asigna Kant a la capacidad de juicio estética puede ser suficiente para delimitarla frente al conocimiento conceptual y por lo tanto para determinar los fenómenos de lo bello y del arte. ¿Pero merece la pena reservar el concepto de la verdad para el conocimiento conceptual? ¿No es obligado reconocer igualmente que también la obra de arte posee verdad? Todavía hemos de ver que el reconocimiento de este lado de la cuestión arroja una luz nueva no sólo sobre el fenómeno del arte sino también sobre el de la historia <sup>72</sup>.

72. El magnífico libro *Kants Kritik der Urteilstkraft*, que tenemos que agradecer a Alfred Baeumler, se orienta hacia el aspecto positivo del nexo entre la estética de Kant y el problema de la historia de una manera muy rica en sugerencias. Sin embargo ya va siendo hora de abrir también la cuenta de las pérdidas.

## La subjetivización de la estética por la crítica kantiana

### 1. La doctrina kantiana del gusto y del genio a) *La*

#### *cualificación trascendental del gusto*

El propio Kant consideró como una especie de sorpresa espíritu que en el marco de lo que tiene que ver con el gusto apareciera un momento apriorista que va más allá de la generalidad empírica<sup>1</sup>. En *Crítica de la capacidad de juicio* surgió de esta perspectiva. No se trata ya de una mera crítica del gusto en el sentido en el que éste es objeto de un enjuiciamiento crítico por parte de otros. Por el contrario es crítica de la crítica, esto es, se plantea el derecho de este comportamiento crítico en cuestiones de gusto. Y no se trata aquí simplemente de principios empíricos que debieran legitimar una determinada forma extendida y dominante del gusto: no se trata por ejemplo del tema favorito de las causas que motivan los diversos gustos, sino que se trata de un auténtico apriori, el que debe justificar en general y para siempre la posibilidad de la crítica. ¿Y dónde podría encontrarse éste?

Es bien claro que la validez de lo bello no se puede derivar ni demostrar desde un principio general. A nadie le cabe duda de que las disputas sobre cuestiones de gusto no pueden decidirse por argumentación ni por demostración. Por otra parte es igualmente claro que el buen gusto no alcanzará jamás

1. Cf. P. Menzer, *Kants Aesthetik in ihrer Entwicklung*, 1952.

más una verdadera generalidad empírica, lo que constituye la razón de que las apelaciones al gusto vigente pasen siempre de largo ante la auténtica esencia del gusto. Ya hemos visto que en el concepto de éste está implicado el no someterse ciegamente ni limitarse a imitar el promedio de los haremos vigentes y de los modelos elegidos. Es verdad que en el ámbito del gusto estético los modelos y los patrones detentan alguna función preferente, pero Kant lo expresa bien cuando dice que esto no ocurre al modo de la imitación, sino al del seguimiento<sup>2</sup>. Los modelos y ejemplos proporcionan al gusto una pista para su propia orientación, pero no le eximen de su verdadera tarea. «Pues el gusto tiene que ser una capacidad propia y personal»<sup>3</sup>.

Por otra parte nuestro esbozo de la historia del concepto habrá mostrado con suficiente claridad que en cuestiones de gusto no deciden las preferencias particulares, sino que desde el momento en que se trata de un enjuiciamiento estético se eleva la pretensión de una norma supraempírica. Habrá que reconocer que la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio de gusto hace justicia a las dos caras del fenómeno, a su generalidad empírica y a su pretensión apriorista de generalidad.

Sin embargo el precio que paga por esta justificación de la crítica en el campo del gusto consiste en que arrebató a éste cualquier *significado cognitivo*. El sentido común queda reducido a un principio subjetivo. En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto. Es sabido que Kant funda este sentimiento en la idoneidad que tiene la representación del objeto para nuestra capacidad de conocimiento. El libre juego de imaginación y entendimiento, una relación subjetiva que es en general idónea para el conocimiento, es lo que representa el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto. Esta relación de utilidad subjetiva es de hecho idealmente la misma para todos, es pues comunicable en general, y fundamenta así la pretensión de validez general planteada por el juicio de gusto.

Este es el *principio* que Kant descubre en la capacidad de juicio estética. Esta es aquí ley para sí misma. En este sentido se trata de un efecto apriorista de lo bello, a medio camino entre una mera coincidencia sensorial-empírica en las cosas

2. *Kritik der Urteilskraft*, 139, cf. 200.

3. *Kritik der Urteilskraft*, 54.

del gusto y una generalidad regulativa racionalista. Por supuesto que al gusto ya no se le puede dar el nombre de una *cognitio sensitiva* cuando se afirma la relación con el «sentimiento vital» como su único fundamento. En él no se conoce nada del objeto, pero tampoco tiene lugar una simple reacción subjetiva como la que desencadena el estímulo de lo sensorialmente grato. El gusto es un «gusto reflexivo».

Cuando Kant llama así al gusto el verdadero «sentido común»<sup>4</sup>, está abandonando definitivamente la gran tradición político-moral del concepto de sentido común que hemos desarrollado antes. Para él son dos los momentos que se reúnen en este concepto: por una parte la generalidad que conviene al gusto en cuanto éste es efecto del libre juego de todas nuestras capacidades de conocer y no está limitado a un ámbito específico como lo están los sentidos externos; pero por la otra el gusto contiene un carácter comunitario en cuanto que según Kant abstrae de todas las condiciones subjetivas privadas representadas en las ideas de estímulo o conmoción. La generalidad de este «sentido» se determina así en ambas direcciones de manera privativa según aquello de lo que se abstrae, y no positivamente según aquello que fundamenta el carácter comunitario y que funda la comunidad.

Es cierto que también para Kant sigue vigente el viejo nexo entre gusto y socialidad. Sin embargo sólo trata de la «cultura del gusto» en un apéndice bajo el término «teoría metódica del gusto»<sup>5</sup>. En este lugar se determinan los *humaniora* tal como están representados en el modelo de los griegos, como la forma de socialidad que es adecuada a los hombres, y la cultura del sentimiento moral es entendida como el camino por el que el verdadero gusto puede alcanzar una determinada forma invariable<sup>6</sup>. La determinación de contenido del gusto cae de este modo fuera del ámbito de su función trascendental. Kant sólo muestra interés allí donde aparece un principio de la capacidad de juicio estética, y por eso sólo le preocupa el juicio de gusto *puro*.

4. *Kritik der Urteilskraft*, 64.

5. *Kritik der Urteilskraft*, § 60.

6. *Kritik der Urteilskraft*, 264. De tóelos modos, y a esperar de su crítica a la filosofía inglesa del sentimiento moral, no podía desconocer que este fenómeno del sentimiento moral está emparentado con lo estético. En cualquier caso allí donde llama al placer por la belleza de la naturaleza «moral por parentesco», puede decir del sentimiento moral, de este efecto de la capacidad de juicio práctico, que es una complacencia a priori p. 169.

A su intención trascendental se debe que la «analítica del gusto» tome sus ejemplos de placer estético de una manera enteramente arbitraria tanto de la belleza natural como de la decorativa o de la representación artística. El modo de existencia de los objetos cuya representación gusta es indiferente para la esencia del enjuiciamiento estético. La «crítica de la capacidad de juicio estética» no pretende ser una filosofía del arte, por más que el arte sea uno de los objetos de esta capacidad de juicio. El concepto del «juicio de gusto estético puro» es una abstracción metodológica que se cruza con la distinción entre naturaleza y arte. Esta es la razón por la que convendrá examinar atentamente la estética kantiana, para devolver a su verdadera medida las interpretaciones de la misma en el sentido de una filosofía del arte, que enlazan sobre todo con el concepto del genio. Con este fin nos volveremos ahora hacia la sorprendente y discutida teoría kantiana de la belleza libre y la belleza dependiente<sup>7</sup>.

#### b) *La teoría de la belleza libre y dependiente*

Kant discute aquí la diferencia entre el juicio de gusto «puro» y el «íntelectuado», que se corresponde con la oposición entre una belleza «libre» y una belleza «dependiente» (respecto a un concepto). Es una teoría verdaderamente fatal para la comprensión del arte, pues en ella aparecen la libre belleza de la naturaleza y la ornamentación —en el terreno del arte— como la verdadera belleza del juicio de gusto puro, porque son bellos «por sí mismos». Cada vez que se «pone en juego» el concepto —lo que ocurre no sólo en el ámbito de la poesía sino en general en todas las artes *representativas*—, la situación se configura igual que en los ejemplos que aduce Kant para la belleza «dependiente». Los ejemplos de Kant: hombre, animal, edificio, designan objetos naturales, tal como aparecen en el mundo dominado por los objetivos humanos, o bien objetos producidos ya para fines humanos. En todos estos casos la determinación teleológica significa una restricción del placer estético. Por eso opina Kant que los tatuajes, la ornamentación de la figura humana, despiertan más bien repulsión, aunque «inmediatamente» podrían gustar. Kant no habla desde luego del arte como tal (no habla simplemente de la «representación bella de un objeto») sino también en ge-

7. *Kritik der Urteilskraft*, § 16 s.

neral de las cosas bellas (de la naturaleza, de la arquitectura...) diferencia entre la belleza de lo natural y del arte, que él mismo ilustra más tarde (§ 48), no tiene aquí mayor importancia; pero cuando entra ejemplos de la belleza libre incluye no sólo las flores sino también tapices de arabesco y la música («sin tema» o incluso «sin texto»), implica acoger indirectamente todo lo que representa «un objeto bajo determinado concepto», y por tanto todo lo que debiera contarse entre bellezas condicionadas y no libres: 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, como ocurre con las flores de adorno. En todos estos casos el juicio de gusto está enturbia restringido. Desde la fundamentación de la estética en el «juicio de gusto puro» el reconocimiento del arte parece imposible, a no ser que el barómetro del gusto se degrade a una mera condición previa. A esto parece responder la introducción del concepto del genio en las partes posteriores de *Crítica de la capacidad de juicio*. Pero esto significaría desplazar a las cosas, ya que en principio no es ése el tema. En el § 16 el punto de vista del gusto no sólo no parece en modo alguno una simple condición previa sino que por el contrario pretende agotar la esencia de la capacidad de juicio estética y protegerla frente a cualquier reducción por parte de los «íntelectuales». Y aun cuando Kant se da cuenta de que muy bien puede juzgarse un mismo objeto desde los dos puntos de vista diferentes, el de la belleza libre y el de la belleza dependiente, sin embargo, el arbitrio del gusto parece seguir siendo el que juzga según lo que tiene ante los sentidos, no según lo que «tiene en el pensamiento». La verdadera belleza sería la de las flores y la de los adornos, que en nuestro mundo dominado por los objetivos se representan desde el principio y por sí mismos como bellezas, y que en consecuencia hacen innecesario un rechazo consciente de algún concepto u objetivo.

Y sin embargo, si se mira más atentamente, esta acepción no concuerda ni con las palabras de Kant ni con las cosas a las que se refiere. El presunto desplazamiento del punto de vista kantiano desde el gusto al genio no consiste en esto; simplemente hay que darse cuenta desde el principio de cómo se va preparando lo que será el desarrollo posterior. Para empezar es ya incuestionable que las restricciones que se imponen a un hombre con el tatuaje o a una iglesia con una determinada ornamentación no son para Kant motivo de queja, sino que él mismo favorece; que por lo tanto Kant valora

moralmente como una ganancia la ruptura que experimenta en estos casos el placer estético. Los ejemplos de belleza libre no deben evidentemente representar a la auténtica belleza sino únicamente confirmar que el placer como tal no es un enjuiciamiento de la perfección del objeto. Al final del párrafo, Kant considera que con su distinción de las dos formas de belleza, o mejor, de comportamiento respecto a lo bello, podría dirimirse más de una disputa sobre la belleza entre arbitros del gusto; sin embargo esta posibilidad de dirimir una cuestión de gusto no es más que una consecuencia secundaria que subyace a la cooperación entre las dos formas de consideración, de manera que el caso más frecuente será la conformidad de ambas.

Esta conformidad se dará siempre que el «levantar la mirada hacia un concepto» no cancele la libertad de la imaginación. Sin contradecirse, Kant puede considerar también como una condición justificada del placer estético el que no surja ninguna disputa sobre determinación de objetivos. Y así como el aislamiento de una belleza libre y para sí era un acto artificial (de todos modos el «gusto» parece mostrarse sobre todo allí donde no sólo se elige lo que es correcto, sino más bien lo que es correcto en un lugar adecuado), se puede y se debe superar el punto de vista de aquel juicio de gusto puro diciéndose que seguramente no es la belleza lo que está en cuestión cuando se intenta hacer sensible y esquemático un determinado concepto del entendimiento a través de la imaginación, sino únicamente cuando la imaginación concuerda libremente con el entendimiento, esto es, cuando puede ser productiva. No obstante, esta acción productiva de la imaginación no alcanza su mayor riqueza allí donde es completamente libre, como ocurre con los entrelazados de los arabescos, sino allí donde vive en un espacio que instaura para ella el impulso del entendimiento hacia la unidad, no tanto en calidad de barrera como para estimular su propio juego.

### c) *La teoría del ideal de la belleza*

Con estas últimas observaciones vamos desde luego bastante más lejos que el propio texto kantiano; sin embargo la prosecución del razonamiento en el § 17 justifica esta interpretación. Por supuesto que la distribución de los centros de gravedad de este párrafo sólo se hace patente a una consideración muy detenida. Esa idea normal de la belleza, de la que se habla tan por extenso, no es en realidad el tema fundamental ni repre-

senta tampoco el ideal de la belleza hacia el que tendería el gusto por su esencia misma. Un ideal de la belleza sólo podría haberlo respecto a la figura humana, en la «expresión de lo moral», «*sin la cual el objeto no gustaría de un modo general*». Claro que entonces el juicio según un ideal de la belleza ya no sería, como dice Kant, un mero juicio de gusto. Sin embargo, veremos cómo la consecuencia más significativa de esta teoría es que para que algo guste como obra de arte tiene que ser siempre algo más que grato y de buen gusto.

No deja de ser sorprendente que un momento antes se haya excluido de la belleza auténtica toda fijación a conceptos teológicos, y que ahora se diga en cambio incluso de una vivienda bonita, de un árbol bonito, de un jardín bonito, etc., que no es posible representarse ningún ideal de tales cosas «porque estos objetivos *no están suficientemente* determinados y fijados por su concepto (subrayado mío), y en consecuencia la libertad ideológica es casi tan grande como la de la belleza *vaga*». Sólo de la figura humana existe un ideal de la belleza, porque sólo ella es susceptible de una belleza fijada por algún concepto teleológico. Esta teoría, planteada por Winckelmann y Lessing<sup>8</sup>, detenta una posición clave en la fundamentación kantiana de la estética. Pues precisamente en esta tesis se hace patente hasta qué punto el pensamiento kantiano es inconciliable con una estética formal del gusto (una estética arabesca).

La teoría del ideal de la belleza se basa en la distinción entre idea normal e idea racional o ideal de la belleza. La idea estética normal se encuentra en todas las especies de la naturaleza. El aspecto que debe tener un animal bello (por ejemplo, una vaca: Mirón) es un baremo para el enjuiciamiento del ejemplar individual. Esta idea normal es, pues, una contemplación aislada de la imaginación, como «una imagen de la especie que se cierne sobre todos sus individuos». Sin embargo la representación de tal idea normal no gusta por su belleza sino simplemente «porque no contradice a ninguna de las condiciones bajo las cuales puede ser bello un objeto de esta especie». No es la imagen originaria de la belleza sino meramente de lo que es correcto.

Y lo mismo vale para la idea normal de la figura humana. Sin embargo para ésta existe un verdadero ideal de la belleza en la «expresión de lo moral». Si la frase «expresión de lo moral» se pone en relación con la teoría posterior de las ideas estéticas

8. Lessing, *Entwürfe zum Laokoon*, n. 20 b; en *Lessings samil. Schriften* XIV, 1.886 s, 415.

y de la belleza como símbolo de la moralidad, se reconocerá enseguida que con la teoría del ideal de la belleza está preparado en realidad el lugar para la esencia del arte<sup>9</sup>. La aplicación de esta teoría a la teoría del arte en el sentido del clasicismo de un Winckelmann se sugiere por sí misma<sup>10</sup>. Lo que quiere decir Kant es evidentemente que en la representación de la figura humana se hacen uno el objeto representado y lo que en esta representación nos habla como forma artística. No puede haber otro contenido de esta representación que lo que se expresa en la forma y en la manifestación de lo representado. Dicho en términos kantianos: el placer «intelectuado» e interesado en este ideal representado de la belleza no aparta del placer estético sino que es uno con él. Sólo en la representación de la figura humana nos habla todo el contenido de la obra simultáneamente como expresión de su objeto<sup>11</sup>.

En sí misma la esencia de todo arte consiste, como formula Hegel, en que «pone al hombre ante sí mismo»<sup>12</sup>. También otros objetos de la naturaleza, no sólo la figura humana, pueden expresar ideas morales en la representación artística. En realidad es esto lo que hace cualquier representación artística, tanto de paisajes como de naturalezas muertas; es lo que hace incluso cualquier consideración de la naturaleza que ponga alma en ella. Pero entonces sigue teniendo razón Kant: la expresión de lo moral es en tal caso prestada. El hombre, en cambio, expresa estas ideas en su propio ser, y porque es lo

9. Téngase también en cuenta que a partir de ahora Kant piensa evidentemente en la obra de arte y ya no tanto en lo bello por naturaleza.

10. Cf. Lessing, *o. c.*, respecto al «pintor de flores y paisajes»: «¡Imita bellezas que no son susceptibles de ningún ideal», y positivamente con cuerda con esto la posición dominante que ocupa la plástica dentro del rango de las artes plásticas.

11. En esto Kant sigue a Sulzer, que en el artículo *Schönheit* de su *Allgemeine Theorie der schonen Künste* destaca la figura humana de manera análoga. Pues el cuerpo humano no sería «sino el alma hecha visible». También Schiller, en su tratado *Über Matthissons Gedichte* escribe —en este mismo sentido— «el reino de las formas determinadas no va más allá del cuerpo animal y del corazón humano, ya que sólo en estos dos (como se infiere por el contexto Schiller se refiere aquí a la unidad de ambos, de la corporeidad animal y del corazón, que son la doble esencia del hombre) puede establecerse un ideal». Sin embargo el trabajo de Schiller es en lo demás una justificación de la pintura y poesía de paisajes con ayuda del concepto de símbolo, y prelude con ello la futura estética del arte.

12. *Vorlesungen über die Aestheik*, ed. Lasson, 57: «Por lo tanto la necesidad general de la obra de arte debe buscarse en el pensamiento del hombre, ya que es un modo de poner ante el hombre lo que éste es» (trad. esp.).

que es. Un árbol a quien unas condiciones desfavorables crecimiento hayan dejado raquítico puede darnos una impresión miserable, pero esta miseria no es expresión de un árbol que se sí miserable y desde el ideal del árbol el raquitismo no es «miseria» cambio el hombre miserable lo es medido según el ideal humano; y no porque le asignemos un ideal de lo humano que no va para él y que le haría aparecer miserable ante nosotros sin que lo sea mismo. Hegel ha comprendido esto perfectamente en sus lecciones sobre estética cuando denomina a la expresión de la moral «manifestación de la espiritualidad»<sup>13</sup>.

De este modo el formalismo del «placer seco» acaba decisivamente no sólo con el racionalismo en la estética sino en general con cualquier teoría universal (cosmológica) de la belleza. Con la distinción clasicista entre idea normal e ideal de la belleza, Kant aniquila la idea desde la cual la estética de la perfección encuentra la belleza individual e incomparable de un ser en el agrado perfecto que éste produce en los sentidos. Desde ahora el «arte» podrá convertirse en un fenómeno autónomo. Su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico. La idea kantiana de lo bello gusta sin conceptos no impide en modo alguno que sólo sintamos plenamente interesados por aquello que siendo bello habla con sentido. Justamente el conocimiento de la falta de concepto del gusto es lo que puede llevarnos más allá de una mera estética de gusto.

#### d) *El interés por lo bello en la naturaleza y en el arte*

Cuando Kant se pregunta por el *interés* que suscita lo bello empíricamente sino *a priori*, esta pregunta por lo bello supone frente a la determinación fundamental de la falta de interés propia del placer estético un planteamiento nuevo, que realiza la transición del punto de vista del gusto al punto de vista del genio. Es una misma teoría la que se desarrolla en el nexo de ambos fenómenos. Al asegurar los fundamentos se acaba liberando la «crítica del gusto» de todo prejuicio tanto sensualista como racionalista. Por eso está enteramente en armonía con la lógica de las cosas que Kant no plantea aquí todavía ninguna cuestión relacionada con el modo de existencia de lo que se

13. *Vorlesungen über die Aestheik*, 213.



juzga estéticamente (ni en consecuencia lo concerniente a la relación entre lo bello en la naturaleza y en el arte). En cambio esta dimensión del planteamiento se presenta con carácter de necesidad desde el momento en que se piensa el punto de vista del gusto hasta el final, esto es, desde el momento en que se lo supera<sup>14</sup>. La significatividad de lo bello, que es capaz de despertar interés, es la problemática que realmente impulsa a la estética kantiana. Esta problemática es distinta según que se plantee en el arte o en la naturaleza, y precisamente la comparación de lo que es bello en la naturaleza con lo que es bello en el arte es lo que promueve el desarrollo de estos problemas.

En este punto alcanza expresión el núcleo más genuino de Kant<sup>15</sup>. Pues a la inversa de lo que esperaríamos, no es el arte el motivo por el que Kant va más allá del «placer sin interés» y pregunta por el interés por lo bello. Partiendo de la teoría del ideal de la belleza habíamos concluido en una superioridad del arte frente a la belleza natural: la de ser el lenguaje más inmediato de la expresión de lo moral. Kant, por el contrario, destaca para empezar (en el § 42) la superioridad de la *belleza itüiural* respecto a la del arte. La primera no sólo tiene una ventaja para el juicio estético puro, la de hacer patente que lo bello reposa en general sobre la idoneidad del objeto representado para nuestra propia capacidad de conocimiento. En la belleza natural esto se hace tan claro porque no tiene significado de contenido, razón por la cual muestra la pureza no intelectuada del juicio de gusto.

Pero esta superioridad metodológica no es su única ventaja: según Kant, posee también una superioridad de contenido, y es evidente que Kant pone un interés especial en este punto de su teoría. La naturaleza bella llega a suscitar un interés inmediato: un interés moral. El encontrar bellas las formas bellas de la naturaleza conduce finalmente a la idea «de que la naturaleza ha producido esta belleza». Allí donde esta idea despierta un interés puede hablarse de un sentimiento moral cultivado. Mientras un Kant, adocetrinado por Rousseau,

14. Es mérito de R. Odebrecht en *Form und Geist. Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Aesthetik*, Berlin 1930, haber reconocido estas relaciones.

15. Schiller sintió esto atinadamente cuando escribía: «El que sólo ha aprendido a admirar al autor como un gran pensador se alegrará de encontrar aquí un rastro de su corazón» (*Über naive und sentimentalsche Dichtung*, en *Werke*, Leipzig 1910 s, parte 17, 480).

rechaza el paso general del afinamiento del gusto por lo bello al sentimiento moral, en cambio el sentido para la belleza de la naturaleza es para Kant una cosa muy distinta. El que la naturaleza sea bella sólo despierta algún interés en aquél que «ya antes ha fundamentado ampliamente su interés por lo moralmente bueno». El interés por lo bello en la naturaleza es, pues, «moral por parentesco». En cuanto que aprecia la coincidencia no intencionada de la naturaleza con nuestro placer independiente de todo interés, y en cuanto que concluye así una maravillosa orientación final de la naturaleza hacia nosotros, apunta a nosotros como al fin último de la creación, i nuestra «determinación moral».

En este punto tenemos espléndidamente reunido el rechazo de la estética de la perfección con la significatividad moral de la belleza natural. Precisamente porque en la naturaleza no encontramos *objetivos en sí*, y sin embargo encontramos belleza, esto es, algo idóneo para el objetivo de nuestro placer, la naturaleza nos hace con ello una «señal» de que realmente somos el fin último, el objetivo final de la creación. La disolución de la idea antigua del cosmos, que otorgaba al hombre un lugar en la estructura total de los entes, y a cada ente un objetivo de perfección, otorga al mundo, que ha dejado de ser bello como ordenación de objetivos absolutos, la nueva *belleza* de tener una orientación final hacia nosotros. Se convierte así en «naturaleza»; su inocencia consiste en que no sabe nada del hombre ni de sus vicios sociales. Y al mismo tiempo tiene algo que decirnos. Por referencia a la idea de una determinación inteligible de la humanidad, la naturaleza gana como naturaleza bella un *lenguaje* que la conduce a *nosotros*.

Naturalmente el significado del arte tiene también que ver con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada. Pero los productos del arte sólo están para eso, para hablarnos; los objetos naturales en cambio no están ahí para hablarnos de esta manera. En esto estriba precisamente el interés significativo de la belleza natural, en que no obstante es capaz de hacernos consciente nuestra determinación moral. El arte no puede proporcionarnos este encuentro del hombre consigo mismo en una realidad no intencionada. Que el hombre se encuentre a sí mismo en el arte no es para él una confirmación precedente de algo distinto de sí mismo.

En sí mismo esto es correcto. Pero por impresionante que resulte la trabazón de este razonamiento kantiano, su manera de presentar el fenómeno del arte no aplica a éste el patrón

adecuado. Podemos iniciar un razonamiento sobre bases inversas. La superioridad de la belleza natural frente a la del arte no es más que la otra cara de la deficiencia de una fuerza expresiva determinada en la belleza natural. De este modo se puede sostener a la inversa la superioridad del arte frente a la belleza natural en el sentido de que el lenguaje del arte plantea determinadas pretensiones: el arte no se ofrece libre e indeterminadamente a una interpretación dependiente del propio estado de ánimo, sino que nos habla con un significado bien determinado. Y lo maravilloso y misterioso del arte es que esta pretensión determinada no es sin embargo una atadura para nuestro ánimo, sino precisamente lo que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer. El propio Kant hace justicia a este hecho cuando dice<sup>16</sup> que el arte debe «considerarse como naturaleza», esto es, que debe gustar sin que se advierta la menor coacción por reglas cualesquiera. En el arte no atendemos a la coincidencia deliberada de lo representado con alguna realidad conocida; no miramos para ver a qué se parece, ni medimos el sentido de sus pretensiones según un patrón que nos sea ya conocido, sino que por el contrario este patrón, el «concepto», se ve «ampliado estéticamente» de un modo ilimitado<sup>17</sup>.

La definición kantiana del arte como «representación bella de una cosa»<sup>18</sup> tiene esto en cuenta en cuanto que en la representación del arte resulta bello incluso lo feo. Sin embargo, la esencia del arte no se pone suficientemente al descubierto por el mero contraste con la belleza natural. Si sólo se representase bellamente el concepto de una cosa, esto volvería a no ser más que una representación «escolar», y no satisfaría más que una condición ineludible de toda belleza. Pero precisamente también para Kant el arte es más que «representación bella de una cosa»: es representación de *ideas estéticas*, esto es, de algo que está más allá de todo concepto. En la idea de Kant es el concepto del genio el que formula esta perspectiva.

No se puede negar que la teoría de las ideas estéticas, si una representación permitiría al artista ampliar ilimitadamente el concepto dado y dar vida al libre juego de las fuerzas del ánimo, tiene para el lector actual una resonancia poco feliz. Parece como si estas ideas se asociasen a un concepto que ya era dominante, como los atributos de una divinidad se asocian a

16. *Kritik der Urteilskraft*, 179 s.

17. *Ibid.*, 194.

18. *Ibid.*, 188.

su figura. La primacía tradicional del concepto racional frente a la representación estética inefable es tan fuerte que incluso en Kant surge la falsa apariencia de que el concepto precede a la idea estética, siendo así que, la capacidad que domina en este caso no es en modo alguno entendimiento sino la imaginación<sup>19</sup>. El teórico del arte encontrará por lo demás testimonios suficientes de las dificultades que encontró Kant para que su idea básica de la inconcebibilidad de lo bello, que es la que asegura su vinculatividad, se sostuviese sin por eso tener que introducir sin quererlo la primacía del concepto.

Sin embargo, las líneas fundamentales de su razonamiento estético libres de este género de deficiencias, y muestran una notable coherencia que culmina en la función del concepto del genio para la fundamentación del arte. Aun sin entrar en una interpretación demasiado detenida de esta «capacidad para la representación de las ideas estéticas», puede apuntarse que Kant no se ve aquí desviado por su planteamiento filosófico trascendental, ni forzado a tomar el atajo de una psicología de la producción artística. La irracionalidad del genio trae por el contrario, a primer plano, un momento productivo de creación de reglas, que se muestra de la misma manera tanto al que crea como al que disfruta: frente a la obra de arte bella no deja libre ninguna posibilidad de apresar su contenido más que bajo la forma única de la obra y en el misterio de su impresión, que ningún lenguaje podrá nunca alcanzar del todo. El concepto del genio se corresponde pues con lo que Kant considera decisivo en el gusto estético: el juego aliviado de las fuerzas del ánimo, el acrecentamiento del sentimiento vital que genera la congruencia de imaginación y entendimiento y que invita al reposo ante lo bello. El genio es el modo de manifestarse es espíritu vivificador. Pues frente a la rígida regulatividad de la maestría escolar el genio muestra el libre empuje de la invención y una originalidad capaz de crear modelos.

19. *Kritik der Urteilskraft*, 161: «Donde la imaginación en su libertad despierta entendimiento»; también 194: «De este modo la imaginación es aquí creadora y por su movimiento a la capacidad de las ideas» intelectuales (la razón)».

e) *La relación entre gusto y genio*

Así las cosas, habrá que preguntarse cómo determina Kant la relación recíproca de gusto y genio. Kant retiene la primacía de principio del gusto, en cuanto que también las obras de las bellas artes, que son arte del genio, se encuentran bajo la perspectiva dominante de la belleza. Podrán considerarse penosos, frente a la invención del genio, los esfuerzos por mejorar que pide el gusto: éste seguirá siendo, sin embargo, la disciplina necesaria que debe atribuirse al genio. En este sentido, Kant entiende que en caso de conflicto es el gusto el que detenta la primacía; sin embargo ésta no es una cuestión de significado demasiado fundamental. Básicamente, el gusto se asienta sobre las mismas bases que el genio. El arte del genio consiste en hacer comunicable el libre juego de las fuerzas del conocimiento. Esto es lo que hacen las ideas estéticas que él inventa. Ahora bien, la comunicabilidad del estado de ánimo, del placer, caracterizaba también al disfrute estético del gusto. Este es una capacidad de juicio, y en consecuencia es gusto reflexivo; pero aquello hacia lo que proyecta su reflexión es precisamente aquel estado de ánimo en el que cobran vida las fuerzas del conocimiento y que se realiza tanto en relación con la belleza natural como con la del arte. El significado sistemático del concepto del genio queda así restringido al caso especial de la belleza en el arte, en tanto que el concepto del gusto sigue siendo universal.

El que Kant ponga el concepto de genio tan por completo al servicio de su planteamiento trascendental y no derive en modo alguno hacia la psicología empírica se hace particularmente patente en su restricción del concepto del genio a la creación artística. Desde un punto de vista empírico y psicológico parece injustificado que reserve esta denominación para los grandes inventores y descubridores en el campo de la ciencia y de la técnica<sup>20</sup>. Siempre que hay que «llegar a algo» que no puede hallarse ni por aprendizaje ni por trabajo metódico solo, por lo tanto siempre que se da alguna *inventio*, siempre que algo se debe a la inspiración y no a un cálculo metódico, lo que está en juego es el *ingenium*, el genio. No obstante, lo cual, la intención de Kant es correcta: sólo la obra de arte está determinada en su sentido mismo por el hecho de que no puede ser creada más que desde el genio. Sólo en el artista ocurre que su «invento», su obra, mantiene en su ser una referencia al

20. *Kritik der Urteilskraft*, 183 s.

espíritu, tanto al que la ha creado como al que la juzga y disfruta. Sólo esta clase de inventos no pueden imitarse, y por eso es correcto, e incluso trascendentalmente, que Kant sólo hable de genio en este caso y que defina las bellas artes como artes del genio. Todos los demás logros e inventos geniales, por grande que sea la genialidad de su invención, no están determinados por ésta en su esencia propia.

Retengamos, pues, que para Kant el concepto de genio significa realmente sólo una complementación de lo que le interesa en su capacidad de juicio estética «desde una perspectiva trascendental». No se debe olvidar que en la segunda parte de la *Crítica de la capacidad de juicio* sólo se trata de la naturaleza (y de su enjuiciamiento desde conceptos teleológicos), y no del arte. Para la intención sistemática de conjunto, la aplicación de la capacidad de juicio estética a lo bello y lo sublime en la naturaleza es más importante que la fundamentación trascendental del arte. La «ideoneidad de la naturaleza para nuestra capacidad de conocimiento», que sólo puede aparecer en la belleza natural como ya hemos visto (y no en la belleza del arte), tiene, como principio trascendental de la capacidad de juicio estética, el significado complementario de preparar al entendimiento para aplicar a la naturaleza un concepto de objetivo H. En este sentido la crítica del gusto, esto es, la estética, es una preparación para la teleología. La intención filosófica de Kant, que redondea sistemáticamente el conjunto de su filosofía, consiste en legitimar como principio de la capacidad de juicio a esta teleología cuya pretensión constitutiva para el conocimiento natural había ya destruido la crítica de la razón pura. La capacidad de juicio representa el puente entre el entendimiento y la razón. Lo inteligible hacia lo que apunta el gusto, el sustrato suprasensible de la humanidad, contiene al mismo tiempo la mediación entre los conceptos naturales y los de la libertad<sup>22</sup>. Este es el significado sistemático que reviste para Kant el problema de la belleza natural: *ella fundamenta la posición central de la teleología*. Sólo ella, y no el arte puede servir para legitimar el concepto ideológico en el marco del enjuiciamiento de la naturaleza. Ya por esta razón sistemática el juicio de gusto «puro» sigue siendo el fundamento ineludible de la tercera crítica.

Pero tampoco en el marco de la crítica de la capacidad de juicio estética se habla en ningún momento de que el punto

21. *Ibid.*, LI.

22. *Ibid.*, LV s.

de vista del genio tenga que desplazar en último extremo al del gusto. Basta con fijarse en la manera como Kant describe el genio: el genio es un favorito de la naturaleza, igual que la belleza natural se considera como un favor de aquélla. El arte bello debe ser considerado como naturaleza. La naturaleza impone sus reglas al arte a través del genio. En todos estos giros <sup>23</sup> es el concepto de la naturaleza el que representa el ba-remo de lo indiscutible.

De este modo, lo único que consigue el concepto del genio es nivelar estéticamente los productos de las bellas artes con la belleza natural. También el arte es considerado estéticamente, esto es, también él representa un caso para la capacidad de juicio reflexiva. *Lo* que se produce deliberadamente, y por lo tanto con vistas a algún objetivo, no tiene que ser referido sin embargo a un concepto, sino que lo que desea es gustar en su mero enjuiciamiento, exactamente igual que la belleza natural. El que «las bellas artes sean artes del genio» no quiere, pues, decir sino que para lo bello en el arte no existe tampoco ningún otro principio de enjuiciamiento, ningún otro patrón del concepto y del conocimiento que el de la idoneidad para el sentimiento de la libertad en el juego de nuestra capacidad de conocer. Lo bello en la naturaleza o en el arte <sup>24</sup> posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad. La heautonomía de la capacidad de juicio estética no funda en modo alguno un ámbito de validez autónomo para los objetos bellos. La reflexión trascendental de Kant sobre un *a priori*, de la capacidad de juicio justifica la pretensión del juicio estético, pero no admite una estética filosófica en el sentido de una filosofía del arte (el propio Kant dice que a la crítica no le corresponde aquí ninguna doctrina o metafísica)<sup>25</sup>.

## 2. La estética del genio y el concepto de vivencia

### a) *El paso a primer plano del concepto del genio*

La fundamentación de la capacidad de juicio estética en un *a priori* de la subjetividad obtendría un significado completamente nuevo al alterarse el sentido de la reflexión filosófica trascendental en los seguidores de Kant. Desde el momento

23. *Ibid.*, 181.

24. Es característico de Kant preferir el «o» al «y».

25. *Kritik der Urteiskraft*, X y LII.

en que no se sostiene ya el trasfondo metafísico que fundaba en Kant primacía de la belleza natural y que mantenía vinculado el concepto del genio a la naturaleza, el problema del arte se plantea con un senti nuevo y distinto. La manera como recibe Schiller la *Crítica de capacidad de juicio* de Kant, y el enorme empuje con que pone temperamento moral-pedagógico al servicio de la idea de «educación estética», permitió que pasara a primer plano el punto vista del arte frente a la perspectiva kantiana del gusto y de capacidad de juicio.

Desde el punto de vista del arte la relación de los conceptos kantianos del gusto y del genio se altera por completo. El concepto genio habrá de convertirse en el más comprensivo, al tiempo que desprecia el fenómeno del gusto.

Bien es verdad que no faltan posibilidades de apoyar esa transformación en el propio Kant. En su opinión tampoco es indiferente para la capacidad de juicio del gusto que las bellas artes sean artes del genio. El gusto juzga precisamente de esto, de si una obra de arte tiene verdaderamente espíritu o carece de él. Kant llega incluso a decir de belleza en el arte que «en el enjuiciamiento de un objeto de este tipo debe atenderse también»<sup>26</sup> a su posibilidad, y en consecuencia al genio que pueda contener; y en otro pasaje dice con toda naturalidad que si el genio no sólo no serian posibles las bellas artes, sino ni siquiera el gusto propio capaz de juzgarlas correctamente<sup>27</sup>. Por eso el punto de vista del gusto pasa por sí mismo al del genio en cuanto se ejerce en un objeto más noble, las bellas artes. A la genialidad de la creación responde una genialidad de la comprensión. Kant no lo expresa así pero el concepto de espíritu que emplea aquí<sup>28</sup> vale del mismo modo para una y otra perspectiva. Y ésta es la base sobre la que se había de seguir construyendo con posterioridad a él.

De hecho resulta evidente que con el paso a primer plano del fenómeno del arte el concepto del gusto tiene que perder su significado. Frente a la obra de arte el punto de vista del gusto es secundario. La sensibilidad selectiva que lo constituye tiene con frecuencia un efecto nivelador respecto a la originalidad de la obra de arte genial. El gusto evita en general lo que se sale de lo habitual, todo lo excesivo. Es un sentido superficial, que no desea entrar en lo original de una producción artística. La mera irrupción del concepto de genio en el siglo

26. *Ibid.*, § 48.

27. *Ibid.*, § 60.

28. *Kritik der Urteiskraft*, § 49.

XVIII íes ya una lanza polémica contra el concepto del gusto. De hecho habla sido ya orientado contra la estética clasicista desde el momento en que se atribuyó al ideal del gusto del clasicismo francés el reconocimiento de un Shakespeare (¡Les-singl). En este sentido Kant resulta anticuado, y adopta una posición mediadora, cuando en virtud de su intención trascendental se mantiene en el concepto del gusto que el *Sturm und Drangno* sólo había recusado con vigor, sino que incluso había atacado ferozmente.

Sin embargo, cuando Kant pasa de esta fundamentación general a los problemas especiales de la filosofía del arte, él mismo apunta a la superación del punto de vista del gusto. Habla entonces de la idea de una *perfección del gusto*<sup>29</sup>. ¿Pero en qué consiste esto? El carácter normativo del gusto implica la posibilidad de su formación y perfeccionamiento: el gusto más perfeccionado, de cuya fundamentación se trata aquí, habrá de adoptar según Kant una forma determinada e inalterable. Y lo cierto es que, por absurdo que esto suene a nuestros oídos, la idea está pensada con toda consecuencia. Pues si por sus pretensiones el gusto ha de ser buen gusto, el cumplimiento de tal pretensión tendría que acabar de hecho con todo el relativismo del gusto al que apela normalmente el escepticismo estético. Acabaría por abarcar todas las obras del arte que poseen «calidad», y desde luego todas las que están hechas con genio.

De este modo podemos concluir que la idea de un gusto perfecto que desarrolla Kant se definiría objetivamente mejor a través del concepto del genio. Sería evidentemente erróneo aplicar ésta idea del gusto perfecto al ámbito de la belleza natural. Sí que valdría tal vez para el arte de la jardinería, pero el propio Kant considera a éste entre las bellezas del arte<sup>30</sup>. Sin embargo, frente a la belleza de la naturaleza, por ejemplo de un paisaje, la idea de un gusto perfecto resulta bastante poco adecuada. ¿Consistiría, quizá, en saber apreciar debidamente todo cuanto en la naturaleza es bello? ¿Pero es que puede haber aquí alguna elección? ¿Puede suponerse en este terreno

29. En alemán *VolUndung*, literalmente: acceso a la perfección (N. del T.). *Kritik der Urteihkraft*, 264.

30. Y curiosamente la refiere a la pintura en vez de a la arquitectura (*Ibid.*, 205j), clasificación que presupone la transformación del gusto del ideal de la jardinería francesa al de la inglesa. Cf. el tratado de Schiller *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*. Por el contrario Schleiermacher (*Aestheiiik*, 204), vuelve a asignar la jardinería inglesa a la arquitectura, como «arquitectura horizontal».

algún tipo de jerarquía? ¿Es más bonito un paisaje soleado que un pasaje velado por la lluvia? ¿Es que hay algo feo en la naturaleza? ¿Hay algo más que cosas que nos hablan de manera distinta según el estado de ánimo en el que nos encontremos, cosas que gustan a unos y a otros no, a cada cual según su gusto? Puede que Kant tenga razón cuando otorga un cierto peso moral al hecho de que a alguien le puede simplemente gustar la naturaleza. ¿Pero puede distinguirse respecto a ella el buen gusto del mal gusto? Allí donde esta distinción no ofrece dudas, es decir, en lo que concierne al arte y a lo artístico, ya hemos visto que el gusto no representa más que una condición restrictiva de lo bello, y que no contiene su auténtico principio. La idea de un gusto perfecto se vuelve así dudosa tanto frente a la naturaleza como frente al arte. En realidad se hace violencia al concepto del gusto cuando no se incluye en él su carácter cambiante. Si hay algo que atestigüe lo cambiantes que son las cosas de los hombres y lo relativos que son sus valores, ello es sin duda alguna el gusto.

Desde este punto de vista la fundamentación kantiana de la estética sobre el concepto del gusto no puede satisfacer realmente. Resulta mucho más cercano emplear como principio estético universal el concepto del genio, que Kant desarrolla como principio trascendente para la belleza en el arte. Este satisface mucho mejor que el concepto del gusto el requisito de permanecer invariable con el paso del tiempo. El milagro del arte, la misteriosa perfección inherente a las creaciones más logradas del arte, se mantiene visible en todos los tiempos. Parece posible someter el concepto del gusto a la fundamentación trascendental del arte, y entender bajo él el seguro sentido de lo genio en el arte. La frase kantiana de que «las bellas artes son artes del genio» se convierte entonces en el axioma básico trascendental de toda estética. En última instancia la estética misma sólo se hace posible como filosofía del arte.

Fue el idealismo alemán el que extrajo esta consecuencia. Si bien Fichte y Schelling se adhieren en general a la teoría kantiana de la imaginación trascendental, sin embargo para la estética hacen un uso nuevo de este concepto. A diferencia de Kant *el punto de vista del arte* se convierte así en el que abarca a toda producción inconscientemente genial e incluye también la naturaleza entendida como producto del espíritu<sup>31</sup>.

31. El primer fragmento de Schlegel (F. Schlegel, *Fragmente*, «Aus dem "Lyceum"», 1797) puede mostrar hasta qué punto oscurece el fenómeno universal de lo bello la transformación que aparece entre Kant

Pero con esto se han desplazado los fundamentos de la estética. Junto al concepto del gusto se deprecia también el de la belleza natural, o al menos se lo entiende de forma distinta. El interés moral por la belleza en la naturaleza, que Kant había descrito en tonos tan entusiastas, retrocede ahora ante el encuentro del hombre consigo mismo en las obras de arte. En la grandiosa estética de Hegel la belleza natural sólo aparece ya como «reflejo del espíritu». En el fondo ya no se trata de un momento autónomo en el conjunto sistemático de la estética<sup>32</sup>.

Evidentemente es la indeterminación con que la naturaleza bella se presenta al espíritu que la interpreta y comprende lo que justifica que, en palabras de Hegel, ella «esté contenida por su sustancia en el espíritu»<sup>33</sup>. Estéticamente hablando, Hegel extrae aquí una consecuencia absolutamente correcta y que ya se nos habla sugerido también a nosotros al hablar de lo inadecuado que resulta aplicar la idea del gusto a la naturaleza. Pues el juicio sobre la belleza de un paisaje depende innegablemente del gusto artístico de cada época. Recuérdese, por ejemplo, una descripción de la fealdad del paisaje alpino que todavía encontramos en el siglo XVIII: claro reflejo del espíritu de la simetría artificial que domina a todo el siglo del absolutismo. La estética de Hegel se plantea pues, por entero, desde el punto de vista del arte. En el arte se encuentra el hombre a sí mismo, encuentra el espíritu al espíritu.

Para el desarrollo de la nueva estética es decisivo que también aquí, como en el conjunto de la filosofía sistemática, el idealismo especulativo haya tenido efectos que van mucho más allá de su validez reconocida. Es sabido que el aborrecimiento del esquematismo dogmático de la escuela de Hegel a mediados del xix estimuló una revitalización de la crítica bajo el lema de la «vuelta a Kant». Y esto vale también para la estética. El empleo que del arte hace Hegel en su estética para la historia de las concepciones del mundo podrá considerarse grandioso; i

y sus seguidores y que he intentado caracterizar con la fórmula «punto de vista del arte»: «Se llama artistas a muchos que en realidad son obras de arte de la naturaleza». En esta manera de expresarse resuena la fundamentación kantiana del concepto del genio en los dones de la naturaleza, pero se la aprecia tan poco que se convierte a la inversa en una objeción contra un tipo de artista excesivamente poco consciente de sí mismo.

32. La forma como Hothos redacta las lecciones sobre estética confiere a la belleza natural una posición quizá excesivamente autónoma, cosa que demuestra la articulación original de Hegel reproducida por Lasson a partir de los materiales de éste. Cf. G. W. Fr. Hegel, *Sämtl. Werke*, Xa/I, XII s.

33. Id., *Vorlesungen über die A. esthetik*.

ello no impidió que tal construcción histórica apriorista, que tuvo origen en una aplicación entre los hegelianos (Rosenkranz, Schasler, y otros) se desacreditase rápidamente. Sin embargo la exigencia de volver a Kant que se planteó frente a ellos no podía significar ya un verdadero retroceso y recuperación del horizonte que envuelve a las críticas kantianas. Al contrario, el fenómeno del arte y el concepto del genio quedaron como centrales en la estética, y el problema de la belleza natural, y también el concepto del gusto, continuaron ampliamente en su margen.

Esto se aprecia también en el uso lingüístico. La restricción kantiana del concepto del genio al artista, que ya hemos tratado anteriormente, no llegó a imponerse. En el siglo xix el concepto del genio se elevó a un concepto de valor universal y experimenta, junto con el concepto del creador, una genuina apoteosis. El concepto romántico e idealista de la producción inconsciente es el que soporta este desarrollo; Schopenhauer y con la filosofía del inconsciente ganará una increíble difusión. Hemos mostrado que esta primacía sistemática del concepto del genio frente a del gusto no convenía en ningún caso a la estética kantiana. Sin embargo el interés esencial de Kant era lograr una fundamentación de la estética autónoma y libre del baremo kantiano; no plantear la cuestión de la verdad en el ámbito del arte; sino fundamentar el juicio estético en el *apriori* subjetivo del sentimiento vital, en la armonía de nuestra capacidad de «conocimiento en general», que constituye la esencia común a gusto y genio, en el campo del irracionalismo y del culto decimonónico al genio. La teoría kantiana del «acrecentamiento del sentimiento vital» en el plano estético favoreció el desarrollo del concepto del «genio» hasta convertirlo en un concepto vital abarcante, sobre todo desde que Fichte elevó el punto de vista del genio y de la producción genial a una perspectiva trascendental universal. Y es así como el neokantismo intentando derivar de la subjetividad trascendental toda validez objetiva, destacó el concepto de la vivencia como el verdadero fundamento de la conciencia<sup>34</sup>.

34. Es mérito de la obra de L. Pareison, *Uestética del idealismo tedesco*, haber puesto de relieve el significado de Fichte para la estética idealista. También en el conjunto del movimiento neokantiano podría reconocerse la oculta influencia de Fichte y de Hegel.

b) *Sobre la historia del término «vivencia»\*\**

Si se rastrea la aparición del término «vivencia» (*Erlebnis*) en el ámbito alemán se llega al sorprendente resultado de que, a diferencia del término de base *erleben*, sólo se hace habitual en los años 70 del siglo pasado. Falta por completo en el XVIII, pero tampoco Schiller ni Goethe lo conocen aún. El testimonio más antiguo<sup>35</sup> parece ser el de una carta de Hegel<sup>37</sup>. También en los años 30 y 40 he encontrado algunas ocurrencias aisladas, en Tieck, Alexis y Gutzkow. En los años 50 y 60 el término sigue siendo enteramente inhabitual, y es en los 70 cuando de repente se hace frecuente<sup>38</sup>. Parece que su introducción general en el habla tiene que ver con su empleo en la literatura biográfica.

Como se trata de una formación secundaria sobre la palabra *erleben*, que es más antigua y que se encuentra con frecuencia en tiempos de Goethe, la motivación de esta nueva formación lingüística debe buscarse en el análisis del significado de *erleben*. *Erleben* significa para empezar «estar todavía en vida cuando tiene lugar algo». A partir de aquí la palabra *erleben* adquiere un matiz de comprensión inmediata de algo real, en oposición a aquello de lo que se cree saber algo, pero a lo que le falta la garantía de una vivencia propia, bien por haberlo tomado de otros, o por haberlo simplemente oído, bien por ser infe-

35. «Vivencia» es el neologismo que propuso Ortega para traducir el término alemán «*Erlebnis*», el cual es la forma sustantivada del verbo «*erleben*». Este verbo representa la forma transitiva del verbo «vivir» (N. del T.).

36. Según una amable comunicación de la Deutsche Akademie de Berlin, que de todos modos todavía no ha completado los materiales para el término *Erlebnis*.

37. En el relato de su viaje Hegel escribe: «*meine ganze Erlebnis*» («toda mi vivencia»; sorprende el género femenino ya que en la tradición posterior *Erlebnis* es neutro, N. del T.), *Briefe* III, 179. Hay que tener en cuenta que se trata de una carta, y que éste es un género en el que se adoptan expresiones poco habituales procedentes del lenguaje hablado sin mayores cuidados, en cuanto no se encuentra una palabra mejor. El mismo Hegel emplea algo antes un giro semejante (*Briefe* III, 55): «*nun von meinem Lebewesen in Wien*» (aproximadamente «finalmente de mi vida en Viena»; el término *Ebewesen* significa luego genéricamente «ser vivo» frente a lo inorgánico, N. del T.). Evidentemente estaba buscando un concepto genérico del que aún no se disponía (es índice de ello el uso del femenino en el primer pasaje citado).

38. En la biografía de Schleiermacher escrita por Dilthey (1870), en la biografía de Winckelmann por Justi (1872), en el *Goethe* de Her-mann Grimm (1877), y probablemente también en otros lugares.

rido, supuesto o imaginado. Lo vivido (*das Erlebte*) es siempre lo vivido por uno mismo.

Pero al mismo tiempo la forma *das Erlebte* se emplea también en el sentido de designar el contenido permanente de lo que ha sido vivido. Este contenido es como un resultado o efecto, que ha ganado permanencia, peso y significado respecto a los otros aspectos efímeros del vivir. Es claro que estas dos direcciones de significado subyacen simultáneamente a la formación *Erlebnis*: por una parte la inmediata 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.

Esta doble vertiente del significado de *erleben* puede ser el motivo de que la palabra *Erlebnis* se introdujese al principio en la literatura biográfica. La esencia de la biografía, en particular de artistas y poetas en el siglo XIX, consiste en entender la obra desde la vida. Su objetivo es en realidad mediar entre las dos vertientes significativas que distinguimos en el término *Erlebnis*, o al menos reconocer su conexión como productiva: algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero. Lo que es «vivencia» de este modo adquiere una posición óptica completamente nueva en la expresión del arte. El conocido título de la obra de Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung*<sup>39</sup> da a esta conexión una fórmula muy patente. De hecho Dilthey es el primero que dio a la palabra una función conceptual a partir de él se convertiría pronto en un término de moda, viniendo a designar un concepto valorativo tan inmediatamente evidente que muchas lenguas europeas lo adoptaron en seguida como préstamo. Sin embargo cabe suponer que el verdadero proceso sólo se refleja en la vida lingüística misma de la palabra, con la matización terminológica que ésta tiene en Dilthey.

Y para Dilthey pueden aducirse de una manera particularmente fácil los motivos que operan en su acuñación lingüística y conceptual del término «vivencia». El título *Das Erlebnis und die Dichtung* es bastante tardío (1905). La primera versión del artículo sobre Goethe que contiene, y que Dilthey había publicado ya en 1877, muestra un cierto uso de la palabra en

39. Literalmente *Vivencia y poesía*. La traducción castellana lleva sin embargo el título *Vida y poesía*.

cuestión, pero aún no aparece en ella la futura firmeza terminológica del concepto. Merece la pena examinar con alguna atención estos precedentes del sentido de «vivencia» que más tarde se fijaría conceptualmente. No nos parece casual que la palabra se haga de pronto frecuente, precisamente en una biografía de Goethe (y en un artículo sobre ésta). Goethe puede inducir más que ningún otro a la formación de esta palabra, porque su poesía es comprensible en un sentido bastante nuevo precisamente a partir de sus vivencias. El mismo llegó a decir de sí que todos sus poemas revisten el carácter de una gran confesión<sup>40</sup>. La biografía de Goethe escrita por Hermann Grimái se sirve de esta frase como de un principio metodológico, y hace de la palabra «vivencias» un uso muy frecuente.

Pues bien, el trabajo de Dilthey sobre Goethe nos permite echar una ojeada a la prehistoria inconsciente de la palabra, ya que disponemos de él tanto en la versión de 1877<sup>41</sup> como en su elaboración posterior en *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905). En él Dilthey compara a Goethe con Rousseau, y para describir la nueva manera de hacer poesía de este último a partir del mundo de sus experiencias internas emplea la expresión *das Erleben* («el vivir [algo]»). En una paráfrasis de un texto de Rousseau se encuentra también el giro *die Erlebnisse früherer Tage*<sup>42</sup> («las vivencias de los días más tempranos»).

Sin embargo, en esta primera época de la obra de Dilthey, el significado de «vivencia» reviste aún una cierta inseguridad. Esto se percibe con toda claridad en un pasaje en el que en ediciones posteriores el mismo autor ha suprimido la palabra *Erlebnis*: «...en correspondencia con lo que él vivió y que más tarde recompuso en sus fantasías como vivencia, de acuerdo con su propia ignorancia del mundo»<sup>43</sup>. El texto trata nuevamente de Rousseau. Pero esto de una vivencia recompuesta en la fantasía parece que no se aviene demasiado bien con el sentido original de *erleben*; tampoco cuadra con el uso lingüístico científico del propio Dilthey en fases más tardías, donde «vivencia» significará precisamente lo que está dado de manera

40. *Dichtung und Wahrheit*, segunda parte, libro 7.º; en *Werke* XXVII, 110.

41. *Zeitschrift für Völkerpsychologie* X; cf. la nota de Dilthey a *Goethe und die dichterische Phantasie*, en *Das Erlebnis und die Dichtung*, 468 ss.

42. *Das Erlebnis und die Dichtung*, 6.ª ed., 219; cf. J. J. Rousseau, *he confessions* II, Livre 9. Pero no puede demostrarse una correspondencia exacta. Evidentemente no se trata de una traducción, sino que es una paráfrasis de lo que aparece descrito en Rousseau.

43. *Zeitschrift für Völkerpsychologie*.

inmediata y que es la materia última para toda configuración por fantasía<sup>44</sup>. La misma acuñación del término «vivencia» evoca claramente la crítica al racionalismo de la Ilustración, que partiendo de Rousseau dio una nueva validez al concepto de la vida. La influencia de Rousseau sobre el clasicismo alemán podría haber sido lo que puso en vigor el baremo del «haber sido vivido» y que en consecuencia hizo posible la formación de «vivencia»<sup>45</sup>. Sin embargo el concepto de vida constituye también el trasfondo metafísico que sustenta el pensamiento especulativo del idealismo alemán, y que desempeña un papel fundamental tanto en Fichte y en Hegel como en el propio Schleiermacher. Frente a la abstracción del entendimiento, así como frente a la particularidad de la sensación o de la representación, este concepto implica su vinculación con la totalidad, con la infinitud. Y es el tono que ha conservado la palabra «vivencia» hasta nuestros días es es algo que se aprecia claramente.

La apelación de Schleiermacher al sentimiento vivo frente al frío racionalismo de la Ilustración, el llamamiento de Schiller hacia un libertad estética frente al mecanismo de la sociedad, la oposición hegeliana de la vida (más tarde: del espíritu) frente a la «positividad» son los precedentes de una protesta contra la moderna sociedad industrial que convirtió a comienzos de nuestro siglo las palabras *vivencia* y *vivencia* en palabras redentoras de resonancia casi religiosa. La irrupción del movimiento juvenil frente a la cultura burguesa y sus formas de vida estuvo bajo este signo, y la influencia de Nietzsche y Bergson se orientó también en esta dirección; pero también el «movimiento espiritual» como el que se organizó en torno a Stefa George, e incluso la figura sismográfica con la que la filosofía de Georg Simmel reaccionó ante estos procesos, son

44. Puede compararse por ejemplo con la versión posterior del artículo sobre Goethe en *Das Erlebnis und die Dichtung*, VI: «Poesía es representación y expresión de la vida. Expresa la vivencia y representa la realidad externa de la vida».

45. Sin duda el uso del término por Goethe fue en esto decisivo. «Preguntaos en cada poema si contiene algo vivido» (*Jubiläumsausgabe*, vol. 38, 326); o también «Todos los libros tienen algo de vivido» (*Jbid.*, vol. 38, 257). Cuando el mundo de la cultura y de los libros se mide con este baremo, él mismo se comprende también como objeto de una vivencia. Ciertamente no es casual que de nuevo en una biografía de Goethe, el libro de F. Gundolf, el concepto de la vivencia experimente un amplio desarrollo terminológico. La distinción de vivencia original y de vivencias de la formación cultural es una continuación consecuente de la formación de concepto: propia de la biografía, que es la que confirió al término *Erlebnis* su mayor auge.



también un testimonio de lo mismo. De este modo la filosofía de la vida en nuestra época enlaza con sus propios precedentes románticos. La repulsa frente a la mecanización de la vida en la existencia masiva del presente confiere a la palabra todavía hoy un énfasis tan natural que sus implicaciones conceptuales quedan ampliamente veladas<sup>46</sup>.

De este modo convendrá entender la acuñación diltheyana del concepto desde la prehistoria romántica de la palabra y recordar también que Dilthey fue el biógrafo de Schleiermacher. Por supuesto que en éste no aparece todavía la palabra *Erlebnis*, y al parecer ni siquiera el sustantivo *Erleben*. Sin embargo no faltan sinónimos que entren en el campo semántico de «vivencia»<sup>47</sup>, y en todos estos casos se aprecia claramente un tras-fondo 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.

De hecho en la biografía de Schleiermacher por Dilthey, en la descripción de la contemplación religiosa, encontramos un uso de la palabra «vivencia» particularmente pregnante y que apunta ya a su ulterior contenido conceptual: «Cada una de sus vivencias con una consistencia propia; una imagen del universo específica, extraída del contexto explicativo»<sup>48</sup>.

46. Cf., por ejemplo, la extrañeza de Rothacker ante la crítica al *Erleben* de Heidegger, enteramente orientada hacia las implicaciones conceptuales del cartesianismo: E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, 1954, 431.

47. Acto vital, acto del ser comunitario, momento, sentimiento propio, sensación, influjo, estimulación como libre determinación del ánimo, lo originalmente interior, excitación, etc.

48. Dilthey, *Das Leben Schleiermachers*, 2.<sup>a</sup> ed., 341. Pero significativamente la lectura *Erlebnisse* (que me parece la correcta) es una corrección de la segunda edición (1922, por Mulert) de un *Ergebnisse* que se encuentra en la impresión original de 1870 (p. 305). Si la primera edición contiene aquí una errata, esto expresaría el parentesco de significado que ya hemos establecido antes entre *Erlebnis* y *Ergebnis* (vivencia y resultado). Un nuevo ejemplo podría ilustrarlo también. En Hotho (*Corstudien für Leben und Kunst*, 1835) leemos: «Sin embargo esta forma de imaginación debe considerarse más como apoyada en el recuerdo de estados vividos, de experiencias ya hechas, que como dotada de una productividad propia. El recuerdo conserva y renueva los detalles individuales y la forma externa del acontecer de estos resultados con todas sus circunstancias, y en cambio no deja aparecer lo general en sí mismo». Ningún lector se extrañaría de que en un texto como éste se lea *Erlebnisse* en vez de *Ergebnisse* (resultados).

### c) *El concepto de vivencia*

Si de la mano de la historia del término investigamos también la historia conceptual de «vivencia», de lo que llevamos dicho podemos y concluir que el concepto diltheyano de vivencia contiene claramente ambos momentos, el panteísta y aún más el positivista, la vivencia y aún más su resultado. Seguramente esto no es casual, sino consecuencia de su propia posición ambigua entre especulación y empirie, a la que más tarde tendremos que volver a dedicar alguna atención. En la medida en que su interés se centra en justificar epistemológicamente el trabajo de las ciencias del espíritu, por todas partes se aprecia en él el dominio de un motivo de lo verdaderamente dado. De este modo lo que motiva la formación de sus conceptos, y que responde al proceso lingüístico que hemos rastreado más arriba, es un motivo epistemológico, o mejor dicho el motivo de la teoría del conocimiento. Así como la lejanía y el hambre de vivencias, que proceden del sufrimiento bajo el complicado aparato de una civilización transformada por la revolución industrial hicieron emerger la palabra vivencia hasta convertirse en un uso lingüístico general, también la nueva distancia que adopta la conciencia histórica frente a la tradición orienta el concepto de la vivencia hacia su propia función epistemológica. Es esto lo que caracteriza precisamente el desarrollo de las ciencias del espíritu en el siglo xix: que no sólo reconocen externamente a las ciencias naturales como modelo, sino que procediendo ellas mismas del mismo fundamento del que vive la ciencia natural moderna, desarrollan el mismo pathos de experiencia e investigación que ella. Si el extrañamiento que la era de la mecánica debía experimentar frente a la naturaleza como mundo natural halló su expresión epistemológica en el concepto de la autoconciencia y en la regla metodológica de la certeza en la «percepción clara y distinta», las ciencias del espíritu del xix experimentaron un extrañamiento semejante frente al mundo histórico. Las creaciones espirituales del pasado, el arte y la historia, no pertenecen ya al contenido habitual del presente sino que son objetos que se ofrecen a la investigación, datos a partir de los cuales puede actualizarse un pasado. Por eso es el concepto de lo dado el que dirige la acuñación diltheyana del concepto de vivencia. En el ámbito de las ciencias del espíritu los datos revisten un carácter bastante especial, y es esto lo que Dilthey intenta formular en el concepto de la vivencia. Enlazando con la caracterización cartesiana de la res cogitans determina el

concepto de la vivencia por la reflexividad, por la interiorización, e intenta justificar epistemológicamente el conocimiento del mundo histórico a partir de este modo particular de estar dados sus datos. 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 la vivencia: las formaciones de sentido que nos salen al encuentro en las ciencias del espíritu pueden aparecernos 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 las unidades vivenciales, que son en sí mismas unidades de sentido.

Más tarde se nos hará patente el significado decisivo que posee para el pensamiento de Dilthey el que la última unidad de la conciencia no se llame «sensación», como era habitual en el kantismo y también en la epistemología positivista del siglo xix hasta Ernst Mach, sino que Dilthey llame a esto vivencia. Limita así el ideal constructivo de un conocimiento montado sobre átomos de la sensación, y opone a él una versión más aguda del concepto de lo dado. La verdadera unidad de lo dado es la unidad vivencial, no los elementos psíquicos en que ésta podría analizarse. En la teoría del conocimiento de las ciencias del espíritu se enuncia así un concepto de la vida que restringe ampliamente la validez del modelo mecanicista.

Este concepto de la vida está pensado teleológicamente: para Dilthey la vida es tanto como productividad. En cuanto que 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». De este modo el concepto de la vivencia constituye la base epistemológica para todo conocimiento de cosas objetivas.

Una universalidad análoga revestirá la función epistemológica que posee el concepto de la vivencia en la fenomenología de Husserl. En la quinta investigación lógica (segundo capítulo) se distingue expresamente el concepto fenomenológico de vivencia de su concepto popular. La unidad vivencial no se entiende aquí como un subsegmento de la verdadera corriente vivencial de un yo sino como una referencia intencional. También aquí la unidad de sentido «vivencia» es ideológica. Sólo hay vivencias en cuanto que en ellas se vive y se siente algo. Es verdad que Husserl reconoce también vivencias no inten-

cionales. Pero éstas acaban entrando también en la unidad de sentido las vivencias intencionales en calidad de momentos materiales. De esta forma en Husserl el concepto de la vivencia se convierte en el título que abarca todos los actos de la conciencia cuya constitución esencial es intencionalidad<sup>49</sup>. Tanto en Dilthey como en Husserl, tanto en la filosofía de la vida como en la fenomenología, el concepto de vivencia se mueve así en principio como un concepto puramente epistemológico. Ambos autores asumen su significado teleológico, pero no lo determinan conceptualmente. El que lo que se manifiesta en la vivencia sea vida se quiere decir que se trata de lo último a lo que podemos retroceder. La misma historia de la palabra proporciona una cierta legitimación para esta acuñación conceptual fijada al rendimiento del término. Ya hemos visto que la formación de la palabra vivencia reviste un significado más decisivo e intensivo. Cuando algo es calificado o valorado como vivencia se piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido. Lo que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita tanto frente a otras vivencias —en las que se viven otras cosas— como frente al resto del curso vital —en el que no se vive «nada»—. Lo que vale como vivencia no es algo que fluya y desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno. En este sentido es muy comprensible que la palabra surja en el marco de la literatura biográfica y que en última instancia proceda de contextos autobiográficos. Aquello que puede denominarse vivencia se constituye en el recuerdo. Nos referimos con esto al contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido. Es esto lo que legitima aún que se hable de vivencia intencional y de la estructura teleológica que posee la conciencia. Pero por otra parte en el concepto de la vivencia se implica también la oposición de la vida respecto al concepto. La vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este «uno mismo» y manifieste así una referencia inconfundible e insustituible al todo de esta vida una. En esta medida no se agota esencialmente en lo que puede decirse de ello ni en lo que puede retenerse como su significado. La re-

49. Cf. E. Husserl, *Logische Untersuchungen* II, 365, nota; *Ideen zur reinen Phanomenologie und phanomenologischen Philosophie* I, 65.

flexión autobiográfica o biográfica en la que se determina su contenido significativo queda fundida en el conjunto del movimiento total al que acompaña sin interrupción. Incluso lo específico del modo de ser de la vivencia es ser tan determinante que uno nunca pueda acabar con ella. Nietzsche dice que «en los hombres profundos todas las vivencias duran mucho tiempo»<sup>50</sup>. Con esto quiere decir que esta clase de hombres no las pueden olvidar pronto, que su elaboración es un largo proceso, y que precisamente en esto está su verdadero ser y su significado, no sólo en el contenido experimentado originalmente como tal. Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado<sup>51</sup>.

Filosóficamente hablando las dos caras que hemos descubierto en el concepto de la vivencia significan que este concepto tampoco se agota en el papel que se le asignó, el de ser el dato y el fundamento último de todo conocimiento. En el concepto de la vivencia hay algo más, algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida<sup>52</sup>.

Hay en particular dos entronques a partir de los cuales se nos había planteado esta temática más amplia, relacionada con el nexo de vida y vivencia; más tarde veremos cómo tanto Dilthey como más aún Husserl quedarán enredados en esta problemática. Está por una parte el significado fundamental que posee la crítica kantiana a toda psicología sustancialista, así como la unidad trascendental, distinta de ésta, de la auto-conciencia, la unidad sintética de la apercepción. Con esta crítica de la psicología racionalista enlazaba la idea de una psicología realizada según un método crítico, cosa que ya emprendió Paul Natorp en 1888<sup>53</sup>, y sobre la cual funda más tarde Richard Hönigswald el concepto de la psicología del pensa-

50. *Gesammelte Werke* XIV, 50.

51. Cf. W. Dilthey VII, 29 s.

52. Por eso Dilthey restringe más tarde su propia definición de vivencia cuando escribe: «La vivencia es un ser cualitativo = una realidad que no puede definirse por el "hacerse cargo", sino que también alcanza a aquello que poseemos de una manera diferenciada» (VII, 230). El mismo no comprende hasta qué punto resulta aquí escaso tomar la subjetividad como punto de partida, y sin embargo algo de ello se le hace consciente bajo la forma de una reserva lingüística: «Puede decirse: ¿poseemos?».

53. *Einkitung in die Psychologie nach kritischer Methode*, 1888; *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode*, 1912 (reelaboración).

miento<sup>M</sup>. Natorp designa el objeto de la psicología crítica mediante el concepto del carácter consciente que enuncia la inmediatez de vivencia, y desarrolla el método de una subjetivización universal como forma de investigación de la psicología reconstructiva. Más tarde Natorp consolidarla y continuaría su entronque fundamental con la crítica muy detenida de los conceptos de la investigación psicológica contemporánea; sin embargo ya para 1888 estaba configurada su idea fundamental de que la concreción de la vivencia originaria, esto es, 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». Esto se hace particularmente claro en la relación de conciencia y tiempo: «Lo que está dado no es la conciencia como proceso en el tiempo, sino el tiempo como forma de conciencia»<sup>55</sup>.

En el mismo año 1888, en el que Natorp se opone así a la psicología dominante, aparece también el primer libro de Henri Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, un ataque crítico a la psicofísica del momento, en el que aparece tan decididamente como el concepto de la vida como opuesto a la tendencia objetivadora, sobre todo espacializadora, de los conceptos psicológicos. Se encuentran aquí frases muy parecidas a las de Natorp sobre «conciencia» y su concreción unitaria y no dislocada. Bergson acude para esto a su famosa expresión de la *durée*, que enuncia la continuidad absoluta de lo psíquico. Bergson concibe ésta como *organisation*, es decir, la determina desde el modo de ser de lo vivo (*être vivant*) en el que cada elemento es representativo del todo (*représentatif du tout*). La interpenetración interna de todos los elementos en la conciencia compara aquí con el modo como se interpenetran todos los tonos al escuchar una melodía. También en Bergson es el momento anticartesiano del concepto de la vida el que se defiende frente a la ciencia objetivadora<sup>56</sup>.

Si se examina la determinación más precisa de lo que quiere decir aquí vida, y de lo que opera en el concepto de la vivencia, no será difícil concluir que la relación entre vida y vivencia no es en este caso la de algo general respecto a lo particular. La unidad determinada de la vivencia en virtud de su conte-

54. *Die Grundlagen der Denkpsychologie*, 1921, 1925.

55. *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode*, 32.

56. H. Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, 1889, 76 s.

nido intencional se encuentra por el contrario en una relación inmediata con el todo, con la totalidad de la vida. Bergson habla de *representado*» del todo, y el concepto de las relaciones recíprocas, que había empleado Natorp, es también expresión de la relación «orgánica» del todo y las partes, que tiene lugar aquí. Georg Simmel, sobre todo, analiza en este aspecto el concepto de la vida como «un estar volcada la vida hacia algo que va más allá de sí misma»<sup>67</sup>.

Y es claro que la representación del todo en la vivencia de cada momento va mucho más lejos que el mero hecho de su determinación por su propio objeto. Por decirlo en palabras de Schleiermacher, cada vivencia es «un momento de la vida infinita»<sup>68</sup>. 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 la 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»<sup>59</sup>. En algún momento alude incluso al hecho de que toda vivencia tiene algo de aventura<sup>60</sup>. Pero ¿qué es una aventura? La aventura no es en modo alguno un episodio. Son episodios los detalles sucesivos, que no muestran ningún nexo interno ni adquieren un significado duradero precisamente por eso, porque son sólo episodios. La aventura en cambio, aunque interrumpe también el decurso habitual de las cosas, se relaciona, sin embargo, positiva y significativamente con el nexo que viene a interrumpir. La aventura vuelve sensible la vida en su conjunto, en su extensión y en su fuerza. En esto estriba el encanto de la aventura. De algún modo le sustrae a uno a los condicionamientos y vinculaciones bajo los que discurre la vida habitual. Se aventura hacia lo incierto.

Pero al mismo tiempo, la aventura conoce el carácter excepcional que le conviene y queda así referida al retorno a lo habitual, en lo cual ya no va a poder ser incluida. En este sentido la aventura, queda superada, igual que se supera una prueba o un examen del que se sale enriquecido y madurado.

57. G. Simmel, *Lebensanschauung*, 21922, 13- Más tarde veremos cómo fue Heidegger quien dio el paso decisivo de tomar ontológicamente en serie la circunscripción dialéctica del concepto de la vida.

58. F. Schleiermacher, *Über die Religion* II, Abschnitt.

59. G. Simmel, *Brücke und Tur*, 1957, 8.

60. Cf. G. Simmel, *Philosophische Kultur*. Gesammelte Essays 1911,

11-28.

De hecho algo de esto se da también en toda vivencia. Toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y referida al mismo tiempo al todo de ésta. No es sólo que como vivencia se permanezca viva mientras no ha sido enteramente elaborada en el nexo de la propia conciencia vital; también el modo como se «supera» en la elaboración dentro del todo de la conciencia vital es algo que fundamentalmente más allá de cualquier «significado» del que uno cree saber algo. En cuanto que la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella.

Llegados así al fin de nuestro análisis conceptual de la vivencia hace patente la afinidad que hay entre su estructura y el modo de ser lo estético en general. La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para el que también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece incluso que la determinación misma de una obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia. En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo.

En cuanto que, como ya hemos dicho, la vivencia estética representa paradigmáticamente el contenido del concepto de vivencia, es comprensible que el concepto de ésta sea determinante para la fundamentación de la perspectiva artística. La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética. Para la vivencia estética esto tiene como consecuencia que el llamado arte vivencial aparezca como el arte auténtico.

### 3. Los límites del arte vivencial. Rehabilitación de la alegoría

El concepto del *arte vivencial* contiene una ambigüedad significativa. «Arte vivencial» quiere decir en principio que el arte procede *de* la vivencia y es su expresión. Pero en un sentido secundario se emplea el concepto del arte vivencial también para aquellas formas del arte que están determinadas *para* la vivencia estética. Ambas cosas están en evidente conexión. Cuando algo posee como determinación óptica el ser expresión de una vivencia, tampoco será posible comprenderlo en su significado si no es en una vivencia.

El concepto de «arte vivencial», como casi siempre en estos casos, está acuñado desde la experiencia del límite con que tropieza su pretensión. Las dimensiones mismas del concepto del arte vivencial sólo se hacen conscientes cuando deja de ser lógico y natural que una obra de arte represente una traducción de vivencias, cuando deja de entenderse por sí mismo que esta traducción se debe a la vivencia de una inspiración genial que, con la seguridad de un sonámbulo, crea la obra de arte que a su vez se convertirá en una vivencia para el que la reciba. Para nosotros el siglo caracterizado por la naturalidad de estos supuestos es el de Goethe, un siglo que es toda una era, toda una época. Sólo porque para nosotros está ya cerrado, y porque esto nos permite ver más allá de sus límites, podemos apreciarlo dentro de ellos y tener de él un concepto.

Poco a poco logramos hacernos conscientes de que esta época no es más que un episodio en el conjunto de la historia del arte y de la literatura. Las espléndidas investigaciones sobre estética literaria en la edad media que ha realizado Ernst Robert Curtius dan buena idea de ello<sup>61</sup>. Cuando se empieza a mirar más allá de los límites del arte vivencial y se dejan valer también otros baremos, se vuelven a abrir espacios amplios dentro del arte occidental, un arte que ha estado dominado desde la antigüedad hasta el barroco por patrones de valor distintos del de lo «vivido»; con esto se abre también la perspectiva a mundos enteros de arte extraño.

Ciertamente todo esto puede convertírse también en «vivencia». Esta autocomprensión estética está siempre disponible. Sin embargo, uno no puede ya engañarse sobre el hecho de que la obra de arte que se nos convierte en vivencia no estaba determinada para una acepción como ésta. Nuestros

61. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948.

conceptos valorativos de genio y vivencialidad no resultan adecuados. Podríamos también acordarnos de baremos muy distintos, decir, por ejemplo, que lo que hace que la obra de arte sea tal obra (arte no es la autenticidad de la vivencia o la intensidad de su expresión sino la estructuración artística de formas y modos de decir fijos. Es la oposición entre los baremos, vale para todas las formas del arte, pero se revela con particular claridad en las artes lingüísticas<sup>62</sup>. Todavía en el xviii se da una coexistencia de poesía y retórica que resulta sorprendente para nuestra conciencia moderna. En una y otra Kant percibe «un juego libre de la imaginación y un negocio de entendimiento»<sup>63</sup>. Tanto la poesía como la retórica son para él bellas artes, y se consideran «libres» porque la armonía de las capacidades del conocimiento, sensibilidad y entendimiento, se logra en ambas de manera no deliberada. El barmos de la vivencialidad y la inspiración genial tenía que erigir frente a esta tradición un concepto muy distinto de arte «libre», al que sólo respondería la poesía (tanto que en ella se ha suprimido todo lo ocasional, y del cual debería excluirse por entero la retórica.

La decadencia del valor de la retórica en el xix es, pues, consecuencia necesaria de la aplicación de la teoría de la producción inconsciente del genio. Perseguiremos esto con un ejemplo determinado, la historia de los conceptos de *símbolo* y *alegoría*, cuya relación interna se ha ido alterando a lo largo de la edad moderna.

Incluso investigadores interesados por lo demás en la historia de las palabras suelen dedicar sin embargo poca atención al hecho de que la oposición artística, para nosotros tan natural, entre alegoría y símbolo es sólo resultado del desarrollo filosófico de los dos últimos siglos; comenzar este desarrollo, este fenómeno era tan poco de esperar que más bien habría que preguntarse cómo se pudo llegar a necesitar semejante distinción y aún oposición. No se puede ignorar que Winckelmann, cuya influencia fue decisiva para la estética y para la filosofía de la historia en su momento, emplea los dos conceptos como sinónimos, y que esto ocurre en realidad en toda la literatura estética del xviii. De hecho los significados de ambas palabras tienen desde principio una cosa en común:

62. Cf. la oposición entre el lenguaje por imágenes significativas y el lenguaje de la expresión que Paul Bockmann toma como base para su *Formgeschichte der deutschen Dichtung*.

63. *Kritik der Urteilskraft*, § 51.

en ambas se designa, 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. Común a ambas, es que algo esté por otra cosa. Y esta referencia tan cargada de significado, en la que se hace sensible lo insensible, se encuentra tanto en el campo de la poesía y de las artes plásticas como en el ámbito de lo religioso-sacramental.

Merecería la pena reservar una investigación detenida al problema de hasta qué punto puede suponerse en el uso antiguo de las palabras «símbolo» y «alegoría» un cierto germen de lo que sería su futura y para nosotros familiar oposición. Aquí sólo podremos destacar algunas líneas fundamentales. Sin duda los dos conceptos no tienen en principio nada que ver el uno con el otro. En su origen la alegoría forma parte de la esfera del hablar, del logos, y es una figura retórica o hermenéutica. 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<sup>M</sup>. En cambio, el símbolo no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene «significado». Es algo que se muestra y en lo cual se reconoce otra cosa; tal es la función de la *tessera hospitalis* y cosas semejantes. Evidentemente se da el nombre de símbolo a aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, esto es, a aquello que es un documento<sup>K</sup> en el que se reconocen los miembros de una comunidad: ya aparezca como símbolo religioso o en sentido profano, ya se trate de una señal, de una credencial o de una palabra redentora, el significado del *symbolon* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho.

Aunque los conceptos de alegoría y símbolo pertenecen a esferas diferentes son, sin embargo, cercanos entre sí, no sólo por su estructura común de representar algo a través de otra cosa, sino también por el hecho de que uno y otro se aplican preferentemente en el ámbito religioso. La alegoría procede para nosotros de la necesidad teológica de eliminar lo chocante en la tradición religiosa —así originalmente en Homero— y

64. ἀλληγορία aparece en lugar del original ὑπονοια: Plut. de aud. poet. 19e.

65. Dejo en suspenso si el significado de συμβολον como «contrato» reposa sobre el carácter de «convención» o sobre su documentación.

reconocer detrás de ello verdades válidas. En el uso retórico la alegoría tiene una función correspondiente, siempre que parezca más adecuado hacer rodeos o utilizar expresiones indirectas. También el concepto símbolo se acerca a este concepto retórico-hermenéutico de la alegoría (Crisipo es el primero que lo emplea con el significado de alegoría, menos es el primer testimonio de ello)<sup>66</sup>, sobre todo por razón de la transformación cristiana del neoplatonismo. El pseudo-Dionisio justifica directamente al comienzo de su obra principal la necesidad de proceder simbólicamente (συμβολικως) y aduce como argumento la inadecuación del ser suprasensible de Dios para nuestro espíritu habituado a lo sensible. *Symbolon* adquiere aquí una función anagógica<sup>67</sup>; ayuda a ascender hacia el conocimiento de lo divino, mismo modo que las formas alegóricas del hablar conducen a un significado «más elevado». El procedimiento alegórico de interpretación y el procedimiento simbólico del conocimiento basan su necesidad en un mismo fundamento: no es posible conocer lo divino que a partir de lo sensible.

Sin embargo en el concepto del símbolo resuena un trasfondo metafísico que se aparta por completo del uso retórico de la alegoría 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 emanación y reflejo de lo verdadero. El moderno concepto de símbolo no se entendería sin su subsunción gnóstica y su trasfondo metafísico. La palabra «símbolo» sólo pudo ascender desde su aplicación original como documento distintivo o credencial hasta el concepto filosófico de un símbolo misterioso, y sólo pudo acercarse a la naturaleza del jeroglífico, cuyo desciframiento sólo es posible al iniciado, 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 de otro, esta «coincidencia» de las dos esferas, es algo que subyace en todas las formas del culto religioso. Y esto mismo hace cercano el símbolo hacia lo estético. Según Solger<sup>68</sup> lo simbólico designa «una existencia que de algún modo se reconoce la idea», por lo tanto la unidad íntima de ideal y manifestación que es específica de la obra de arte. En cambio la alegoría sólo hace surgir esta

66. St. Vet. Fragm. II, 257.

67. συμβολικως και αναγωγικως, de, Coel. hier. I, 2.

68. *Vorlesungen iiber Aesthetik*, 1829, 127.

unidad significativa apuntando más allá de sí mismo hacia algo distinto.

A su vez el concepto de la alegoría experimentó una interesante expansión desde el momento en que designa no sólo una figura de dicción y un sentido de la interpretación (*sensus allegoricus*) sino también representaciones de conceptos abstractos a través de imágenes en el arte. Evidentemente los conceptos de retórica y poética están sirviendo aquí también de modelo para la formación de conceptos estéticos en el terreno de las artes plásticas<sup>69</sup>. La referencia retórica del concepto de alegoría sigue siendo operante en este desarrollo de su significado en cuanto que no supone una especie de parentesco metálico originario como el que conviene al símbolo, sino sólo una asignación fundada por convención y por fijación dogmática, que permite de este modo emplear imágenes como representación de lo que carece de imagen.

Más o menos de este modo pueden resumirse las tendencias del significado lingüístico que a comienzos del xviii conducen a que el símbolo y lo simbólico se opongan como interna y esencialmente significativos a las significaciones externas y artificiales de la alegoría. Símbolo es la coincidencia de lo sensible y lo insensible, alegoría es una referencia significativa de lo sensible a lo insensible.

Bajo la influencia del concepto del genio y de la subjetivización de la «expresión», esta diferencia de significados se convierte en una oposición de valores. El símbolo aparece como aquél 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

69. Habría que investigar cuándo se produce en realidad la traslación del término de la alegoría de la esfera de lo lingüístico a la de las artes plásticas. ¿Será como consecuencia de la emblemática? (Cf. P. Mesnard, *Symbolisme et Humanisme*, en *Umanesimo e Simbolismo*, 1958). En cambio en el xviii cuando se habla de alegoría se piensa siempre en primer lugar en las artes plásticas. Y la idea de Lessing de liberar a la poesía de la alegoría se refiere fundamentalmente a liberarla del modelo de las artes plásticas. Por otra parte la actitud positiva de Winckelmann hacia el concepto de la alegoría no está de acuerdo ni con el gusto de su tiempo ni con las ideas de los teóricos contemporáneos como Dubos y Algaroti. Parece más bien influido por Wolff-Baumgarten cuando pide que el pincel del pintor «moje en la razón». No rechaza pues la alegoría sino que apela a la antigüedad clásica para depreciar desde ella las alegorías más recientes. El ejemplo de Justi (I, 430 s) muestra lo poco que Winckelmann se orienta según el anatema general que pesa sobre la alegoría en el siglo xix, igual que la naturalidad con que se le opone el concepto de lo simbólico.

en ella, como ocurre en la alegoría; esta oposición es tan excluyente como la de artístico e inartístico. Justamente es la indeterminación su significado lo que permite y favorece el ascenso triunfal de palabra y el *concepto de lo simbólico*, en el momento en que la estética racionalista de la época de la ilustración sucumbe a la filosofía crítica a la estética del genio. Merece la pena actualizar este contexto (detalle).

En él adquiere un carácter decisivo el que en el § 59 de la *Crítica la capacidad de juicio* Kant proporcionara un análisis lógico concepto de símbolo que enfoca con particular intensidad este pur la representación simbólica aparece en él confrontada y delimitada frente a la representación esquemática. Es representación (y no mera designación, como en el llamado «simbolismo» lógico); sólo que representación simbólica no representa inmediatamente un concepto (como hace en la filosofía kantiana el esquematismo trascendental), sino que lo hace indirectamente, «con lo que la expresión contiene no verdadero esquema del concepto sino meramente un símbolo para reflexión». Este concepto de la representación simbólica es uno de los resultados más brillantes del pensamiento kantiano. Con él Kant hizo justicia a la verdad teológica que recibió su forma escolástica en la idea de la analogía entis; mantiene también los conceptos humanos alejados de Dios. Más allá de esto —y apuntando expresamente a que este «juicio» «merece una investigación más profunda», descubre— que el lenguaje trabaja simbólicamente (descubre su continuo metaforismo), y finalmente aplica el concepto de la analogía particular para describir la relación de lo bello con lo éticamente bueno que no puede ser ni de subordinación ni de equiparación. «Lo bello es símbolo de lo moralmente bueno»: en esta fórmula tan prudente como pregnante Kant reúne la exigencia de la plena libertad de reflexión de la capacidad de juicio estética con su significación humana; es una idea que estará llena de importantes consecuencias históricas. En esto Schopenhauer fue su sucesor<sup>70</sup>. Al fundamentar la idea de una educación estética del género humano en la analogía de belleza y moralidad que ha formulado Kant, pudo seguir una indicación expresa de éste: «El gusto hace posible la transición de la estimulación de los sentidos al interés moral habitual sin necesidad de un salto demasiado violento»<sup>71</sup>.

70. En *Anmut und Würde* dice que el objeto bello sirve de «símbolo» a una idea (*Werke*, part. 17, 1.910 s, 322).

71. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 260.

Queda ahora en pie la pregunta de cómo se ha podido convertir este concepto del símbolo en lo contrario de la alegoría, que es la oposición para nosotros más familiar. De esto no se encuentra en principio nada en Schiller, aunque comparta la crítica a la alegoría fría y artificial que por aquella época estaban oponiendo a Winckelmann tanto Klopstock y Lessing, como el joven Goethe, Karl Philipp Moritz y otros<sup>72</sup>. Parece que sólo en la correspondencia entre Schiller y Goethe empieza a perfilarse la nueva acuñación del concepto de símbolo. En la famosa carta del 17-8-97 Goethe habla del estado de ánimo sentimental que le producen sus impresiones de Frankfurt, y dice los objetos que producen en él este efecto que «en realidad son simbólicos, es decir, y ni haría falta decirlo: son casos eminentes, que aparecen con una variedad característica como representantes de otros muchos, y que encierran en sí una cierta totalidad...». Goethe concede peso a esta expresión porque debe ayudarle a sustraerse a la «hidra de millones de cabezas de la *empine*». Schiller le confirma este punto de vista y considera que esta forma de sensibilidad sentimental está completamente de acuerdo con «lo que ya hemos comprobado ambos». Sin embargo, es evidente que para Goethe *no se trata en realidad de una experiencia estética sino más bien de una experiencia de la realidad*. El que para ésta última aduzca el concepto de lo simbólico podría deberse a un uso lingüístico del viejo protestantismo.

Frente a esta acepción del simbolismo de la realidad Schiller opone sus argumentos idealistas y desplaza así el concepto de símbolo en dirección a la estética. También el amigo ar-

72. Las cuidadosas investigaciones que ha realizado la filología sobre Goethe en torno a su empleo del término «símbolo» (C. Müller, *Die geschichtlichen Voratsetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, 1933) muestran lo importante que era para sus contemporáneos la confrontación con la estética de la alegoría de Winckelmann, así como la importancia que alcanzó la concepción del arte de Goethe. En la edición de Winckelmann, Fernow (I, 219) y H. Meyer (II, 675 s) dan como ya establecido el concepto de símbolo elaborado en el clasicismo de Weimar. Por rápida que fuera en esto la penetración de los usos lingüísticos de Schiller y Goethe, antes de este último el término no parece haber tenido ningún significado estético. La aportación de Goethe a la acuñación del concepto de símbolo tiene evidentemente un origen distinto, la hermenéutica y doctrina sacramental del protestantismo, que Loeff (*Der Sym-bolbegriff*, 195) hace verosímil citando a Gerhard. Karl-Philipp Moritz hace esto particularmente conspicuo. Aunque su concepción del arte está enteramente penetrada del espíritu de Goethe, puede sin embargo escribir en su crítica a la alegoría que ésta «se acerca al mero símbolo en el que lo que importa no es ya la belleza» (citado por Müller, *o. c.*, 201).

tístico de Goethe, Meyer, sigue esta aplicación estética del concepto de símbolo para delimitar a la verdadera obra de arte frente a la alegoría. En cambio, para el propio Goethe, esta oposición de la teoría del arte de símbolo y alegoría sigue siendo no más que un fenómeno especial de la orientación general hacia lo significativo que él busca en todos los casos y en todos los casos. Por ejemplo, emplea el concepto de símbolo también para los colores, porque también allí «la verdadera relación expresa al mismo tiempo el significado»; en pasajes como este se trasparenta una cercanía al esquema hermenéutico tradicional de *allegorice, symbolice mystice*<sup>73</sup>, hasta que acaba escribiendo estas palabras tan características de él: «Todo lo que ocurre es símbolo, y en cuanto que se representa completo a sí mismo apunta también a lo demás»<sup>74</sup>.

En la estética filosófica este uso lingüístico puede haber introducido sobre todo por la vía de la «religión del arte» griega el desarrollo de Schelling desde la mitología hasta la filosofía del arte muestra esto con bastante claridad. Es verdad que Carl Philipp Moritz al que se remite Schelling, había ya rechazado en el marco de su «teoría de los dioses»; la «resolución en mera alegoría» de los poetas mitológicos; sin embargo, no emplea todavía la expresión «símbolo» para este «lenguaje de la fantasía». Schelling, en cambio, escribe:

La mitología en general, y cualquier forma literaria de la misma en particular no debe comprenderse ni esquemática ni alegóricamente, sino simbólicamente. Pues la exigencia de la representación artística absoluta es la representación completa indiferencia, de manera que lo general sea por entero lo particular, lo particular sea al mismo tiempo lo general todo entero, no que lo signif

Cuando Schelling establece así la verdadera relación entre la mitología y la alegoría (en su crítica a la interpretación de Homero por Heyne), está preparando de hecho al concepto del símbolo su futura posición central en la filosofía del arte. También en Solger encontramos la frase de que todo arte es símbolo<sup>75</sup>. Con esto Solger quiere decir que la obra de arte es la existencia de la «idea» misma; no por ejemplo que su significado sea

73. *Farbenlehre*, Des ersten Bandes erster, didaktischer Teil, n. 916.

74. Carta a Schubart del 3-4-1818. También el joven F. Schlegel (*Neue philosophische Schriften*, 1935, 123) dice de una manera parecida: «Todo lo que se sabe es simbólico».

75. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1802 (en *Werke* V, 411).

76. *Ermin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* II, 41.



«una idea buscada al margen de la verdadera obra de arte». Precisamente lo característico de la obra de arte, de la creación del genio, es que su significado esté en su manifestación misma, no que éste se introduzca en ella arbitrariamente. Schelling apela a la germanización del «símbolo» como *Sinnbild* (imagen de sentido): «Tan concreto, y tan idéntico sólo a sí mismo, como la imagen, y sin embargo tan general y lleno de sentido como el concepto»<sup>77</sup>. Ya en la caracterización del concepto de símbolo por Goethe el acento más decisivo está en que es la idea misma la que se otorga existencia a sí misma en él. Sólo porque en el concepto del símbolo está implicada la unidad interna de símbolo y simbolizado, podría este concepto erigirse en concepto estético universal básico. El símbolo significa la coincidencia de manifestación sensible y significado suprasensible, e igual que el sentido original del *symbolon* griego y su continuación en el uso terminológico de las *Confesiones*, esta coincidencia no es una asignación *a posteriori*, como cuando se adopta un signo, sino que es la reunión de lo que debe ir junto: todo simbolismo a través del cual «el sacerdocio refleja un saber superior» reposa más bien sobre aquella «unión inicial» de hombres y dioses: así escribe Friedrich Creuzer<sup>78</sup>, cuya *Symbolik* se plantea la discutida tarea de hacer hablar al enigmático simbolismo de los tiempos anteriores.

La expansión del concepto de símbolo a un principio estético universal no se realizó desde luego sin resistencias. Pues la unidad de imagen y significado en la que consiste el símbolo no es del todo absoluta. El símbolo no supera sin más la tensión entre el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos: permite precisamente pensar también una relación incorrecta entre forma y esencia, entre expresión y contenido. En particular la función religiosa del símbolo vive de esta tensión. El que sobre la base de esta tensión se haga posible en el culto la coincidencia momentánea y total de la manifestación con lo infinito presupone que lo que llena de significado al símbolo es una mutua pertenencia interna de lo finito y de lo infinito. De este modo la forma religiosa del símbolo responde exactamente a la determinación original del *symbolon* de ser escisión de lo uno y nueva reunión desde la dualidad.

La inadecuación de forma y esencia es esencial al símbolo en cuanto que éste apunta por su propio significado más allá de su mismo carácter sensorial. De esta inadecuación surge el

77. *O. c.*, V, 412.

78. Fr. Creuzer, *Symbolik* I, § 19.

carácter fluctuante e indeciso entre forma y esencia que es propio del símbolo; ella es evidentemente tanto más intensa cuanto más oscuro el significado es éste; es menor cuanto más penetra el significado en la forma. Esta era la idea por la que se guiaba Creuzer<sup>79</sup>. La restricción hegeliana del uso de lo simbólico al arte simbólico de oriente reposa sobre esta relación inadecuada de imagen y significado. El exceso del significado al que hace referencia el símbolo caracterizaría a la forma de arte<sup>80</sup> que se distinguiría de la clásica en que esta última sería por encima de dicha inadecuación. Sin embargo, es evidente que esto representa una fijación consciente y una restricción artificial del concepto, el cual, como ya hemos visto, intenta dar expresión no tanto a la inadecuación como también a la coincidencia de imagen, y ser así. Hay que admitir también que la restricción hegeliana del concepto del arte simbólico (a pesar de los muchos partidarios que encontró) marcó una contracorriente de las tendencias de la nueva estética, que como Schelling intentaba buscar precisamente en este concepto la unidad del fenómeno y significación, con el fin de justificar a través de ella la autonomía estética frente a las pretensiones del concepto<sup>81</sup>.

Volvamos ahora nuestra atención hacia la *depreciación de la alegoría* que implica este desarrollo. Puede que en este proceso haya desempeñado desde el principio un cierto papel el rechazo del clasicismo francés en la estética alemana a partir de Lessing y Hegel<sup>82</sup>. De todos modos Solger sostiene el concepto de lo alegórico en un sentido muy elevado ante el conjunto del arte cristiano, y Friedrich Schlegel va todavía mucho más lejos. Este dice: toda belleza es alegoría (en el *Gespräch*

79. *Ibid.*, § 30.

80. *Aesthetik* I, 403 s (*Werke* X, 1.832 s, 1).

81. En cualquier caso el ejemplo de Schopenhauer muestra que un uso lingüístico que en 1818 consideraba el símbolo como caso especial de una alegoría puramente convencional seguía siendo posible en 1859: *Welt als Wille und Vorstellung*, § 50.

82. Incluso Winckelmann le parece a Klopstock (X, 254 s) situarse en una dependencia falsa: «Los dos fallos principales de la mayor parte de las pinturas alegóricas es que la mayor parte de las veces no se entienden o sólo se entienden con mucha dificultad, y que por su naturaleza carecen por completo de interés... La verdadera historia sagrada y verdadera sería el tema preferido de los grandes maestros... Los demás deberían dedicarse a elaborar la historia de su patria. ¿Qué me importa a mí, y a lo interesante que sea, la historia de los griegos y los romanos?». Hay un rechazo expreso del escaso sentido de la alegoría (alegoría racional) sólo en los franceses más recientes: Solger, *Vorlesungen über Aesthetik* I, 133 s; análogamente Erwin II, 49; *Nachlass* I, 525.

*über Poesie*). También el uso hegeliano del concepto de «simbólico» (igual que el de Creuzer) es todavía muy cercano a este concepto de lo alegórico. Sin embargo, esta manera de hablar de los filósofos, a la que subyacen ciertas ideas románticas sobre la relación de lo inefable con el lenguaje así como el descubrimiento de la poesía alegórica de oriente, no se mantuvo sin embargo en el humanismo cultural del xix. Se apelaba al clasicismo de Weimar, y de hecho la depreciación de la alegoría fue un interés dominante en el clasicismo alemán, consecuencia verdaderamente necesaria del deseo de liberar al arte de las cadenas del racionalismo y de destacar el concepto del genio. La alegoría no es con toda seguridad cosa exclusiva del genio. Reposa sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado y reconocible que no se opone en modo alguno a la comprensión racional en conceptos; todo lo contrario, tanto el concepto como el asunto de la alegoría están estrechamente vinculados con la dogmática: con la racionalización de lo mítico (como ocurrió en la ilustración griega) o con la interpretación cristiana de la sagrada Escritura hacia una doctrina unitaria (así en la patrística), y finalmente con la reconciliación de la tradición cristiana y la cultura antigua que subyace al arte y a la literatura de los nuevos pueblos y cuya última forma mundial fue el barroco. La ruptura de esta tradición fue también el fin de la alegoría. En el momento en que la esencia del arte se apartó de todo vínculo dogmático y pudo definirse por la producción inconsciente del genio, la alegoría tenía que volverse estéticamente dudosa.

Los mismos esfuerzos de Goethe en la teoría del arte ejercen evidentemente una intensa influencia en dirección a una valoración positiva de lo simbólico y a un concepto artísticamente negativo de lo alegórico. En particular su propia poesía tuvo trascendencia en este sentido, en cuanto que en ella se vio una confesión vital, la conformación literaria de la vivencia: el baremo de la vivencialidad, erigido por él mismo, se convierte en el siglo xix en el concepto valorativo dominante. Lo que en la misma obra de Goethe no se ajusta a él —por ejemplo, sus poemas de última época— se vio relegado por el espíritu realista del siglo como «sobrecargado» alegóricamente.

Todo esto acabó teniendo efecto también en el desarrollo de la estética filosófica, que recoge desde luego el concepto de símbolo en el sentido universal de Goethe, pero piensa por completo desde la oposición entre realidad y arte, esto es, desde el «punto de vista del arte» y de la religión estética de la forma-

ción en el siglo xix. Característico de este hecho es la obra tardía de F. Th. Vischer, que cuanto más se va apartando de Hegel, más amplía el concepto de símbolo de éste, viéndolo en él uno de los fundamentos fundamentales de la subjetividad. El «simbolismo oscuro del ánimo confiere alma y significado a lo que en sí mismo era inanimado (naturalidad o a los fenómenos que afectan a los sentidos). Con conciencia estética se sabe libre frente a lo mítico-religioso, también el simbolismo que ella confiere a todo es «libre». Por mucho que el símbolo adecuado al símbolo siga siendo una amplia indeterminación, ya no puede caracterizar, sin embargo, por su referencia privativa al concepto. Tiene por el contrario su propia positividad como creación del espíritu humano. Lo que finalmente se piensa con el concepto de símbolo —Schelling— es la perfecta coincidencia de fenómeno e idea, mientras que la no coincidencia queda reservada a la alegoría o a la conciencia mítica<sup>83</sup>. Todavía en Cassirer encontramos caracterizado el simbolismo estético de manera análoga por oposición al mítico: en el símbolo estaría compensada la tensión de imagen y significado; es una última resonancia del concepto clasicista de la «religión del arte»<sup>84</sup>.

De esta panorámica sobre la historia de los términos símbolo y alegoría podemos sacar una conclusión objetiva. La firmeza de la oposición conceptual entre el símbolo, que se ha desarrollado «orgánicamente» desde la fría y racional alegoría, pierde su vinculatividad en cuanto que reconoce su relación con la estética del genio y de la vivencia en el redescubrimiento del arte barroco (proceso que sin duda pudo detectarse en el mercado de antigüedades), pero sobre todo en los últimos cien años el rescate de la poesía barroca y la nueva investigación de la ciencia del arte han conducido ya a una especie de salvación de la historia de la alegoría; ahora estamos en condiciones de comprender también la razón teórica de este proceso. La base de la estética del siglo xix es la libertad de la actividad simbolizadora del ánimo. ¿Pero es ésta una libertad realmente sólida? ¿No se encuentra esta misma actividad simbolizadora todavía hoy limitada en realidad por la pervivencia de una tradición mítica-alegóricas? Si se reconoce esto hay que volver

83. F. Th. Vischer, *Kritische Gattige: Das Symbol*. Cf. el excelente análisis de Volhard, *Zwischen Hegel und Niet'sche*, 1932, 157 s, así como la exposición histórica de W. Oelmüller, *F. Th. Vischer und das Problem der nachhegelschen Aesthetik*, 1959.

84. E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, 29.

a relativizar la oposición de símbolo y alegoría, que bajo el prejuicio de la estética vivencial parecía absoluta; tampoco la diferencia entre conciencia estética y mítica podrá seguir valiendo como absoluta.

Y hay que hacerse consciente de que la irrupción de estas cuestiones implica una revisión fundamental de los conceptos estéticos de base. Es claro que lo que aquí está en juego es algo más que un nuevo cambio del gusto y de la valoración estética. Es el concepto mismo de la conciencia estética el que se vuelve ahora dudoso, y con él el punto de vista del arte al que pertenece. ¿Es el comportamiento estético en realidad una actitud adecuada hacia la obra de arte? ¿O lo que nosotros llamamos «conciencia estética» no será más bien una abstracción? La nueva valoración de la alegoría de que ya hemos hablado parece apuntar a que en realidad también en la conciencia estética intenta hacerse valer un momento dogmático. Y si la diferencia entre conciencia mítica y estética no ha de ser absoluta, ¿no se vuelve entonces dudoso el concepto mismo del arte que, como ya hemos visto, es una creación de la conciencia estética? En cualquier caso no cabe duda de que las grandes épocas en la historia del arte fueron aquéllas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto del «arte», de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética. ¿Puede en realidad aplicarse a estos tiempos el concepto de la vivencia estética sin hacer con ello violencia a su verdadero ser?

## Recuperación de la pregunta por la verdad del arte

### 1. Los aspectos cuestionables de la formación estética

Con el fin de medir correctamente el alcance de esta pregunta empezaremos con una reflexión histórica que permita determinar el concepto de la «conciencia estética» en su sentido específico y acuñarlo históricamente. Es claro que hoy día «estético» no quiere decir exactamente lo que Kant entendía bajo este término cuando llamó a la teoría de espacio y tiempo «estética trascendental», y cuando consideró la teoría de lo bello y de lo sublime en la naturaleza y en el arte como una «crítica de la capacidad de juicio estético». Schiller parece ser el punto en el que la idea trascendental del gusto se convierte en una exigencia moral y se formula como imperativo: *comportarse estéticamente*<sup>1</sup>. En sus escritos estéticos Schiller transforma la subjetivización radical, con la que Kant había justificado trascendentalmente el juicio de gusto y su pretensión de validez general, convirtiéndola de presupuesto metódico en presupuesto de contenido.

Es cierto que en esto podía enlazar con el propio Kant en cuanto que ya éste había atribuido al gusto el significado de representar la transición del disfrute sensorial al sentimiento.

1. Puede resumirse de este modo lo que aparece fundamentado en las cartas *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, por ejemplo en la carta 15: «debe ser común entre instinto formal e instinto material, esto es, debe ser un instinto lúdico».

moral<sup>2</sup>. Pero desde el momento en que Schiller proclama el arte como una introducción a la libertad, se remite más a Fichte que a Kant. El libre juego de la capacidad de conocimiento, en el que Kant había basado el apriori del gusto y del genio, se entiende en Schiller antropológicamente desde la base de la teoría de los instintos de Fichte: el instinto lúdico obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia. El objetivo de la educación estética es el cultivo de este instinto.

Y esto tuvo amplias consecuencias. Ahora el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición. En el lugar de la relación de complementación positiva que había determinado desde antiguo las relaciones de arte y naturaleza, aparece ahora la oposición entre apariencia y realidad. Tradicionalmente el «arte», que abarca también toda transformación consciente de la naturaleza para su uso humano, se determina como ejercicio de una actividad complementadora y enriquecedora en el marco de los espacios dados y liberados por la naturaleza<sup>3</sup>. También las «bellas artes», vistas desde este horizonte, son un perfeccionamiento, de la realidad y no un enmascaramiento, una ocultación o incluso una deformación de la misma. Pero desde el momento en que lo que acuña al concepto del arte es la oposición entre realidad y apariencia queda roto aquel marco abarcante que constituía la naturaleza. El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma.

Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son trasgredidos. Es el «reino ideal» que hay que defender contra toda limitación, incluso contra la tutela moralista del estado y de la sociedad. Este desplazamiento interno de la base ontológica de la estética de Schiller no es ajeno al hecho de que también su grandioso comienzo en las *Cartas sobre la educación estética* se transforme ampliamente a lo largo de su exposición. Es conocido que de la idea primera de una educación a través del arte se acaba pasando a una educación para el arte. En lugar de la verdadera libertad moral y política, para la que el arte debía representar una preparación, aparece la formación de un «estado estético», de una sociedad

2. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 31799, 164.

3.  $\hat{\alpha} \chi \acute{\epsilon} \nu \nu \rho \dot{\iota} \chi \epsilon \tau \dot{\iota} \dot{\iota} \acute{\epsilon} \nu \text{ ITUTEXET } \acute{\alpha} \sim \dot{\iota} \dot{\iota} \rho \acute{\iota} \omega \nu \acute{\alpha} \omega \nu \nu \alpha \text{ tet aitep}^{\wedge} \text{aaaafte}, \text{ta ok } \underline{\text{LUXai}}$ : Aristóteles, *Phys.* B 8, 199 a 15.

cultural interesada por el arte<sup>4</sup>. Pero con esto se coloca también en una nueva oposición a la superación del dualismo kantiano entre el mundo de los sentidos y el mundo de las costumbres, que estaba representada por la libertad del juego estético y por la armonía de la obra de arte. La reconciliación de ideal y vida en el arte es meramente una conciliación particular. Lo bello y el arte sólo confieren a la realidad un carácter efímero y deformante. La libertad del ánimo hacia la que concierne a ambos sólo es verdadera libertad en un estado estético, no en la realidad. Sobre la base de la reconciliación estética del dualismo kantiano entre el ser y el deber se abre así un dualismo más profundo e insoluble. Es frente a la prosa de la realidad enajenada, donde la poesía de la conciliación estética tiene que buscar su propia autoconciencia.

El concepto de realidad, al que Schiller opone la poesía no es el mismo que el de la filosofía ya kantiano. Pues, como ya vimos, Kant parte siempre de la belleza natural. Pero en cuanto que el mismo Kant, por morosa crítica a la metafísica dogmática, habla restringido el concepto de conocimiento a la posibilidad de la «ciencia natural pura», otorga así validez indiscutible al concepto nominalista de la realidad. La complejidad ontológica en la que se encuentra la estética del arte se remite en realidad en última instancia al propio Kant. Bajo el dominio del prejuicio nominalista el ser estético no se puede concebir más que de una manera insuficiente e incorrecta.

En el fondo la liberación respecto a los conceptos que más estorban obstaculizando una comprensión adecuada del ser estético sólo se debe a la crítica fenomenológica contra la psicología y la epistemología del siglo XIX. Esta crítica logró mostrar lo erróneos que son todos los intentos de pensar el modo de ser de lo estético partiendo de la experiencia de la realidad, y de concebirlo como una modificación de ésta<sup>5</sup>. Conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio la crítica fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario busca la auténtica verdad en lo que ella experimenta. Tal es la razón de que por su esencia misma la

4. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, carta 27. Cf. la excelente exposición de este proceso por H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik durch Hegel*, Berlin 1931.

5. Cf. E. Fink, *Vergegenwärtigung und Bild: Jahrbuch für Philosophie phänomenologische Forschung* XI (1930).

experiencia estética no se pueda sentir decepcionada por una experiencia más auténtica de la realidad. Al contrario, es común a todas las modificaciones mencionadas de la experiencia de la realidad el que a todas ellas les corresponda esencial y necesariamente la experiencia de la decepción. Lo que sólo era aparente se ha revelado por fin, lo que estaba desrealizado se ha vuelto real, lo que era encantamiento pierde su encanto, lo que era ilusión es ahora penetrado, y lo que era sueño, de esto ya hemos despertado. Si lo estético fuera apariencia en este sentido, su validez —igual que los terrores del sueño sólo podría regir mientras no se dudase de la realidad de la apariencia; con el despertar perderla toda su verdad.

El relegamiento de la determinación ontológica de lo estético al concepto de la apariencia estética tiene pues su fundamento teórico en el hecho de que el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural acaba desacreditando todas las posibilidades de conocer que queden fuera de esta nueva metodología.

Quisiera recordar aquí que en el pasaje de Hermholtz del que hemos partido, ese momento distinto que caracteriza al trabajo de las ciencias del espíritu frente a las de la naturaleza no encuentra mejor caracterización que el adjetivo «artístico». Con esta relación teórica se corresponde positivamente lo que podríamos llamar la conciencia estética. Esta está dada con el «punto de vista del arte» que Schiller fundó por primera vez. Pues así como el arte de la «bella apariencia» se opone a la realidad, la conciencia estética implica una enajenación de ésta; es una figura del «espíritu enajenado», como Hegel reconoce y caracteriza a la *formación (Bildung)*<sup>6</sup>. El poder comportarse estéticamente es un momento de la conciencia culta. En la conciencia estética encontramos los rasgos que caracterizan a esta conciencia culta: elevación hacia la generalidad, distanciamiento respecto a la particularidad de las aceptaciones o rechazos inmediatos, el dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las propias preferencias.

Un poco más arriba hemos ilustrado el significado del concepto de *gusto* en este contexto. Y sin embargo la unidad de un ideal del gusto, que caracteriza y une a una sociedad, se distingue característicamente de todo lo que constituye la figura de la formación estética. Todavía el gusto se rige por un ba-

6. En Hegel esta «Bildung» abarca todo lo que es formación del individuo en contenidos supraindividuales, incluso la capacitación profesional intelectual y científica (N. del T.).

remo de contenido. Lo que es vigente en una sociedad, el gusto que domina en ella, todo esto 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 forma parte en conjunto de la unidad de un estilo de vida de un ideal de gusto.

En cambio la idea de la formación estética tal como procede Schiller consiste precisamente en no dejar valer ningún baremo de contenido, y en disolver toda unidad de pertenencia de una obra de arte respecto a su mundo. Esto está expresado en la expansión universal de la posesión que se atribuye a sí misma la conciencia forma estéticamente. Todo aquello a lo que atribuye «calidad» es cosa suya. Y de entre este conjunto ella ya no es capaz de elegir nada, porque ella es ni quiere ser nada por referencia a lo cual pudiera valorarse una selección. Como conciencia estética ha reflexionado hasta saltar los límites de todo gusto determinante y determinado, y representa en ese un grado cero de determinación. Para ella la obra de arte no pertenece a su mundo, sino que a la inversa es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte.

Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético reposa, pues, sobre un rendimiento abstractivo. En cuanto que 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 se hace patente como «obra de arte pura». La abstracción de la conciencia estética realiza pues algo que para ella misma es positivo. Descubre y permite tener existencia por sí mismo a lo que constituye a la obra de arte pura. A este rendimiento suyo quisiera llamarlo «distinción estética».

Con este nombre —ya diferencia de la distinción que realiza en sus elecciones y rechazos el gusto determinado y lleno de contenido— queremos designar la abstracción que sólo elige por referencia a la calidad estética como tal. Esta tiene lugar en la autoconciencia de «vivencia estética». La obra auténtica es aquella hacia la que se orienta la vivencia estética; lo que ésta abstrae son los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido. Estos momentos pueden ser muy significativos en cuanto que individualizan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de su significado que le es originalmente propia. Pero la esencia

artística de la obra tiene que poder distinguirse de todo esto. Precisamente lo que define a la conciencia estética es su capacidad de realizar esta distinción de la intención estética respecto a todo lo extraestético. Lo suyo es abstraer de todas las condiciones de acceso bajo las cuales se nos manifiesta una obra. Es, pues, una distinción específicamente estética. Distingue la calidad estética de una obra respecto a todos los momentos de contenido que nos determinan a tomar posiciones de contenido, morales o religiosas, y sólo se refiere a la obra en su ser estético. En las artes reproductivas distingue también el original (la poesía, la composición) de su ejecución, y lo hace de manera que la intención estética pueda ser tanto el original frente a su reproducción como la reproducción en sí misma, a diferencia del original o de otras posibles acepciones de éste. La soberanía de la conciencia estética consiste en hacer por todas partes esta clase de distinciones estéticas y en poder verlo todo «estéticamente».

La conciencia estética posee así el carácter de la simultaneidad, pues pretende que en ella se reúne todo lo que tiene valor artístico. La forma de reflexión en la que ella se mueve en calidad de estética es, pues, sólo presente. En cuanto que la conciencia estética atrae a la simultaneidad todo aquello cuya validez acepta, se determina a sí misma al mismo tiempo como histórica. Y no es sólo que incluya conocimiento histórico y lo use como distintivo<sup>7</sup>; la disolución de todo gusto con un contenido determinado, que le es propia por ser estética, se expresa también en la creación de los artistas que se vuelven hacia la historia. La pintura histórica, que no debe su origen a una necesidad contemporánea de representación sino a la representación desde una reflexión histórica; la novela histórica, así como sobre todo las formas historizantes que adopta la arquitectura del xix con sus inacabables reminiscencias de estilo, todo esto muestra hasta qué punto están unidos el momento estético y el histórico en la conciencia de la formación.

Podría argüirse que la simultaneidad no se origina sólo en la distinción estética sino que es desde siempre un producto integrador de la vida histórica. Al menos las grandes obras arquitectónicas se adentran en la vida del presente como testimonios vivos del pasado, y toda conservación de lo antiguo en usos y costumbres, en imágenes y adornos, hace otro tanto en cuanto que proporciona a la vida actual algo que procede

7. La ilusión de hacer citas como juego social es característico de esto.

de épocas anteriores. Sin embargo, la conciencia de la formación estética es muy distinta de esto. No se entiende a sí misma como este género de integración de los tiempos, sino que la simultaneidad que le es propia tiene su base en la relatividad histórica del gusto, de la que ella guía la conciencia. La contemporaneidad fáctica sólo se convierte en simultaneidad de principio cuando aparece una disposición fundamental a no rechazar inmediatamente como mal gusto cualquier gusto que difiera del propio que uno entiende como «bueno». En el lugar de la unidad de un solo gusto aparece así un sentimiento dinámico de calidad<sup>8</sup>.

La «distinción estética» que activa a la conciencia estética como se otorga entonces a sí misma una existencia propia exterior. Demuestra su productividad disponiendo para la simultaneidad propios locales: la «biblioteca universal» en el ámbito de la literatura; museo, el teatro permanente, la sala de conciertos... Pero conviene poner en claro la diferencia de estos nuevos fenómenos frente a lo antiguo. El museo, por ejemplo, no es simplemente una colección que se abre al público. Las viejas colecciones (tanto en la corte como en las ciudades) reflejaban la elección de un determinado gusto y contenían preferentemente los trabajos de una misma «escuela» a la que atribuía una cierta cicmplaridad. El museo, en cambio, es una colección de tales colecciones; su perfección estriba, y esto es significativo, en ocultar su propia procedencia de tales colecciones, bien reordenando históricamente el conjunto, bien completando unas cosas con otras hasta lograr un todo abarcante. Los teatros permanentes o la organización de conciertos en el siglo pasado muestran también cómo los programas van alejando cada vez más de las creaciones contemporáneas adaptándose a la necesidad de autoconfirmación que caracteriza a la sociedad cultural que soporta tales instituciones. Incluso formas artísticas que parecen oponerse tan palmariamente a la simultaneidad de la vivencia estética, como es la arquitectura, se ven sin embargo atraídas a ella por la moderna técnica reproductiva que convierte los edificios en imágenes por el moderno turismo que trasforma el viajar en un hobby de libros ilustrados<sup>9</sup>.

8. Cf. ahora la magistral exposición de esta evolución en W. Weidlé, *Die Sierblichkeit der Musen*.

9. Cf. A. Malraux, *Le musée imaginaire*, y W. Weidlé, *Les abeilles d' Aristote* Paris 1954. Sin embargo aquí no aparece la verdadera consecuencia que atrae nuestro interés hermenéutico, ya que Weidlé —en la crítica de lo puramente estético— retiene el acto creador como norma, como

De este modo, en virtud de la «distinción estética» por la que la obra se hace perteneciente a la conciencia estética, aquélla pierde su lugar y el mundo al que pertenece. Y a esto responde en otro sentido el que también el artista pierda su lugar en el mundo. Esto se hace muy patente en el descrédito en que ha caído lo que se llama «arte por encargo». En la conciencia pública dominada por la era del arte vivencial, hace falta recordar expresamente que la creación por inspiración libre, sin encargo, sin un tema prefijado y sin una ocasión determinada, ha sido en épocas pasadas más bien el caso excepcional en la creación artística, mientras que hoy día consideramos al arquitecto como un fenómeno *sui generis* por el hecho de que en su producción no está tan libre de encargo y ocasión como el poeta, el pintor, o el músico. El artista libre crea sin encargo. Incluso se diría que su característica es la total independencia de su creación, y esto es lo que le confiere socialmente los rasgos del marginado, cuyas formas de vida no se miden según los patrones de la moralidad pública. El concepto de la bohemia, procedente del xix, refleja bien este proceso. La patria de las gentes itinerantes se convierte en el concepto genérico de estilo de vida del artista.

Pero al mismo tiempo este artista que es «tan libre como el pájaro o como el pez» se carga con una vocación que le convierte en una figura ambigua. Pues una sociedad culta, separada ya de sus tradiciones religiosas, espera del arte más de lo que corresponde a la conciencia estética desde el «punto de vista del arte». La exigencia romántica de una nueva mitología, tal como resuena en F. Schlegel, Schelling, Hölderlin y el joven Hegel<sup>10</sup>, pero que vive también por ejemplo en los ensayos y reflexiones artísticos del pintor Runge, confiere al artista y a su tarea en el mundo la conciencia de una nueva consagración. Se convierte en algo así como un «redentor mundano» (Immermann), cuyas creaciones en lo pequeño deben lograr la redención de la pérdida en la que espera un mundo sin salvación. Esta pretensión ha determinado desde entonces la tragedia del artista en el mundo. Pues el cumplimiento que encuentra esta pretensión no es nunca más que particular. Y en realidad esto significa su refutación. La búsqueda experimental de nuevos símbolos o de una nueva «leyenda»

un acto «que precede a la obra pero que penetra por completo en la obra misma y que yo concibo y contemplo cuando concibo y contemplo la obra» (citado según la traducción alemana, *Die Sterblichkeit der Musen*, 181). 10. Cf. F. Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, 1917, 7.

*capaz* de unir a todos puede desde luego reunir un público a su alrededor y crear una comunidad. Pero como cada artista encuentra a su comunidad, la particularidad de la formación de tales comunidades no atestigua sino la realización de la disgregación. Sólo la figura universal de la formación estética une a todos.

El verdadero proceso de formación, esto es, de la elevación hacia la generalidad, aparece aquí disgregado en sí mismo. La «habilidad de la reflexión pensante para moverse en generalidades y colocar cualquier contenido bajo puntos de vista aducidos y revestirlo así con ideas», e según Hegel el modo de no entrar en el verdadero contenido de las ideas. A este libre desparramarse del espíritu en sí mismo Immermann le llama «dilapidador»<sup>11</sup>. Con ello describe la situación creada por la literatura clásica y la filosofía de la época de Goethe, en la que los epígonos encontraron hechas todas las formas del espíritu y confundieron con ello el verdadero rendimiento de la formación, el trabajo de eliminar lo extraño y rudo, con el disfrute de la misma. Se había vuelto *fácil* hacer buena poesía, y por eso era tanto más difícil convertirse en un buen poeta.

## 2. Crítica de la abstracción de la conciencia estética.

Volvámonos ahora al concepto de la distinción estética, del que y hemos descrito la imagen de su formación, y desarrollemos las dificultades teóricas que contiene el *concepto de lo estético*. Es evidente que la abstracción que produce lo «puramente estético» se cancela a sí misma. Creo que esto queda claro en el intento más consecuente de desarrollar una estética sistemática partiendo de las distinciones kantianas, intento que debemos a Richard Hamann<sup>12</sup>. El intento de Hamann se caracteriza porque retrocede realmente a la intención trascendental de Kant y desmonta con ello el patrón unilateral del arte vivencial. Al elaborar por igual el momento estético en todos los lugares en que aparece, adquieren rango estético también las formas especiales que están vinculadas a algún objetivo, como el arte monumental o el de los carteles. Pero también aquí retiene Hamann la tarea de la distinción estética, pues distingue en ellos lo que es estético de las referencias extraestéticas en las que se encuentran, igual que nosotros podemos hallar. Por ejemplo en sus *Epigonen*. 12. R. Hamann *Aesthetik*, 21921.

blar, al margen de la experiencia del arte, de que alguien se comporta estéticamente. De este modo se devuelve a la estética toda su extensión y se reinstaura el planteamiento trascendental que había sido abandonado por el punto de vista del arte y por su escisión entre la apariencia bella y la ruda realidad. La vivencia estética es indiferente respecto a que su objeto sea real o no, respecto a que la escena sea el escenario o la vida. La conciencia estética posee una soberanía sin restricciones sobre todo.

Sin embargo, el intento de Hamann fracasa en el lugar inverso : en el concepto del arte, que él saca tan consecuentemente del ámbito de lo estético que acaba haciéndolo coincidir con el del virtuosismo<sup>13</sup>. La «distinción estética» se ve llevada aquí hasta el extremo; acaba abstrayendo incluso el arte.

El concepto estético fundamental del que parte Hamann es el de la «significatividad propia de la percepción». Con este concepto se quiere decir evidentemente lo mismo que con la teoría kantiana de la coincidencia, adecuada al fin, con el estado de nuestra capacidad de conocimiento en general. Igual que para Kant, también para Hamann debe quedar con ello en suspenso el patrón, tan esencial para el conocimiento, del concepto o del significado. Lingüísticamente hablando, la «significatividad» es una formación secundaria de «significado», que desplaza significativamente la referencia a un significado determinado hacia lo incierto. Lo que es «significativo» es algo que posee un significado desconocido (o no dicho). Pero «significatividad propia» es un concepto que va aún más lejos. Lo que es significativo por sí mismo —autosignificativo— en vez de heterosignificativo pretende cortar toda referencia con aquello que pudiera determinar su significación. ¿Pero puede un concepto como éste proporcionar a la estética una sustentación firme? ¿Puede usarse el concepto de «autosignificatividad» para una percepción en general? ¿No hay que conceder también al concepto de la «vivencia» estética lo que conviene igualmente a la percepción: que percibe lo verdadero y se refiere así al conocimiento?

De hecho será bueno recordar en este punto a Aristóteles, que mostró que toda *αἰσθησις* tiene que ver con una generalidad aunque cada sentido tenga su campo específico y en consecuencia lo que está dado en él inmediatamente no sea general. Sin embargo, la percepción específica de un dato sensible como tal es una abstracción. En realidad lo que nos está dado

13. *Kunst und Konnen*, en *JLogos*, 1933.

sensiblemente sólo lo vemos cada vez por referencia a una generalidad. Reconocemos, por ejemplo, cierto fenómeno blanco una persona<sup>14</sup>.

Es seguro que el ver «estético» se caracteriza porque no rápidamente su visión a una generalidad, al significado que como objetivo que tiene planeado o cosa parecida, sino que se detiene en la visión como estética. Sin embargo, no por eso dejamos de estar en esta clase de referencias cuando vemos, esto es, ese fenómeno que admiramos como estético no dejamos por eso de verlo con una persona. Nuestra percepción no es nunca un simple reflejo de lo que ofrece a los sentidos.

Por el contrario la psicología más reciente, sobre todo la crítica que plantea Scheler contra el concepto de la pura percepción «estimulación recíproca»<sup>15</sup>, enlazando con W. Koehler, E. Straus, Wertheimer, entre otros, ha venido a mostrar que este concepto padece de un dogmatismo epistemológico. Su verdadero sentido es únicamente normativo, ya que la reciprocidad de la estimulación representaría el resultado final ideal de la reducción de todas las fantasías instintivas a consecuencia de una enorme sobriedad que permitiría al final percibir exactamente lo que hay —en vez de las representaciones meramente supuestas por la fantasía instintiva—. Pero esto significa una percepción pura, definida por el concepto de la adecuación al estético sólo representaría un caso límite ideal.

A esto se añade, sin embargo, otra cuestión más. Tampoco la percepción pensada como adecuada podría ser nunca un mero reflejo de lo que hay; seguiría siendo siempre su acepción como tal cosa. Toda acepción como... articula lo que hay abstrayendo de él, atendiendo a..., reuniendo su visión como...; y todo esto puede estar en el centro de una observación o bien ser meramente percibido, quedando al margen o por detrás. No cabe duda de que ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver «pone» lo que no está ahí. Piénsese, por ejemplo, en la tendencia inercial que opera en la misma visión, que hace que las cosas se vean siempre en lo posible de la misma manera.

14. Aristóteles, *De anima*, 425 a 25.

15. M. Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, 1926, 397 s.



Esta crítica a la teoría de la percepción pura, que ha tomado cuerpo en la experiencia pragmática, ha recibido luego de Heidegger una consideración fundamental. Con ello ha adquirido también validez para la conciencia estética, aunque en ella la visión no se limite a «mirar más allá» de lo que ve, buscando por ejemplo su utilidad general para algo, sino que se detiene en la misma visión. El mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo una acepción de este algo como... El modo de ser de lo percibido «estéticamente» no es un estar dado. Allí donde se trata de una representación dotada de significado —así por ejemplo en los productos de las artes plásticas— y en la medida en que estas obras no son abstractas e inobjetivas, su significatividad es claramente directriz en el proceso de la lectura de su aspecto. Sólo cuando «reconocemos» lo representado estamos en condiciones de «leer» una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay tal imagen. Ver significa articular. Mientras seguimos probando o dudando entre formas variables de articulación, como ocurre con ciertas imágenes que pueden representar varias cosas distintas, no estamos viendo todavía lo que hay. Este tipo de imágenes son en realidad una perpetuación artificiosa de esta vacilación, el «tormento» del ver. Algo parecido ocurre con las obras de arte lingüísticas. Sólo cuando entendemos un texto —cuando por lo menos dominamos el lenguaje en el que está escrito— puede haber para nosotros una obra de arte lingüística. Incluso cuando oímos música absoluta tenemos que «comprenderla». Sólo cuando la comprendemos, cuando es «clara» para nosotros, se nos aparece como una construcción artística. Aunque la música absoluta sea como tal un puro movimiento de formas, una especie de matemática sonora, y no existan contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene no obstante una referencia con lo significativo. Es la indeterminación de esta referencia la que constituye la relación significativa específica de esta clase de música<sup>16</sup>.

16. Las nuevas investigaciones sobre la relación entre música vocal y música absoluta que debemos a Georgiades (*Musik und Sprache*, 1954) me parecen confirmar este nexo. Tengo la impresión de que la discusión contemporánea sobre el arte abstracto está a punto de perderse en una oposición abstracta entre «objetividad» e «inobjetividad». En el concepto de la abstracción se pone actualmente de hecho un acento verdaderamente polémico. Sin embargo lo polémico presupone siempre una cierta comunidad. El arte abstracto nunca se deshace por completo de la referencia a la objetividad, sino que la mantiene bajo la forma de la privación. Más

El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación. Por eso es un formalismo invertido, y que desde luego no puede remontarse a Kant, querer ver la unidad de la construcción estética únicamente en su forma y por oposición a su contenido. Con el concepto de la forma Kant tenía presente algo muy distinto. En él el concepto de forma designa la constitución de la formación estética; pero no frente al contenido lleno de significado de una obra de arte sino frente al estímulo sólo sensorial de lo material<sup>17</sup>. El llamado contenido objetivo no es una materia que esté esperando su conformación posterior, sino que en la obra de arte el contenido está y siempre trabado en la unidad de forma y significado.

El término «motivo», tan usual en el lenguaje de la pintura, puede ilustrar esto. El motivo puede ser tanto objetivo como abstracto; en cualquier caso, y desde el punto de vista ontológico, es inmaterial (áveü ÜX.TJC). Esto no significa en modo alguno que carezca de contenido. Algo es un motivo por el hecho de que posee unidad de una manera convincente y de que el artista la ha llevado a cabo como unidad de un sentido, igual que el que la percibe la comprende también como unidad. Kant habla en este contexto de «ideas estéticas», en las cuales se piensan «muchas cosas innombrables»<sup>18</sup>. Es su manera de ir más allá de la pureza trascendental de lo estético y de reconocer el modo de ser del arte. Ya antes hemos podido mostrar lo lejano que hubiera resultado querer evitar la «intelectuación» del puro placer estético en sí. Los arabescos no son en modo alguno su ideal estético sino meramente un ejemplo, metódico eminente. Para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la

allá de esto tampoco puede llegar, ya que nuestro ver es y seguirá siendo un «ver de objetos»; una visión estética sólo puede darse apartándose de los hábitos de la visión de «objetos» orientada siempre hacia lo práctico; y cuando uno se aparta de algo tiene que verlo, tiene que seguir teniéndolo presente. Algo parecido expresan las tesis de Bernhard Berenson: «Lo que designamos en general con el término "ver" es un confluencia orientada hacia algún objetivo...». «Las artes plásticas son un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos» (*Sehen und Wissen: Die Neue Rundschau* (1959) 55-57).

17. Cf. R. Odebrecht, *o. c.* El que Kant, siguiendo un prejuicio clasicista, oponga el color a la forma y lo cuente entre los estímulos no debe inducir a error a nadie que conozca la pintura moderna en la que se construye con colores.

18. *Kritik der Urteilskraft*, 197.

«pureza»<sup>19</sup> de lo estético. ¿Pero encuentra con ello una posición realmente firme? En Kant el concepto del genio había poseído una función trascendental con la que se fundamentaba el concepto del arte. Ya hablamos visto cómo este concepto del genio se amplía en sus sucesores hasta convertirse en la base universal de la estética. ¿Pero es realmente adecuado el concepto del genio para esta función?

Ya la conciencia del artista actual parece contradecir esto. En los últimos tiempos se ha producido una especie de ocaso del genio. La *image* de la inconsciencia sonambulesca con la que crea el genio — una idea que de todos modos puede legitimarse por la autodescripción de Goethe en su modo de producción poética— nos parece hoy día de un romanticismo falso. Un poeta como Paul Valéry le ha opuesto el patrón de un artista e ingeniero como Leonardo da Vinci, en cuyo ingenio total no se podían distinguir aún la artesanía, la invención mecánica y la genialidad artística<sup>20</sup>. En cambio la conciencia más general sigue estando determinada por los efectos del culto al genio en el siglo xviii y de la sacralización de lo artístico que, según hemos visto, caracterizaba a la sociedad burguesa del xix. Se confirma aquí que el concepto del genio está concebido en el fondo desde el punto de vista del observador. Este viejo concepto parece convincente no al espíritu creador, sino al espíritu que juzga. 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. Los creadores mismos pueden, al observarse, hacer uso de esta misma concepción, y es seguro que el culto al genio que caracteriza al xvm fue también alimentado por los creadores mismos<sup>21</sup>. Sin embargo, ellos no llegaron nunca tan lejos en su autoapoteosis como les reconoció la sociedad burguesa. La auto-

19. Algún día habría que escribir la historia de la «pureza». H. Sedl-mayr, *Die Revolutionen der modernen Kunst*, 1955, 100, remite al purismo calvinista y al deísmo de la Ilustración. Kant, que ejerció una influencia decisiva en el lenguaje conceptual de la filosofía del siglo xix, enlaza directamente con la teoría pitagórico-platónica de la pureza en la antigüedad (Cf. G. Mollowitz, *Kants Platoauffassung*, en *Kantstudien*, 1935). ¿Es el platonismo la raíz común de todos los «purismos» modernos? Respecto a la *catharsis* en Platón cf. la tesis doctoral de W. Schmitz presentada en Heidelberg, *Elentik und Diakklik ais Katbarsis*, 1953.

20. P. Valéry, *Introduction a la méthode de Léonard de Vinci et son annotation marginale*, en *Variété I*.

21. Cf. mi estudio sobre el símbolo de Prometeo, *Vom geistigen Lauf des Menseben*, 1949.

comprensión de los creadores siempre ha sido mucho más sobria. que crea sigue viendo posibilidades de hacer y poder, y cuestiones «técnica», allí donde el observador busca inspiración, misterio profundo significado<sup>22</sup>.

Si tenemos en cuenta esta crítica a la teoría de la productividad inconsciente del genio, volvemos a encontrarnos con la problemática que Kant resolvió con la función trascendental que atribuyó al concepto del genio. ¿Qué es una obra de arte, y cómo se distingue un producto artesanal o incluso de una «chapuza», es decir, de algo estéticamente despreciable? Para Kant y para el idealismo la obra de arte se definía como la obra del genio. Su carácter de ser perfectamente logrado y ejemplar se avalaba en el hecho de que ofrecía al disfrute y a la observación un objeto inagotable para detenerse en él e interpretarlo. El que a la genialidad de la creación le corresponda un disfrute y del genio, y que aparece más expresamente en las doctrinas de K. Ph. Moritz y de Goethe.

¿Cómo podría pensarse ahora la diferencia entre el producto artesano y la creación artística, así como la esencia del disfrute artístico, sin recurrir al concepto del genio?

¿Cómo puede pensarse aunque no sea más que la perfección de una obra de arte, su acabamiento? Lo que se hace y se produce en otros terrenos tiene el patrón de su perfección en su propio objetivo, esto se determina por el uso que ha de hacerse de ello. La producción toca su fin y lo hecho está acabado cuando puede satisfacer al objetivo para el que está determinado<sup>23</sup>. ¿Cómo pensar en cambio el patrón de acabamiento de una obra de arte? Por muy racional y sobriamente que se considere la «producción» artística, mucho de lo que llamamos obra de arte no está determinado para uso alguno y desde luego ninguna obra de arte se mide por su estar lista para tal o cual objetivo. ¿Habrá que imaginar entonces el ser de dicha obra como la interrupción de un proceso de configuración que virtualmente apunta aún más lejos? ¿Hay que considerar que la obra de arte no es en principio acabable?

De hecho Paul Valéry veía las cosas de este modo. Tampoco retrocedió ante la consecuencia que se sigue de ello para el que se enfrenta con una obra de arte e intenta compren-

22. En este punto estriba la razón metodológica de la «estética de los artistas» exigida por Dessoir y otros.

23. Cf. las observaciones de Platón sobre la primacía cognitiva que detenta el usuario frente al productor: *liep.* X, 601 c.

derla. Pues si ha de ser verdad que la obra de arte no es aca-bable en sí misma, ¿con qué podría medirse la adecuación de su percepción y comprensión? La interrupción casual y arbitraria de un proceso de configuración no puede contener por sí misma nada realmente vinculante<sup>24</sup>. En consecuencia debe quedar en manos del receptor lo que éste haga con lo que tiene delante. Una manera de comprender una construcción cualquiera no será nunca menos legítima que otra. No existe ningún baremo de adecuación. No es sólo que el poeta mismo carezca de él; con esto estarla también de acuerdo la estética del genio. Es que de hecho todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción.

Esto me parece de un nihilismo hermenéutico insostenible. Cuando Valéry extrae en alguna ocasión este tipo de consecuencias para su propia obra ^ con el fin de oponerse al mito de la producción inconsciente del genio, creo que es él el que de hecho queda preso en él; en ello trasfiere al lector e intérprete los plenos poderes de la creación absoluta que él mismo no desea ejercer. La genialidad de la comprensión no proporciona en realidad una información mucho mejor que la genialidad de la creación.

Esta misma aporía se presenta cuando en vez de partir del concepto del genio se parte del concepto de la vivencia estética. Este problema ha sido puesto de manifiesto por el artículo verdaderamente básico de G. Lukács, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Asthetik*<sup>25</sup>. El autor atribuye a la esfera estética una estructura heraclítica, y quiere decir con ello que la unidad del objeto estético no es realmente un dato. La obra de arte es sólo una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas; sólo en ellas «está ahí» el objeto estético. Como puede verse, la consecuencia necesaria de la estética vivencia! es la absoluta discontinuidad, la disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias. Enlazando con las ideas de Lukács formula Oskar Becker: «Hablando temporalmente la obra sólo es en un momento (esto es, ahora), es «ahora» esta

24. Fue el interés por esta cuestión lo que me guió en mis propios estudios sobre Goethe. Cf. *Vom geistigen Lauf des Menschen*: También mi conferencia *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins*: Rivista di Estética III-A III 374-383.

25. *Variété* III, Commentaires de Charmes: «Mis versos tienen el sentido que se les dé».

26. En *Logos* VII, 1917-1918. Valéry compara la obra de arte ocasionalmente con un catalizador químico (o. c. 83).

obra y ya ahora mismo ha dejado de serlo I»<sup>27</sup>. Y efectivamente, esto es consecuente. La fundamentación de la estética en la vivencia conduce al absoluto puntualismo que deshace tanto la unidad de la obra de arte como la identidad del artista consigo mismo y la del que comprende o disfruta<sup>28</sup>.

En mi opinión el propio Kierkegaard habla demostrado ya que esta posición es insostenible al reconocer las consecuencias destructivas del subjetivismo y al describir por primera vez la autoaniquilación de la inmediatez estética. Su teoría del estadio estético de la existencia es esbozada desde el punto de vista del moralista que ha descubierto lo insalvable e insostenible de una existencia reducida a la pura inmediatez y discontinuidad. Por eso su intento crítico reviste un significado tan fundamental, porque esta crítica de la conciencia estética revela las contradicciones internas de la existencia estética, obliga así a ésta a ir más allá de sí misma. Al reconocer que el estadio 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 a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana<sup>29</sup>.

Si se intentase proceder a una determinación óptica de la existencia estética construyéndola al margen de la continuidad hermenéutica de la existencia humana, creo que se malinterpretaría la verdad de la crítica de Kierkegaard. Aunque se puede reconocer que en el fenómeno estético se hacen patentes ciertos límites de la autocomprensión histórica de la existencia, que se corresponden con los límites que impone lo natural —lo cual, impuesto al espíritu como condición suya bajo formas como el mito, el sueño, emerge sin embargo hacia lo espiritual como prefiguración inconsciente de la vida consciente—, si embargo con ello no nos está dado ningún lugar desde el cual pudiésemos ver desde fuera lo que nos limita y condiciona, y en consecuencia vernos a nosotros desde fuera como limitados y condicionados. Más aún, lo que queda cerrado a nuestra comprensión es experimentado por nosotros

27. O. Becker, *Die Hinfalligkeit des Schönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers*, en *Husserl-Festschrift*, 1928, 51.

28. Ya en K. Ph. Moritz, *Von der bildenden Nachahmung des Schönen*, 1788 26 leemos: «En su génesis, en su devenir, la obra ha alcanzado ya su objetivo supremo».

29. Cf. H. Sedlmayr, *Kierkegaard über Picasso*, en *Wort und Wahrheit* V 256 s.

como limitador, y forma parte así de la continuidad de la auto-comprensión en la que el estar ahí humano se mueve. Con el conocimiento de la «caducidad de lo bello y el carácter aventurero del artista» no se caracteriza pues en realidad una constitución óptica exterior a la «fenomenología hermenéutica» del estar ahí, sino que más bien se formula la tarea, cara a esta discontinuidad del ser estético y de la experiencia estética, de hacer valer la continuidad hermenéutica que constituye nuestro ser<sup>30</sup>.

El pantheón del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. También la experiencia estética es una manera de auto-comprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso 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 en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la «vivencia» no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de autocomprensión que eleva la existencia humana. La

30. En mi opinión las ingeniosas ideas de O. Becker sobre la «paraontología» entienden la «fenomenología hermenéutica» de Heidegger demasiado poco como una tesis metodológica y excesivamente como una tesis de contenido. Y desde el punto de vista del contenido la superación de esta paraontología que intenta el propio O. Becker reflexionando consecuentemente sobre esta problemática, vuelve exactamente al mismo punto que Heidegger había fijado metodológicamente. Se repite aquí la controversia sobre la «naturaleza», en la que Schelling quedó por debajo de la consecuencia metodológica de l'ichte en su teoría de la ciencia. Si el proyecto de la paraontología se admite a sí mismo su carácter complementario, entonces tiene que ascender a un plano que abarque ambas cosas, a un esbozo dialéctico de la verdadera dimensión de la pregunta por el ser inaugurada por Heidegger; el propio Becker no reconoce esta dimensión como tal cuando pone como ejemplo de la dimensión «hiperontológica» el problema estético con el fin de determinar ontológicamente la «¿jetividad del genio artístico (Cf. más recientemente su artículo *Künstler und Philosph* en *Konkrete Vernunft*, Festschrift für E. Rothacker, 1958).

experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculación de la conciencia estética.

Positivamente esta concepción negativa significa que el arte conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento.

Con ello queda planteada la cuestión de cómo se puede hacer justicia a la verdad de la experiencia estética y superar la subjetivización radical de lo estético que se inicia con la *Critica de la capacidad de juicio estética* de Kant. Ya hemos mostrado que lo que movió a Kant a referir la capacidad de juicio estética íntegramente a un estado del sujeto fue una abstracción metodológica encaminada a lograr una fundamentación trascendental muy concreta. La abstracción estética se entendió sin embargo, más tarde, como cosa en sí y su contenido y se transformó en la exigencia de comprender el arte «de una manera puramente estética»; ahora podemos ver que esta exigencia abstractiva entra en una contradicción irreductible con la verdadera experiencia del arte.

¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se trata en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y se funda justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?

Es difícil hacer que se reconozca, esto si se sigue midiendo con los criterios de Kant la verdad del conocimiento según el concepto de conocimiento de la ciencia y según el concepto de realidad que sustentan las ciencias de la naturaleza. Es necesario tomar el concepto de la experiencia del arte de una manera más amplia que Kant, de manera que la experiencia de la obra de arte pueda ser comprendida también como experiencia. Y para ello podemos echar mano de las admirables lecciones de Hegel sobre la experiencia estética. El contenido de verdad que posee toda experiencia del arte está reconocido aquí de una manera soberbia, y al mismo tiempo es reconocida su mediación con la conciencia histórica. De este modo la experiencia estética se convierte en una historia de las concepciones del mundo, esto es, en una historia de la verdad.

tal y como ésta se hace visible en el espejo del arte. Con ello obtiene también un reconocimiento de principio la tarea que hemos formulado antes, la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad.

Sólo en la estética gana su verdadera acuñación el para nosotros ya familiar concepto de la concepción del mundo, que aparece en Hegel por primera vez en la *Fenomenología del espíritu*<sup>31</sup> para caracterizar la expansión de la experiencia moral básica a una ordenación moral del mundo mismo, preconizada como postulado por Kant y Fichte. Es la multiplicidad y el cambio de las concepciones del mundo lo que ha conferido a este concepto la resonancia que nos es más cercana<sup>32</sup>. Y para esto el modelo más decisivo es la historia del arte, porque esta multiplicidad histórica no se deja abolir en la unidad del objetivo de un progreso hacia el arte verdadero. Por supuesto, Hegel sólo puede reconocer la verdad del arte superándola en el saber conceptual de la filosofía y construyendo la historia de las concepciones del mundo, igual que la historia del mundo y de la filosofía, a partir de la autoconciencia completa del presente. Pero tampoco aquí es conveniente ver sólo un camino erróneo, ya que con ello se supera ampliamente el ámbito del espíritu subjetivo. En esta superación está contenido un momento de verdad no caducada del pensamiento hegeliano. Es verdad que, en cuanto que la verdad del concepto se vuelve con ello todopoderosa 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. Si intentamos defender la razón propia de éste, tendremos que dar cuenta por principio de lo que en este contexto quiere decir la verdad. Y son las ciencias del espíritu en su conjunto las que tienen' que permitarnos hallar una respuesta a esta pregunta. Pues la tarea de éstas no es cancelar la multiplicidad de las experiencias, ni las de la conciencia estética ni las de la histórica, ni las de la conciencia religiosa ni las de la política, sino que tratan de comprenderlas, esto es, reconocerse en su verdad. Más tarde tendremos que ocuparnos de la relación entre Hegel

31. Ed. Iloffmister, 424 s.

32. El término *Weltanschauung* (cf. A. Gotz, *Btipborion*, 1924) retiene al principio todavía su referencia al *mundus sensibilis*, incluso en Hegel, en cuanto que es en el arte donde se encuentran las *Weltanschauungen* esenciales (*Aestb.* 11, 131). Pero como para Hegel la determinatividad de la acepción del mundo es para el artista actual algo pasado, la pluralidad y relatividad de las acepciones del mundo se han vuelto cosa de la reflexión y de la interioridad.

y la autocomprensión de las ciencias del espíritu que representa la «escuela histórica», y cómo se reparte entre ambas lo que podría hacer posible una comprensión adecuada de lo que quiere decir la verdad en las ciencias del espíritu. En cualquier caso al problema del arte no podremos hacerle justicia desde la conciencia estética, sino sólo desde este marco más amplio.

Para empezar sólo hemos dado un primer paso en esta dirección al intentar corregir la autointerpretación de la conciencia estética y renovar la pregunta por la verdad del arte, pregunta en favor de la cual habla' la experiencia estética. Se trata, pues, de ver la experiencia del arte de manera que pueda ser comprendida como experiencia. La experiencia del arte no debe falsearse como la posesión de una posición de forma- *í^AÍLit^i* ción estética, ni neutralizar con ello la pretensión que le es *^L^l\*\*f\*\*M* propia. Veremos más tarde que aquí está contenida una consecuencia hermenéutica de gran alcance, ya que *todo encuentro Oú con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcino y es Mi su ve% parte de este acontecer*. A esto es a lo que se trata de dar vigencia frente a la conciencia estética y su neutralización del problema de la verdad.

Cuando el idealismo especulativo intentó superar el subjetivismo y agnosticismo estéticos fundados en Kant elevándose al punto de vista del saber infinito, ya hemos visto que esta autorredención gnóstica de la finitud incluía la cancelación del arte en la filosofía. Por nuestra parte intentaremos retener el punto de vista de la finitud. En mi opinión lo que hace productiva la crítica de Heidegger contra el subjetivismo de la edad moderna es que su interpretación temporal del ser abre para ello algunas posibilidades nuevas. La interpretación del ser desde el horizonte del tiempo no significa, como se malinterpretó una y otra vez, que el estar ahí se temporalizase tan radicalmente que ya no se pudiera dejar valer nada eterno o perdurable, sino que habría de comprenderse a sí mismo enteramente por referencia al propio tiempo y futuro. Si fuera ésta la intención de Heidegger, no estaríamos ante una crítica y superación del subjetivismo sino meramente ante una radicalización «existencialista» del mismo, radicalización a la que podría profetizarse con toda certeza un futuro colectivista. Sin embargo la cuestión filosófica de la que se trata aquí es la que se plantea precisamente a este subjetivismo. Y éste sólo es llevado hasta su última consecuencia, con el fin de ponerlo en cuestión. La pregunta de la filosofía plantea cuál es el ser del comprenderse. Con tal pregunta supera básicamente el horizonte de este comprenderse. Poniendo al descubierto el

fundamento temporal que se oculta no está predicando un compromiso ciego por pura desesperación nihilista, sino que abre una experiencia hasta entonces cerrada y que está en condiciones de superar el pensamiento desde la subjetividad; a esta experiencia Heidegger le llama el *ser*.

Para poder hacer justicia a la experiencia del arte hemos empezado criticando a la conciencia estética. Después de todo la misma experiencia del arte reconoce que no puede aportar, en un conocimiento concluyente, la verdad completa de lo que experimenta. No hay aquí ningún progreso inexorable, ningún agotamiento definitivo de lo que contiene la obra de arte. La experiencia del arte lo sabe bien por sí misma. Y sin embargo, importa al mismo tiempo no tomar de la conciencia estética simplemente el modo como ella piensa su experiencia. Pues en última consecuencia ella la piensa, como ya hemos visto, bajo la forma de la discontinuidad de las vivencias. Y esta consecuencia nos ha resultado insostenible.

En lugar de esto preguntaremos a la experiencia del arte qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella no sepa lo que es y aunque no pueda decir lo que sabe; también Heidegger planteó la cuestión de qué es la metafísica en oposición a lo que ésta opina de sí misma. En la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera.

Veremos que con ello se nos abrirá también la dimensión en la que se replantea la cuestión de la verdad en el marco del «comprender» propio de las ciencias del espíritu.

Si queremos saber qué es la verdad en las ciencias del espíritu, tendremos que dirigir nuestra pregunta filosófica al conjunto del proceder de estas ciencias, y hacerlo en el mismo sentido en que Heidegger pregunta a la metafísica y en que nosotros mismos hemos interrogado a la conciencia estética. Tampoco nos estará permitido aceptar la respuesta que ofrezca la autocomprensión de las ciencias del espíritu, sino que tendremos que preguntarnos qué es en verdad su comprender. A la preparación de esta pregunta, tendrá que poder servir en particular la pregunta por la verdad del arte, ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del *modo de ser de la obra de arte*.

## II. LA ONTOLOGIA DE LA OBRA DE ARTE Y SU SIGNIFICADO HERMENÉUTICO

### A. El juego como hilo conductor de explicación ontológica .

#### 1. El concepto del juego <sup>x</sup>

Para ello tomaremos como primer punto de partida un concepto desempeñado un papel de la mayor importancia en la estética: el *del Juego*. Sin embargo nos interesa liberar a este concepto significación subjetiva que presenta en Kant y en Schiller y que da toda la nueva estética y antropología. Cuando hablamos del juego en texto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, modo de ser de la propia obra de arte. Al analizar la conciencia estética habíamos

1. El término alemán correspondiente, *das Spiel*, posee una serie compleja de asociaciones semánticas que no tienen correlato en español, y que hacen difícil seguir el razonamiento que se plantea en los capítulos siguientes. La principal de esas asociaciones es la que lo une al mundo del teatro: una pieza teatral también es un *Spiel*; los actores son *Spieler*, jugadores; la obra no se «interpreta» sino que se «juega» *wird gespielt*. De este modo el alemán sugiere inmediatamente la asociación entre las ideas de «juego» y «representación», ajena al español (N. del T.).

visto que oponiendo la conciencia estéticamente al objeto no se hace justicia a la verdadera situación. Esta es la razón por la que cobra importancia el concepto del juego.

Es posible distinguir el juego mismo del comportamiento del jugador, el cual forma parte como tal de toda una serie de otros comportamientos de la subjetividad. Puede decirse por ejemplo que para el jugador el juego no es un caso serio, y que ésta es precisamente la razón por la que juega. Podríamos pues intentar determinar desde aquí el concepto del juego. Lo que no es más que juego no es cosa seria. El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad. No es sólo que tenga en esta relación su «objetivo». Como dice Aristóteles, el juego es para «distraerse»<sup>2</sup>. Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada. Y sin embargo en el comportamiento lúdico no se produce una simple desaparición de todas las referencias finales que determinan a la existencia activa y preocupada, sino que ellas quedan de algún modo muy particular en suspenso. 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 hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto. El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace «no es más que juego»; lo que no sabe es que lo «sabe».

Nuestra pregunta por la esencia misma del juego no hallará por lo tanto respuesta alguna si la buscamos en la reflexión subjetiva del jugador<sup>3</sup>. En consecuencia tendremos que preguntar por el modo de ser del juego como tal. Ya hemos visto que lo que tenía que ser objeto de nuestra reflexión no era la

2. Aristóteles, Pol. VI, 3, 1337 h 39 *pussim*. Cf. Eth. Nfc. X 6, 1176 b 33: παιζειν ὡς σπουδαζή κατ' ἀναγκασιν ὀρθῶς ἐξχεῖν δοκεῖν.

3. K. Riezler, en su agudo *Traktat vom Schönen*, retiene el punto de partida de la subjetividad del jugador y con ello la oposición entre juego y seriedad, con lo que el concepto del juego se le queda muy estrecho y tiene que decir que «dudamos de si el juego de los niños será sólo juego», y también: «el juego del arte no es sólo juego» (p. 189).

conciencia estéticamente sino la experiencia del arte, y con ello la pregunta por el modo de ser de la obra de arte. Y sin embargo la experiencia de arte que intentábamos retener frente a la nivelación de la conciencia estéticamente consistía, precisamente en esto, en que la obra de arte no tenía ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la conciencia de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. También el juego, e incluso sólo lo hay verdaderamente, cuando ningún «ser para sí» de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no se trata de sujetos que se comporten lúdicamente.

El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación. Esto puede apreciarse incluso en el uso mismo de la palabra, sobre todo en sus muchas aplicaciones metafóricas que ha considerado en particular Buytendijk.

Como en tantas otras ocasiones, también aquí el uso metafórico detenta una cierta primacía metodológica. Cuando una palabra transfiriéndose a un ámbito de aplicación al que no pertenece en origen cobra relieve su auténtico significado «original». El lenguaje realizado entonces una abstracción que en sí misma es tarea del análisis conceptual. Al pensamiento le basta ahora con valorar esta especie de rendimiento anticipado.

Por otra parte podría decirse algo parecido de las etimologías. Sin duda éstas son mucho menos fiables porque no son abstracciones realizadas por el lenguaje sino por la lingüística, y porque no pueden ser verificadas por completo -con el lenguaje mismo, con el uso real. Por eso, aunque sean acertadas, no tienen en realidad valor probatorio, sino que son rendimientos que anticipan un análisis conceptual, y sólo éste podrá proporcionarles un fundamento sólido.

4. F. J. J. Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels*, 1933.

5. Esta naturalidad debe sostenerse frente a quienes pretenden criticar el contenido de verdad de las proposiciones de Heidegger a partir de su hábito etimologizante.

Si atendemos al uso lingüístico del término «juego», considerando con preferencia los mencionados significados metafóricos, podemos encontrar las siguientes expresiones: hablamos de juegos de luces, del juego de las olas, del juego de la parte mecánica en una bolera, del juego articulado de los miembros, del juego de fuerzas, del «juego de las moscas», incluso de juegos de palabras. En todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final. A esto responde también el significado original de la palabra *Spiel* como danza, que pervive todavía en algunos compuestos (por ejemplo en *Spielmann*, jugar)<sup>6</sup>. El movimiento que en estas expresiones recibe el nombre de juego no tiene un objetivo en el que desemboque, sino que se renueva en constante repetición. El movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta indiferente quien o qué es lo que realiza tal movimiento. El movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue. Es el juego la pura realización del movimiento. En este sentido hablamos por ejemplo de juego de colores, donde ni siquiera queremos decir que haya un determinado color que en parte invada a otro, sino que nos referimos meramente al proceso o aspecto unitario en el que aparece una cambiante multiplicidad de colores.

Por lo tanto el modo de ser del juego no es tal que, para que el juego sea jugado, tenga que haber un sujeto que se comporte como jugador. Al contrario, el sentido más original de jugar es el que se expresa en su forma de voz media. Así por ejemplo decimos que algo «juega» en tal lugar o en tal momento, que algo está en juego<sup>7</sup>.

6. Cf. J. Trier, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 1947, 67 (En cambio la etimología del término español es el verbo latino *jocari*, cuyo significado es «hablar en broma». N. del T.).

7. Huizinga, en *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 43, llama la atención sobre los siguientes hechos lingüísticos: «En alemán se puede *ein Spiel treiben* (llevar un juego), y en holandés *een spelletje doen*, pero el verbo que realmente corresponde a esto es el mismo, *spielen* (jugar). Se juega un juego, En otras palabras: para expresar el género de actividad que se trata tiene que repetirse en el verbo el concepto que contiene el sustantivo. Da toda la impresión de que esto significa que se trata de una acción de carácter tan especial y particular que cae fuera de las formas habituales de ocupación. Jugar no es un hacer en el sentido usual de la palabra». Por lo mismo el giro *ein Spielchen machen* («hacer un jueguecito») es síntoma de una forma de disponer del propio tiempo que

Estas observaciones lingüísticas parecen un testimonio indirecto de que el jugar no debe entenderse como el desempeño de una actividad. Lingüísticamente el verdadero sujeto del juego no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo. Sin embargo estamos tan habituados a referir fenómenos como el juego a la subjetividad y a sus formas de comportarse que nos resulta muy difícil abrirnos a estas indicaciones del espíritu de la lengua.

De todos modos las nuevas investigaciones antropológicas han tratado el tema del juego tan ampliamente que con ello han llegado prácticamente al límite mismo de cualquier enfoque que parta de la subjetividad. Huizinga ha rastreado el momento lúdico que es inherente a toda cultura y ha elaborado sobre todo las conexiones en el juego infantil y animal y ese otro «jugar sagrado» del culto. Esto ha llevado a reconocer en la conciencia lúdica esa peculiar falta de decisión que hace prácticamente imposible distinguir en ella el creer del no creer.

Los mismos salvajes no conocen distinción conceptual alguna entre jugar, no tienen el menor concepto de identidad, de imagen o símbolo. Por eso se hace dudoso si el estado espiritual del salvaje en sus acciones sacrales nos resultará más asequible ateniéndonos al término primario de «jugar». En nuestro concepto del juego se deshace también la distinción entre creencia y simulación<sup>8</sup>.

En este pasaje está reconocido fundamentalmente *el primado del juego frente a la conciencia del jugador*, y de hecho son precisamente las experiencias de juego que describen el psicólogo y el antropólogo que se muestran a una luz nueva y más ilustradora si se parte desde el sentido medial del jugar. El juego representa claramente un ordenamiento en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. Es como marcharse solo. La facilidad del juego, que desde luego no necesita siempre verdadera falta de esfuerzo, sino que sig-

todavía no es propiamente un juego (El autor añade la expresión *etwas spielt sich ab*, cuya traducción española sería «algo se está desarrollando o está en curso»; nuestra lengua no aplica en esta expresión el término de «juego» que está presente en la expresión alemana, N. del T.).<sup>8</sup> Huizinga, *o. c.*, 32.



nifica fenomenológicamente sólo la falta de un sentirse esforzado<sup>9</sup>, se experimenta subjetivamente como descarga. La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia. Esto se hace también patente en el espontáneo impulso a la repetición que aparece en el jugador, así como en el continuo renovarse del juego, que es lo que da su forma a éste (por ejemplo el estribillo).

El que el modo de ser del juego esté tan cercano a la forma del movimiento de la naturaleza nos permitirá sin embargo una conclusión metodológica de importancia. Con toda evidencia no se puede decir que también los animales jueguen y que en un sentido figurado jueguen también el agua y la luz. Al contrario, -habría que decir a la inversa que también el hombre juega. También su juego es un proceso natural. También el sentido de su juego es un puro automanifestarse, precisamente porque es naturaleza y en cuanto que es naturaleza. Y al final acaba no teniendo el menor sentido querer distinguir en este ámbito un uso auténtico y un uso metafórico.

El sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz la referencia de la obra de arte al ser. En cuanto que la naturaleza es un juego siempre renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como un modelo del arte. Friedrich Schlegel por ejemplo escribe: «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»<sup>10</sup>.

Este papel fundamental que desempeña el vaivén del movimiento del juego explica también una segunda cuestión considerada por Huizinga: el carácter de juego de las competiciones. Para la conciencia del competidor éste no está jugando. Sin embargo en la competición se produce ese tenso movimiento de vaivén que permite que surja el vencedor y que se cumpla el conjunto del juego. Él vaivén pertenece tan esencialmente al juego que en último extremo no existe el juego en solitario. Para que haya juego no es necesario que haya

9. Rilke en la quinta *Duineser Illegie*: «...wo sich das reine Zuwenig unbegreiflich verwandelt — umspringt in jener leeré Zuviel» («donde el demasiado poco se trasforma incomprensiblemente, y salta a esc vacío demasiado»).

10. Fr. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, en *Friedrichs Schlegels Jugendschriften* II, 1882, 364.

otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún «otro» con el que juegue con el jugador y que responda a la iniciativa del jugador con sus propias contrainiciativas. Por ejemplo el gato elige para jugar con la pelota de lana porque la pelota de algún modo juega con él, y el carácter inmortal de los juegos de balón tiene que ver con la ilimitada y libre movilidad del balón, que es capaz de dar sorpresas por sí mismo.

El primado del juego frente a los jugadores que lo realizan experimentado por éstos de una manera muy especial allí donde se trata de una subjetividad humana que se comporta lúdicamente. También en este caso resultan doblemente iluminadoras las aplicaciones inauténticas de la palabra respecto a su verdadera esencia. Por ejemplo decimos de alguien que juega con las posibilidades o con planes. Y lo que queremos decir en estos casos es muy claro. Queremos decir que el individuo en cuestión todavía no se ha fijado a estas posibilidades como a objetivos realmente serios. Retiene la libertad de decidirse por esto o lo otro. Pero por otra parte esta libertad no carece de riesgos. El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. Sólo se puede jugar con posibilidades se-serias. Y esto significa evidentemente que uno entra en ellas hasta el punto de que ellas le superan a uno e incluso pueden llegar a imponérsele. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo. Se disfruta de una libertad de decisión que sin embargo no carece de peligros y que se estrecha inapelablemente. Piénsese por ejemplo en los juegos de paciencia y otros semejantes. Pero esto mismo vale también para el ámbito de lo realmente serio. El que por disfrutar la propia capacidad de decisión evita aquellas decisiones que puedan resultarle coactivas se entrega a posibilidades que no desea seriamente y que en consecuencia no contienen en realidad el riesgo de ser elegidas y verse limitado por ellas, recibe el calificativo de frívolo.

Todo esto permite destacar un rasgo general en la manera como la esencia del juego se refleja en el comportamiento lúdico: 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 él 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 se tienta así es en realidad tentado. Precisamente las experiencias en las que no hay más que un solo jugador hacen evidente hasta qué punto el verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el

juego mismo. Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él.

Esto se refleja también en el hecho de que los juegos tienen un espíritu propio y peculiar<sup>11</sup>. Tampoco esto se refiere al estado de ánimo o a la constitución espiritual de los que lo juegan. Al contrario, la diversidad de estados de ánimo al jugar diversos juegos o en la ilusión de jugarlos es más una consecuencia que la causa de la diversidad de los juegos mismos. Estos se distinguen unos de otros por su espíritu. Y esto no tiene otro fundamento sino que en cada caso prefiguran y ordenan de un modo distinto el vaivén del movimiento lúdico en el que consisten. Las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico constituyen la esencia de un juego. Y esto vale en toda su generalidad siempre que haya alguna clase de juego. Vale también, por ejemplo, para los juegos de agua o para los juegos de animales. El espacio de juego en el que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que éste choca, esto es, por los límites del espacio libre que limitan desde fuera el movimiento.

Frente a todas estas determinaciones generales creo que el jugar humano se caracteriza además porque siempre se juega a *algo*. Esto quiere decir que la ordenación de movimientos a la que se somete posee una determinación que «es elegida» por el jugador. Este delimita para empezar su comportamiento lúdico expresamente frente a sus otras formas de comportamiento por el hecho de que *quiere* jugar. Pero incluso dentro ya de la decisión de jugar sigue eligiendo. Elige tal juego en vez de tal otro. A esto responde que el espacio del movimiento de juego no sea meramente el libre espacio del propio desarrollo, sino un espacio delimitado y liberado especialmente para el movimiento del juego. El juego humano requiere su propio espacio de juego. La demarcación del campo de juego —igual que la del ámbito sagrado, como destaca con razón Huizinga<sup>12</sup>— opone, sin transición ni mediaciones, el mundo del juego, como un mundo cerrado, al mundo de los objetivos. El que todo juego sea jugar a algo vale en realidad aquí, donde el ordenado vaivén del juego está determinado como un *comportamiento* que se destaca frente a las demás formas de conducta. El hombre que juega sigue siendo en el jugar un

11. Cf. F. G. Junger, *Die Spiele*.

12. Huizinga, *o. c.*, 17.

hombre que se comporta, aunque la verdadera esencia del consista en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta hacia objetivos. Esto nos permitirá determinar en qué sentido jugar es jugar a algo. Cada juego plantea una particular al hombre que lo juega. Este no puede abandonarse a la libertad de su propia expansión más que transformando los objetivos su comportamiento en meras tareas del juego. Los mismos niños plantean sus propias tareas cuando juegan al balón, y son tarcas lú porque el verdadero objetivo del juego no consiste en el cumplimiento sino en la ordenación y configuración del movimiento del juego.

Evidentemente la facilidad y el alivio que caracteriza el comportamiento en el juego reposan sobre este carácter especial. Las tareas propias de él, y tienen su origen en el hecho de que se logre resolverlas.

Podría decirse que el cumplimiento de una tarea «la representa una manera de hablar que resulta particularmente plausible cuando se trata de juegos, pues éste es un campo en el que el cumplimiento de una tarea no apunta a otros nexos de objetividad. El juego se representa realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, autorrepresentación. Ahora bien, autorrepresentación es un aspecto ontológico universal de la naturaleza. Hoy día sabemos que en biología basta con una reducida representación de objetivos para que sea comprensible la forma de los seres vivos<sup>13</sup>. Y también es cierto para el juego que la pregunta por su función vital y su objetivo biológico es un planteamiento demasiado corto. El juego es en un sentido característico autorrepresentación.

Hemos visto desde luego que la autorrepresentación del jugar humano reposa sobre un comportamiento vinculado a los objetivos aparentes del juego; sin embargo, el «sentido» de éste no consiste realmente en la consecución de estos objetivos. Al contrario, la entrega de sí mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de sí mismo. La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándose. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar. Existen juegos que hay que llamarlos representativos, bien porque conllevan una cierta representación en sus difusas referencias de las alusiones (por

13. Adolf Portmann ha planteado esta crítica en numerosos trabajos, fundando nuevamente el derecho a la concepción morfológica.

ejemplo en «sota, caballo y rey»), bien porque el juego consiste precisamente en representar algo (por ejemplo, cuando los niños juegan a los coches);

Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte. En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique<sup>14</sup>. El juego cultural y el drama no representan desde luego en el mismo sentido en el que representa un niño al jugar; no se agotan en el hecho de que representan, *útyó* que apuntan más allá de sí mismos a aquéllos que participan como espectadores. Aquí el juego ya no es el mero representarse a sí mismo de un movimiento ordenado, ni es tampoco la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es «representación para...». Esta remisión propia de toda representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte.

En general, a pesar de que los juegos son esencialmente representaciones y de que en ellos se representan los jugadores, el juego no acostumbra a representarse para nadie, esto es, no hay en él una referencia a los espectadores. Los niños juegan para ellos solos, aunque representen. Ni siquiera los juegos deportivos, que siempre tienen lugar ante espectadores, se hacen por referencia a éstos. Más, su verdadero carácter lúdico como competición estaría amenazado si se convirtieran en juegos de exhibición. Y en el caso de las procesiones, que son parte de acciones culturales, es donde resulta más claro que hay algo más que exhibición, ya que está en su sentido el que abarquen a toda la comunidad relacionada con el culto. Y sin embargo el acto cultural es verdadera representación para la comunidad, igual que la representación teatral<sup>15</sup> es un proceso lúdico que requiere esencialmente al espectador. La representación del dios en el culto, la representación del mito en el juego, no son, pues, juegos en el sentido de que los jugadores que participan se agoten por así decirlo en el juego representador y

14. Cf. R. Kassner, *Zahl und Gesicht*, 161 s. Kassner apunta que «la notable unidad y dualidad de niño y muñeca» está en relación con el hecho de que aquí falta esa «cuarta pared siempre abierta del espectador» (igual que en el acto cultural). A la inversa, yo opino que es precisamente esta cuarta pared del espectador la que cierra el mundo de juego de la *obra de arte*.

15. *Sebanspiel*, término alemán para la pieza teatral y su representación, significa etimológicamente «juego para exhibir». Los actores son *Sebauspieler*, literalmente «jugadores que se exhiben», y en forma abreviada simplemente *Spieler*, «jugadores».

encuentren en él una autorrepresentación acrecentada; son formas que los jugadores representan una totalidad de sentido para los espectadores. Por eso lo que transforma al juego en una exhibición es propiamente la falta de un tabique. Al contrario, la apertura hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego; el espectador sólo realiza lo que el juego es como tal.

Este es el punto en el que se hace patente la importancia de la determinación del juego como un proceso medial. Ya habíamos dicho que el juego no tiene su ser en la conciencia o en la conducta del jugador, sino que por el contrario atrae a éste a su círculo y lo llena de espíritu. El jugador experimenta el juego como una realidad que él supera; y esto es tanto más cierto cuando que realmente «referencia» a una realidad de este género, como ocurre cuando el juego parece como *representación para un espectador*.

También la representación dramática es un juego, es decir, esa estructura del juego consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. Pero el drama cultural o profano, aunque lo que representa un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, está como a la vez hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado. Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el espectador accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdadera y conforme a su «intención», no es el actor sino el espectador. En donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad.

Para los actores esto significa que no cumplen su función simplemente como en cualquier juego, sino que más bien lo hacen para alguien, lo representan para el espectador. El modo de participación en el juego no se determina ya porque ellos se agotan en él, sino porque representan su papel por referencia y con vis a vis del conjunto del drama, en el que deben agotarse no ellos sino los espectadores. Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. El, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego. Desde luego que esto no quiere decir que el actor no pueda experimentar también el sentido del conjunto en el que él desempeña su papel representador. Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el actor posee un contenido de sentido que tiene

que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador. El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo.

Esto es indiscutible incluso cuando la comunidad del juego se cierra frente a todo espectador, por ejemplo, porque combate la institucionalización social de la vida artística; así ocurre por ejemplo, cuando se hace música privadamente: se trata de hacer música en un sentido más auténtico porque los protagonistas lo hacen para ellos mismos y no para un público. El que hace música de este modo se esfuerza también por que la música «salga» bien, esto es, por que resulte correcta para alguien que pudiera estar escuchándola. La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea.

## 2. La transformación del juego en construcción<sup>16</sup> y la mediación total

A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la que es arte, quisiera darle el nombre de *transformación en una construcción*. 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 *enérgeia*<sup>17</sup>. Es en este sentido como lo llamo «construcción».

16. Con el término «construcción» traducimos al alemán *Gebilde*, cuyo significado literal es «una formación ya hecha o consolidada», y que está en relación etimológica con el verbo *bilden*, «formar», y con el sustantivo *Bild*, «imagen, figura». Nos impide traducirlo por «formación» el carácter de *nomen actionis* de este término, así como el haberlo utilizado ya para traducir *Bildung*, que es también el *nomen actionis* de la misma raíz. 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 (N. del T.).

17. Me sirvo aquí de la distinción clásica por la que Aristóteles (*Eth. Eud. B 1; Eth. Nic. A 1*) destaca la *ποίησις* de la *πράξις*

Sin embargo, aunque quede aislado de esta manera respecto al hacer representativo de los jugadores, sigue estando referido a la representación. Esta referencia no significa dependencia en el sentido de que el juego reciba su determinación de sentido sólo del que lo represente en cada caso, esto es, del representador o del espectador, tampoco en el sentido de que lo reciba únicamente del artista o del espectador como origen de la obra, es considerado su verdadero creador. Por el contrario, el juego mantiene frente a todos ellos una completa autonomía, y es a esto a lo que se refiere el concepto de transformación.

La relevancia que tiene esto para la determinación del ser del juego se hará más patente si se toma en serio el sentido de «transformación». Transformación no quiere decir alteración, sino ejemplo, una alteración particularmente profunda. Cuando se habla de alteración se piensa siempre que lo que se altera sigue siendo, sin embargo, lo mismo y sigue manteniéndose como tal. Por mucho que una cosa se altere, lo que se altera en ella es una parte de ella. Categoricalmente hablando toda alteración (*αλλοιωσις*) pertenece al ámbito de la cualidad, esto es, al de un accidente de la sustancia. El cambio «transformación» quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al que su ser anterior no era nada. Cuando decimos que hemos encontrado a alguien como transformado, solemos querer decir justamente eso, que ha convertido en una persona distinta. 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 es ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero.

En principio también aquí parece claro hasta qué punto falsea las cosas el partir de la subjetividad. Lo que ya no está son para ellos los jugadores —teniendo en cuenta que el poeta o el compositor de ellos se incluyeron entre ellos—. Ninguno de ellos tiene un «ser para sí» propio que se mantuviera en el sentido de que su juego significase que ellos «sólo juegan». Si se describe a partir del jugador lo que es su juego entonces no nos encontramos ante una transformación sino ante un cambio de ropaje. El que se disfraza no quiere que se le reconozca sino que pretende parecer otro o pasar por otro. A los ojos de los demás quisiera no seguir siendo él mismo, sino que se le to-

me por algún otro. No quiere por lo tanto que se le adivine o se le reconozca. Juega a ser otro, pero sólo en el sentido en el que uno juega a algo en su vida práctica, esto es, en el sentido de aparentar algo, colocarse en una posición distinta y suscitar una determinada apariencia. Aparentemente el que juega de este modo está negando su continuidad consigo mismo. Pero en realidad esto significa que sostiene esta continuidad consigo y para sí, y que sólo se la está sustrayendo a aquéllos ante los que está representando. •

De acuerdo con todo lo que ya hemos visto sobre la esencia del juego, esta distinción subjetiva entre uno mismo y el juego en el que consiste su representación no constituye el verdadero ser del juego. Este es, por el contrario, una transformación en el sentido de que la identidad del que juega no se mantiene para nadie. Lo único que puede preguntarse es a qué «hace referencia» lo que está ocurriendo. Los actores (o poetas) ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan.

Pero lo que ya no hay sobre todo es el mundo en el que vivimos como propio. La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto. Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. La acción de un drama, por ejemplo —y en esto es enteramente análoga a la acción cultural—, está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género —y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real—, porque desde ella está hablando una verdad superior. Incluso Platón, el crítico más radical del rango óntico del arte que ha conocido la historia de la filosofía, habla en ocasiones de la comedia y la tragedia de la vida como de la del escenario, sin distinguir entre lo uno y lo otro<sup>18</sup>. Pues en cuanto se está en condiciones de percibir el sentido del juego que se desarrolla ante uno, esta distinción se cancela a sí misma. El gozo que produce la representación que se ofrece es en ambos casos el mismo: es el gozo del conocimiento.

Es así como adquiere todo su sentido lo que antes hemos llamado transformación en una construcción. La transformación lo es hacia lo verdadero. No es un encantamiento en el sentido

18. Platón, Phileb. 50 b.

de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraer la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros.

«La realidad» se encuentra siempre en un horizonte futuro de posibilidades deseadas y temidas, en cualquier caso de posibilidades todavía no dirimidas. Por eso ocurre siempre que una y otra vez suscitan expectativas que se excluyen entre sí y que por lo tanto pueden cumplirse todas. Es la indecisión del futuro la que permite un exceso tal de expectativas que la realidad siempre queda por detrás de éstas. Y cuando en un caso particular se cierra y cumple en la realidad un nexo de sentido de manera que todo este curso infinito de las líneas de sentido se detenga, entonces una realidad de este tipo se convierte en algo parecido a una representación escénica. Igualmente el que está en condiciones de ver el conjunto de la realidad como un círculo cerrado de sentido en el que todo se cumple, hablará por sí mismo de comedia y la tragedia de la vida. En estos casos en los que la realidad se entiende como juego se hace patente cuál es la realidad del juego que hemos caracterizado como «juego del arte». El ser de todo juego siempre resolución, puro cumplimiento, *enérgeia* que tiene en sí mismo su *télos*. El mundo de la obra de arte, en el que se enuncia plenamente el juego en la unidad de su decurso, es de hecho un mundo totalmente transformado. En él cualquiera puede reconocer que las cosas son así.

De este modo el concepto de la transformación se propone para caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad. La teoría antigua del arte, según la cual a todo arte subyace el concepto de la mimesis, de la *imitación*, partía también evidentemente del juego que, como danza, es la representación de lo divino<sup>19</sup>.

Sin embargo, el concepto de la imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el *sentido cognitivo* que existe en la imitación. Lo representado está ahí ésta es la relación mímica original. El que imita algo, hace que

r

19. Cf. el nuevo trabajo de Koller, en *Mimesis*, 1954, que revela la relación originaria de mimesis y danza.

aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce. El niño pequeño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose así en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan, a la que apela ya Aristóteles, no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es qué «es» esa representación<sup>20</sup>.

Esta reflexión nos permite retener que el sentido cognitivo de la mimesis es el reconocimiento. ¿Pero qué es el reconocimiento? Un análisis más detenido del fenómeno pondrá enteramente al descubierto el sentido óntico de la representación, que es el tema que nos ocupa. Es sabido que ya Aristóteles había destacado cómo la representación artística logra incluso hacer agradable lo desagradable<sup>21</sup>, y Kant define el arte como representación bella de una cosa porque es capaz de hacer aparecer como bello incluso lo feo<sup>22</sup>. Y es claro que con esto no se está haciendo referencia ni a la artificiosidad ni a la habilidad artística. Aquí no se admira, como en el caso del artesano, con cuánto arte están hechas las cosas. Esto sólo suscita un interés secundario. Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.

Sin embargo, tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende sólo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. Se lo reconoce como algo.

Nos encontramos aquí ante el motivo central del platonismo. En su doctrina de la anámnesis Platón piensa la repro-

20. Aristóteles, Poet. 4, en particular 1448 b 16:

τυλλογιζεσθαι τι εξαστον οιον ουτος εκεινος;

21. O. c., 1448, b 10.

22. I. Kant, *kritik der Urleilkraft*, § 48.

sentación mítica de la rememoración juntamente con el camino dialéctica, que busca la verdad del ser en los *logoi*, esto es, en la idealidad del lenguaje<sup>23</sup>. De hecho el fenómeno del reconocimiento apunta a este idealismo de la esencia. Sólo en su reconocimiento al «conocido» a su verdadero ser y se muestra como lo que es. El reconocido se convierte en aquello que es ya retenido en su ser liberado de la casualidad de sus aspectos. Y esto tiene plena validez para el género de reconocimiento que tiene lugar frente a la representación escénica. Esta representación deja tras sí todo lo casual e inesencial, por ejemplo, todo lo que constituye el ser propio particular del actor. Este desaparece por entero tras el conocimiento de lo que representa. Pero también lo representado, el proceso ya conocido de la tradición mitológica, es elevado por la representación a su verdadera y validez. Cara al conocimiento de la verdad el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero más que su modelo original.

La relación mímica original que estamos considerando contiene pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que lo representado llegue al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia. En cuanto que no son mera repetición sino verdadera «poner de relieve», hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquél para el que pueda darse la representación.

Se puede ir aún más lejos: la representación de la esencia es no sólo una mera imitación que es necesariamente mostrativa. El que reproduce algo está obligado a dejar unas cosas y destacar otras. Al estar mostrando: tiene que exagerar, lo quiera o no. Y en este sentido produce una desproporción óntica insuperable entre lo que «es copiado» y aquello a lo que quiere asemejarse. Es sabido que Platón tuvo en cuenta esta distancia ontológica, este hecho de que la copia que se produce es siempre más o menos por detrás de su modelo original, y que es esta razón por la que consideró la imitación de la representación en el juego y en el arte como una imitación de imitaciones y la relegó a un rango inferior<sup>24</sup>. Al mismo tiempo en la representación, del arte tiene lugar el reconocimiento que posee el carácter de un auténtico conocimiento esencial, y esto tuvo un fun-

23. Platón, Phaid., 73 s.

24. Platón, Rep. X.

damento en el hecho de que Platón comprendiese precisamente todo conocimiento esencial como un reconocimiento; un Aristóteles pudo llamar a la poesía más filosófica que la historia<sup>25</sup>. Como representación, la imitación posee una función cognitiva muy destacada. Tal es la razón por la que el concepto de la imitación pudo bastar a la teoría del arte mientras no se discutió el significado cognitivo de éste. Y esto sólo se mantuvo mientras se identificó el conocimiento de la verdad con el conocimiento de la esencia<sup>26</sup>, pues el arte sirve a este tipo de conocimiento de manera hartamente convincente. En cambio, para el nominalismo de la ciencia moderna y su concepto de la realidad, del que Kant extrajo sus consecuencias agnósticas para la estética, el concepto de la mimesis ha perdido su vinculación con la actividad estética.

Una vez que se nos han hecho patentes las apodas de este giro 'subjetivo de la estética, nos vemos sin embargo devueltos otra vez a la tradición más antigua. Si el arte no es la variedad de las vivencias cambiantes, cuyo objeto se llena subjetivamente de significado en cada caso como si fuera un molde vacío, la «representación» tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma. Esta conclusión estaba ya preparada desde el momento en que el concepto de la representación se habla derivado del del juego, en el sentido de que la verdadera esencia de éste ♦—y por lo tanto también de la obra de arte— es la autorrepresentación. El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente.

El tipo de representación, que es la acción cultural, es el que mostraba esto con más claridad. En él la referencia a la comunidad está enteramente al descubierto. Por muy reflexiva que sea la conciencia estética, ésta no podría pensar que sólo la distinción estética, que es la que aísla al objeto estético, alcanza el verdadero sentido de la imagen cultural o de la representación religiosa. Nadie puede pensar que para la verdad religiosa la ejecución de la acción cultural sea algo inessential.

Esto mismo vale de manera análoga para la representación escénica en general y para lo que ésta es como poesía. La representación de un drama tampoco puede aislarse simple-

mente de éste, como algo que no forma parte de su ser más esencial sino que es tan subjetivo y efímero como las vivencias estéticas en la que se experimenta. Por el contrario, es en la representación y sólo en ella —esto es particularmente evidente en la música— donde se encuentra la obra misma, igual que en el culto se encuentra lo divino. Se hace aquí visible la ventaja metodológica de haber partido del concepto del juego. La obra de arte no puede aislarse sin más de la «contingencia» de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra. Esta pertenece realmente al mundo en el que se representa. Sólo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar.

Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. En parte del *proceso óptico de la representación*, y pertenece esencialmente al juego como tal.

¿Qué consecuencias ontológicas podría tener esto? Si partimos del carácter lúdico del juego, ¿cuál será el resultado para la determinación del modo de ser del ser estético? Por lo menos esto es claro: la representación escénica y la obra de arte entendida desde ella no se reducen a un simple esquema de reglas o prescripciones que rigen el comportamiento en el marco de las cuales el juego podría realizar libremente. El juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma. Se plantea así que es esta obra poética según su ser más auténtico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación como drama, y sin embargo que de este modo accede a la representación es su propio ser.

En este punto habremos de volver a la fórmula que hemos empleado antes, la de la «transformación en una construcción». El juego es una construcción; esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la construcción es también juego, porque, a pesar de esta referencia a una unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso. Es la correspondencia recíproca de ambos aspectos lo que intentamos destacar frente a la abstracción de la distinción estética.

25. Aristóteles, Poet. 9, 1451 b 6.

26. Anna Tumarkin ha podido mostrar con gran precisión en la teoría del arte del siglo xviii el paso de la «imitación» a la «expresión» (*Festschrift für Samuel Singer*, 1930).

Podemos dar ahora forma a todo esto oponiendo a la distinción estética —el verdadero constituyente de la conciencia estética— la «no-distinción estética». Esto ya había quedado claro: lo imitado en la imitación, lo configurado por el poeta, lo representado por el actor, lo reconocido por el espectador es hasta tal punto la intención misma, aquello en lo que estriba el significado de la representación, que la conformación poética o la representación como tal no llegan a destacarse. Cuando a pesar de todo se hace esta distinción, se distingue la configuración de su material, la «acepción» de la poesía. Sin embargo, estas distinciones son de naturaleza secundaria. Lo que representa el actor y lo que reconoce el espectador son las formas y la acción misma, tal como estaban en la intención del poeta. Tenemos pues, aquí una *doble mimesis*: representa el poeta y representa el actor. Pero precisamente esta doble mimesis es *una*: lo que gana existencia en una y en otra es lo mismo.

Esto puede precisarse algo más diciendo que la representación mímica de la puesta en escena confiere su «estar ahí» a aquello que en realidad pretendía la poesía. A la doble distinción entre poesía y materia por un lado y poesía y ejecución por el otro corresponde una doble indistinción, como la unidad de la verdad que se reconoce en el juego del arte. La verdadera experiencia de una poesía resulta desvirtualizado si se considera el asunto que contiene por ejemplo por referencia a su origen, y por la misma razón el espectador de un drama se aparta de 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. Este género de reflexiones contienen ya la distinción estética de la obra misma respecto a su representación. Y sin embargo, para el contenido de la experiencia es incluso indiferente, como ya hemos visto, que la escena trágica o cómica que se desarrolla ante uno ocurra en un escenario o en la vida... cuando se es sólo espectador. Lo que hemos llamado una construcción lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido, No es algo que sea en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.

Por mucho que la variedad de las ejecuciones o puestas en escena de semejantes construcciones se reconduzcan a la acepción de los actores, tampoco esta diversidad se mantiene encerrada en la subjetividad de su intención, sino que tiene una existencia corpórea. No se trata, pues, de una mera variedad subjetiva de acepciones, sino de posibilidades de ser que son

propias de la obra; ésta se interpreta a sí misma en la variedad de aspectos.

No queremos negar con ello que en este punto haya un posible entronque para una reflexión estética. Cuando hay diversas realizaciones de una misma pieza siempre es posible distinguir cada forma de mediación respecto a las demás; también las condiciones de acceso a obras de arte de otro género pueden pensarse como modificables, por ejemplo, cuando frente a una obra arquitectónica se pregunta qué efecto haría «en aislado» o cómo debiera ser en contexto. O cuando uno se plantea el problema de la restauración de un cuadro. En todos estos casos se está distinguiendo la obra de «representación»<sup>27</sup>, pero si se considera que las variaciones de representación son libres y arbitrarias, se está ignorando la vitalidad que conviene a la obra de arte. En realidad todas estas variaciones se someten al baremo crítico de la representación «correcta»<sup>28</sup>.

Este hecho nos es familiar, por ejemplo, en el teatro moderno como la tradición que parte de una determinada esceni-

27. Un problema de carácter especial es si en el proceso de la configuración misma debe considerarse que opera ya en el mismo sentido la reflexión estética. Es innegable al observar la idea de su obra el creador está en condiciones de sopesar diversas posibilidades de darle forma, y de compararlas y juzgarlas críticamente. Sin embargo creo que esta sobria lucidez que es inherente a la creación misma es cosa muy distinta de la reflexión estética y de la crítica estética que puede prender en la obra misma. Puede que lo que para el creador fue objeto de reflexión, las posibilidades de configuración por lo tanto, se convierta también en punto de engarce para una crítica estética. Sin embargo en el caso de esta coincidencia de contenido entre la reflexión creadora y la reflexión crítica el baremo es distinto. El fundamento de la crítica estética es una distorsión de la comprensión unitaria, en tanto que la reflexión estética del creador se orienta precisamente hacia la consecución de la unidad de la obra. Más tarde veremos qué consecuencias hermenéuticas posee esta comprobación.

Sigue pareciéndome un residuo de falso psicologismo procedente de la estética el gusto y del genio el que se haga coincidir en la idea el proceso de producción y el de reproducción. Con ello se ignora ese acontecimiento que representa el que se logra en la obra, que va más allá de la subjetividad tanto del creador como del que la disfruta.

28. No puedo considerar correcto que R. Ingarden, en sus *Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils*: Rivista di Estetica (1959), cuyos análisis críticos «esquemáticos» de la obra de arte literaria suelen tenerse demasiado poco en cuenta el campo de juego de la valoración estética de la obra de arte en su concreción como «objeto estético». El objeto estético no se constituye en la vivencia de recepción estética, sino que en virtud de su concretización y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en su cualidad estética. En esto estoy de acuerdo con la estética de la *formativität* de L. Pareyson.



ficación, de la creación de un papel o de la ejecución de una determinada interpretación musical. Aquí no se da una coexistencia arbitraria, una simple variedad de acepciones; al contrario, por el hecho de que unas cosas están sirviendo continuamente de modelo a las siguientes, y por las transformaciones productivas de éstas, se forma una tradición con la que tiene que confrontarse cualquier intento nuevo. Los mismos artistas-intérpretes poseen una cierta conciencia de ello. La manera como se enfrentan con una obra o con un papel se encuentra siempre referida de un modo u otro a los que ya hicieron lo mismo en otras ocasiones. Y no es que se trate de imitaciones a ciegas. La tradición que crea un gran actor, un gran director de cine o un músico, mientras su modelo sigue operante no tiene por qué ser un obstáculo para que los demás creen libremente sus formas; lo que ocurre es que esta tradición se ha fundido con la obra misma hasta tal punto que la confrontación con su modelo estimula la recreación de cada artista no menos que la confrontación con la obra en cuestión. Las artes interpretativas poseen precisamente esta peculiaridad, que las obras con las que operan permiten expresamente esta libertad de configuración, con lo que mantienen abierta hacia el futuro la identidad y la continuidad de la obra de arte<sup>29</sup>.

Lis probable que el baremo que se aplica aquí, el que algo sea la «representación correcta», sea extremadamente móvil y relativo. Pero la vinculatividad de la representación no resulta aminorada por el hecho de que tenga que prescindir de un baremo fijo. Es seguro que nadie atribuirá a la interpretación de una obra musical o de un drama la libertad de tomar el «texto» fijado como ocasión para la creación de unos efectos cualesquiera; y, a la inversa,\* todos consideraríamos que se entiende mal la verdadera tarea de la interpretación si se acepta la canonización de una determinada interpretación, por ejemplo, por una versión discográfica dirigida por el compositor, o por el detalle de las indicaciones escénicas que proceden de la primera puesta en escena. Una «corrección» buscada de este modo no haría justicia a la verdadera vinculatividad de la obra, que ata a cada intérprete de una manera propia e inmediata y le sustrae la posibilidad de descansar en la mera imitación de un modelo.

29. Más tarde veremos que esto no se restringe a las artes reproductivas sino que abarca toda obra de arte, incluso toda construcción de sentido que se abre a una nueva comprensión.

También sería evidentemente falso querer limitar la «libertad» la arbitrariedad interpretativa a las cuestiones puramente externas los fenómenos marginales, en vez de pensar el todo de reproducción al mismo tiempo como vinculante y como libre. Interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se da por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada que cada cual debe representar del modo como él encuentra en algún sentido. Las representaciones reconstructivas, por ejemplo música con instrumentos antiguos, no resultan por eso tan fieles como creen. Al contrario, corren el peligro de «apartarse triplemente de la verdad», como imitación de imitación (Platón).

La idea de la única representación correcta tiene incluso algo absurdo cara a la finitud de nuestra existencia histórica. Volveremos a hablar de ello en otro contexto. En este punto el hecho evidente de que cada representación intenta ser correcta nos servirá sólo como confirmación de que la no-distinción de la mediación respecto a la obra misma es la verdadera experiencia de ésta. Coincide con esto que la conciencia estética sólo está en condiciones de realizar su distinción estética entre la obra y su mediación bajo el modo de la crítica, es decir, cuando la mediación fracasa. Por su propia naturaleza la mediación ha de ser total.

Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador. Esto quiere decir que la reproducción (en el caso de una representación escénica o en la música, pero también en la declaración épica o lírica) no es temática como tal, sino que la obra accede a la representación a través de ella y en ella. Más tarde veremos que el mismo se aplica también al carácter de acceso y encuentro con el mundo; se aparecen las obras arquitectónicas y plásticas. Tampoco en ellas es temático el acceso como tal, y sin embargo no se debe a la inversa a traer estas referencias vitales para poder aprehender la obra misma. Esta existe en ellas. El que estas obras procedan de un pasado desde el cual acceden al presente como monumentos perdurables no conviene en modo alguno su ser en objeto de la conciencia estética o histórica. Mientras mantengan sus funciones serán contemporáneas de cualquier presente. Incluso aunque no tengan otro lugar que el de obras de arte en un museo nunca están completamente enajenadas respecto a sí mismas. Y no sólo porque la huella de la función originaria de la obra de arte no se borra nunca del todo y permite así, al que se reconstruirla con su conocimiento: la obra de arte a la que se le ha asignado un lugar dentro de una serie en

una galería sigue teniendo pese a todo un origen propio. Ella misma pone su validez, y la forma como lo haga —«matando» a lo demás o acordándose bien con ello— sigue siendo algo suyo y propio.

Nos preguntarnos ahora por la identidad de este «sí mismo» que en el curso de los tiempos y de las circunstancias se representa de maneras tan distintas. Es claro que pese a los aspectos cambiantes de sí mismo no se disgrega tanto que llegara a perder su identidad, sino que está ahí en todos ellos. Todos ellos le pertenecen. Son *coetáneos* suyos. Y esto plantea la necesidad de una interpretación temporal de la obra de arte.

### 3. La temporalidad de lo estético

¿Qué clase de simultaneidad es ésta? ¿Qué clase de temporalidad es la que conviene al ser estético? A esta simultaneidad y actualidad del ser estético en general acostumbra a llamarse su intemporalidad. Sin embargo, nuestra tarea es precisamente pensar juntas la intemporalidad y la temporalidad, ya que aquélla está esencialmente vinculada a ésta. En principio la intemporalidad no es más que una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y sobre la oposición a ésta. Incluso la idea de dos temporalidades, una histórica y otra suprahistórica, con la que Sedlmayr intenta determinar la temporalidad de la obra de arte enlazando con Baader y remitiéndose a Bollnow<sup>30</sup>, tampoco logra ir más allá del nivel de una contraposición dialéctica. ¡El tiempo suprahistórico «rechinado», en el que «el presente» no es el momento efímero sino la plenitud del tiempo, es descrito desde la temporalidad «existencial», aunque lo que caracterice a ésta sea el ser llevada pasivamente, la facilidad, la inocencia o lo que se quiera. Lo insatisfactorio de esta contraposición sale a la luz en cuanto se reconoce, mirando objetivamente, que «el tiempo verdadero» emerge hasta el «tiempo aparente» histórico-existencial. Este emerger tendría claramente el carácter de una epifanía, lo que significaría, sin embargo, que para la conciencia que lo experimenta carecería de continuidad.

Con ello se reproducen objetivamente las apodas de la conciencia estética que ya hemos expuesto antes. Pues lo que tiene que lograr cualquier comprensión del tiempo es precisamente la continuidad, aunque se trate de la temporalidad de la

30. II. Sedlmayr; *Kritik und Wahrheit*, 1958, 140 s.

obra de arte. En esto asoma la venganza del malentendido con el que tropezó la exposición ontológica del horizonte temporal en Heidegger. En vez de retener el sentido metodológico de la analítica existencial, estar ahí, esta temporalidad existencial e histórica del estar ahí determinado por la preocupación, el curso hacia la muerte, esto es, la finitud radical, se trata como una posibilidad entre otras para la comprensión de la existencia; se olvida con ello que lo que aquí descubre como temporalidad es el modo de ser de la comprensión misma. El destacar la verdadera temporalidad de la obra de arte como «tiempo redimido», frente al tiempo histórico efímero, no es en realidad más que un simple reflejo de la experiencia humana y finita del arte. Sólo una teología bíblica del tiempo, que extrajera su conocimiento del punto de vista de la auto-comprensión humana sino del de la revelación divina, podría hablar de un «tiempo redimido», y legitimar teológicamente la analogía entre la intemporalidad de la obra de arte y este «tiempo redimido». Si se carece de una legitimación teológica como ésta, hablar del «tiempo redimido» no será más que una manera de ocultar el verdadero problema, que no está en que la obra de arte sustraiga al tiempo sino en su temporalidad.

Recojamos, pues, de nuevo nuestra pregunta: ¿qué clase de temporalidad es ésta?—

Hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es, que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en esta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción. Está en esta esencia el que se encuentre referida a su propia representación; sin embargo, esto significa que por muchas transformaciones y desplazamientos que experimente en sí, no por eso deja de seguir siendo ella misma. En esto estriba precisamente la vinculatividad de toda representación: en que contiene en sí la referencia a la construcción y se somete a este modo al baremo de corrección que puede extraerse de ello. Incluso el caso privativo extremo de una representación absolutamente deformadora lo confirma. Se hace consciente como deformación, pues la representación se piensa y juzga como representación de la construcción misma. A ésta le conviene de manera indisoluble e inextinguible el carácter de repetición de lo igual. Por supuesto, en este contexto repetición

31. Respecto a lo que sigue consúltese el acabado análisis de R. y C. Koebner, *Vom Schönen und seiner Wahrheit*, 1957, que el amor conoció cuando su propio trabajo estaba ya concluido. Cf. la recensión en *Pilosophische Rundschau* 7, 79.

no quiere decir que algo se repita en sentido estricto, esto es, que se lo reconduzca a una cierta forma original. Al contrario, cada repetición es tan originaria como la obra misma.

La enigmática estructura temporal que se manifiesta aquí nos es conocida por el fenómeno de la fiesta<sup>32</sup>. Al menos las fiestas periódicas se caracterizan porque se repiten. A esto se le llama el retorno de la fiesta. La fiesta que retorna no es ni otra distinta ni tampoco la simple rememoración de algo que se festejó en origen. El carácter originariamente sacral de toda fiesta excluye evidentemente esta clase de distinciones, que nos son sin embargo habituales en la experiencia temporal del presente, en el recuerdo y en las expectativas. En cambio, la experiencia temporal de la fiesta es la *celebración*, un presente muy suigeneris.

El carácter temporal de la celebración se comprende bastante mal si se parte de la experiencia temporal de la sucesión. Si el retorno de la fiesta se refiere a la experiencia normal del tiempo y sus dimensiones, entonces aparece como una temporalidad histórica. La fiesta se modifica de una vez para otra; pues en cada caso es algo distinto lo que se le presenta como simultáneo. Y sin embargo también bajo este aspecto histórico seguiría siendo una y la misma fiesta la que padece estos cambios. En origen era así y se festejaba ;isí, luego se hizo de otro modo y cada vez de una manera distinta.

Y sin embargo, este aspecto no acoge en absoluto el carácter temporal de la fiesta, que consiste en el hecho de que se la celebre. Para la esencia de la fiesta sus referencias históricas son secundarias. Como fiesta no posee la identidad de un dato histórico, pero tampoco está determinada por su origen de tal manera que la verdadera fiesta fuese la de entonces, a diferencia del modo como luego se ha venido celebrando a lo largo del tiempo. Al contrario, ya en su origen, en su fundación o en su paulatina introducción estaba dado el que se celebrase regularmente. Por su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre «exactamente igual»). Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar<sup>33</sup>.

32. W. F. Otto y K. Kerényi tienen el mérito de haber reconocido el significado de la fiesta en la historia de la religión y en la antropología. Cf. K. Kerényi, *Vom Wesen des Festes*, 1938.

33. Aristóteles, en su caracterización del modo de ser del *apeiron*, por lo tanto en relación con Anaximandro, se refiere al ser del día y de la competición, por lo tanto de la fiesta (Phys. 111, 6, 206 a 220). ¿Puede consi-

Sólo hay fiesta en cuanto que se celebra. Con esto no está dicho modo alguno que tenga un carácter subjetivo y que su ser sólo se dé e subjetividad del que la festeja. Por el contrario se celebra la fiesta por está ahí. Algo parecido podría decirse de la representación escénica, tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene simplemente en el punto de intersección de las experiencias de espectadores. Es a la inversa el ser del espectador el que está determinado por su «asistencia». La asistencia es algo más que la simple copresencia con algo que también está ahí. Asistir quiere decir participar. El que ha asistido a algo sabe en conjunto lo que pasó y cómo fue. ¿Asistir secundariamente significa la asistencia también un modo de comportamiento subjetivo, «estar en la cosa». Mirar es, pues, unajo de participar. JPuede recordarse aquí (el concepto de la comunión sea que subyace al concepto griego original de la *teoría*. *Theorós* significa como es sabido, el que participa en una embajada festiva. Los que participan en esta clase de embajadas" no tienen otra cualificación o función que la de estar presentes. El *tbeorós* es, pues, el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, que participa en el acto festivo por su presencia y obtiene así su caracterización jurídico-sacral, por ejemplo su inmunidad.

De un modo análogo toda la metafísica griega concibe aún la esencia de la *theoría* y del *noüs* como el puro asistir a lo que

derarse que el propio Anaximandro intentó ya determinar la inacababilidad del *apeiron* por referencia a estos fenómenos puramente temporales? ¿No es posible que estuviera refiriendo a algo más que lo que se percibe en los conceptos aristotélicos de devenir y ser? Pues la imagen del día reviste una función destacada en otro contexto distinto: en el *Parménides* de Platón (Parm. 131 b) Sócrates intenta ilustrar la relación de la idea con las cosas con la presencia del *día* que es para todos. Lo que se demuestra aquí con el ser del día no es lo único que sigue siendo en el pasar de todo lo que es sino la indivisible presencia y *parusia* de lo *mismo*, sin perjuicio de que el día se presente en cada caso otro distinto. Cuando los pensadores arcaicos pensaban el ser, esto es la presencia, ¿podía aparecérselos lo que era su objeto a la luz de la comunicación sensible en la que se muestra lo divino? Para el propio Aristóteles la *parusia* de lo divino es todavía el ser más auténtico, la *energeia* no restringida por ninguna *dynamis* (Met. 2 7). Este carácter temporal no es concebible a partir de la experiencia habitual del tiempo como sucesión. Las dimensiones del tiempo y la experiencia del mismo tiempo permiten comprender el retorno de la fiesta como histórico: una misma cosa se transforma sin embargo de una vez a otra. Sin embargo, una fiesta no es en realidad siempre la misma cosa, sino que es en cuanto que es siempre distinta. Un ente que tiene su ser en su devenir es un ente temporal en un sentido radical: tiene su ser en su devenir. Sobre el carácter óptico de la *Weile* (pausa, momento de reposo) cf. M. Heidegger, *Holzwege*, 322 s.

verdaderamente es<sup>34</sup>, y también a nuestros propios ojos la capacidad de poder comportarse teóricamente se define por el hecho de que uno pueda olvidar respecto a una cosa sus propios objetivos. Sin embargo, la *theoria* no debe pensarse primariamente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado. *Theoria* es verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación. En los últimos tiempos se han tratado de comprender desde este contexto el trasfondo religioso del concepto griego de la razón<sup>35</sup>.

34. Respecto a la relación de «ser» y «pensamiento» en Parménides cf. mi artículo *Zur X'orgeschichte der Aietapbysik: Anteile* (1949).

35. Cf. G. Krüger, *Hinsicht und Leidenschaft*. Das Wesen des plato-nischen Denkens, 1940. Particularmente la introducción de este libro contiene ideas muy importantes. Un curso publicado entre tanto por Krüger (*Crundfragen der Pbi/osophie*, 1958) ha puesto más en claro las intenciones sistemáticas del autor. Apuntaremos aquí algunas observaciones. La crítica de Krüger al pensamiento moderno y a su emancipación respecto a todas las ataduras a la «verdad óptica» me parece ficticia. La propia filosofía de la edad moderna no ha podido olvidar nunca que por muy constructivos que sean sus procedimientos la ciencia moderna no ha renunciado ni podrá renunciar a su vinculación fundamental a la experiencia. Basta pensar en el planteamiento kantiano de cómo es posible una ciencia natural pura. Sin embargo tampoco se hace justicia al idealismo especulativo cuando se lo interpreta de una manera tan parcial como lo hace Krüger. Su construcción de la totalidad de todas las determinaciones del pensar no es en modo alguno la elaboración reflexiva de una imagen del mundo arbitraria e inventada, sino que pretende involucrar en el pensamiento la absoluta «aposterioridad» de la experiencia. Este es el sentido exacto de la reflexión trascendental. El ejemplo de Hegel puede enseñar que Con esto puede pretenderse incluso la renovación del antiguo realismo conceptual. El modelo de Krüger sobre el pensamiento moderno se orienta enteramente según el extremismo desesperado de

■ Nietzsche. Su perspectivismo de la voluntad de poder no nace sin embargo en concordancia con la filosofía idealista, sino por el contrario sobre un suelo que había preparado el historicismo del siglo XIX tras el hundimiento de la filosofía del idealismo. Esta es también la razón por la que yo no valoraría la teoría diltheyana del conocimiento en las ciencias del espíritu como quisiera Krüger. Creo por el contrario que lo que importa es corregir la interpretación filosófica de las modernas ciencias del espíritu que se ha realizado hasta ahora y que en el propio Dilthey aparece todavía demasiado fijada al pensamiento metodológico unilateral de las ciencias naturales exactas. Desde luego, estoy de acuerdo con Krüger cuando apela a la experiencia vital y a la experiencia del artista. Sin embargo; la continuada validez de estas instancias en nuestro pensamiento me parece demostrar más bien que la oposición entre pensamiento antiguo y moderno, tan aguzada por Krüger, es a su vez una construcción moderna.

Cuando nuestra investigación reflexiona sobre la experiencia del arte, frente a la subjetivización de la estética filosófica, no se orienta sólo hacia

Hemos partido de que el verdadero ser del espectador, que forma parte del juego del arte, no se concibe adecuadamente desde la subjetividad como una forma de comportamiento de la conciencia estética. Sin embargo, esto no debe implicar que la esencia del espectador no pueda describirse pese a todo a partir de aquel asistir que hemos puesto en relieve. La asistencia como actitud subjetiva del comportamiento humano tiene el carácter de un «estar fuera de sí». El mismo Platón caracteriza en el *Fedro* la incompreensión que supone querer entender la esencia del estar fuera de sí a partir del entendimiento racional, ya entonces se ve en ella una mera negación del estar en uno mismo, esto es una especie de desvarío. En realidad el estar fuera de sí es una posibilidad positiva de asistir a algo por entero. Esta asistencia tiene el carácter de auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo. Sin embargo, este auto-olvido no tiene aquí nada que ver con un estado privativo, pues su origen está en el volverse hacia la cosa, y el espectador lo realiza como su propia acción positiva<sup>36</sup>.

Evidentemente existe una diferencia esencial entre el espectador que se entrega del todo al juego del arte y las ganas de mirar del simple curioso. También es característico de la curiosidad el verse como arrastrada por lo que ve, el olvidarse por completo de sí y el no poder apartarse de lo que tiene de-

un problema de la estética, sino hacia una autointerpretación más adecuada del pensamiento moderno en general; ésta abarca ciertamente mucho más que lo que reconoce el moderno concepto del método.

36. E. Fink intenta explicar el sentido de la extroversión entusiástica del hombre a través de una distinción que se inspira evidentemente en el *Fedro* platónico. Mientras en éste el ideal contrario a la pura racionalidad determina la distinción o diferencia entre la demencia buena y mala, en Fink falta un criterio correspondiente cuando contrasta el «entusiasmo puramente humano» con el *entbousiasmós* por el que el hombre está en el dios. Pues en definitiva también el «entusiasmo puramente humano» es un estar fuera y estar presente que no es «capacidad» del hombre, sino que advierte él, razón por la que no me parece que se lo pueda separar del *entbousiasmós*. El que exista un entusiasmo sobre el que el hombre mantendría su poder y el que a la inversa el *entbousiasmós* vaya a ser la experiencia de un poder superior y que nos supera en todos los sentidos, semejantes distinciones entre el dominio sobre sí mismo y el estar dominado están pensadas a su vez desde la idea del poder y no hacen justicia por lo tanto a la compleja imbricación del estar fuera de sí y del estar en algo que tiene lugar en toda forma de entusiasmo. Las formas de «entusiasmo puramente humano» que describe Fink, si no las mal-interpreta en forma «narcisista-psicológica», son a su vez formas de «autosuperación finita» de la finitud. Cf. E. Fink, *Vom Wesen des Entbusiasmus*, s. todo 22-25.

lante. Sin embargo, lo que caracteriza al objeto de la curiosidad es que en el fondo le es a uno completamente indiferente. No tiene el menor sentido para el espectador. No hay nada en él hacia lo cual uno deseara realmente retornar y reencontrarse en ello. Pues lo que funda el encanto de la contemplación es la cualidad formal de su novedad, esto es, de su abstracta alteridad. Esto se hace patente en el hecho de que su complemento dialéctico sea el aburrimiento y el abotagamiento. En cambio, lo que se muestra al espectador como juego del arte no se agota en el momentáneo sentirse arrastrado por ello, sino que implica una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión.

El término «pretensión»<sup>37</sup> no aparece aquí por casualidad. En la reflexión teológica impulsada por Kierkegaard, a la que damos el nombre de teología dialéctica, este concepto hace posible, y no casualmente, una explicación teológica de lo que mienta el concepto de la simultaneidad en dicho autor. Una pretensión es algo que se sostiene. Lo primero es su justificación (o la presunción de la misma). Precisamente porque se mantiene una pretensión es por lo que ésta puede hacerse valer en cualquier momento. La pretensión se mantiene frente a alguien, y es frente a éste como debe hacerse válida. Sin embargo, el concepto de la pretensión incluye también que no se trata de una exigencia establecida, cuyo cumplimiento estuviera acordado inequívocamente, sino que más bien intenta fundar una exigencia de este género. Una pretensión representa la base jurídica para una exigencia indeterminada. Si se responde a ella 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.

La aplicación de esto a la teología luterana consiste en que la pretensión de la fe se mantiene desde su proclamación, y su vigencia se renueva cada vez en la predicación. La palabra <de la predicación obra así la misma mediación total que en

37. Aunque el español «pretensión» traduce bastante literalmente al término alemán *Ansprich*, sin embargo, el término español posee ciertas connotaciones de gratuidad que están excluidas del original alemán. Giros como «una obra pretenciosa», o «un hombre con muchas pretensiones», con su indudable matiz peyorativo, no tendrían correlato en el término *Anspruch*, el cual incluye una cierta idea de *legitimidad* de lo pretendido, y es en esto un término de valoración positiva. Su etimología es *an-sprechen*, literalmente «hablar a», esto es, implica una petición de reconocimiento expreso de su contenido (N. del T.).

otro caso incumbe a la acción cultural, por ejemplo, en la misa. Más tarde veremos que la palabra está llamada también a mediar la simultaneidad que por eso le corresponde un papel dominante en el problema de hermenéutica.

En cualquier caso al ser de la obra de arte le conviene el carácter «simultaneidad». Esta constituye la esencia del «asistir». No se trata de la simultaneidad de la conciencia estética, pues ésta se refiere al «al mismo tiempo» y a la indiferencia de los diversos objetos de vivencia estética en una conciencia. En nuestro sentido «simultaneidad» quiere decir aquí, en cambio, que algo único que se nos representa, y lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La simultaneidad no es, pues, el modo como algo está dado en conciencia, sino que es una tarea para ésta y un rendimiento que se exige. Consiste en atenerse a la cosa de manera que ésta se haga «simultánea», lo que significa que toda mediación quede cancelada y una actualidad total.

Es sabido que este concepto de la simultaneidad procede de Kierkegaard, y que éste le confirió un matiz teológico muy particular. En Kierkegaard «simultáneo» no quiere decir «ser al mismo tiempo» sino que formula la tarea planteada al creyente de mediar lo que no es mismo tiempo el propio presente la acción redentora de Cristo, de una 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 serio como tal. A la inversa, la sincronía de la conciencia estética se basa en el ocultamiento de la tarea que se plantea con esta simultaneidad.

En este sentido la simultaneidad le conviene muy particularmente a la acción cultural, y también a la proclamación en la predicación. El sentido del estar presente es aquí una auténtica participación en el acontecimiento salvífico. Nadie puede dudar de que la distinción estética, por ejemplo, una ceremonia «bonita» o de una predicación «buena», es completamente fuera de lugar respecto a la pretensión que se nos plantea en tales actos. Pues bien, en este punto quisiera afirmar que en el fondo para la experiencia del arte vale exactamente lo mismo. También aquí tiene que pensarse la mediación como total. Cara al ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea, por ejemplo, su biografía— ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe.

38. S. Kierkegaard, *Philosophische Brochen*, cap. 4 *passim*.

Lo que se desarrolla ante él resulta para cualquiera tan distinto y destacado respecto a las líneas permanentes del mundo, tan cerrado en un círculo autónomo de sentido, que nadie tendría motivo para salirse de ello hacia cualquier otro futuro y realidad. El receptor queda emplazado en una distancia absoluta que le prohíbe cualquier participación orientada a fines prácticos. Sin embargo, esta distancia es estética en sentido auténtico, pues significa la distancia respecto al ver, que hace posible una participación auténtica y total en lo que se representa ante uno. El auto-olvido estático del espectador se corresponde así con su propia continuidad consigo mismo. La continuidad de sentido accede a él justamente desde aquello a lo que se abandona como espectador. 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. 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 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.

El que el ser estético esté referido a la representación no significa, pues, una indigencia, una falta de determinación autónoma de sentido. Al contrario, forma parte de su verdadera esencia. El espectador es un momento esencial de ese mismo juego que hemos llamado estético. Podemos recordar aquí la famosa definición de la tragedia que se encuentra en la *Poética* de Aristóteles. La definición de la esencia de la tragedia que aparece en este texto incluye expresamente la constitución propia del espectador.

#### 4. El ejemplo de lo trágico

La teoría aristotélica de la tragedia nos servirá, pues, como ejemplo para ilustrar la estructura del ser estético en general. Es sabido que esta teoría se encuentra en el marco de una poética, y que sólo parece tener validez para la literatura dramática. No obstante, lo trágico es un fenómeno fundamental, una figura de sentido, que en modo alguno se restringe a la tragedia o a la obra de arte trágica en sentido estricto, sino que puede aparecer también en otros géneros artísticos, sobre todo en la épica. Incluso ni siquiera puede decirse que se trate

de un fenómeno específicamente artístico por cuanto se encuentra también en la vida. Esta es la razón por la que los nuevos investigadores (Ric Hamann, Max Scheler<sup>39</sup>) consideran lo trágico como un momento extraestético; se trataría de un fenómeno ético-metafísico que accedería desde fuera al ámbito de la problemática estética.

Ahora bien, desde el momento en que el concepto de lo estético se ha mostrado como dudoso no podremos evitar a la inversa preguntarnos si lo trágico no será más bien un fenómeno estético fundamental. El ser estético se nos había hecho visible como juego y como representación en este sentido nos es lícito preguntar también por la esencia de lo trágico en la teoría del juego trágico, a la poética de la tragedia.

Lo que se refleja en la tradición de la reflexión sobre lo trágico abarca desde Aristóteles hasta el presente no es desde luego una esencia inmutable. No cabe duda de que la esencia de lo trágico se manifiesta de manera excepcional en la tragedia atica, teniendo en cuenta que Aristóteles el «más trágico» es Eurípides<sup>40</sup>, en tanto que para otros es Sófocles el que revela mejor la profundidad del fenómeno trágico; y la tragedia plantea a su vez de manera distinta para el que esté pensando en Shakespeare o en Hebbel. Estas transformaciones no significan meras variaciones que carezca de sentido preguntarse por una esencia unitaria de lo trágico sino al contrario, que el fenómeno se muestra bajo el aspecto de una historia. El reflejo de la tragedia antigua en la tragedia moderna de la que habla Kierkegaard está siempre presente en las nuevas reflexiones sobre lo trágico. Por eso, empezando con Aristóteles, alcanzaremos una panorámica más completa sobre el conjunto del fenómeno trágico. La famosa definición de la tragedia Aristóteles proporciona una indicación que, como ya hemos empezado a exponer, es decisiva para el problema estético: cuando al determinar la esencia de lo trágico recoge también el efecto sobre el espectador.

No podemos proponernos aquí tratar por extenso esta definición de la tragedia tan conocida como discutida. Pero el simple hecho de que incluya en la determinación de la esencia

39. R Hamann, *Aesibeük*, 1911, 97: «Lo trágico no tiene pues nada que ver con la estética»; M. Scheler, *Vom Ursprung der Werte*, 1919; «Es dudoso que lo trágico sea un fenómeno esencialmente "estético"». Sobre la acuñación del concepto «tragedia» cf. li. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, 1955, 132 s.

40. Aristóteles, *Poet.* 13, 1453 a 29; S. Kierkegaard, *Entwer-Oder I.*

de la tragedia al espectador hace patente lo que hemos dicho más arriba sobre la pertenencia esencial del espectador al juego. El modo como el espectador pertenece a él pone al descubierto la clase de sentido que es inherente a la figura del juego. Por ejemplo, la distancia que mantiene el espectador respecto a la representación escénica no obedece a una elección arbitraria de comportamiento, sino que es una relación esencial que tiene su fundamento en la unidad de sentido del juego. La tragedia es la unidad de un decurso trágico que es experimentado como tal. Sin embargo, lo que se experimenta como decurso trágico constituye un círculo cerrado de sentido que prohíbe desde sí cualquier ingerencia o intervención en él, y esto no sólo cuando se trata de una pieza que se representa en el escenario sino también cuando se trata de una tragedia «en la vida». Lo que se entiende como trágico sólo se puede aceptar. En este sentido se trata de hecho de un fenómeno «estético» fundamental.

Pues bien, por Aristóteles sabemos que la representación de la acción trágica ejerce un efecto específico sobre el espectador. La representación opera en él por *éleos* y *phóbos*. La traducción habitual de estos afectos como «compasión» y «temor» les proporciona una resonancia demasiado subjetiva. En Aristóteles no se trata en modo alguno de la compasión o de su valoración tal como ésta ha ido cambiando a lo largo de los siglos<sup>41</sup>; y el temor tampoco puede entenderse en este contexto como un estado de ánimo de la interioridad. Una y otra son más bien experiencias que le llegan a uno de fuera, que sorprenden al hombre y lo arrastran. *zileos* es la desolación que le invade a uno frente a lo que llamamos desolador. Resulta, por ejemplo, desolador el destino de un Edipo (el ejemplo, al que una y otra vez se remite Aristóteles).

La palabra alemana *Jammer* es un buen equivalente porque tampoco se refiere a la mera interioridad sino que abarca también su expresión. En el mismo sentido tampoco *phóbos* es sólo un estado de ánimo, sino, como dice Aristóteles, un escalofrío<sup>42</sup>: se le hiela a uno la sangre, y uno se ve sacudido por el estremecimiento. En el modo particular como se relacionan aquí *phóbos* y *éleos* al caracterizar la tragedia, *phóbos* significa el

estremecimiento del terror que se apodera de uno cuando ve marchar hacia el desastre a alguien por quien uno está aterrado. Desolación y terror son formas del éxtasis, del estar fuera de sí, que dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno.

En Aristóteles se afirma que son estos afectos los que hacen que la representación escénica purifique al espectador de estos géneros de pasiones. Es bien conocido que la traducción de este pasaje plantea bastantes problemas, sobre todo el sentido del genitivo<sup>43</sup>. Pero el asunto al que se refiere Aristóteles me parece enteramente independiente de ello, y creo que es su conocimiento lo que en definitiva tiene que hacer comprensible por qué dos acepciones gramaticalmente tan distintas pueden aparecer en una oposición tan drástica. Me parece claro que Aristóteles piensa en la abrumación trágica que invade al espectador frente a una tragedia. Sin embargo, la abrumación es una especie de alivio y solución, en la que se da una mezcla característica de dolor y placer. ¿Y cómo puede llamar Aristóteles a este estado «purificación»? ¿Qué es lo impuro que lastra a estos afectos o en lo que ellos consisten y por qué habría de verse esto eliminado en el estremecimiento trágico? En mi opinión la respuesta podría ser la siguiente: el verse sacudido por la desolación y el estremecimiento representa un doloroso desdoblamiento. En él aparece la falta de unidad con lo que ocurre, o no querer tener noticia de las cosas porque uno se subleva frente a la crueldad de lo que ocurre. Y éste es justamente el efecto de la catástrofe trágica, el que se resuelva este desdoblamiento respecto a lo que es. 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. La abrumación trágica refleja en este sentido una especie de afirmación, una vuelta a uno mismo, y cuando, como ocurre tantas veces en la tragedia moderna, el héroe está afectado en su propia conciencia por esta misma abrumación trágica, él mismo participa un poco de esta afirmación al aceptar su destino.

43. Cf. M. Kommerell que da una panorámica de las concepciones más antiguas *o. c.*, 262-272; también recientemente se encuentran defensores del genitivo objetivo últimamente K. H. Volkniann-Schluck en *Varia Variorum*, Festschrift für K. Reinhardt, 1952.

41. M. Kommerell, *Lessing und Aristóteles*, 1940, ha escrito en forma muy meritoria esta historia de la compasión, pero no distingue suficientemente el sentido original de *ελεος*. Cf. entre tanto W. Schadewaldt, *l-'urcbt und Mitleid?*: *Hermes* 83 (1955) 129 s., y la complementación de H. Flashar: *Hermes* (1956) 12-48.

42. Arist., *Rhet.* II, 13, 1389 h 32.

Pero ¿cuál es el verdadero objeto de esta afirmación? ¿Qué es lo que se afirma aquí? Con toda seguridad no la justicia de un ordenamiento moral del mundo. La desprestigiada teoría de la culpa trágica, que en Aristóteles apenas desempeña todavía papel alguno, no es una explicación adecuada ni siquiera para la tragedia moderna. Pues no hay tragedia allí donde la culpa y la expiación se corresponden la una a la otra en una justa proporción, donde una cuenta de culpa ética se salda por completo. Tampoco en la tragedia moderna puede ni darse una completa subjetivización de la culpa y el destino. Al contrario, lo característico de la esencia de lo trágico es más bien el carácter excesivo de las consecuencias trágicas. Aun a pesar de toda la subjetivización de la culpabilidad, incluso en la tragedia moderna sigue operando siempre ese momento de la prepotencia antigua del destino que se revela en la desigualdad de culpa y destino como lo que afecta a todos por igual. El propio Hebbel se situaría en la frontera misma de lo que todavía puede llamarse tragedia: hasta tal punto está en él acoplada la culpabilidad subjetiva al progreso del acontecer trágico. Por este mismo motivo resulta tan cuestionable la idea de una tragedia cristiana, ya que a la luz de la historia de la salvación divina las magnitudes de gracia y desgracia que constituyen al acontecer trágico no son ya determinantes del destino humano. También está cerca del límite mismo de lo trágico la interesante contraposición que ofrece Kierkegaard<sup>44</sup> del sufrimiento de la antigüedad, que es consecuencia de una maldición que pesa sobre un linaje, y el dolor que desgarrar a la conciencia desunida consigo misma e inmersa en su propio conflicto. Su propia versión de la Antígona<sup>45</sup> no era ya una tragedia.

Tendremos, pues, que repetir nuestra pregunta: ¿Qué es lo que el espectador afirma aquí? Evidentemente es la inadecuación y la terrible magnitud de las consecuencias que siguen a un hecho culpable lo que representa el verdadero desafío para el espectador. La afirmación trágica es el dominio de este desafío. Tiene el carácter de una verdadera comunión. Lo que se experimenta en este exceso del desastre trágico es algo verdaderamente común. Frente al poder del destino el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio ser finito. Lo que ocurre a los más grandes posee un significado ejemplar. El asentimiento de la abrumación trágica no se refiere al decurso

44. S. Kierkegaard, *Entweder-Oder* I, 133 (Dicderichs).

45. *Ibid.*, 139 s.

trágico ni a la justicia del destino que sale al encuentro (héroico, sino a una ordenación metafísica del ser que vale para todos. El «así es» es una especie de autoconocimiento del espectador, que retorna iluminado del cegamiento en el que iba como cualquier otro. La afirmación trágica es iluminación en virtud de la continuidad de sentido a la que el propio espectador retorna por sí mismo.

De este análisis de lo trágico no sólo extraemos la conclusión de que se trata de un concepto estético fundamental en cuanto que la distancia del ser espectador pertenece a la esencia de lo trágico; más importante todavía nos parece que la distancia del ser espectador, que determina el modo de ser de lo estético no encierra en sí por ejemplo la «distinción estética» que habíamos reconocido como rasgo esencial de la «conciencia estética». El espectador no se comporta con la distancia con que la conciencia estética disfruta del arte de la representación<sup>46</sup>, sino al modo de comunión del asistido. En última instancia la verdadera gravedad del fenómeno trágico está en lo que se representa y se reconoce, y participa en ello no es evidentemente producto de una decisión arbitraria. Mucho más que el drama trágico que se representa solemnemente en el teatro representa una situación excepcional en la vida de cada uno, esto no tiene sin embargo nada de una vivencia aventurera, ni opera el delirio de la inconsciencia, del que luego hay que volver a despertar al verdadero mundo; sino que la elevación y el estremecimiento que invaden al espectador ahondan en realidad su *continuidad consigo mismo*. La abrumación trágica tiene su origen en el conocimiento de sí que se participa como espectador. Este se reencuentra a sí mismo en el acontecer trágico, por lo que le sale al encuentro es su propio mundo, que le es conocido por tradición religiosa e histórica; y aunque esta tradición ya no sea vinculante para una conciencia posterior —lo que ocurre ya con Aristóteles, pero mucho más con un Séneca o un Corneille—, sin embargo, 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 un encuentro consigo mismo —el encuentro con el material trágico o con la obra trágica.

46. Aristóteles, *Poet.* 4, 1448 b 18

δια τῆσ ἀπεργασίαν εἰς τὴν χοῶν ἢ δια τοιαυτὴν τιπὰ ἀλλῆν αἰτίαν, en oposición al «conocer» del mimema.



Pero lo que puede afirmarse así de lo trágico vale en realidad también para un ámbito mucho más abarcante. Para el poeta la invención libre no es nunca más que uno de los lados de una actividad mediadora sujeta a una validez previa. No inventa libremente su fábula, aunque realmente imagine estar haciéndolo. Al contrario, algo del viejo fundamento de la teoría de la mimesis sigue operando hasta nuestros días. La libre invención del poeta es representación de una verdad común que vincula también al poeta.

En las otras artes, particularmente en las plásticas, las cosas no son muy diferentes. El mito estético de la fantasía que crea libremente, que transforma su vivencia en poesía, así como el culto del genio que se corresponde con él, no es sino un testimonio de que en el siglo XIX el acervo de la tradición mítico-histórica ya no constituye una posesión natural. Pero aun entonces puede considerarse que el mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre. La elección del material y la configuración de la materia elegida no son producto de la libre arbitrariedad del artista, ni pura y simple expresión de su interioridad. Por el contrario, el artista habla a ánimos ya preparados, y elige para ello lo que le parece prometer algún efecto. El mismo se encuentra en el interior de las mismas tradiciones que el público al que se refiere y que se reúne en torno a él. En este sentido es cierto que él no necesita como individuo, como conciencia pensante, saber expresamente lo que hace y lo que su obra va a decir. Tampoco es un mundo extraño de encantamiento, de delirio, de sueño, el que arrastra al actor, al escultor o al espectador, sino que sigue siendo el propio mundo el que uno se apropia ahora de una manera más auténtica al reconocerse más profundamente en él. Sigue dándose una continuidad de sentido que reúne a la obra de arte con el mundo de la existencia y del que no logra liberarse ni siquiera la conciencia enajenada de una sociedad de cultura.

Hagamos, pues, el balance. ¿Qué quiere decir el ser estético? En el concepto del juego y su transformación en una construcción como característica del juego del arte hemos intentado mostrar algo más general: que la representación o la ejecución de la poesía y de la música son algo esencial y en modo alguno accidental. Sólo en ellas se realiza por completo lo que las obras de arte son por sí mismas: el estar ahí de lo que se representa a través de ellas. La temporalidad específica del ser estético, que consiste en que tiene su ser en el representarse,

se vuelve existente, en el caso de la reproducción como manifestaciones autónoma y con relieve propio.

Habría que preguntarse ahora si puede concederse a esto una val general, de manera que el carácter óntico del ser estético pueda determinarse desde ello. ¿Cabe por ejemplo aplicarlo a obras de arte de carácter estatuario? Planteamos esta cuestión en principio sólo para llamadas artes plásticas; pero más tarde mostraremos cómo el arte estatuario de todos, la arquitectura, es también el que ofrece claves claras para nuestro planteamiento.

## Conclusiones estéticas y hermenéuticas

### 1. La valencia óptica de la imagen<sup>1</sup>

A primera vista las artes plásticas parecen dotar a sus obras de una identidad tan inequívoca que sería impensable la menor variabilidad en su representación. Lo que podría variar no parece pertenecer a la obra misma y posee en consecuencia carácter subjetivo. Por el lado del sujeto pueden introducirse restricciones que limiten la vivencia adecuada de la obra, pero por principio estas restricciones subjetivas tienen que poder superarse. Cualquier obra plástica tiene que poder experimentarse como ella misma «inmediatamente», esto es, sin necesidad

1. Traducimos con «imagen» el término alemán *Bild*, que en su idioma está conectado etimológicamente y por el uso con toda una serie de conceptos para los que no hay correlato en el término español, y que pasamos a enumerar: a) *Bild* significa genéricamente «imagen», de donde salen toda una serie de conexiones como *A.bbild* (copia), etc. Secundariamente significa «cuadro», y también «fotografía»; b) Como sustantivo del verbo *bilden* está en relación con las siguientes grandes líneas del significado de este verbo 1) «construir»: bajo este significado se relaciona con términos como *Gebilde*, que ya antes hemos traducido como «construcción»; 2) «formar»; bajo este significado se relaciona con el sustantivo *Bildung* en su doble sentido de «formación» y de «cultura»; c) Está también en relación con el adjetivo *bildend* que forma el término técnico *bildende Kunst*, cuya traducción española es «artes plásticas». La presente traducción intentará, cuando sea posible, destacar estas diferentes conexiones de sentido a través del contexto o de traducciones menos literales. Sin embargo no es posible evitar un cierto deterioro de la complejidad de asociaciones semánticas del original (N. del T.).

de más mediaciones. Si existen reproducciones de cuadros y es éstas no forman parte de la obra de arte misma. Y en cuanto siempre son condiciones subjetivas las que permiten >el acceso a la obra plástica, hay que poder abstraer de ellas si se quiere experimentar en sí misma. Estamos pues ante un terreno en el que la dimensión estética parece estar plenamente legitimada.

Esta puede apoyarse sobre todo en lo que acostumbra a llamarse «cuadro». Entendemos bajo este término la pintura moderna en lienzo o tabla, que no está vinculada a un lugar fijo y que se sostiene enteramente por sí misma en virtud del marco que la encuadra; que hace posible que se la ponga junto a cualquier otra obra, que es lo que ocurre en las modernas galerías. Imágenes como éstas no parecen tener nada de la referencia objetiva a la mediación que hemos podido encontrar en el relieve a propósito de la poesía y de la música. Y el cuadro que se prepara para una exposición o para una galería, que con el retroceso de la obra por encargo se convierte en el caso normal, apoya evidentemente su pretensión de abstracción de la conciencia estética así como la tiene en la inspiración que se formuló en la estética del genio. El cuadro que da toda la razón a la inmediatez de la conciencia estética. Es una especie de testigo de cargo para su pretensión universal, y seguramente no es casual que la conciencia estética, que desarrolla el concepto de arte y de lo artístico como forma de recepción de las construcciones transmitidas y realiza así la distinción estética, se dé al mismo tiempo que la creación de colecciones que reúnen en un museo todo lo que estamos acostumbrados a ver en él. De esta forma cualquier obra de arte se convierte en un cuadro. Al sacarla de toda sus referencias y de toda la particularidad de sus condiciones de acceso, es como si pusieramos en un marco y la colgásemos.

Será pues obligado examinar con un poco de detenimiento el modo de ser del cuadro y preguntarse si la constitución óptica de lo que hemos descrito partiendo del juego, sigue siendo fluida en relación con el ser del cuadro.

La pregunta por el modo de ser del cuadro que intentamos plantearnos ahora se refiere a lo que es común a las más diversas formas de manifestación de un cuadro. Con ello asume una abstracción que no es sin embargo pura arbitrariedad de la reflexión filosófica; algo que ésta encuentra ya realizado por la conciencia estética en esta todo lo que se deja someter a la técnica pictórica del presente. El fondo de un cuadro. Y esta aplicación del concepto del cuadro no puede ser desde luego-

go verdad histórica. La moderna investigación de la historia del arte puede instruirnos más que abundantemente sobre la diferenciadísima historia que posee lo que ahora llamamos un cuadro<sup>2</sup>. En realidad la rílena «excelsitud pictórica» (Theodor Hetzer) sólo se le concede a la pintura occidental con el contenido imaginativo desarrollado por ésta en el primer renacimiento. Sólo entonces nos encontramos con verdaderos cuadros, que están ahí por sí mismos y que constituyen formas unitarias y cerradas incluso sin marco y sin un contexto que los enmarque. En la exigencia de la *concinnitas* que L. B. Alberti plantea al «cuadro» puede reconocerse una buena expresión teórica del nuevo ideal artístico que determina la configuración del cuadro en el Renacimiento.

Pues bien, me parece significativo que lo que expresa aquí el teórico del «cuadro» sean las determinaciones conceptuales clásicas de lo bello en general. Que lo bello sea tal que no se le pueda añadir ni quitar nada sin destruirlo es algo que ya sabía Aristóteles, para quien seguramente no existía el cuadro en el sentido de Alberti<sup>3</sup>. Esto apunta al hecho de que el concepto del «cuadro» puede tener un sentido general que no se limita sólo a una determinada fase de la historia del cuadro. También la miniatura otónica o el icono bizantino son cuadros en un sentido más amplio, aunque su configuración siga en estos casos a principios muy distintos y pueda caracterizarse mejor con el concepto del «signo pictórico»<sup>4</sup>. En el mismo sentido el concepto estético del cuadro o de la imagen tendría que abarcar también a la escultura, que también forma parte de las artes plásticas. Esto no es una generalización arbitraria, sino que se corresponde con un estado histórico del problema de la estética filosófica que se remonta en último término al papel de la imagen en el platonismo, y que tiene su reflejo en el uso lingüístico de «imagen»<sup>5</sup>.

Desde luego el concepto de imagen de los últimos siglos no puede tomarse como un punto de partida evidente. La presente investigación intentará liberarse de este presupuesto, pro-

2. Debo una valiosa confirmación y enseñanza a una discusión que sostuve con W. Schöne con ocasión de las conversaciones de historiadores del arte de las Academias evangélicas (Christophorus-Stift) en Münster 1956.

3. Cf. Eth. Nic. II, 5, 1106 b 10.

4. La expresión procede de Dagobert Frey. cf. su aportación a la *Jahrbuch der Jant'en*.

5. Cf. W. Paatz, *Von den Gal tangen und vom sinn der gotiseben Rund-tigur*, en *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1951, 24 s.

poniendo para el modo de ser de la imagen una acepción que la libere de su referencia a la conciencia estética y al concepto del cuadro al que nos ha habituado la moderna galería, y la reúna de nuevo con el concepto de lo decorativo, tan desacreditado por la estética de vivencia. Con toda seguridad no será casual que en esto nos acerquemos a la nueva investigación de la historia del arte, que acabado con los conceptos ingenuos de cuadro y escultura que ha dominado en la era del arte vivencial no sólo a la conciencia histórica sino también al pensamiento de la historia del arte. Tanto a la investigación de la ciencia del arte como a la reflexión filosófica subyace la misma crisis del cuadro, concitada en el presente por el moderno estado industrial y administrativo y su publicidad ficcionalizada. Sólo desde que ya no tenemos sitio para cuadro volvemos a saber que los cuadros no son sólo cuadro sino que necesitan espacio<sup>6</sup>.

Sin embargo la intención del análisis conceptual que sigue no es de una aportación a la teoría del arte sino que es de naturaleza ontológica. La crítica de la estética tradicional que nos ha ocupado al principio no es para nosotros más que el acceso a un horizonte que abarque por igual al arte y a la historia. Al analizar el concepto de cuadro sólo tenemos *iti mente* dos preguntas: en qué sentido distingue el cuadro de la *copia* (la problemática de la imagen original) y cómo se produce en este sentido la referencia del cuadro a su *muna*.

De este modo el concepto del cuadro va más allá del concepto de representación empleado hasta ahora, precisamente por el hecho que un cuadro está referido esencialmente a su imagen original.

Por lo que se refiere a nuestra primera pregunta, es aquí donde el concepto de la representación viene a imbricarse con el del cuadro que se refiere a su imagen original. En las artes procesuales de las que hemos partido hemos hablado de representación, pero no de imagen. La representación se nos había presentado como doble. Tanto la poesía como su reproducción, por ejemplo en el escenario, son representación y para nosotros ha revestido un significado decisivo el hecho de que la verdadera experiencia del arte pase por esta duplicación de las representaciones, en la que éstas no se distinguen. El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser. Y en cuanto a la

6. Cf. W. Weischedel, *Wirklichkeit und Wirklichkeiten*, 1960, 158 s.

reproducción, por ejemplo a la representación en el teatro, ésta es menos aún una copia frente a la cual la imagen original del drama pudiera mantener su ser-para-sí. El concepto de la mimesis que hemos empleado para estas dos formas de representación no tenía que ver tanto con la copia como con la manifestación de lo representado. Sin la mimesis de la obra, el mundo no estaría ahí tal como está en ella, y sin la reproducción es la obra la que no está. En la representación se cumple así la presencia de lo representado. Reconoceremos la justificación del significado básico de esta imbricación ontológica de ser original y ser reproductivo, así como la primacía metodológica que hemos dado a las artes procesuales, cuando se demuestre que las ideas que hemos ganado en aquel ámbito se muestran adecuadas también para las artes plásticas. Por supuesto, en este segundo caso no podrá hablarse de la reproducción como del verdadero ser de la obra. Al contrario, el cuadro como original repele la idea de su reproducción. Y por lo mismo es claro que lo que se copia posee un ser independiente de la imagen, hasta el extremo de que parece, frente a lo representado, un ser de menor categoría. Con esto nos vemos implicados en la problemática ontológica de imagen original y copia.

Partimos del hecho de que el modo de ser de la obra de arte es la *representación*, y nos preguntamos cómo se verifica el sentido de la representación en lo que llamamos un *cuadro*. Aquí representación no puede querer decir copia. Tendremos que determinar el modo de ser del cuadro con un poco más de detalle, distinguiendo el modo como en él se refiere la representación a una imagen original, y la relación del copiar, de la referencia de la copia, a la imagen original.

Esto podría ilustrarse con un análisis más detenido, poniendo en primer plano la vieja primacía de lo vivo, de lo ζψον y en particular de la persona<sup>7</sup>. Lo esencial de la copia es que no tenga otra finalidad que parecerse a la imagen original. El fundamento de su adecuación es que en ella se reconozca ésta. Esto significa que su determinación es la cancelación de su propio ser para sí al servicio de la total mediación de lo copiado. La copia ideal sería en este sentido la imagen de un espejo, pues ésta posee realmente un ser evanescente; sólo está ahí

7. No en vano ζψον significa también simplemente «imagen». Más tarde examinaremos los resultados obtenidos para ver si han logrado eliminar la vinculación a este modelo. De manera análoga destaca también Bauch respecto a *jmagō*: «En cualquier caso se trata siempre de la imagen de la figura humana. ¡Es el único tema del arte medieval 1!».

para el que mira al espejo, y más allá de su mera apariencia no es ni absoluto. Sin embargo la realidad es que esta imagen no es ningún tipo de copia, pues no tiene ningún ser para sí; el espejo devuelve la imagen, hace visible lo que refleja para alguien sólo mientras se mira al espejo y mientras se ve en él la propia imagen o cualquier otra cosa. No es en este caso hablemos justamente de imagen y no de copia o reproducción. En la imagen reflejada es el ente mismo el que aparece en la misma manera que se tiene a sí mismo en su imagen. En cambio la copia pretende ser observada por referencia a aquello a lo que se refiere. Es en el sentido de que no pretende ser más que la reproducción de algo. La única función consiste en la identificación de ello (por ejemplo en un documento de pasaporte o en las reproducciones de un catálogo).

La copia se cancela a sí misma en el sentido de que funciona como un medio, y que como cualquier medio pierde su función en cuanto al fin objetivo. Su ser para sí consiste en autosuprimirse de esta forma. La autosupresión de la copia constituye un momento intencional de su ser. Cuando se altera la intención, por ejemplo cuando se quiere comparar una copia con el original, juzgar sobre su semejanza y por lo tanto distinguirla de él, entonces pasa a primer plano su propia manifestación como ocurre con cualquier medio o instrumento cuando no se trata de utilizarlo sino de examinarlo. Pero su verdadera función no es desde el inicio de la reflexión para compararlo o distinguirlo, sino la de apuntar a lo copiado en virtud de su semejanza con ello. En consecuencia se cumple a sí misma en su autocancelación.

En cambio lo que es una imagen no se determina en modo alguno por autocancelación, porque no es un medio para un fin. Hay aquí una relación directa entre la imagen misma en cuanto que lo que importa es precisamente lo que representa en ella lo representado. Esto significa para empezar que la imagen no le remite a uno directamente a lo representado. Al contrario, la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, aún, pertenece a ello. Esta es también la razón por la que el espejo de la imagen y no una copia: es la imagen de lo que se representa en el mundo y no una copia. Por supuesto, el espejo puede devolver una imagen deformada, pero esto no sería más que su defecto: significaría que no cumple adecuadamente su función. En este sentido el espejo confirma lo que pretendíamos decir por principio: que cara a la imagen la intención se dirige hacia la unidad.

dad originaria y hacia la no distinción entre representación y representado. Lo que se muestra en el espejo es la imagen de la representado, «su» imagen (no la del espejo).

El que la magia de las imágenes, que reposa sobre la identidad y la no distinción de la imagen y lo que ésta reproduce, sólo aparezca al comienzo de la historia del cuadro, como quien dice como parte de su prehistoria, no significa que se haya ido diferenciando progresivamente una conciencia de la imagen cada vez más alejada de la identidad mágica, y que pueda acabar por liberarse enteramente de ella<sup>8</sup>. Por el contrario, la no distinción sigue siendo un rango esencial de toda experiencia relacionada con imágenes. La insustituibilidad de un cuadro, su vulnerabilidad, su «santidad» encuentra en mi opinión un fundamento adecuado en la ontología de la imagen que acabamos de exponer. Incluso la sacralización del «arte» en el siglo xix que hemos descrito antes vive todavía de este fundamento.

Sin embargo el concepto estético del cuadro no queda aprehendido en su plena esencia si nos restringimos al modelo de la imagen en el espejo. Lo que ilustra este modelo es sólo la imposibilidad ontológica de escindir el cuadro de lo «representado». Esto es desde luego suficientemente importante, ya que aclara que la intención primaria respecto al cuadro no distingue entre la representación y lo representado. Sólo secundariamente se monta sobre ella esa nueva intención de distinguir que hemos llamado la distinción «estética». Esta considera entonces la representación como tal, destacándola frente a lo representado. No lo hace desde luego considerando la copia de lo copiado en la representación de la misma manera como se suelen considerar en general las copias. No pretende en ningún caso que el cuadro se cancele a sí mismo para dejar vivir lo que reproduce. Al contrario, el cuadro hace vigente su propio ser con el fin de dejar que viva lo que representa. Este es pues el punto en el que la imagen del espejo pierde su función directriz. Ella no es más que una pura apariencia; no tiene verdadero ser y se comprende en su efímera existencia como dependiente del hecho del reflejo. Sin embargo la imagen en el sentido estético de la palabra sí que tiene un ser propio. Este su ser como representación, es decir, precisamente aquello que hace que no sea lo mismo que lo representado,

8. Cf. la historia del concepto de *imago* en el paso de la edad antigua a la edad media en K. Baugh, *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft*, 1959 9-28.

es lo que le confiere frente a la mera copia su caracterización positiva de ser una imagen. Incluso las modernas técnicas mecánicas de imagen pueden utilizarse artísticamente por ejemplo destacando entre lo reproducido algo que a una primera mirada no parecería a una imagen de este género no es una copia porque representa algo que sin ella no se representaría así. Está diciendo por sí misma algo sobre la imagen original.

En consecuencia la representación permanece referida en sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella. Pero es más que una copia. El que la representación sea una imagen —y la imagen originaria misma— no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una realidad autónoma. La referencia de la imagen a su original se representa así una manera completamente distinta a como ocurre con la copia. *No ya una relación unilateral*. Que la imagen posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí mismo. El original no tiene por qué significar que el original quede remitido expresamente a esa representación para poder aparecer. También puede representarse, tal como es, de otro modo. Pero cuando se representa así, esto deja de ser un proceso accidental para pasar a pertenecer a propio ser. Cada representación viene a ser un proceso óntico que contribuye a constituir el rango óntico de lo representado. La representación supone para ello un *incremento de ser*. El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original.

Está en la esencia de la emanación el que lo emanado sea un exceso. Aquello de lo que excede no se vuelve menos por ello. El desarrollo de esta idea en la filosofía neoplatónica, que salta así el marco de la ontología griega de la sustancia, fundamenta el rango óntico positivo de la imagen. Pues si lo originariamente uno no se vuelve menos porque de ello exceda lo mucho, esto significa que el original se acrecienta.

Parece que ya la patrística griega se sirvió de estos razonamientos neoplatónicos para rechazar la hostilidad veterotestamentaria frente a las imágenes en relación con la cristología. Ellos consideraban que que Dios se hiciera hombre representaba el reconocimiento fundamental de la manifestación visible, con lo cual ganaron una legitimación para las obras de arte. En esta superación de la prohibición de las imágenes puede verse el acontecimiento decisivo que hizo posi-

ble el desarrollo de las artes plásticas en el occidente cristiano <sup>9</sup>.

A la realidad óptica de la imagen le subyace pues la relación ontológica de imagen originaria y copia. Sin embargo lo que realmente interesa es que la relación conceptual platónica entre copia e imagen originaria no agota la valencia óptica de lo que llamamos una imagen. Mi impresión es que el modo de ser de ésta se caracteriza óptimamente recurriendo a un concepto jurídico-sacral, el de la *repraesentatio* <sup>10</sup>.

Desde luego no es casual que el concepto de la *repraesentatio* aparezca al querer determinar el rango óptico de la imagen frente a la copia. Si la imagen es un momento de la *reprae-*

9. Cf. Joh. Damascenus según Campenhausen, *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 1952, 54 s, y H. Schrader, *Der verborgene Gott*, 1949, 23. 10. (Recurrimos al término latino para traducir al alemán *Repräsentation*, ya que el término español «representación» ha tenido que ser empleado regularmente para traducir al alemán *Darstellung*, que ha desempeñado un papel muy amplio en lo que precede. El autor distinguí las siguientes formas representativas: el signo, cuya función es *verweisen*, «referencia»; el símbolo, cuya función es *vertreten*, «sustituir»; y la imagen, cuya función es *Repräsentation*, *repraesentatio*. Sin embargo todas estas formas tienen en común ser formas de *Darstellung*, que hemos traducido por «representación», N. del T.). La historia del significado de este término es muy instructiva. Un término familiar a los romanos adquiere un giro semántico completamente nuevo a la luz de la idea cristiana de la encarnación y del *corpus mysticum*. *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. El derecho canónico ha empleado este término en el sentido de la representación jurídica, Nicolás de Cusa lo toma en este mismo sentido y le confiere tanto a él como al concepto de la imagen un nuevo acento sistemático. Cf. G. Kallen, *Die politische Theorie im philosophischen System des Nikolaus von Cusa*; *Historische Zeitschrift* 165 (1942) 275 s, así como sus explicaciones sobre *De autoritate presidenti*; *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie*, phil.-hist. Klasse 1935-64 s. Lo importante en el concepto jurídico de la representación es que la persona representada es sólo lo presentado y expuesto, y que sin embargo el representante que ejerce sus derechos *depende* de ella. Resulta sorprendente que este sentido jurídico de la *repraesentatio* no parezca haber desempeñado ningún papel en el concepto leibniziano de la representación. Por el contrario la profunda doctrina metafísica de Leibniz de la *repraesentatio universi*, que tiene lugar en cada mónada, enlaza evidentemente con el empleo matemático del concepto; *repraesentatio* significa aquí pues la «expresión» matemática de algo, la asignación unívoca como tal. El giro subjetivo que es tan natural a nuestro concepto de la *Vorstellung* (la representación interna de algo, su imagen o idea. N. del T.) procede en cambio de la subjetivización del concepto de la idea en el siglo XVII, en lo que Malebranche pudo haber sido determinante para Leibniz. Cf. Mahnke, *Phänomenologisches Jahrbuch* VII, 519 s, 589 s.

*sentatio* y posee en consecuencia una valencia óptica propia, tiene que producirse una modificación esencial e incluso una completa inversión de la relación ontológica de imagen originaria y copia. La imagen adquiere entonces una autonomía que se extiende sobre el origen. Pues en sentido estricto éste sólo se convierte en originario en virtud de la imagen, esto es, lo representado sólo adquiere imagen desde la imagen.

Esto puede ilustrarse muy bien con el caso especial del cuadro representativo. Lo que éste muestra y representa es el modo como muestra y representa el gobernante, el hombre de estado, el héroe. Pero ¿qué quiere decir esto? No desde luego que en virtud del cuadro representado adquiera una forma nueva y más auténtica manifestarse. La realidad es más bien inversa: *porque* el gobernante hombre de estado, el héroe tienen que mostrarse y representarse a los suyos, porque tienen que representar, es por lo que el cuadro adquiere su propia realidad. Y sin embargo aquí se da un cambio de dirección. El protagonista mismo tiene que responder, cuando se muestra a la expectativa que el cuadro le impone. En realidad sólo se representa en el cuadro porque tiene su ser en este su mostrarse. En consecuencia lo primero es el representarse, y lo segundo la representación que este representarse obtiene en el cuadro. La *repraesentatio* del cuadro es un caso especial de la representación como, un acontecimiento público. Sólo que lo segundo influye a su vez de nuevo sobre lo primero. Aquél, cuyo ser implica tan esencialmente mostrarse, no se pertenece ya a sí mismo pero no puede, por ejemplo, evitar que se le represente en el cuadro; y en cuanto que esas representaciones determinan la imagen que se tiene de él, acaba por tener que mostrarse como se lo prescribe el cuadro. Por paradójico que suene, lo cierto es que la imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro no es más que una manifestación de la imagen originaria <sup>11</sup>.

11. El concepto jurídico público de la representación toma aquí un giro peculiar. Es evidente que el significado de representación que se determina aquí se refiere en el fondo siempre a una presencia representativa. Del portador de una función pública, gobernante, funcionario, etc. sólo puede decirse que representa en cuanto que allí donde se muestra no aparece como hombre privado sino en su función —representando ésta—.

12. Sobre la polisemia productiva del concepto de la imagen (*Bild*) y su trasfondo histórico, cf. *supra* pp. 38-39. El que para nuestro sentimiento lingüístico actual el *Urbild* (imagen originaria) no sea una imagen es claramente una consecuencia tardía de una comprensión nominalista del ser. Nuestro propio análisis muestra que en ello aparece un aspecto esencial de «dialéctica» de la imagen.

Hasta ahora hemos verificado esta «ontología» de la imagen en relaciones profanas. Sin embargo, es evidente que sólo la imagen *religiosa* permitirá que aparezca plenamente el verdadero poder óptico de la imagen<sup>13</sup>. Pues de la manifestación de lo divino hay que decir realmente que sólo adquiere su «imaginabilidad» en virtud de la palabra y de la imagen. El cuadro religioso posee así un significado ejemplar. En él resulta claro y libre de toda duda que la imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ópticamente con él. Si se lo toma como ejemplo se comprende finalmente que el arte aporta al ser, en general y en un sentido universal, un incremento de imaginabilidad. La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permiten que exista enteramente lo que ellas representan.

En la ciencia del arte el aspecto ontológico de la imagen se plantea en el problema especial de la génesis y del cambio de los tipos. La peculiaridad de estas relaciones estriba a mi parecer en que nos encontramos ante una doble *imaginario*, ya que las artes plásticas vuelven a realizar sobre la tradición poético-religiosa lo que ésta misma ya ha realizado. La famosa afirmación de Herodoto de que Homero y Hesíodo habían proporcionado sus dioses a los griegos se refiere a que éstos introdujeron en la variopinta tradición religiosa de los griegos la sistemática teológica de una familia divina, fijando así por primera vez figuras perfiladas por su forma (εἶδος) y por su función (τιμή)<sup>14</sup>. En esto la poesía realizó un trabajo teológico. Al enunciar las relaciones de los dioses entre sí consiguió que se consolidara un todo sistemático.

De este modo esta poesía hizo posible que se crearan tipos fijos, aportando y liberando para las artes plásticas su conformación y configuración. Así como la palabra poética había aportado una primera unidad a la conciencia religiosa, superando los cultos locales, a las artes plásticas se les plantea una tarea nueva; pues lo poético siempre retiene una cierta falta de fijeza, ya que representa en la generalidad espiritual del lenguaje algo que sigue abierto a su acabamiento por la libre fantasía. En cambio las artes plásticas hacen formas fijas y crean de este modo los tipos. Y esto sigue siendo válido aunque no se confunda la creación de la «imagen» de lo divino con la invención de los dioses, y aunque se rechace la inversión

13. Parece comprobado que a.a.a. *bilidi* significa en principio siempre «poder». Cf. Kluge-Goervx s.v.

14. Herodoto, Hist. II 53.

feuerbachiana de la tesis de la *Imago Dei* sobre el Génesis<sup>16</sup>. E inversión y reinterpretación antropológica de la experiencia religiosa dominante en el siglo XIX, procede en realidad del mismo subjetivismo que subyace también a la forma de pensar de la nueva estética.

Oponiéndonos a este pensamiento subjetivista de la nueva estética hemos desarrollado más arriba el concepto del *juego* como el que caracteriza de manera más auténtica al acontecer artístico. En efecto se ha visto confirmado en cuanto que también la imagen — con ella el conjunto de las artes que no están referidas a reproducción — es un proceso óptico que no puede por tanto comprenderse adecuadamente como objeto de una conciencia estética sino que su estructura ontológica es mucho más aprehensible partiendo de fenómenos como el de la *repraesentatio*. La imagen es un proceso óptico; en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido. El carácter de imagen originaria no se restringe así a la función «copiadora» del cuadro, ni en consecuencia al ámbito particular de pintura y plástica de «objetos», de la que la arquitectura queda completamente excluida. El carácter de imagen originaria es por el contrario un momento esencial que tiene su fundamento en el carácter representativo del arte. La «idealidad» de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir; debe determinarse por el contrario como el «artístico» de la idea misma, como ocurre en Hegel. Partiendo de esta ontología de la imagen se vuelve dudosa la primacía del cuadro pinacoteca que es el que responde a la conciencia estética. Al contrario el cuadro contiene una referencia indisoluble a su propio mundo.

## 2. El fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo

Si se parte de que la obra de arte no debe comprenderse desde «conciencia estética», dejan de ser problemáticos ciertos fenómenos que en la nueva estética habían quedado marginados; más aún, pueden llegar a situarse en el centro mismo de un planteamiento «estético»: el reducido artificialmente.

15. Cf. K. Barth, *Ludwig Feuerbach*: Zwischen den Zeiten V (1927) 118 s.

Me estoy refiriendo a fenómenos como el retrato, la dedicatoria poética o incluso las alusiones indirectas en la comedia contemporánea. Los conceptos estéticos del retrato, de la dedicatoria poética o de la alusión no están formados desde luego a partir de la conciencia estética. Para ésta lo que reúne a estos fenómenos es su *carácter de ocasionalidad*, que efectivamente estas formas artísticas recaban por sí mismas. Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión <sup>16</sup>. El retrato, por ejemplo, contiene una referencia a *h* persona a la que representa, relación que uno no pone *a posterior!* sino que está expresamente intentada por la representación misma, y es esto lo que la caracteriza como retrato.

En todo esto es decisivo que la ocasionalidad está inserta en la pretensión misma de la obra, que no le viene impuesta, por ejemplo, por su intérprete. Este es el motivo por el que formas artísticas como el retrato, a las que afecta por entero este carácter, no acaban de encontrar su puesto en una estética fundada sobre el concepto de la vivencia. Un retrato tiene en su mismo contenido plástico su referencia al original. Con ello no sólo queda dicho que la imagen está pintada efectivamente según el original, sino también que se refiere a él.

Esto puede ilustrarse muy bien si se piensa en el diferente papel que desempeña el modelo del pintor, por ejemplo, en una pintura de género o en una composición de figuras. En el retrato, lo que se representa es la individualidad del retratado. En cambio cuando en un cuadro el modelo resulta operante como individualidad, por ejemplo, por tratarse de un tipo interesante que al pintor se le ha puesto delante del pincel, esto puede llegar a ser incluso una objeción contra el cuadro. En él ya no se ve *lo que* el pintor quería representar, sino una porción de material no transformado. Por ejemplo, resulta distorsionante para el sentido de una composición de figuras que en ella se reconozca a un modelo conocido del pintor. Un modelo es un esquema que debe desaparecer. La referencia

16. Este es el sentido habitual en la nueva lógica del término de ocasionalidad, con el que enlazamos nosotros. Un buen ejemplo del descrédito de la ocasionalidad operado por la estética de la vivencia son las corrupciones de la edición de 1826 de los Himnos al Rin de Hölderlin. La dedicatoria a Sinclair resultaba tan extraña que se prefirió tachar las dos últimas estrofas y calificar el conjunto como un fragmento.

al original del que se ha servido el pintor tiene que extinguirse e contenido del cuadro.

De hecho también en otros ámbitos se entiende así el concepto «modelo»: es algo a través de lo cual se visualiza algo distinto, que e mismo no serla visible; piénsese, por ejemplo, en el modelo de una c en proyecto, o en el modelo del átomo. Tampoco el modelo del pi está tomado por sí mismo. Sólo sirve como soporte de determina ropajes, o para dar expresión a ciertos gestos, como lo haría una muñ disfrazada. En cambio, la persona a quien se representa en un reti resulta tan ella misma que no parece disfrazada aunque las ropas con que aparezca sean tan espléndidas que puedan llamar la atención sc sí: el esplendor de su aparición le pertenece a él mismo. El exactamente lo que es para los demás <sup>17</sup>. La interpretación de un poe a partir de las vivencias o de las fuentes que le subyacen, tarea habitual en la investigación literaria, biográfica o de fuentes, no h muchas veces más que lo que haría la investigación del arte si c examinase las obras de un pintor por referencia a quienes le sirvieror modelo.

Esta diferencia entre modelo y retrato contribuye a aclarar lo c significa aquí ocasionalidad. En el sentido que le damos, ésta encuentra inequívocamente en la pretensión de sentido de\* la ol misma, a diferencia de todas esas otras cosas que pueden observarse la obra, o que pueden inferirse de ella, en contra de lo que ella mis pretende. Un retrato quiere ser entendido como retrato, incluso aunc la referencia al original esté casi ahogada por la forma misma de imagen del cuadro. Esto se ve con tanta mayor claridad en ese tipo cuadros que sin ser retratos contienen sin embargo rasgos de retra También ellos sugieren la pregunta por el original que se reconoc través del cuadro, y en esto son algo más que el simple modelo, c debía ser un mero esquema evanescente. Algo parecido ocurre en obras literarias, en las cuales pueden estar involucrados retra literarios sin que por ello hayan de caer en la indiscreción pseu artística de la novela alusiva <sup>18</sup>.

Por difusa y discutible que sea la frontera que separa est alusiones ocasionales de lo que en general llamamos el contenic documental e histórico de una obra, lo que en cambio

17. Platón habla de la cercanía de lo conveniente (xpécov) respecto a lo bel (xccXón), Hipp. maj. 293 e.

18. El meritorio libro de J. Bruns, *Das literarische Porträt bei den Griechen* adolece sin embargo de falta de claridad en este punto.



sí es una cuestión fundamental es la de si uno se somete a la pretensión de sentido que plantea una obra o si uno no ve en ella más que un documento histórico al que se trata de interrogar. El historiador intentará buscar en todas partes, aun contradiciendo el sentido de las pretensiones de una obra, todas las referencias que estén en condiciones de proporcionarle alguna noticia sobre el pasado. En las obras de arte buscará siempre los modelos, esto es, perseguirá las referencias temporales imbricadas en las obras de arte", aunque éstas no fuesen reconocidas por sus observadores contemporáneos y desde luego no soporten en modo alguno el sentido del conjunto. Ocasionalidad en el sentido que le damos aquí no es esto, sino únicamente cuando la referencia a un determinado original está contenida en la pretensión de sentido de la obra misma. En tal caso no está en manos de la arbitrariedad del observador el que la obra contenga o no tales momentos ocasionales. Un retrato *es* un retrato, y no lo es tan sólo en virtud de los que reconocen en él al retratado ni por referencia a ellos. Aunque esta relación con el original esté en la obra misma, sin embargo, sigue siendo correcto llamarla ocasional. Pues el retrato no dice por sí mismo quién es la persona a la que representa, sino únicamente que se trata de un determinado individuo (y no por ejemplo de un tipo). Pero quien es el representado, eso sólo se puede «reconocer» cuando uno conoce a la persona en cuestión o cuando se proporciona esta información en alguna nota aneja. En cualquier caso existe en la imagen misma una alusión que no está explicitada pero que es expli-citable por principio, y que forma parte de su significado. Esta ocasionalidad pertenece al núcleo mismo del contenido significativo de la «imagen», independientemente de que se la explicita o no.

Esto se reconoce por el hecho de que un retrato siempre parece retrato (como ocurre también con la representación de una determinada persona en el marco de una composición de figuras), aunque uno no conozca al retratado. En el cuadro hay entonces algo que uno no puede resolver, justamente su ocasionalidad. Pero esto que uno no puede resolver no deja por eso de estar ahí; más aún, está ahí de una manera absolutamente inequívoca. Y lo mismo puede decirse de ciertos fenómenos literarios. Los epinicios de Píndaro, la comedia que siempre es crítica de su tiempo e incluso construcciones tan literarias como las odas y sátiras de Horacio, son íntegramente de naturaleza ocasional. En estas obras de arte lo ocasional se ha convertido en una forma tan duradera que contribuye a so-

portar el sentido del conjunto aunque no se lo comprenda ni se lo p resolver. La referencia histórica real que el intérprete estaría condiciones de proporcionar es para el poema como conjunto secundario. Se limita a rellenar una prescripción de sentido que es puesta en él.

Es importante reconocer que lo que llamamos aquí ocasionalidad representa en ningún caso la menor disminución de la pretensión la univocidad artísticas de este género de obras. Lo que se represe la subjetividad estética como «irrupción del tiempo en él juego» que a la era del arte vivencial le parecía una degradación del signifi- estético de una obra, no es en realidad más que el reflejo subjetivo « relación ontológica que hemos desarrollado más arriba. Una obra de está tan estrechamente ligada a aquello a lo que se refiere que enriquece su ser como a través de un nuevo proceso óptico. Ser rete en un cuadro, ser interpelado en un poema, ser objetivo de una alu desde la escena, todo esto no son pequeños accidentes lejanos a la e cia, sino que son .representaciones de esta misma esencia. Lo que he dicho antes en general sobre la valencia óptica de la imagen a: también a estos momentos ocasionales. De este modo, el momento « ocasionalidad que se encuentra en los mencionados fenómenos se muestra como caso especial de una relación más general que convie ser de la obra de arte: experimentar la progresiva determinación d significado desde la «ocasionalidad» del hecho de que se la represen

El ejemplo más claro lo constituyen, sin duda, las reproductivas, sobre todo la representación escénica y la música, literalmente están esperando la ocasión para poder ser, y que sól determinan en virtud de la ocasión que encuentran.

El escenario es en este sentido una instancia política particularn destacada, pues sólo en la representación sale a flote todo *lo* que hab la pieza, a lo que ésta aludía, todo cuando en ella esperaba encontrar Antes de empezar nadie sabe lo que va a «venir», ni lo que de un mo otro va a caer en vacío. Cada sesión es un acontecimiento, pero n suceso que se enfrente o aparezca al lado de la obra poética como propia: es la obra misma la que acontece en el acontecimiento d puesta en escena. Su esencia es ser «ocasional», de modo que la oca de la escenificación la haga

19. Cf. Excurso II.

hablar y permita que salga lo que hay en ella. El director que monta la escenificación de una obra literaria muestra hasta qué punto sabe percibir la ocasión. Pero con ello actúa bajo la dirección del autor, cuya obra es toda ella una indicación escénica. Y todo esto reviste una nitidez particularmente evidente en la obra musical: verdaderamente la partitura no es más que indicación. La distinción estética podrá medir la música ejecutada por relación con la imagen sonora interior, leída, de la partitura misma; sin embargo no cabe duda de que oír música no es leer.

En consecuencia forma parte de la esencia de la obra musical o dramática que su ejecución en diversas épocas y con diferentes ocasiones sea y tenga que ser distinta. Importa ahora comprender hasta qué punto, *mutatis mutandis*, esto puede ser cierto también para las artes estatuarías. Tampoco en ellas ocurre que la obra sea «en sí» y sólo cambie su efecto: es la obra misma la que se ofrece de un modo distinto cada vez que las condiciones son distintas. El espectador de hoy no sólo ve de otra manera, sino que ve también otras cosas. Basta con recordar hasta qué punto la imagen del mármol blanco de la antigüedad domina nuestro gusto y nuestro comportamiento conservador desde la época del Renacimiento, o hasta qué punto la espiritualidad purista de las catedrales góticas representa un reflejo de sensibilidad clasicista en el norte romántico. Pero en principio también las formas artísticas específicamente ocasionales, por ejemplo, la parábasis en la comedia antigua, o la caricatura en la lucha política, orientadas hacia una «ocasión» muy concreta —y en definitiva esto afecta también al retrato—, son maneras de presentarse esa ocasionalidad general que conviene a la obra de arte en cuanto que se determina de una forma nueva de una ocasión para otra. Incluso la determinación única en el «tiempo, en virtud de la cual se cumple este momento ocasional en sentido estricto que conviene a la obra de arte, participa, dentro del ser de la obra de arte, de una generalidad que la hace capaz de un nuevo cumplimiento; el carácter único de la referencia a la ocasión se vuelve con el tiempo desde luego irresoluble, pero esta referencia ya irresoluble queda en la obra como siempre presente y operante. En este sentido también el retrato es independiente del hecho único de su referencia al original, y contiene éste en sí mismo precisamente en cuanto que lo supera.

El caso del retrato no es más que una forma extrema de algo que constituye en general la esencia del cuadro. Cada cuadro representa un incremento de ser, y se determina esencialmente

como *repraesentatio*, como un acceder a la representación. En el especial del retrato esta *repraesentatio* adquiere un sentido peculiar en cuanto que se trata de representar representativamente individualidad. Pues esto significa que el representado se representa sí mismo en su retrato, y ejerce en él su propia representación cuadro ya no es sólo cuadro ni mera copia, sino que pertenece actualidad o a la memoria actual del representado. Esto es lo que constituye su verdadera esencia. Y en este sentido el caso del retrato es un caso especial de la valencia óptica general que hemos atribuido a la imagen como tal. Lo que en ella accede al ser no estaba ya contenido en lo que sus conocidos ven en lo copiado: los que mejor pueden juzgar un retrato no son nunca ni sus parientes más cercanos ni después el retratado mismo.

En realidad el retrato no pretende reproducir la individualidad que representa del mismo modo que ésta vive a los ojos de éste o aquellos que le rodean. Muestra por el contrario, necesariamente, idealización que puede recorrer una gradación infinita desde puramente representativo hasta lo más íntimo. Esta idealización altera nada en el hecho de que en el retrato el representado sea individualidad y no un tipo, por mucho que la individualidad retratada aparezca despojada; de lo casual y privado y transportada a lo esencial de su manifestación válida.

Por eso las imágenes que representan monumentos religiosos profanos dan fe de la valencia óptica general de la imagen con nitidez que el retrato íntimo. Pues su función pública reposa sobre la valencia. Un monumento mantiene lo que se representa en él en actualidad específica que es completamente distinta de la conciencia estética. No vive sólo de la capacidad autónoma de hacer la imagen. Esto nos lo enseña ya el hecho de que esta misma función puede cumplirse no sólo con obras imaginativas sino también con muy distintas, por ejemplo, con símbolos e inscripciones. Lo que presupone en todos estos casos es que aquello que debe reconocer el monumento es conocido: se presupone su actualidad «potencia» imagen de un dios, el cuadro de un rey, el monumento que se levanta a alguien, implican que el dios, el rey, el héroe o el acontecimiento victoria o el tratado de paz,— poseen ya una actualidad específica determinante para todos. La obra que los representa no hace en más que lo que haría una inscripción: mantenerlos actuales en el mundo constituye su significado general. Sea como fuere, cuando algo de arte —de arte esto no sólo significa que aporta algo más a este sign

ficado que se presupone, sino que además es capaz de hablar por sí mismo y hacerse así independiente de ese conocimiento previo que lo soporta.

A despecho de toda distinción estética, una imagen sigue siendo una manifestación de lo que representa, aunque ello sólo se-manifieste en virtud de la capacidad autónoma de hablar de la imagen. En la imagen cultural esto es indiscutible. Sin embargo, la diferencia entre sagrado y profano es en la obra de arte bastante relativa. Incluso el retrato individual, cuando es una obra de arte, participa de algún modo de esa misteriosa emanación óptica que se corresponde con el rango óptico de lo representado.

Un ejemplo podrá ayudarnos a ilustrar esto: Justi<sup>20</sup> calificó una vez de una manera muy aceitada la «Rendición de Bre-da» de Velázquez como «un sacramento militar». Quería decir con esto que el cuadro no es un retrato de grupo ni tampoco una simple pintura histórica. Lo que se ha fijado en el cuadro no es sólo un proceso solemne como tal. Al contrario, la solemnidad de esta ceremonia resulta tan actual en el cuadro porque ella misma posee el carácter de la imaginatividad y se realiza como un sacramento. Hay cosas que necesitan de imagen y que son dignas de imagen, y su esencia sólo se cumple del todo cuando se representan en una imagen.

No es casual que en cuanto se quiere hacer valer el rango óptico de la obra de arte frente a su nivelación estética aparezcan siempre conceptos religiosos.

Y el que bajo nuestros presupuestos la oposición entre profano y sagrado aparezca como relativa es perfectamente congruente. Basta con recordar el significado y la historia del concepto de la profanidad: es profano lo que se encuentra delante del santuario. El concepto de lo profano y su derivado, la profanación, presupone pues, siempre, la sacralidad. De hecho la oposición entre profano y sagrado, en el mundo antiguo del que procede, sólo podía ser relativa, ya que todo el ámbito de la vida estaba ordenado y determinado conforme a lo sacral. Sólo a partir del cristianismo se hace posible entender la profanidad en un sentido más estricto, pues sólo el nuevo testamento logra desdemonizar el mundo hasta el punto de que quepa realmente oponer por completo lo profano a lo religioso. La promesa de salvación de la iglesia significa que el mundo no es ya más que «este mundo». La particularidad de esta pretensión funda al mismo tiempo la tensión entre iglesia

20. C. Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert I*, 1888, 366.

y estado que aparece al final de la antigüedad; es entonces cuando el concepto de lo profano adquiere su verdadera actualidad. Es sabido que en el punto la historia entera de la edad media está dominada por la tensión entre iglesia y estado. La profundización espiritualista en la idea de la iglesia cristiana acaba por liberar la posibilidad del estado mundano y es el significado histórico universal de la alta edad media: que en él se constituye el mundo profano capaz de dar al concepto de lo profano su importancia moderna<sup>21</sup>. Pero esto no cambia el hecho de que la profanidad siga siendo un concepto jurídico-sacral y que sólo se pueda determinar desde lo sagrado. Una profanidad absoluta sería un concepto absurdo<sup>22</sup>.

El carácter relativo de profano y sagrado no sólo pertenece a la dialéctica de los conceptos, sino que se hace perceptible en el fenómeno de la imagen en su calidad de referencia real. Una obra de arte siempre lleva en sí algo sagrado. Es verdad que una obra de arte religiosa que se exhibe en su museo, o una estatua conmemorativa colocada en una galería, ya no pueden ser profanadas en el mismo sentido en que lo serían si hubiesen permanecido en su lugar de origen. Pero también es evidente que esto no sólo vale para las obras de arte religiosas. A veces, cuando parecimos sentirnos a veces en las tiendas de antigüedades, cuando encontramos a la venta piezas que todavía parecen conservar un cierto hálito de vida íntima; uno experimenta una cierta vergüenza, una especie de lesión de la piedad o incluso de profanación. -Y en última instancia toda obra de arte lleva en sí algo que se subleva frente a su profanación. Una de las pruebas más decisivas de esto es en mi opinión el hecho de que incluso la conciencia estética pura conoce el concepto de la profanación. Incluso ella siente la destrucción de una obra de arte como un atentado (La palabra alemana *Frevel* —«atentado», «desmembramiento» incluso «sacrilegio»— no se emplea actualmente casi más que en relación con obras de arte: *Kunst-Frevel*). Es un rasgo muy característico de la moderna religión de la cultura estética, y se le podrían añadir algunos otros testimonios. Por ejemplo, el término «vandalismo», se remonta hasta la edad media, sólo encuentra una verdadera recepción en la reacción frente a las destrucciones jacobinas durante la revolución francesa. La destrucción de

21. Cf. F. Heer, *Der Aufgang Europas*.

22. W. Kamlah, *Der Mensch in der Profanität*, 1948, ha intentado dar ese sentido al concepto de la profanidad con el fin de caracterizar la esencia moderna, pero también para él el concepto se determina por su contrario: la «recepción de lo bello».

obras de arte es como el allanamiento de un mundo protegido por la santidad. Por eso ni siquiera una conciencia estética que se haya vuelto autónoma podría negar que el arte es más de lo que ella misma pretende que percibe.

Todas estas reflexiones justifican que caractericemos el modo de ser del arte en conjunto mediante el *concepto de la representación, que abarca tanto al juego como a la imagen, tanto la comunión como la repraesentatio*. La obra de arte es pensada entonces como un proceso óntico, y se deshace la abstracción a la que la había condenado la distinción estética. También la imagen es un proceso de representación. Su referencia al original no representa ninguna disminución de su autonomía óntica, hasta el punto de que por el contrario hemos tenido ocasión de hablar, por referencia a la imagen, de un incremento de ser. En este sentido la aplicación de conceptos jurídico-sacrales ha parecido realmente aconsejada.

Por supuesto que no se trata ahora de hacer confluír el sentido especial de la representación que conviene a la obra de arte con la representación sagrada que conviene, por ejemplo, al *símbolo*. No todas las formas de «representación» son «arte». También son formas de representación los símbolos, e incluso las señales: también ellas poseen la estructura referencial que las convierte en representaciones.

En el marco de las investigaciones lógicas de los últimos decenios sobre la esencia de la expresión y el significado se ha desarrollado de manera particularmente intensiva la estructura de la referencia que contienen todas estas formas de representación<sup>28</sup>. Sin embargo, nuestra mención de estos análisis está soportada aquí por una intención distinta. Nuestro interés no se dirige al problema del significado sino a la esencia de la imagen. Intentamos hacernos cargo de su peculiaridad sin dejarnos extraviar por las abstracciones que acostumbra a ejercer la conciencia estética. Por eso intentamos ilustrar estos fenómenos de referencia, con el fin de elucidar tanto lo común como las diferencias.

La esencia de la imagen se encuentra más o menos a medio camino entre dos extremos. Estos extremos de la representación son por una parte *Impura referencia a algo* —que es la esencia del signo— y por la otra *ó. puro estar por otra cosa* —que es la

23. Sobre todo en la primera de las *Logische Untersuchungen* de Husserl, en los estudios de Dilthey sobre el *Aufbau der geschichtlichen Welt*, que muestran influencia del anterior, así como el análisis de la mundanidad del mundo de M. Heidegger (*Sein und Zeit*, § 17 y 18).

esencia del símbolo—. La esencia de la imagen tiene algo de cada uno de ellos. Su manera de representar contiene el momento de la referencia a lo que se representa en él. Ya hemos visto que esto se comprueba con gran claridad en formas especiales como el retrato, al que es esencial referencia a su original. Sin embargo, la imagen no es un signo: el signo no es nada más que lo que exige su función, y ésta consiste en apuntar fuera de sí. Para poder cumplir esta función tiene que empujar desde luego atrayendo la atención hacia sí. Tiene que llamar la atención, esto es, destacarse con claridad y mostrar su contenido referencial, como lo hace un cartel. Sin embargo, un signo, igual que una imagen, no es un cartel. No debe atraer tanto que la atención permanezca en él, y sólo debe hacer actual lo que no lo es, y hacerlo de manera que sólo apunte a lo ausente \*\*. Por lo tanto su propio contenido como imagen no debe invitar a demorarse en él. Y esto mismo vale para toda clase de signos, tanto para las señales de tráfico como para las llamadas a la atención y otras semejantes. Todas ellas suelen tener algunas esquemáticas y abstractas, porque no intentan mostrarse a sí mismas sino mostrar lo que no está presente, una curva que va a venir en la página hasta la que hemos llegado en un libro (Incluso de los signos naturales, por ejemplo, de los que anuncian algo respecto al tiempo que decir que sólo adquieren su función referencial por abstracción al mirar al cielo nos sentimos poseídos por la belleza de un fenómeno celeste y nos quedamos contemplándolo, experimentamos un desplazamiento de nuestra intención que hace que su carácter de signo se desvanezca).

Entre todos los signos el que posee más cantidad de realidad propia es el objeto de recuerdo. El recuerdo se refiere a lo pasado y es en sí mismo un verdadero signo, pero para nosotros es valioso por sí mismo, porque nos hace presente lo pasado como un fragmento que no pasó del tiempo. El mismo tiempo es claro que esto no se funda en el ser mismo del objeto en cuestión. Un recuerdo sólo tiene valor como tal para aquél

24. Ya hemos destacado más arriba que el concepto de imagen que empleamos aquí tiene su cumplimiento histórico en la pintura moderna sobre la tabla. Sin embargo su empleo «trascendental» no me parece que plantee dificultades. Si con el concepto de *Bildzeichen* (signo-imagen) se han destacado las representaciones medievales en un sentido histórico frente al «cuadro» posterior (D. Frey), de tales representaciones pueden decirse algo de las cosas que en el texto se predicaban del «signo», pero la diferencia respecto al mero signo es inconfundible. Los signos-imagen no son una clase de signos sino una clase de imágenes.

que de todos modos está pendiente del pasado, todavía. Los recuerdos pierden su valor en cuanto deja de tener significado el pasado que nos recuerdan. Y a la inversa, cuando alguien no sólo cultiva estos recuerdos sino que incluso los hace objeto de un verdadero culto y vive con el pasado como si éste fuera el presente, entendemos que su relación con la realidad está de algún modo distorsionada.

Una imagen no es por lo tanto un signo. Ni siquiera un recuerdo invita a quedarse en él, sino que remite al pasado que representa para uno. Un cambio, la imagen sólo cumple su referencia a lo representado en virtud de su propio contenido. Profundizando en ella se está al mismo tiempo en lo representado. La imagen remite a otra cosa, pero invitando a demorarse en ella. Pues lo que constituye aquella valencia óptica de la que ya hemos hablado es el hecho de que no está realmente escindida de lo que representa, sino que participa de su ser. Ya hemos visto que en la imagen lo representado vuelve a sí mismo. Experimenta un incremento de ser. Y esto quiere decir que lo representado está por sí mismo en su imagen. Sólo una reflexión estética, la que hemos denominado distinción estética, abstrae esta presencia del original en la imagen.

La diferencia entre imagen y signo posee en consecuencia un fundamento ontológico. La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa.

Naturalmente, esta participación ontológica no conviene sólo a la imagen, sino también a lo que llamamos *símbolo*. Del símbolo, como de la imagen, hay que decir que no apunta a algo que no estuviera simultáneamente presente en él mismo. Se nos plantea, pues, la tarea de distinguir entre el modo de ser de la imagen y el del símbolo.

El símbolo se distingue fácilmente del signo, acercándose con ello por otra parte al concepto de la imagen. La función representativa del símbolo no se reduce a remitir a lo que no está presente. Por el contrario el Símbolo hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre. Es algo que el propio sentido originario del término «símbolo» muestra con claridad. Si en otro tiempo se llamó símbolo al signo que permitía reconocerse a dos huéspedes separados, o a los miembros dispersos de una comunidad religiosa, porque este signo demostraba su comunidad, un símbolo de este género poseía con toda certeza función de signo. Sin embargo, se trata de algo más que un signo. No sólo apunta a una comunidad, sino que la expresa y la hace visible. La *tessera hospitalis* es un resto

de una vida vivida en otro tiempo, y atestigua con su existencia aquí a lo que se refiere, es decir, deja que el pasado se vuelva presente reconozca como válido. Tanto más valdrá esto para los símbolos religiosos, que no sólo funcionan como se-ñales sino cuyo sentido es ser comprendidos por todos, unir a todos y asumir de este modo también la función de un signo. Lo que se simboliza requiere ciertamente alguna representación, ya que por sí mismo es insensiblemente infinito e irre-presentable; pero es que también es susceptible de ser actualizado porque es actual por sí mismo puede actualizarse en el símbolo.

En este sentido un símbolo no sólo remite a algo, sino que también representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituir significa hacer presente algo que está ausente. El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo sea inmediatamente presente. Sólo en cuanto que el símbolo representa la presencia de aquello en cuyo lugar está, atrae sobre sí la veneración que conviene a lo simbolizado por él. Símbolos como los religiosos las banderas, los uniformes, son tan representativos de lo que se ven en ellos que ello está ahí, en ellos mismos.

El concepto de la *repraesentatio*, que antes hemos empleado para caracterizar a la imagen, tiene aquí su lugar originario; esto demuestra la cercanía objetiva en que se encuentran la representación en la imagen y la función representativa del símbolo. En ambas está presente por el mismo lo que representa. Y sin embargo, la imagen como tal no es un símbolo. No sólo porque los símbolos no necesitan en sí mismos llevar alguna imagen: cumplen su función sustitutiva por su mero estar ahí y mostrarse, pero por sí mismos no dicen nada sobre lo simbolizado. Para poder hacerse cargo de su referencia hay que conocerlos igualmente hay que conocer un signo. En esto no suponen ningún incremento de ser de lo representado. Es verdad que el ser de esto implica su haber presente en símbolos. Pero por el hecho de que los símbolos estén presentes se muestran no se sigue determinando el contenido de su propio ser. Cuando el símbolo está ahí, lo simbolizado no lo está *en un grado superior*. Ellos se limitan a sustituirlo. Por eso no importa cuál sea su significado, si es que tienen alguno. Son representantes, y reciben la función óptica representativa de aquello a lo que han de representar. Pero el cambio la imagen representa también, pero lo hace por sí misma. Por lo tanto *plus* de significado que ofrece. Y esto significa que en el símbolo representado, la «imagen original», está ahí en un grado más

perfecto, de una manera más auténtica, es decir, tal como verdaderamente es.

Este es el sentido en el que de hecho la imagen está a medio camino entre el signo y el símbolo. Su manera de representar no es ni pura referencia ni pura sustitución. Y esta posición media que le conviene lo eleva a un rango óptico que le es enteramente peculiar. Los signos artificiales, igual que los símbolos, no reciben el sentido de su función desde su propio contenido, como la imagen, sino que tienen que adaptarse como signos o como símbolos. A este origen de su sentido y de su función le llamamos su *fundación*. Para la determinación de la valencia óptica de la imagen en la que se centra nuestro interés lo decisivo es que en la imagen no existe la fundación en este sentido.

Por fundación entendemos el origen de la adopción de un signo o de una función simbólica. Incluso los símbolos naturales, por ejemplo, todos los indicios y presagios de un suceso natural, están fundados en este sentido fundamental. Esto significa que sólo tienen función de signo cuando se los toma como signos. Pero sólo se los toma como signos en base a una percepción previa simultánea del signo y de su designado. Y esto vale también para todos los signos artificiales. Su adopción, como signos, se produce por convención, y el lenguaje da el nombre de fundación al acto original por el que se los introduce. La fundación del signo es lo que sustenta su sentido referencial, por ejemplo, el de una señal de tráfico que depende de la promulgación del correspondiente ordenamiento de tráfico, o el del objeto de recuerdo, que reposa sobre el sentido que se confirió al acto de conservarlo, etc. También el símbolo se remonta a su fundación, que es la que le confiere su carácter representativo, pues su significado no le viene de su propio contenido óptico, sino que es un acto de fundación, de imposición, de consagración, lo que da significado a algo que por sí mismo carece de ella, una enseña, una bandera, un símbolo cultural.

Pues bien, se trata ahora de comprobar que la obra de arte no debe su significado auténtico a una fundación, ni siquiera cuando de hecho se ha fundado como imagen cultural o como monumento profano. No es el acto oficial de su consagración o descubrimiento, que lo entrega a su determinación, lo que le confiere su significado. Al contrario, antes de que se le señale una función como recordatorio era ya una construcción dotada de una función significativa propia, como representación plástica o no plástica. La fundación y dedicación de un monumento

—y no es casual que a los edificios religiosos y a los profanos se llame monumentos arquitectónicos en cuanto los consagra la si distancia histórica— sólo realiza en consecuencia una función que e ya implicada en el contenido propio de la obra misma.

Esta es la razón por la que las obras de arte pueden asumir determinada función real y rechazar otra, tanto religiosa como pro tanto pública como íntima. El que se los funde y erija como monum para el recuerdo, la veneración o la piedad, sólo es posible porque mismos prescriben y conforman desde sí un cierto nexo funcional. buscan por sí mismos su lugar, y cuando se los desplaza, por ejemplo tegrándoles en una colección, no se borra sin embargo el rastro apunta a su determinación de origen. Esta pertenece a su propio porque su ser es representación.

Si se reflexiona sobre el significado ejemplar de estas fo especiales se comprende que puedan asumir una posición centra formas del arte que desde el punto de vista del arte vive representaban más bien casos marginales: todas aquellas cuyo conte apunta más allá de sí mismas al conjunto de un nexo determinado ellas y para ellas. La forma artística más noble y grandiosa que se int en este punto de vista es la *arquitectura*.

Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una d dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe se como por el lugar que ha de ocupar en el ^conjunto de un determ contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores. propio proyecto estará determinado por el hecho de que la obra de servir a un determinado comportamiento vital y someterse a condicio previas tanto naturales como arquitectónicas. Esta es la razón por la decimos de una obra lograda que representa una «solución fe queriendo decir con ello tanto que cumple perfectamente determinación de su objetivo como que aporta por su construcción nuevo al contexto espacial urbano o paisajístico. La misma arquitectónica representa por ésta su doble in-ordinación un verda incremento de ser, es decir, es una obra de arte.

No lo sería si estuviera en un sitio cualquiera, si fuese un edifi que destrozara el paisaje; sólo lo es cuando representa la solución una «tarea arquitectónica». Por eso la ciencia del arte sólo contem los edificios que contienen algo que merezca su reflexión, y es a és a los que llama «monumentos arquitectónicos». Cuando un edificio una obra de arte no

sólo representa la solución artística de una tarea arquitectónica planteada por un nexo vital y de objetivos al que pertenece originalmente, sino que de algún modo retiene también este nexo de manera que su emplazamiento en él tiene algún sentido especial, aunque su manifestación actual esté ya muy alejada de su determinación de origen. Hay algo en él que remite a lo original. Y cuando esta determinación original se ha hecho completamente irreconocible, o su unidad ha acabado por romperse al cabo de tantas transformaciones en los tiempos sucesivos, el edificio mismo se vuelve incomprensible. El arte arquitectónico, el más estatuario de todos, es el que hace más patente hasta qué punto es secundaria la «distinción estética». Un edificio no es nunca primariamente una obra de arte. La determinación del objetivo por el que se integra en el contexto de la vida no se puede separar de él sin que pierda su propia realidad. En tal caso se reduce a simple objeto de una conciencia estética; su realidad es pura sombra y ya no vive más que bajo la forma degradada del objeto turístico o de la reproducción fotográfica. La «obra de arte en sí» se muestra como una pura abstracción.

En realidad, la supervivencia de los grandes monumentos arquitectónicos del pasado en la vida del tráfico moderno y de sus edificios plantea la tarea de una integración pétreo del antes y el ahora. Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso cuando épocas sensibles a la historia intentan reconstruir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia, sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente. Incluso el restaurador o el conservador de un monumento siguen siendo artistas de su tiempo.

El significado especial que reviste la arquitectura para nuestro planteamiento consiste en que también en ella puede ponerse de manifiesto el género de mediación sin el cual una obra de arte no posee verdadera actualidad. Incluso allí donde la representación no ocurre en virtud de la reproducción (de la que todo el mundo sabe que pertenece a su propio presente), en la obra de arte se da una mediación entre pasado y presente. El que cada obra de arte tenga su mundo no significa que, una vez que su mundo original ha cambiado, ya no pueda tener realidad más que en una conciencia estética enajenada. Esta es algo sobre lo que la arquitectura nos puede ilustrar con

particular claridad, ya que en ella permanece indesplazable la pertenencia a su propio mundo.

Pero con esto está dado algo más también. La arquitectura es forma de arte que da forma al espacio. Espacio es lo que abarca a quien está en el espacio. Por eso la arquitectura abarca a todas las demás formas de representación: a todas las obras de las artes plásticas, a la ornamentación. Proporciona además el lugar para la representación de la poesía, de la música, de la mímica y de la danza. En cuanto que abarca al conjunto de todas las artes hace vigente en todas partes su propio punto de vista. Y éste es el de la *decoración*. La arquitectura consiste en esto incluso frente a las formas artísticas, cuyas obras no deben ser puramente decorativas sino que deben atraer hacia sí en el carácter cerrado del sentido. La investigación más reciente está empezando a recordar esto vale para todas las obras imaginativas cuyo lugar estaba ya previsto cuando se encargaron. Ni siquiera la escultura libre colocada sobre un pedestal, se sustrae al contexto decorativo, pues sirve al ensalzamiento representativo de un nexo vital en el que se integra adornándolo. Incluso la poesía y la música, dotadas de la más libre movilidad susceptible de ejecutarse en cualquier sitio, no son sin embargo adecuadas para cualquier espacio, sino que su lugar propio es éste: aquél, el teatro, el salón o la iglesia. Esto tampoco es una búsqueda posterior y externa de sitio para una construcción ya acabada, sino que es necesario obedecer a la potencia configuradora del espacio que guarda la obra misma; ésta tiene que adaptarse a lo que ya está dado y plantear a su vez sus propias condiciones (piénsese, por ejemplo, el problema de la acústica, que representa una tarea no sólo técnica sino también del arte arquitectónico).

Estas reflexiones permiten concluir que la posición abaricante que conviene a la arquitectura frente a todas las demás artes implica una mediación de dos caras. Como arte configurador del espacio por excelencia opera tanto la conformación del espacio como su liberación. No sólo comprende todos los puntos de vista decorativos de la conformación del espacio hasta su ornamentación, sino que ella es por su esencia decorativa. Y la esencia de la decoración consiste en lograr esa doble mediación, la de atraer por una parte la atención del observador sobre sí, satisfacer su gusto, y al mismo tiempo apartarlo de

25. Por este motivo Schleiermacher destaca correctamente frente a Kant que la jardinería no forma parte de la pintura sino de la arquitectura. (*Aesthetik*, 201)

sí remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que acompaña.

Y esto puede afirmarse para toda la gama de lo decorativo, desde la construcción de las ciudades hasta los adornos individuales. Una obra arquitectónica supone desde luego la solución de una tarea artística y atrae por ello la admiración del observador. Al mismo tiempo debe someterse a una forma de comportamiento en la vida y no pretender ser un fin en sí. Debe intentar responder a este comportamiento como adorno, como trasfondo ambientador, como marco integrador. Pero esto mismo vale para cada una de las configuraciones que emprende el arquitecto, incluso hasta el pequeño adorno que no debe atraer ninguna atención, sino desaparecer por completo en su función decorativa sólo concomitante.

Pero hasta el caso extremo de los adornos conserva algo de la duplicidad de la mediación decorativa. Es verdad que no debe invitar a demorarse en él, y que como motivo decorativo no debe llegar a ser observado, sino que ha de tener un efecto de mero acompañamiento. Por eso no tendrá en general ningún contenido objetivo propio, y si lo tiene estará tan nivelado por la estilización o por la repetición que la mirada pasará sobre él sin detenerse. El que las formas naturales empleadas en una ornamentación se «reconozcan» no es intencionado. Y si el modelo reiterado es observado en lo que representa objetivamente, su repetición se convierte en penosa monotonía. Pero por otra parte tampoco debe resultar cosa muerta ni monótona, sino que en su labor de acompañamiento debe tener un efecto vivaz, esto es, de algún modo debe atraer un poco la mirada sobre sí.

Si se observa la gama completa de las tareas decorativas que se plantean a la arquitectura, no será difícil reconocer que el prejuicio de la conciencia estética está condenada en ellas al fracaso más evidente, ya que según ella, la verdadera obra de arte sería la que pudiera convertirse en objeto de una vivencia estética fuera de todo tiempo y lugar y en la pura presencia del vivirla. En la «arquitectura se hace incuestionable hasta qué punto es necesario revisar la distinción habitual entre la obra de arte auténtica y la simple decoración.

Es evidente que el concepto de lo decorativo está pensado por oposición a la «obra de arte auténtica» y su origen en la inspiración genial. Se argumenta, por ejemplo, así: lo que sólo es decorativo no es arte del genio sino artesanía. Está sometido como medio a aquello que debe adornar, e igual que cualquier otro medio sometido a un fin podría sustituirse por cualquier

otro que lo cumpliera igualmente. Lo decorativo no participa del carácter único de la obra de arte.

En realidad el concepto de la decoración debiera liberarse de oposición al concepto del arte vivencial y encontrar su fundamento e estructura ontológica de la representación que ya hemos elaborado como modo de ser de la obra de arte. Bastará con recordar que los adornos decorativos, es por su sentido esencial, precisamente lo bello. Merece la pena reconstruir esta vieja idea. Todo lo que es adorno y adorna está determinado por su relación con lo que adorna, por aquello a lo que se aplica y a lo que se soporta. No posee un contenido estético propio que sólo *a poste* padecería las condiciones reductivas de la referencia a su soporte. Incluso Kant, que pudo haber alentado una opinión como ésta, tiene en cuenta el conocido alegato contra los tatuajes que un adorno sólo lo es cuando es adecuado al portador y le cae bien<sup>26</sup>. Forma parte del gusto el que no sólo sepa apreciar que algo es bonito, sino que se comprenda también dónde bien y dónde no. El adorno no es primero una cosa en sí, que más tarde se adosa a otra, sino que forma parte del modo de representarse de su portador. También del adorno hay que decir que pertenece a la representación; y es un proceso óptico, es *repraesentatio*. Un adorno, un ornamento, plástica colocada en un lugar preferente, son representativos en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la iglesia en la que están colocados.

El concepto de lo decorativo resulta, pues, apropiado para redondear nuestro planteamiento del modo de ser de lo estético. Más tarde veremos que la recuperación del viejo ser trascendental de lo bello es aconsejable también desde otro punto de vista distinto. En cualquier caso lo que queremos significar bajo el término de «representación» es un momento estructural, universal ontológico de lo estético, un proceso óptico, y no por ejemplo un acontecer vivencial que suceda sólo en el momento de la creación artística y que el ánimo que lo recibe en cada caso sólo puede repetirlo. Al final del sentido universal del juego había que reconocer el sentido ontológico de la representación en el hecho de que la «reproducción» es el modo de ser originario del arte mismo. Ahora se nos ha confirmado que también la imagen pictórica y las artes estatuarias en general poseen, ontológicamente hablando, el mismo modo de ser. La presencia específica de la obra de arte es un acceso-a-la-representación del ser.

26. I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 1799, 50.



### 3. La posición límite de la literatura

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*. Aquí ya no parece haber ninguna representación que pudiera pretender la menor valencia óptica propia. La lectura es un proceso de la pura interioridad. En ella parece llegar a su extremo la liberación respecto a toda ocasión y contingencia que aún afectaba a la declaración pública o a la puesta en escena. La única condición bajo la que se encuentra la literatura es la trasmisión lingüística y su cumplimiento en la lectura. ¿No encontrará la distinción estética, con la que la conciencia estética se afirma a sí misma frente a la obra, una legitimación en la autonomía de la conciencia lectora? La literatura parece la poesía despojada de su valencia ontológica. De cualquier libro —no sólo de aquel único<sup>27</sup>—, puede decirse que es para todos y para ninguno.

¿Pero es éste un concepto correcto de la literatura? ¿No procederá en definitiva de una romántica proyección hacia atrás de la conciencia cultural enajenada? Pues la literatura como objeto de lectura es efectivamente un fenómeno tardío; no así en cambio su carácter escrito. Lstc pertenece en realidad a los datos primordiales de todo el gran hacer literario. La investigación más reciente ha abandonado la idea romántica del carácter oral de la poesía épica, por ejemplo, la de Homero. La escritura es mucho más antigua de lo que creíamos y parece haber pertenecido desde siempre al elemento espiritual de la poesía. La poesía existe como «literatura» aunque todavía no se consume como material de cultura. En este sentido el predominio de la lectura frente al de la declamación, que encontramos en épocas más tardías (piénsese, por ejemplo, en la repulsa aristotélica del teatro), no es nada realmente nuevo.

Esto resulta inmediatamente evidente mientras la lectura lo es en voz alta. Sin embargo, no puede trazarse una distinción neta respecto a la lectura en silencio; toda lectura comprensiva es siempre también una forma de reproducción e interpretación. La entonación, la articulación rítmica y demás pertenecen también a la lectura más silenciosa. Lo significativo y su comprensión está tan estrechamente vinculados a lo lingüístico-corporal,

27. Ff. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für alle und keinen (*Así habló Zarathustra*, en *Obras completas* III, Madrid-Buenos Aires-Méjico, 1932).

ral, que la comprensión siempre contiene un hablar interior. Y si esto así, ya no puede eludirse la consecuencia de que la literatura — ejemplo, en esa forma artística tan peculiar suya que es la novela — tiene en la lectura una existencia tan originaria como la épica o la declamación del rapsoda o el cuadro en la contemplación de espectador. Y también la lectura de un libro sería entonces un acontecimiento en el que el contenido leído accedería a la representación. Es verdad que la literatura, igual que su recepción en la lectura, muestran grado máximo de desvinculación y movilidad<sup>28</sup>. De ello es incluso el hecho de que no es necesario leer un libro de un tirón permancecer en ello no es aquí una tarea ineludible de la recepción: una cosa que no posee correlato en el escuchar o en el contemplar. Por esto permite apreciar también que la «lectura» se corresponde con la unidad del texto.

En consecuencia la forma de arte que es la literatura sólo puede concebirse adecuadamente desde la ontología de la obra de arte, desde las vivencias estéticas que van apareciendo a lo largo de la lectura. A la obra de arte literaria le pertenece la lectura de una manera esencial, tanto como la declamación o la ejecución. Todo esto en grados de lo que en general acostumbra a llamarse reproducción, pero que en realidad representa la forma de ser *original* de todas las artes procesuales y que se ha mostrado ejemplar para la determinación del modo de ser del arte en general.

Pero de aquí se sigue también algo más. El concepto de la literatura no deja de estar referido a su receptor. La existencia de la literatura es la permanencia muerta de un ser enajenado que estuviera entregado a la realidad vivencial de una época posterior, en simultaneidad con el presente. Por el contrario, la literatura es más bien una función de conservación y de la trasmisión espiritual, que aporta a cada presente historia que se oculta en ella. Desde la formación de cánones de la literatura antigua que debemos a los filólogos alejandrinos, toda sucesión de copia y conservación de los «clásicos» constituye una tradición cultural viva que no se limita a conservar lo que hay sino que lo reconoce como patrón y lo trasmite como modelo. A lo largo de los cambios del gusto se va formando así esa magnitud operante que llamamos «literatura clásica», como modelo permanente para el futuro que vengán más tarde,

28. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 1931, ofrece un acertado análisis de la estratificación lingüística de la obra literaria así como de la movilidad de la realización intuitiva que conviene a la palabra literaria.

hasta los tiempos de la ambigua disputa de *anciens et modernes* y aún más allá.

Sólo el desarrollo de la conciencia histórica pudo transformar esta unidad viva de la literatura universal, extrayéndola de la inmediatez de su pretensión normativa de unidad e integrándola en el planteamiento histórico de la historia de la literatura. Pero éste es un proceso no sólo inconcluso sino que probablemente no se concluirá nunca. Es sabido que Goethe fue el primero que dio al concepto de la literatura universal su sentido en la lengua alemana<sup>29</sup>, pero para Goethe el sentido normativo de este concepto era algo completamente natural. Tampoco ahora ha muerto del todo, ya que cuando atribuimos a una obra un significado realmente duradero decimos que forma parte de la literatura universal.

Lo que se incluye en la literatura universal tiene su lugar en la conciencia de todos. Pertenecen al «mundo»<sup>30</sup>. Ahora bien, el mundo que se atribuye a sí mismo una obra de la literatura universal puede estar separado por una distancia inmensa respecto al mundo original al que habló dicha obra. En consecuencia no se trata con toda seguridad del mismo «mundo». Sin embargo, 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 al que hablan sea completamente distinto. La misma existencia de una literatura traducida demuestra que en tales obras se representa algo que posee verdad y validez siempre y para todos. Por lo tanto, la literatura universal no es en modo alguno una figura enajenada de lo que constituye el modo de ser de una obra según su determinación original. Por el contrario, es el modo de ser histórico de la literatura en general lo que hace posible que algo pertenezca a la literatura universal.

La cualificación normativa que implica la pertenencia a la literatura universal sitúa el fenómeno de la literatura bajo un nuevo punto de vista. Pues si esta pertenencia sólo se le reconoce a una obra literaria que posee un cierto rango propio como poesía o como obra de arte lingüística, por otra parte el concepto de la literatura es mucho más amplio que el de la obra de arte literaria. Del modo de ser de la literatura par-

29. Goethe, *Kunst und Altertum*, Jubilums Ausgabe XXXVIII 97, así como la conversación con Eckermann del 31 de enero de 1927.

30. El término alemán correspondiente a «literatura universal» es *WeltLiteratur*, literalmente «literatura mundial». De ahí la referencia al «mundo».

ticipa toda tradición lingüística, no sólo los textos religiosos, jurídicos, económicos, públicos y privados de toda clase, sino también los escritos en los que se elaboran e interpretan científicamente estos otros textos transmitidos, y en consecuencia todo el conjunto de las ciencias del espíritu. Es más, la forma de la literatura conviene en general a toda investigación científica por el mero hecho de encontrarse esencialmente vinculada a la lingüística. La capacidad de escritura que afecta a todo lo lingüístico representa el límite más amplio del sentido de la literatura.

Habría que preguntarse, sin embargo, si para este sentido tan extenso de literatura sigue siendo aplicable lo que hemos elucidado sobre el modo de ser del arte. El sentido normativo de la literatura que hemos desarrollado más arriba, ¿no debiera reservarse a las obras literarias que pueden considerarse como obras de arte? ¿No merece la pena decir sólo de ellas que participan en la valencia óptica del arte? ¿O cualquier otra forma de ser literario participaría por principio en ella?

¿O tal vez no existe un límite tan estricto entre lo uno y lo otro? Hay obras científicas cuya calidad literaria ha justificado la pretensión de que se las honre como obras de arte literarias y se las incluya en la literatura universal. Desde el punto de vista de la conciencia estética esto es evidente, ya que dicha conciencia considera decisivo en la obra de arte no el significado de su contenido sino únicamente la calidad de su forma. Pero en la medida en que nuestra crítica a la conciencia estética ha restringido drásticamente el alcance de este punto de vista, el principio de delimitación entre arte literario y literatura tendrá que resultarnos más que dudoso. Ya habíamos visto que ni siquiera la obra de arte poética podrá concebirse en su verdad más esencial aplicando el patrón de la conciencia estética. Lo que la obra poética tiene en común con todos los demás textos literarios es que nos habla desde el significado de su contenido. Nuestra comprensión no se vuelve específicamente al rendimiento configurador que le conviene como obra de arte sino a lo que nos dice.

En esta medida la diferencia entre una obra de arte literaria y cualquier otro texto literario no es ya tan fundamental. Por supuesto hay diferencias entre el lenguaje de la poesía y el de la prosa, y las hay desde luego entre el lenguaje de la prosa poética y el de la «científica». Estas diferencias pueden considerarse también con seguridad desde el punto de vista de la forma literaria. Sin embargo, la diferencia esencial entre estos «lenguajes» distintos reside evidentemente en otro as-

pecto, en la diversidad de la pretensión de verdad que plantea cada una de ellas. Existe, no obstante, una profunda comunidad entre todas las obras literarias en cuanto que es la conformación lingüística la que permite que llegue a ser operante el significado de contenido que ha de ser enunciado. Visto así, la comprensión de textos que practica, por ejemplo, el historiador no difiere tanto de la experiencia del arte. Y no es una simple casualidad que en el concepto de la literatura queden comprendidas no sólo las obras de arte literarias sino en, general todo lo que se trasmite literariamente.

En cualquier caso no es casual que en el fenómeno de la literatura se encuentre el punto en el que el arte y la ciencia se invaden el uno al otro. El modo de ser de la literatura tiene algo peculiar e incomparable, y plantea una tarea muy específica a su transformación en comprensión. No hay nada que sea al mismo tiempo tan extraño y tan estimulado de la comprensión como la escritura. Ni siquiera el encuentro con hombres de lengua extraña puede compararse con esta extrañeza y extrañamiento, pues el lenguaje de los gestos y del tono contiene ya siempre un momento de comprensión inmediata. La escritura, y la literatura en cuanto que participa de ella, es la comprensibilidad del espíritu más volcada hacia lo extraño. No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo. Ningún otro género de tradición que nos llegue del pasado se parece a éste. Las reliquias de una vida pasada, los restos de edificios, instrumentos, el contenido de los enterramientos, han sufrido la erosión de los vendavales del tiempo que han pasado por ellos; en cambio la tradición escrita, desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual. Por eso la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado.

Por eso, y a despecho de todas las fronteras que trace la estética, en nuestro contexto es el concepto más amplio de literatura el que se hace vigente. Así como hemos podido mostrar que el ser de la obra de arte es un juego que sólo se cumple en su recepción por el expectador, de los textos en general hay que decir que sólo en su comprensión se produce la reconver-

sión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo. Es por lo que necesario preguntarse si lo que hemos mostrado en relación con la experiencia del arte puede afirmarse también para la comprensión de los textos en general, incluso de los que no son obras de arte. Hemos visto que la obra de arte sólo alcanza su cumplimiento cuando encuentra su representación, y esto nos había obligado a concluir que toda obra de arte literario sólo se realiza en la lectura. Pues bien, ¿vale esto también para la comprensión de cualquier texto? ¿El sentido de cualquier texto se realiza sólo en su recepción por el que lo comprende? ¿Pertenece la comprensión al acontecer del sentido de un texto —por decirlo de otro modo— igual que pertenece a la música el que se la vuelva audible? ¿Puede seguir hablándose de comprensión cuando uno se conduce respecto al sentido de un texto con la misma libertad que el artista reproductivo respecto a su modo

#### 4. La reconstrucción y la integración como tareas hermenéuticas

La disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender textos es la hermenéutica. Si nuestras reflexiones son correctas, el verdadero problema de la hermenéutica tendrá que plantearse sin embargo de una manera bastante diferente de la habitual. Apuntará en la misma dirección hacia la que nuestra crítica a la conciencia estética había desplazado el problema de la estética. Más aún, la hermenéutica tendría que entenderse entonces de una manera tan abarcante que tendría que incluir en sí toda la esfera del arte y su planteamiento. Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así. Con esta conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. *La estética debe subsunirse en la hermenéutica.* Y este enunciado no se refiere meramente a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecimiento de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tal como el arte como de cualquier otro género de tradición.

En el siglo XIX la hermenéutica experimentó, como disciplina auxiliar de la teología y la filosofía, un desarrollo sistemático que la convirtió en fundamento para todo el negocio de las ciencias del espíritu. Con ello se elevó por encima de todos sus objetivos pragmáticos originales de hacer posible o facilitar la comprensión de los textos literarios. No sólo la tradición literaria es espíritu enajenado y necesitado de una nueva y más correcta apropiación; todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo y no se expresa en él, en consecuencia toda tradición, el arte igual que todas las demás creaciones espirituales del pasado, el derecho, la religión, la filosofía, etc., están despojadas de su sentido originario y referidas a un espíritu que las descubra y medie, espíritu al que con los griegos dieron el nombre de Hermes, el mensajero de los dioses. Es a la *génesis de la conciencia histórica* a la que debe la hermenéutica su función central en el marco de las ciencias del espíritu. Sin embargo, queda en pie la cuestión de si el alcance del problema que se plantea con ella puede apreciarse correctamente desde los presupuestos de la conciencia histórica. El trabajo que se ha realizado hasta ahora en este terreno, determinado sobre todo por la fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu por Wilhelm Dilthey<sup>31</sup> y sus investigaciones sobre la génesis de la hermenéutica<sup>32</sup>, ha fijado a su manera las dimensiones del problema hermenéutico. Nuestra tarea actual podría ser la de intentar sustraernos a la influencia dominante del planteamiento diltheyano y a los prejuicios de la «historia del espíritu» fundada por él. Con el fin de dar una idea anticipada de la cuestión y de relacionar las consecuencias sistemáticas de nuestro razonamiento anterior con la ampliación que experimenta ahora nuestro planteamiento, haremos bien en atenernos de momento a la tarea hermenéutica que nos plantea el fenómeno del arte. Por muy evidente que hayamos logrado hacer la idea de que la «distinción estética» es una abstracción que no está en condiciones de suprimir la pertenencia de la obra de arte a su mundo, sigue siendo incuestionable que el arte no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido. De este modo el ejemplo del arte nos muestra un caso muy cualificado de la comprensión en ambas direcciones. El arte no es mero objeto de la conciencia histórica, pero su comprensión implica

31. W. Dilthey, *Gesammelte Schriften* VII y VIII.

32. *Ibid.* V.

siempre una mediación histórica. ¿Cómo se determina frente a él la tarea de la hermenéutica?

Schleiermacher y Hegel podrían representar las dos posibilidades extremas de responder a esta pregunta. Sus respuestas podrían designarse con los conceptos de *reconstrucción e integración*. En comienzo está, tanto para Schleiermacher como para Hegel, conciencia de una pérdida y enajenación frente a la tradición, que es lo que mueve a la reflexión hermenéutica. Sin embargo uno y otro determinan la tarea de ésta de maneras muy distintas.

*Schleiermacher*, de cuya teoría hermenéutica nos ocuparemos más tarde, intenta sobre todo reconstruir la determinación original de una obra en su comprensión. Pues el arte y la literatura, cuando se nos transmiten desde el pasado, nos llegan desarraigados de su mundo original. Nuestros análisis han mostrado ya que esto vale para todas las artes, y por lo tanto también para la literatura, pero que particularmente evidente en las artes plásticas. Schleiermacher escribe que lo natural y original se ha perdido ya «en cuanto las obras de arte entran en circulación. Pues cada una tiene una parte de su comprensibilidad en su determinación original». «Por eso la obra de arte pierde algo de su significatividad cuando se la arranca de su contexto originario y éste no se conserva históricamente». Incluso llega a decir

Una obra de arte está en realidad enraizada en su suelo, en su contexto. Pierde su significado en cuanto se la saca de lo que le rodeaba y entra en el tráfico; es como algo que hubiera sido salvado del fuego pero que conserva las marcas del incendio<sup>33</sup>.

¿No implica esto que la obra de arte sólo tiene su verdadero significado allí donde estuvo en origen? ¿No es la comprensión de su significado una especie de reconstrucción de lo originario? Si se comprende y reconoce que la obra de arte no es un objeto intemporal de la vivencia estética, sino que pertenece a un mundo y que sólo éste acaba de determinar su significado, parece ineludible concluir que el verdadero significado de la obra de arte sólo se puede comprender a partir de este mundo, por lo tanto, a partir de su origen y de su génesis. La reconstrucción del «mundo» al que pertenece, la reconstrucción del estado originario que había estado en la «intención» del artista creado, la ejecución en el estilo original,

33. Fr. Schleiermacher, *Aesthetik*, ed. R. Odebrecht, 84 s.

todos estos medios de reconstrucción histórica tendrían entonces derecho a pretender para sí que sólo ellos hacen comprensible el verdadero significado de la obra de arte y que sólo ellos están en condiciones de protegerla frente a malentendidos y falsas actualizaciones.

Y tal es efectivamente la idea de Schleiermacher, el presupuesto tácito de toda su hermenéutica. Según él, el saber histórico abre el camino que permite suplir lo perdido y reconstruir la tradición, pues nos devuelve lo ocasional y originario. El esfuerzo hermenéutico se orienta hacia la recuperación del «punto de conexión» con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra de arte; en esto procede igual que frente a todas las demás clases de textos, intentando reproducir lo que fue la producción original de su autor.

Es evidente que la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra transmitida cumplía su determinación original constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión. Solamente habría que preguntarse si lo que se obtiene por ese camino es realmente lo mismo que buscamos cuando buscamos el *significado* de la obra de arte; si la comprensión se determina correctamente cuando se la considera como una segunda reacción, como la reproducción de la producción original. En último extremo esta determinación de la hermenéutica acaba tiñéndose del mismo absurdo que afecta a toda restitución y restauración de la vida pasada. La reconstrucción de las condiciones originales, igual que toda restauración, es, cara a la historicidad de nuestro ser, una empresa impotente. Lo reconstruido, la vida recuperada desde esta lejanía, no es la original. Sólo obtiene, en la pervivencia del extrañamiento, una especie de existencia secundaria en la cultura. La tendencia que se está imponiendo en los últimos años de devolver las obras de arte de los museos al lugar para el que estuvieron determinadas en origen, o de devolver su aspecto original a los monumentos arquitectónicos, no puede sino confirmar este punto de vista. Ni siquiera la imagen devuelta del museo a la iglesia, ni el edificio reconstruido según su estado más antiguo, son lo que fueron; se convierten en un simple objetivo para turistas. Y un hacer hermenéutico para el que la comprensión significase reconstrucción del original no sería tampoco más que la participación en un sentido ya periclitado.

Frente a esto *Hegel* ofrece una posibilidad distinta de compensar entre sí la ganancia y la pérdida de la empresa herme-

néutica. Hegel representa la más clara conciencia de la impotencia cualquier restauración, y lo dice en relación con el ocaso de la v antigua y de su «religión del arte»:

(Las obras de la musa) no son más que lo que son para nosotros: bellos frutos caídos del árbol. Un destino amable nos lo ha ofrecido como ofrece muchacha estos frutos. No hay ya la verdadera vida de su existencia, no. El árbol que los produjo, no hay la tierra ni los elementos que eran su sustar ni el clima que constituía su determinación, ni el cambio de las estaciones dominaba el proceso de su llegar a ser. Con las obras de aquel arte el destino nos trae su mundo, ni la primavera ni el verano de la vida moral en la florecieron y maduraron, sino sólo el recuerdo velado de aquella realidad<sup>34</sup>

Y al comportamiento de las generaciones posteriores respect a las obras de arte transmitidas le llama:

(Un «hacer exterior») que tal vez arrastra una gota de lluvia o una mota de polvo de estos frutos, y que en lugar de los elementos interiores de la realidad moral que los rodeaba, que los produjo\* y les dio alma, erige el complejo aparato de los elementos muertos de su existencia externa, del lenguaje, del histórico, para no tener que introducirse en ellos sino simplemente imitarlos<sup>35</sup>.

Lo que describe Hegel con estas palabras es exactamente a lo que se refería la exigencia de Schleiermacher de conservar lo histórico pero en Hegel está matizado desde el principio con un acento negativo. La investigación de lo ocasional que complementa el significado de las obras de arte no está en condiciones de reconstruir éste. Siguen siendo frutos arrancados del árbol. Rehaciendo su contexto histórico no adquiere ninguna relación vital con ellos sino sólo el poder de imitarlos. Hegel no discute que sea legítimo adoptar este comportamiento histórico frente al arte del pasado; lo que hace es expresar el principio de la investigación de la historia del arte, que como tal comportamiento «histórico» no es a los ojos de Hegel más que hacer externo.

34. G. W. Fr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, 524.

35. Una frase de la *Aesthetik* II, 233 puede ilustrar hasta qué punto «introducirse en» (*sich bineinleben*) representaría para Hegel una solución satisfactoria: «Aquí no sirve de nada querer apropiarse nuevamente conceptos pasados del mundo, y hacerlo de una manera por así decirlo sustancial: no se quiere implicarse por completo en una de estas maneras de comprender, por ejemplo haciéndose católico, como en los últimos tiempos han hecho muchos por amor del para fijar su propio ánimo...».

La verdadera tarea del espíritu pensante frente a la historia, incluso frente a la historia del arte, no debiera ser para Hegel externa, ya que el espíritu se ve representado en ella de una forma superior. Continuando con la imagen de la muchacha que ofrece las frutas arrancadas del árbol Hegel escribe:

Pero igual que la muchacha que nos ofrece la fruta cogida es más que su naturaleza, sus condiciones y elementos, más que el árbol, que el aire, la luz, etc., que se ofrecen inmediatamente; pues ella, en el rayo de la mirada autoconsciente y del gesto oferente, reúne todo esto de una manera superior; así también el espíritu del destino que nos ofrece aquellas obras de arte es más que la vida moral y la realidad de aquel pueblo, pues es la *re-memoración* 36 del espíritu que en ellas aún estaba *fuera de sí*: es el espíritu del destino trágico que reúne a todos aquellos dioses y atributos individuales de la sustancia en el pantheon uno, en el espíritu auto-consciente de sí mismo como espíritu.

En este punto Hegel apunta más allá de la dimensión en la que se había planteado el problema de la comprensión en Schleiermacher. Hegel lo eleva a la base sobre la que él fundamenta la filosofía como la forma más alta del espíritu absoluto. En el saber absoluto de la filosofía se lleva a cabo aquella autoconciencia del espíritu, que, como dice el texto, reúne en sí «de un modo superior» también la verdad del arte. De este modo para Hegel es la filosofía, esto es, la autopenetración histórica del espíritu, la que puede dominar la tarea hermenéutica. Su posición representa el extremo opuesto del auto-olvido de la conciencia histórica. En ella el comportamiento histórico de la imaginación se transforma en un comportamiento reflexivo respecto al pasado. Hegel expresa así una verdad decisiva en cuanto que la esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, sino en la *mediación del pensamiento con la vida actual*. Hegel tiene razón cuando se niega a pensar esta mediación del pensar como una relación externa y posterior, y la coloca en el mismo nivel que la verdad del arte. Con esto se sitúa realmente en un punto de vista superior al de la idea de la hermenéutica de Schleiermacher. También a nosotros la cuestión de la verdad del arte nos ha obligado a criticar a la conciencia tanto estética como histórica, en cuanto que preguntábamos por la *verdad* que se manifiesta en el arte y en la historia.

36. *Erinnerung*, que significa «recuerdo», «rememoración», es etimológicamente «interiorización». Hegel hace un empleo sistemático de esta etimología (N. del T.).

## 11 Expansión de la cuestión de la verdad a la comprensión en las ciencias del espíritu

## Lo cuestionable de la hermenéutica entre la Ilustración y el romanticismo

### 1. Transformación de la esencia de la hermenéutica entre la ilustración y el romanticismo

Si consideramos conveniente guiarnos más por Hegel que por Schleiermacher, tendremos que acentuar de una manera distinta toda la historia de la hermenéutica. Esta no tendrá ya su realización completa en liberar a la comprensión histórica de todos los prejuicios dogmáticos, y ya no se podrá considerar la génesis de la hermenéutica bajo el aspecto que Ja representa Dilthey siguiendo a Schleiermacher. Por el contrario nuestra tarea será rehacer el camino abierto por Dilthey atendiendo a objetivos distintos de los que tenía este in mente con su autoconciencia histórica. En este sentido dejaremos enteramente de lado el interés dogmático por el problema hermenéutico que el antiguo testamento despertó tempranamente en la iglesia<sup>1</sup>, y nos contentaremos con perseguir el desarrollo del método hermenéutico en la edad moderna, que desemboca en la aparición de la conciencia histórica.

Qm non intelligit res, non potest x  
verbis sensum elicere».

M. LUTHER

1. Piénsese por ejemplo en el *De doctrina christiatis* de san Agustín. Cf. recientemente el artículo *hermenetik* de G. Ebeling en *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* III, 1959 (Citado en adelante como *RGG*).

