

## Cosas de niños, tan solo eso. Gadamer y la Ontología Estética del Juego

### Kid stuff, just that. Gadamer and the Play's Aesthetic Ontology

Marco A. Arévalo

Universidad Nacional de Educación a Distancia

#### RESUMEN

El artículo desenvuelve un esquema del pensamiento de Gadamer con relación a su teoría estética donde confluyen juego y tradición, salpicados aquí y allá de matices y contrastes, principalmente heideggerianos, sin descuidar aportaciones más críticas como las de Adorno. Comienza por un recorrido alrededor del juego. Desde ahí, se adentra en el proceso de transformación, en la construcción, en su sentido, en su necesidad. Prosigue abordando el significado de las obras, si es que alguno transporta. Y termina fundiendo verdad con belleza, cuestionando la actualidad de este posicionamiento.

#### PALABRAS CLAVE

Estética; juego; verdad; belleza; hermenéutica

#### ABSTRACT

The article develops a scheme of Gadamer's thought in relation to his aesthetic theory where play and tradition converge, sprinkled here and there with nuances and contrasts, mainly Heideggerian, without neglecting more critical contributions such as those of Adorno. It begins with a journey around the game. From there, it enters the transformation process, the construction, its meaning, its need. The article continues addressing the meaning of the works if any transport. And it ends up blending truth with beauty, questioning the relevance of this position.

#### KEYWORDS

Aesthetics; play; truth; beauty; hermeneutics

Marco A. Arévalo

Toledo, v. 6, n° 2 (2023) p. 3-18

## 1 JULGANDO EN LA FUENTE

La experiencia del arte es similar a la del marino perdido que en la desesperación encuentra una luz, un faro, que señala *una tierra* posible. ¿En qué medida la razón puede alcanzar esa experiencia? ¿Por qué se habla del *ser* cuando referimos a las construcciones del *espíritu*? ¿Por qué de una *verdad* en la experiencia artística? ¿Por qué *esto* va a encerrar y portar algo y no nada? ¿Por qué de un exceso de libertad, de un tiempo sobrado, de una necesidad proyectiva, de una abundancia humana, por qué iba a surgir lo que denominamos arte? ¿Y qué es el arte? ¿Dónde hunde sus raíces? ¿Por qué es un *objeto* excepcional? ¿Por qué nos asalta y nos reclama la atención? ¿Por qué es siempre uno diferenciado entre los múltiples “útiles a la mano”?... Todas estas preguntas están en Gadamer cuando postula que es tarea de la filosofía estética encontrar una respuesta a las mismas, tarea que afronta desde el espíritu de percibir que con la experiencia artística “ist die Welt lichter und ist die Welt leichter geworden” (GADAMER, 1993, p. 117) [“el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso” (GADAMER, 1991, p. 53)]. Se hace imprescindible, entonces, empezar por aquello que es constitutivo del arte, por su esencia; para Gadamer, la relación humana con el juego.

Probablemente, la noción de juego, sus implicaciones, sus raíces, sea el elemento más importante y estructural de *Verdad y Método*. No hay nada trivial en el planteamiento que Gadamer hace del juego como suelo ontológico de la experiencia artística. Parte de los trabajos de Kant, Heidegger y Schiller. De todos extrae múltiples materiales para su construcción. De Kant, la noción de “pérdida” en la forma de juzgar la obra de arte; esta no podía ser reducida a una *razón del gusto*. De Heidegger una visión más amplia del concepto de representación, pues éste se preguntaba qué era eso que no se dejaba atrapar entre los útiles a la mano, y que manifestaba una relación entre Mundo (*Welt*) y Tierra (*Erde*) que clamaba por una aperturidad, una claridad. De Schiller, que transformó la idea trascendental del gusto en una exigencia y se levantó contra la sociedad mecanicista de su tiempo, Gadamer adopta otra posición respecto de la libertad en la obra de arte y destila la imposibilidad de entender el arte desde la base de la subjetividad del artista.

Sentimos una visión inicial en Gadamer. Quizá fuera los niños jugando, el rodar del balón, el ejercicio... Cuando el filósofo posó su mirada sobre el juego como rasgo fundamental de la existencia humana desmontó todo el aparato heroico del Dasein heideggeriano. Ser es «estar-en-el-mundo», sí, pero el ser emerge de la representación realizada en el juego. El juego equivale al girarse hacia la *vida propia*. En él hay abandono *consciente* a una actividad cuya finalidad no es importante pero cuya acción *en-sí-misma* sí importa: los jugadores aceptan un sistema de reglas y desde el mismo desarrollan una actividad. Gadamer reconoce que “Keiner kann es unterlassen, mitzuspielen” (GADAMER, 1993a, p. 115) [“Nadie puede evitar ese «jugar-con»” (GADAMER, 1991, p. 31)], reconoce la necesidad de los jugadores para *su* juego, pero también “Sie alle haben nicht ein eigenes Für-sich-sein” (GADAMER, 1986, p. 117) [“Ninguno de

ellos tiene un «ser para sí» propio” (GADAMER, 1993b, p. 76), asevera que la representación es siempre para alguien “auch wenn niemand da ist, der nur zuhört oder zuschaut” (GADAMER, 1986, p. 116) [“aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (GADAMER, 1993b, p. 76)]. El juego, en Gadamer, reclama la participación y el abandono, “una ocasión ante la que la conciencia se rinde ante y en la que participa” (DAVEY, 2011, T.A.).

Con ello Gadamer cierra cualquier espacio para la subjetividad arbitraria señalando a los jugadores como *meros canalizadores* para que la verdad sea representada; y esto lo hace reconociendo que los *espectadores* son los que permiten que lo representado se despliegue en toda su potencialidad. En Heidegger, un *salir del ensimismamiento* de la vida impropia, un arrojarse hacia el «estar-en-el-mundo», conscientes de la propia finitud, abordando la vida desde la seguridad de su fin, no ocultándolo en las preocupaciones y quehaceres.

Gadamer hace un brillante uso del *tessera hospitalis* apuntando al símbolo, pero – recordemos – refiere también al *tiempo* y al *re-encuentro*. Esa *tessera* fragmentada, cobra valor, *se-hace-una*, cuando casamos las ontologías de Heidegger y Gadamer. En ambos hay un reencuentro en el *ser*. En el pensamiento gadameriano habita un Heidegger atrincherado; en el juego gadameriano se desvela y oculta el *ser*. En el paso del juego humano hasta la obra de arte emerge el *Lichtung* de Heidegger, se da lugar el desvelamiento.

Gadamer hunde sus raíces en el mundo griego para encontrar su suelo (vivo, fértil) a la construcción ontológica que despliega alrededor del juego. Así, pone el foco en el movimiento como lo característico de los seres animados. El movimiento es algo tan propio del juego como lo es de tales seres; un desplazarse aquí y allá sin llegar a completarse en ningún extremo, un esfuerzo gratuito “ein Phänomen des Überschusses, der Selbstdarstellung des Lebendigseins” (GADAMER, 1993a, p. 114) [“un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente” (GADAMER, 1991, p. 31)]. Pero en la especie humana hay un matiz adicional: en palabras del filósofo “Nun ist es das Besondere des menschlichen Spieles, daß Spiel auch die Vernunft, diese eigenste Auszeichnung des Menschen” (GADAMER, 1993a, p. 114) [“lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón” (GADAMER, 1991, p. 31)]; la razón humana *lo sumerge* en reglas, sin que esto suponga coartar la libertad para la creación artística.

¿Qué consigue Gadamer con el juego? Encontrar un espacio donde depositar los escombros de los muros levantados por las explicaciones precedentes, todas con un rasgo o una tendencia *subjetivista*, ya sea porque se fundamentan en el genio del artista, ya porque conciben el arte como construcción de la subjetividad; pero también por cuanto refiere a las explicaciones de carácter *materialista* pues el arte no es ni algo meramente reducible a sus compuestos ni algo netamente explicable desde las experiencias que aporta. Con el juego, Gadamer *ha ganado la partida*. Ha dotado de una identidad propia a las obras de arte.

## 2 SURCANDO EL LIENZO (XE “COSAS DE NIÑOS, TAN SOLO ESO: II. SURCANDO EL LIENZO”)

Hemos visto cómo Gadamer concibe el juego como una función básica sin la cual sería inconcebible la cultura. En su propuesta *deambulan* racionalidad y movimiento sin propósito, donde el hombre *propriadamente* se involucra por el mero placer de *re-crearse*. Dice así: “Das Ziel, auf das es hier herauskommt, ist zwar ein zweckloses Verhalten” pero añade “aber dieses Verhalten ist als solches selber gemeint” (GADAMER, 1993a, p. 114) [“El fin que aquí resulta es, ciertamente, una conducta libre de fines, pero esa conducta misma es referida como tal” (GADAMER, 1991, p. 32)]. Concluye que si hay algo que se representa en el juego, ese algo donde la identidad de los jugadores se desvanece, es el propio movimiento. Cuando en el movimiento opera una *transformación en la construcción* emerge la obra de arte. Esto no debería resultarnos extraño. Es algo que todos hemos podido sentir cuando asistimos a una audición o a una representación teatral. Pongamos el foco en la primera. Como tal, no hay escenario. La obra está brevemente esquematizada en una partitura (nadie diría leyendo un pentagrama que encierra una obra, porque su música sólo llega a través de la interpretación). Los actores son cuasi-mecanismos que actúan sobre otros mecanismos que producen sonidos, pero la combinación de los mismos, bajo una composición atmosférica adecuada para la transmisión de las ondas, genera algo que matemáticamente es indescriptible. Eso que sentimos ante lo que emerge del vibrar de la *viola da gamba* es simplemente *superior*, no mensurable.

Gadamer y Adorno comparten una visión en torno al proceso constructivo que culmina en la obra de arte pero difieren en las fuentes y la realización de esa construcción, realización medida en términos de unidad de sentido. Gadamer despliega toda su teoría del juego como representación para concluir que a través del mismo, de la idealidad alcanzada en la representación, opera una transformación que es la que lleva a la creación artística. En *Verdad y Método* lo describe así:

Ich nenne diese Wendung, in der das menschliche Spiel seine eigentliche Vollendung, Kunst zu sein, ausbildet, *Verwandlung ins Gebilde*. Erst durch diese Wendung gewinnt das Spiel seine Idealität [...] Es hat den Charakter des Werkes, des *Ergon* und nicht nur der *Energie*“ (GADAMER, 1986, p. 116) [A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, llega a ser arte, quisiera darle el nombre de transformación en una construcción. Sólo en este giro gana el juego su idealidad [...] Le conviene el carácter de obra, de *ergon*, no sólo el de *energeia* (GADAMER, 1993b, p. 75)].

Por tanto, en Gadamer opera un sentido. La obra es su propio sentido. El sentido es alcanzado siempre por la repetición, la mimesis. No importa qué autores, no importa qué intérpretes, no importa qué público ni qué escenario, la obra emerge. En la

presentación escénica opera un reconocimiento. En ese reconocimiento surge lo que ya conocíamos como “gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfaßt.” (GADAMER, 1986, p. 119) “[...] 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.” (GADAMER, 1993b, p. 77)].

De ahí deriva Gadamer que “Nachahmung und Darstellung sind nicht abbildende Wiederholung allein, sondern Erkenntnis des Wesens.” (GADAMER, 1986, p. 120) [“La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia” (GADAMER, 1993b, p. 78)].

Hagamos una pausa aquí. Gadamer parece incurrir en una contradicción: en su exposición parece postular que la obra de arte está por encima de los medios de acceso a la misma; es decir, que siempre será reconocida por su *idealidad*, que trasciende al sujeto, pero – sin embargo – no desliga a la obra de sus mecanismos de representación. Escuchemos al filósofo: “Schauspiel ist erst eigentlich, wo es gespielt wird, und vollends Musik muß ertönen.” (GADAMER, 1986, p. 121) [“Sólo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar.” (GADAMER, 1993b, p. 79)]. Pero, ¿puede afirmarse que existe un verdadero reconocimiento de la obra si no puede liberarse de sus condiciones materiales?; y si la obra permanece ligada a sus medios de acceso, ¿podemos encontrarnos en un escenario de *reducción del ser*? En cierta manera, una interpretación de *la transformación en la construcción* puede llevarnos a una “cosificación” del juego en la obra. Pierde ingravidez, su devenir se materializa por quedar a expensas de un *tempo* y una *orchestra*. Con objeto de librarnos del subjetivismo hemos llevado la exposición a una ligazón entre la expresión del arte y sus condiciones de posibilidad. Si este vínculo es firme, ¿por qué hemos de tener un conocimiento de la esencia en el acto representativo? La fina distinción que Gadamer esboza entre representación y repetición aquí encuentra una dificultad de paso. Gadamer parece consciente de ello y en otro punto señala:

Das Spielen des Schauspiels will nicht als Befriedigung eines Spielbedürfnisses verstanden werden, sondern als das Ins-Dasein-Treten der Dichtung selbst. So fragt sich, was solch Dichtwerk seinem Sein nach eigentlich ist, daß es je nur im Gespielrwerden, in der Darstellung, als Schauspiel ist und daß es doch sein eigenes Sein ist, das darin zur Darstellung kommt. (GADAMER, 1986, p. 122) [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 qué es esta obra poética según su ser más auténtico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación como drama, y sin embargo lo que de este modo accede a la representación es su propio ser (GADAMER, 1993b, pp. 78-79)].

7

Existe un cuestionamiento respecto a lo que realmente *es* ese ser que sólo existe en su presentación. Este es un punto donde a nuestro juicio Gadamer *juega* con el lector. Parece describirnos un ser ingrátido, volátil – si miráramos a Vattimo nos veríamos empujados a decir *débil* – pero que a la vez resiste y perdura, reta a constante presentación e interpretación. Gadamer postula su existencia *propia* – no es resultado de una conciencia que recoge una experiencia y le confiere forma<sup>1</sup> –; sí es *algo* que “was nicht mehr unmittelbar in seiner Welt” y “ihrem ursprünglichen Sinn entfremdet und auf den aufschließenden und vermittelnden Geist angewiesen, den wir mit den Griechen nach Hermes, dem Götterboten, benennen.” (GADAMER, 1986, p. 170) “[...] todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo [...] 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” (GADAMER, 1993b, p. 108)].

Gadamer *se mueve* en el matiz diferencial de la representación y la presentación. Si bien es cierto que las artes escénicas se re-presentan, Gadamer acentúa que en la representación no están apuntando a algo que quede fuera de las obras de arte, a algo distinto de ellas. En la re-presentación las obras no reclaman un significado independiente de sí mismas sino que *están mostrándose como tales*, es decir, se están “dejando ver”, se están presentando. Una relectura siguiendo el análisis de la estética gadameriana que realiza Nicholas Davey, sirve para reafirmar esta posición. Dice así: “Si el sentido invocado por una obra no es independiente de la obra que lo evoca, la obra es el motivo de la puesta de largo en la comparecencia [presentación] de ese significado” (DAVEY, 2011, T.A.)

Por tanto, Gadamer, como ya hizo Heidegger en *El origen de la obra de arte*, lleva las *transformaciones en construcción* al terreno de la Fenomenología. Recordemos la sentencia «ser es estar-en-el-mundo». Las construcciones artísticas son seres y están-en-el-mundo. El significado de las obras de arte está ligado a su ser-en-el-mundo. No hay un significado fuera de las mismas. Su significado está vinculado a su ser, a su presencia, a su presentación. Aquí empieza el juego del ser, de su “ocultarse” para ser “desvelado”. Las obras de arte, como los fenómenos de la naturaleza, tienden a “cerrarse”, a “ocultarse”. Los fenómenos – su apariencia – son el medio por el que accedemos a la verdad que la obra guarda *en-sí*. El filósofo, como el agua, busca la salida a las dificultades de paso, y lo hace revisando el concepto de transformación, ahondando en su significado, llevándolo a ser *algo más*:

---

<sup>1</sup> Nuestra interpretación del texto de *Verdad y Método* en este aspecto es que mantiene una posición de equilibrio entre dos *paréntesis* donde se encierra el juego del ser de la experiencia artística (un círculo de tiza en el suelo dentro del cual se representa la verdad), y, el *ser* se mueve en el interior de los paréntesis (se acerca a la línea de tiza), sin mirar en ellos ningún fin (sin intención de saltar). Tomando la expresión del propio Gadamer, “Wir reden vom Spiel des Lichtes, vom Spiel der Wellen” (GADAMER, 1986, p. 109) [“hablamos de juegos de luces, del juego de las olas” (GADAMER, 1993b, p. 71)].

Verwandlung dagegen meint, daß etwas auf einmal und als Ganzes ein anderes ist, so daß dies andere, das es als Verwandeltes ist, sein wahres Sein ist, dem gegenüber sein früheres Sein nichtig ist." (GADAMER, 1986, p. 116) ["En cambio «trasformación» 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 cual su ser anterior no era nada (GADAMER, 1993b, p. 76)].

En Adorno no parece existir esa concepción de obra *realizada*. Adorno – también Gadamer pero en un sentido distinto –, Adorno coloca a la obra en el tiempo: no concibe su *idealidad*, adopta una posición marxista, materialista, no hay en ella un *juego* que fruto de su *transformación en construcción* se haya convertido en algo completamente diferente, de forma que lo pre-existente haya dejado de existir y solo quede y perdure el resultado de la transformación. Adorno señala que lo característico de la obra no es su forma sino *su movilidad y su inmanente temporalidad*:

Lo que puede llamarse la totalidad en la obra de arte no es una estructura que integre todas sus partes [...] Al revés, las partes no son realidades ya dadas [...] antes son centros de fuerza que tienden hacia el todo, necesariamente y preformadas por él. El torbellino de esta dialéctica termina por engullir el concepto de sentido (ADORNO, 2004, p. 298)

Esa inmanencia en lo temporal es lo que distingue a Adorno de Gadamer. Gadamer y Adorno *se encuentran* en la visión procesual de las obras de arte, pero hay en el último una inclinación negativa. Para Adorno las obras de arte "viven en la historia" (ADORNO, 2004, p. 298), es decir, son sujetos del acontecer histórico, por lo que en ellas puede darse un ciclo vital de nacimiento, madurez, declive y desaparición: "Al final su desarrollo es uno con su desmoronamiento" (ADORNO, 2004, p. 298). Por el contrario, Gadamer encuentra una eternidad en las obras de arte. Siempre inagotables, siempre fuente para nuevas interpretaciones, son un sucesivo devenir de *auroras* dispuestas a nuevas recreaciones. Nunca acaban de *mostrarse* por entero. Incluso, los aspectos que para unos fueron significativos en un momento del tiempo, para otros y para otro momento, carecen quizá de importancia. En Gadamer, los hombres desaparecen en el devenir de los tiempos, pero sus creaciones, las obras de arte, permanecen y perduran. Los sujetos de la experiencia artística no son los hombres, son sus obras. En este punto coincide con Adorno, autor que relega incluso al artista al rol de "lugar-teniente", dejando que la obra sea "el sujeto". Pero el abismo entre ambos se abre cuando Gadamer involucra al público en la producción de la obra. Las obras de arte requieren de su público; los espectadores participan del juego de la re-creación. De éstos reclaman las obras su constante actualización.

Gadamer y Adorno coinciden en la constante creación de las obras – siempre deviniendo, siempre en curso – pero difieren en su localización en el tiempo, en su estancia temporal. Para el primero no hay un tiempo que justifique la obra más allá de sus aspectos funcionales, *decorativos*, y la obra empieza cuando acaba el uso para el que se la concibió. Las obras en Gadamer son inmortales, su huella imborrable, su significante siempre permanece a la espera de un nuevo significado. Las obras continúan *abiertas* reclamando interpretación. En Adorno se agotan y mueren.

Entonces, ¿a qué mundo pertenece el ser de las obras de arte? A este respecto Gadamer señala:

Die Welt des Kunstwerks, in der ein Spiel sich derart in der Einheit seines Ablaufs voll aussagt, ist in der Tat eine ganz und gar verwandelte Welt. An ihr erkennt ein jeder: so ist es. [...] Von ihm her bestimmt sich die sogenannte Wirklichkeit als das Unverwandelte und die Kunst als die Aufhebung dieser Wirklichkeit in die Wahrheit. (GADAMER, 1986, p. 118) [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 (GADAMER, 1993b, p. 72)].

Gadamer nos ofrece una imagen alegórica para referir que el suelo de la experiencia artística es la realidad misma, y que la realidad es, por medio de la transformación, elevada.

### 3 INTERPRETANDO EL SENTIDO (XE “COSAS DE NIÑOS, TAN SOLO ESO: III. INTERPRETANDO EL SENTIDO”)

Gadamer nos ha acompañado en el camino señalando cómo la obra de arte deviene de una *transformación en construcción* que opera sobre el juego. El mismo juego es un devenir donde jugadores y espectadores participan dentro del marco de unas reglas prescritas y aceptadas por motivo de la *recreación*. Ahora bien, en ese tablero, jugadores y espectadores se despliegan libremente y crean – con su movimiento – una representación que adquiere *identidad* propia. Gadamer confiere a esa identidad la cualidad de *hermenéutica*. Estas son sus palabras: “So war schon hier so etwas wie die hermeneutische Identität im Spiele - und diese bleibt erst recht für die Spiele der Kunst unantastbar.” (GADAMER, 1993a, p. 116) [“Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte” (GADAMER, 1991, p. 33)].

La cualidad hermenéutica es la que a juicio de Gadamer establece la unidad de la obra. Es decir, en la medida en que algo es portador de un mensaje que requiere su interpretación adquiere *per se* una forma, pero no una cualquiera, sino una forma que sea capaz de ser identificada y su identificación requiera – de alguna manera – que ya *haya estado* o que *esté* entre los elementos que la razón es capaz de distinguir, clasificar,



ordenar, componer y – en definitiva – comprender. Opera un proceso que parte de la experiencia previa o presente del mundo. Así, Gadamer asocia la experiencia estética con el reconocimiento de la *intencionalidad* de la obra y señala “diese Identität allein macht den Werksinn aus.” (GADAMER, 1993a, p. 116) [“sólo esa identidad constituye el sentido de la obra” (GADAMER, 1991, p. 33)]. Adorno, por su parte, cierra toda posibilidad a la interpretación del arte. Ambos, reconocen la «autonomía del arte» pero para Adorno no hay una identidad hermenéutica. Es coherente en su articulado. No puede haber una identidad hermenéutica porque la obra es siempre algo inalcanzable. Siguiendo a Florencia Abadi “[p]ara Adorno las obras de arte son enigmas irresolubles, y esto es así por su contenido de verdad, porque disparan la pregunta por lo absoluto” (ABADI, 2002, p. 11). En su *Teoría estética*, Adorno se expresa en estos términos: “La estética no ha de comprender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que comprender, en la situación actual, su incomprendibilidad” (ADORNO, 2004, p. 205).

Detengámonos un poco de nuevo. La postura planteada hasta el momento por Gadamer nos podría llevar a aceptar que *no existe obra en la medida en que no se le encuentre un sentido*. Esto nos arrastraría hacia el subjetivismo antropocéntrico. Podría resumirse en una frase: *sólo hay obra en la medida en que la mujer o el hombre la reconoce e interpreta*. Además, esto cerraría la puerta a la aparición de nuevas formas de arte porque siempre se buscaría en las mismas una explicación basada en la experiencia histórica. En este punto Gadamer reconoce la preminencia de la poesía sobre la historia en lo que a su posición de apertura se refiere; pero aquí pone los pies sobre el suelo histórico. Desde ese suelo Gadamer parece rechazar la posibilidad de una hipótesis como la siguiente: *que una obra pueda desplegar una trascendencia tal que su contenido, su unidad de sentido, no sea accesible a la interpretación*. Es decir, Gadamer probablemente no aceptaría que, en un acto de genialidad, un artista desarrollara una obra tan *adelantada* a su tiempo que ésta no fuera accesible ni interpretable en el momento de su *realización*. La obra *futura* no encontraría sentido en la identidad hermenéutica gadameriana. Aquí parece abrirse una rendija en la puerta de su habitación estética. Lo señalado no debería resultar extraño a nadie. ¿Quién en algún momento no ha vivido la experiencia de algo inexplicable, incomprensible? Esto es especialmente cierto en el arte de vanguardia en todas sus expresiones: desde las más radicales formas de expresión pictórica o estatuaria hasta la propia literatura o la música. ¿Cuándo alcanza su estatus ontológico un objeto que no identificamos desde los parámetros gadamerianos de la experiencia pasada o presente? No ciertamente en el momento de su producción. Quizá Gadamer reconociera que la obra surge en el momento temporal en que alguien (*¿algo?*) ha alcanzado una situación experiencial que lo vuelve interpretable. Pero el hecho es que la obra ya estaba allí, desde el instante en que resultó extraña para su creador, la obra ya estaba allí esperando ese momento de comprensión; podríamos negar su estatus como obra y aceptar que fuera un objeto *extraño*, sí, pero *ya estaba allí*. Asociar la unidad de sentido a la obra, asociar la identidad hermenéutica a la obra, es cerrar el paso a las

1 1

obras que sólo son interpretables desde premisas futuras. En el pensamiento de Gadamer hay un devenir constante. Opera un péndulo que se aproxima ora a una orilla, ora a la otra, un puente entre dos mundos que – caprichoso – gira sobre su eje uniendo ambos extremos sin transitarlo. ¿Cómo si no se entiende la siguiente afirmación?: “daß das Werk als Werk und nicht als der Übermittler einer Botschaft zu uns spricht.” (GADAMER, 1993a, p. 124) [“la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje” (GADAMER, 1991, p. 40)].

Parece, de nuevo, una contradicción. Si la obra nos habla sólo así, como ella, como obra; es decir, si la obra no es canal de mensaje alguno, ¿cómo encaja entonces una identidad hermenéutica? Aquí cobraría sentido la posición adorniana. La obra se mostraría inalcanzable y su identidad un *absoluto*. Los hombres y las mujeres carecen de una experiencia fenomenológica de lo absoluto. Esto trasciende lo óntico. Gadamer parece anhelar una visión globalizadora y eso le mueve 360°. Quizá esté buscando un sistema que unifique idealismo y materialismo, dialéctica hegeliana y dialéctica marxista; quizá, por ello, vuelve con frecuencia a Kant. Gadamer resuelve la pregunta desde la inmanencia fenomenológica de la obra. La obra es un *ser*. Su mensaje es su estar-aquí-en-el-mundo. Lo que nos dice sólo le pertenece a ella. Probablemente una de sus claves se encierre de nuevo en el símbolo, pero no en un símbolo como alegoría que remite a otra cosa, sino en un símbolo que se remite a-sí-mismo, donde lo presentado y lo simbólico se funden en la misma cosa. El *tessera hospitalis* que plantea Gadamer es la promesa de un encuentro futuro, de un re-encuentro, metáfora de una porción desvelada a la espera de otra por desvelar. La unidad de sentido de la obra permanecería en ese unir(se) de tiempos interpretativos. El no-desvelamiento nunca implicaría una carencia de sentido; por el contrario, sería el garante de su existencia. Ahora bien ¿no cabe cuestionar aquí un *prejuicio* en la postura de Gadamer?, ¿no encierra el símbolo todo el peso de la tradición?, ¿en verdad es la tradición la que opera cuando descubrimos un aspecto de verdad y dotamos a algo con un sentido? Gadamer es un maestro arquero y tensiona la cuerda; esa cuerda une lo desvelado con lo que se oculta al desvelamiento, lo interpretado con lo que requiere de generaciones para interpretarse, lo pasado con el futuro. La cuerda que une el extremo del arco tensionado es el Portal del Instante nietzscheano.

No hay un método que garantice la aparición de la obra de arte. Gadamer percibe nítidamente el *gap* entre la producción industrial o artesanal, y la creación artística. Nicholas Davey se posiciona del lado del filósofo señalando que la supervivencia de la especie radica en ese aceptar la tradición, pero no de cualquier forma, como herencia gratuitamente recibida, sino revitalizándola, cuestionándola y actualizándola en cada presente. En su defensa del pensamiento gadameriano, Davey plantea que “hay una constante tensión entre la experiencia adquirida, la necesidad de estabilizar sus lecciones y la necesidad de cuestionar y desestabilizar con ello lo juzgado y la prueba” (DAVEY, 2011, T.A.). Pero esto no resuelve la falta de crítica alrededor del planteamiento. Gadamer *necesita* de la tradición; hay en él un sentimiento de colectividad, de comunidad en el aprendizaje. Esto se observa en el paso que ejecuta

del juego a la fiesta, al festival: “[...] Es scheint mir die Kennzeichnung des Feierns, daß es für keinen etwas ist als nur für den, der daran teilnimmt. Das scheint mir eine besondere und mit aller Bewußtheit zu vollziehende Anwesenheit.” (GADAMER, 1993a, p. 139) “[...] que la fiesta es lo que nos une a todos. Me parece que *lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella*. Y me parece que esto es *una presencia especial*, que debe realizarse totalmente a sabiendas” (GADAMER, 1991, p. 55)]. Pero cerremos el paréntesis y retomemos el curso.

#### 4 ¿PREGUNTAS POR LA VERDAD? (XE “COSAS DE NIÑOS, TAN SOLO ESO: IV. ¿PREGUNTAS POR LA VERDADE?)

No se puede empezar este capítulo sino con una pregunta: «¿qué es la verdad?», y para ser más exactos, «¿qué es la verdad en la obra de arte?».

Heidegger destapa su visión de la verdad en el arte desde el terreno de la Fenomenología. Para Heidegger la verdad es el “combate primigenio”, la lucha por el “espacio abierto en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente”. La verdad adquiere el rango de acontecimiento, “estableciéndose en ese combate y espacio de juego” poniéndose “a la obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 44). En Heidegger ya habla una voz que combina juego, obra y verdad. Heidegger concluye: “La verdad es el desocultamiento de lo ente en cuanto ente. La verdad es la verdad del ser” (HEIDEGGER, 2010, p. 58). haciendo partícipe a la belleza de esa verdad: “La belleza no aparece al lado de esta verdad [...] Así, lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad” (HEIDEGGER, 2010, p. 58).

Adorno, por su parte, considera la verdad en el arte como algo inaccesible. Rechaza una verdad en las obras de arte llegando a afirmar: “La naturaleza en cuya *imago* el arte se basa no existe todavía; lo verdadero en el arte es algo que no existe” (ADORNO, 2004, p. 226). Las obras de arte son algo así como un misterio, algo que está ahí para demostrar que la *no*-realidad es posible, que se puede construir un mundo irreal utilizando los mismos materiales de la realidad. Las obras de arte son “sujetos” para los que Adorno reclama una filosofía, una razón estética: “la experiencia estética genuina tiene que convenirse en filosofía o no es en absoluto” (ADORNO, 2004, p. 224).

Gadamer se mueve en una línea completamente opuesta. Gadamer sigue y elabora la senda heideggeriana. Nuestro filósofo reúne los elementos clave de *El origen de la obra de arte* y recuerda la importancia de la traducción de *aletheia* como *desvelamiento* y no como verdad. De esta forma ahonda en el sentido de *aletheia* como acto de desvelar “el error y la mentira” (GADAMER, 2003, p. 105) que amenazan al conocimiento, *privatio*, robo de “lo verdadero de su condición de desconocido o de su estar oculto en el error” (GADAMER, 2003, p. 105). Así, destaca la relación entre *la verdad y lo correcto*, el camino seguido por la ciencia hasta nuestros días. Pero no para ahí y retoma el sendero artístico. Rescata el sentido heideggeriano de *la verdad de la poesía*, señalando con ello que el “arte no consiste en la transformación de algo preformado ni en la reproducción de un ente previamente existente, sino en el proyecto por medio del cual surge

algo nuevo como verdadero” (GADAMER, 2003, p. 107). Pero Gadamer acentúa que el proyecto de la poesía es – primero – un proyecto lingüístico “vinculado a algo previamente trazado que en sí mismo no se puede proyectar de nuevo: las vías ya trazadas del lenguaje” (GADAMER, 2003, p. 108). Así, Gadamer vuelca su mirada en la verdad que esconde un género muy especial de arte: *la literatura*, y nos recuerda que el sentido de este género no está en la palabra leída sino en la palabra escrita: “Aber nicht umsonst weist das Wort Literatur nicht auf Lesen, sondern auf Schreiben” (GADAMER, 1986, p. 165) [“No es un accidente que la palabra literatura apunte a escribir no a leer” (T.A.); este importante matiz no está recogido en la edición en español. Nótese el latinismo: del lat. *Litteratūra*, del lat. *Litera*, *littera*: letra del alfabeto]. Apunta a las letras, ese conjunto de símbolos algo más complejo que las notas y rasgos de una partitura, articulado a través de un juego de reglas, respetadas y actualizadas en cada estructura lingüística, de cuya combinación normalizada surgen obras también de arte. Gadamer extiende la visión poética de Heidegger a dos tiempos: el de la creación artística y el del proyecto lingüístico que hace posible el acontecimiento de la obra de arte. Así, otorga primacía al lenguaje como arquitecto y estancia del ser. En sus palabras: “La obra del lenguaje es la poetización más originaria del ser. El pensar, que piensa todo el arte como poesía y revela el ser-lenguaje de la obra de arte, está él mismo aún en camino al lenguaje” (GADAMER, 2003, p. 108)<sup>2</sup>.

Gadamer cierra el círculo en torno al lenguaje. Pone su mirada sobre un germanismo: *wahrnehmen*, (de traducción casi imposible por la cantidad de matices que aporta: “darse cuenta de”, “percibir”, “observar”; pero también “hacer valer”, “defender”, “velar por”). Sobre el mismo *se apoya* para potenciar el verbo *percibir* como “*etwas für wahr nehmen*” (GADAMER, 1993a, p. 119) [“«tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wahr*)»” (GADAMER, 1991, p. 36)], y de ahí acuña su expresión de “*ästhetische Nichtunterscheidung*” (GADAMER, 1993a, p. 119) [“«no-distinción estética»” (GADAMER, 1991, p. 36)] con el que desarrolla su investigación al respecto del modo de proceder de las ciencias humanas, proyectando la hermenéutica como *ciencia* primera. Para ello revisa la estructura de la percepción sensorial, estructura que critica por «estrecha y dogmática» (GADAMER, 1991, p. 36). Gadamer entiende que cualquier evaluación «puramente estética» (GADAMER, 1991, p. 36) es siempre un proceso derivado, secundario. Postula que la experiencia artística genuina consiste “*die Nichtunterscheidung zwischen der besonderen Art, wie ein Werk zur Reproduktion gebracht wird, und der Identität des Werkes*” (GADAMER, 1993a, p. 120). Así, desarrolla su exposición encontrando una nueva lectura de la posición kantiana respecto al «juicio del gusto» en términos de una relación de juego entre imaginación y comprensión, “Aber hier ist es ein >freies<, nicht auf Begriff zielendes Spiel.” (GADAMER, 1993a, p. 120) [“Pero lo que hay aquí es un juego libre que no apunta a ningún concepto” (GADAMER, 1991, p. 36)]. Por tanto, en Gadamer no hay espacio para un concepto que describa el arte. No deja lugar a una interpretación estética distinta del resto de las

<sup>2</sup> Alusión directa al *Unterweg zur Sprache* de Heidegger.

interpretaciones. Es hermenéutica, *una y la misma*, sea para las ciencias naturales, o las humanidades.

Un contrapunto con Adorno se vuelve imprescindible. Adorno parte de la obra de arte como moneda falsa de la realidad, mera apariencia, ilusión. En el arte se hacen reales cosas inexistentes. Es una forma de engaño, elemento del que obtiene su fuerza como catalizador de la crítica social. Un enigma, algo imposible de interpretar. Adorno rechaza el planteamiento gadameriano de la percepción. Frente a la estética de la no-distinción de Gadamer, Adorno parece plantear una *distinción radical* en el arte. El arte es algo diferente, su acceso imposible, su función crítica. La distinción adorniana no se fundamenta en los aspectos sensoriales; tampoco en los cognitivos. El arte es distinto porque muestra a la realidad que otra realidad es posible.

¿Distinción o no distinción estética? Quizá la respuesta se encuentre aquí: “Daß man sich bei dem, was man sieht, um auch nur etwas zu sehen, etwas denken muß, ist immer wahr.” (GADAMER, 1993a, p. 120) [“Siempre es verdad que hay que pensar algo en lo que se ve, incluso sólo para ver algo” (GADAMER, 1991, p. 36)]. Pues presta atención a lo simbólico de las obras y rescata la tradición del *tessera hospitalis* para mostrar bellamente que la pieza que falta, esa que se fracturó en *un pasado* presente, concreto, con objeto de dotar al *futuro* de una llave, un salvoconducto, una razón, un camino de re-encuentro y aceptación, es la que – a juicio de Gadamer – el arte reclama para sí. De tal manera nuestro filósofo une pasado y futuro a través del símbolo. Con ello, ha *fusionado* la obra de arte al *ser* del tiempo. Con ello, otorga eternidad inmanente al estatus ontológico de la obra de arte y abre la experiencia de la obra de arte como interpretación a todas las épocas portadoras del fragmento quebrado en el pasado. Con ello, hace palanca en la importancia de la tradición, del sumergirse en la misma, del observar sus actualizaciones, del seguir sus trazas, para la comprensión presente. En definitiva, ha reclamado para el *ser* de la obra de arte un flujo, un movimiento perpetuo, de continua *re-creación*. Y el juego vuelve a aparecer, y se cierra un viejo círculo hermenéutico para abrir acto seguido otro, en giros concéntricos, alrededor del *ser...* quizá esa figura es la que encierra el nietzscheano enigma «Die Ewige Wiederkunft des Gleichen». Estas palabras de Gadamer parecen apuntar a ello: “Das bedeutet etwa, daß der transitorische Vorgang des davoneilenden Redestromes im Gedicht auf eine rätselhafte Weise zum Stehen kommt, ein Gebilde wird” (GADAMER, 1993a, p. 124) [“Esta significa que, por ejemplo, el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación” (GADAMER, 1991, p. 41)].

Gadamer parece estar leyendo a Heidegger cuando refiere a lo simbólico en el arte como “auf einem unauflösliehen Widerspiel von Verweisung und Verbergung” (GADAMER, 1993a, p. 124) [“un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación” (GADAMER, 1991, p. 40)]. De ese juego, de ese *baile de máscaras* (OÑATE, 2009, p. 208), parece extraer la metáfora derridiana de la inagotable red de significantes. Gadamer, Derrida y Heidegger exploran el uso del lenguaje para describir con palabras ese *algo* que se oculta en el lenguaje mismo, ese *algo* que es *esencia* y que se describe a-

sí-mismo desde el lugar de las palabras, esa red desde la que – en ocasiones – surge algún significado y se perfila un rasgo de eso que buscamos como *verdad*.

Juego, construcción, arte... todo parece finamente hilvanado. En la representación la red de significantes toma una *forma* de sentido, adquiere en su obra un «estar ahí», una *presencia* que implica la *desaparición* del creador y del observador, una *existencia* que aporta un suplemento de *ser*, algo que lo distingue de cualquier otra producción humana; porque Gadamer cuida mucho el lenguaje y no deja que se confunda reproducción con representación, asumiendo lo irremplazable de la obra de arte, su carácter cuasi religioso. Estas son sus palabras: “Mit anderen Worten: Das Kunstwerk bedeutet einen Zuwachs an Sein. Das unterscheidet es von all den produktiven Leistungen der Menschheit” (GADAMER, 1993a, p. 126) [“la obra de arte significa un crecimiento en el ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas” (GADAMER, 1991, p. 42)].

## 5 QUIZÁ TE ESTÁS REFIRIENDO A LA BELLEZA... (XE “COSAS DE NIÑOS, TAN SOLO ESO: V. QUIZÁ TE ESTÁS FERIRIENDO A LA BELLEZA...”)

16

Conviene posar la mirada en la importancia de lo bello y lo correcto en las obras de arte. Es un tema que viene de antiguo. Platón, en *El Banquete*, mantiene una interesante ambigüedad: “El discurso de Agaton es muy bello, pero quizá tiene más poesía que filosofía; quizá es más aparente que verdadero. Sienta, en efecto, que el Amor es dios, que es bello y que es bueno; pero nada de esto es cierto” (PLATÓN, 1871, p. 292). Esta visión se ve convulsionada en la tercera crítica de Kant, *Crítica del Juicio*, donde la belleza se reduce a un «asunto del gusto», del grado de placer, rompiendo con la tradición platónica y cristina que vinculaba la belleza con el bien (y al bien con la figura de Uno y Dios). Kant subjetiva el criterio estético y libra a la percepción de criterio de verdad alguna. En la obra de arte no queda sitio para la moral o para la razón. Es el reducto de la autonomía estética, y con ello de la libertad. La belleza es resultado de una «imaginación libre». Desde esta altura señala con acierto María A. Labrada cómo los “escritos recientes sobre estética parecen mucho menos seguros sobre su propio objeto que los escritos de los autores del siglo XVIII” (LABRADA, 1983, p. 68) advirtiendo que ello se debe a la “progresiva maduración como ciencia filosófica” (LABRADA, 1983, p. 68) y postula que el desarrollo de la estética, como parte autónoma de la filosofía “es una consecuencia del giro característico del pensamiento moderno. Filosofía moderna y estética tienen el mismo origen: el giro gnoseológico de la reflexión filosófica” (LABRADA, 1983, p. 69).

Heidegger recupera el discurso en torno a la verdad en la obra de arte. Habla del desocultamiento y señala que la “La belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta cuando la verdad se pone en la obra.” (HEIDEGGER, 2010, p. 58). Así, relega a la belleza como una de las formas de manifestarse la verdad del ser. Pero no le otorga

privilegio ni unicidad. Es *una* entre las posibles. Heidegger rechaza la idea kantiana del «gusto»: “lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad (...) porque antaño la forma halló su claro a partir del ser como entidad de lo ente” (HEIDEGGER, 2010, p. 58). Por tanto, Heidegger gira hacia la verdad en decremento de lo bello, posibilitando otra comprensión del arte en la segunda mitad del siglo XX.

Por su parte, Gadamer parte de Kant, de lo irreconciliable entre la razón y la experiencia de la obra de arte. Gadamer busca una razón para la belleza en el arte. Esto le lleva a asociar el “ars pulchra cogitandi” de Alexander Baumgarten con la definición clásica de la retórica: el “ars bene dicendi” (GADAMER, 1993a, p. 108). Gadamer *vuelve su mirada* a la verdad, no a la belleza, y continúa el sendero de Heidegger. Confiere verdad a la obra de arte y reinterpreta a Kant cuando encuentra en el interés por el arte un fondo moral. Tomando la expresión de Pedro Karczmarczyk “[e]l interés por la belleza radica en que es expresión de la moral” (KARCZMARCZYK, 2007, p. 145). Así, Gadamer parece subjetivar, en la línea de Kant, el placer estético. No es el arte el que recoge la belleza o la moral en sí. Es la interpretación del mismo la que lo ampara.

Belleza, verdad... Adorno rompe esta conjunción reclamando la miseria, la fealdad, lo bajo, por ser un exponente de la realidad del mundo: “Es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que su negación” (ADORNO, 2004, p. 92). Si la belleza es posible, es por su negación de la realidad. Señala Adorno: “en lo feo capitula por impotente la ley formal” (ADORNO, 2004, p. 92).

No se vislumbra *un claro*. Nada parece hacer pensar que el arte deba aportar alguna verdad, ni cumplir con los cánones estéticos. El arte se explica por sí mismo y es inexplicable desde conceptos. El problema de lo bello y de la verdad en el arte permanece abierto.

## 6 EL FINAL DE LA TRAVESÍA (XE “COSAS DE NIÑOS, TAN SOLO ESO: VI. EL FINAL DE LA TRAVESÍA”)

Han pasado por este breve artículo el *pulsar de una tecla*, el *vibrar de una cuerda*, el *oscilar de un péndulo*. Han habitado en él el juego y el arte. Un sentido en constante transformación. Un *sin-sentido*. El devenir del juego, el innecesario esfuerzo en el mismo, la plasticidad de las creaciones humanas, la sobreabundancia que reflejan, lo que narran y recrean. Juego, representación-obra y arte nos han señalado una experiencia de la verdad que trasciende el proyecto metafísico, que desborda a la Fenomenología científica (porque no hay sistema o métrica que la determine; todo lo más sus rasgos, pero *nunca ella*). Ha sido un intento de acercamiento a lo que el arte significa y a su verdad. Un acercamiento de la mano de Gadamer, de sus fuentes, de su percepción del mundo como lugar de encuentro, de simultaneidad, de presente y pasado que se dan la mano y que siempre se *aguardan* en la interpretación, la re-presentación y el

re-conocimiento. En el arte encontramos una ventana al *ser* que pertenece al tiempo de aquí, cuya verdad radica en-sí, el *ser* que *siempre vuelve*.

Sentimos la obligación de completar el último tramo del viaje con una cita de Adorno, que podría servir como excusa. Dice así: "Sólo por un más, por un suplemento, de razón, no por un menos, pueden sanar las heridas inferidas por el instrumento razón al todo "no racional" de la humanidad" (ADORNO, 1984). Sí, podría ser que el final de la travesía señalara el inicio de otra.

## BIBLIOGRAFÍA (XE "COSAS DE NIÑOS, TAN SOLO ESO: VII. BIBLIOGRAFÍA")

ABADI, F. Diálogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte. Jornadas de estética 2002. Disponible en: <http://www.uma.es/gadamer/resources/Abadi-G-Adorno.pdf>. Acceso en: 13 de agosto de 2022.

ADORNO, T-W. El artista como lugarteniente. En: Crítica cultural y Sociedad. Trad. Manuel Sacristán. Madrid: Ed. Sarpe, 1984, pp. 205-219.

\_\_\_\_\_. Teoría estética. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

DAVEY, N. Gadamer's Aesthetics. En: The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford: Edward N. Zalta, 2011.

GADAMER, H-G. Gesammelte Werke 1. (6ª ed., 1990, revisada). Tübingen: J.C. Mohr (Paul Siebek), 1986.

\_\_\_\_\_. Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1974). En: Gesammelte Werke 8. Tübingen: J.C. Mohr (Paul Siebek), 1993.

\_\_\_\_\_. La actualidad de lo bello. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991.

\_\_\_\_\_. Los caminos de Heidegger. Trad. Ángela Ackermann Pilàri. Barcelona: Herder, 2003.

\_\_\_\_\_. Verdad y método. Quinta edición. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

HEIDEGGER, M. El origen de la obra de arte. En: Caminos de bosque. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2010, pp. 11-62.

KARCZMARCZYK, P. La subjetivización de la estética y el valor cognitivo del arte. En: Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión, Vol. 21, nº 1, 2007, pp. 127-174.

LABRADA, M. A. Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual. En: Anuario Filosófico, Vol. 16, nº 2, 1983, pp. 67-80.

OÑATE, T. Materiales de ontología estética y hermenéutica: Los hijos de Nietzsche en la posmodernidad I. Madrid: Editorial Dykinson, 2009.

PLATÓN. Obras completas, tomo 5. Madrid: ed. Patricio de Azcárate, 1871.

Recibido: 13 de octubre de 2023

Aceptado: 11 de noviembre de 2023