

---

## RESPUESTA A CLAUDE PICHE

---

Hans Robert Jauss

En su reflexión *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Claude Piché introduce al lector en un ámbito aún poco conocido en Norteamérica, el de la hermenéutica; revela esta etapa de los debates alemanes de manera tan notable que no puedo menos que felicitarlo por su aporte. Mi relación con Hans-Georg Gadamer nunca había sido objeto, incluso por parte de la crítica alemana, de un examen tan competente como el suyo. Me permitiré entonces aprovechar la ocasión que me ha sido ofrecida en estas páginas<sup>1</sup> para aclarar las premisas comunes y las diferencias, en general, reconocidas con justeza, entre mi propio punto de vista y el de Gadamer, no con miras a una defensa sino con el fin de explicar las divergencias señaladas por Piché como el desarrollo natural del desenvolvimiento de la reflexión de cada uno de nosotros. Mi contribución a la causa común era, y sigue siéndolo, el desarrollo de la hermenéutica filosófica en función de una hermenéutica literaria. Según una opinión muy difundida, la hermenéutica de Gadamer, cuyo primer tercio explica el problema de la verdad recurriendo a la experiencia del arte, se encuentra sólidamente fundamentada desde el punto de vista de la estética; incluso es considerada más pertinente para el ámbito de la estética que para el ámbito filosófico. Me atrevo a sostener, por el contrario —y fue este el motivo de la inspiración inicial de mi libro— que la hermenéutica gadameriana exige un desarrollo precisamente en sus esbozos estéticos; ella misma, por lo demás, ha hecho posible una renovación de la hermenéutica literaria. Fue precisamente la ausencia de la experiencia estética en *Verdad y método*, pertinentemente señalada por Piché, el punto de partida de mi reflexión. Pues en Heidegger la autonomía de la experiencia estética permanece oculta, como lo está todavía en Gadamer, en cuanto el problema de la verdad instanciada en el arte conserva una preeminencia ontológica por sobre la experiencia que el hombre ha derivado de sus relaciones con la actividad estética —productiva, receptiva y comunicativa— surgida con el arte.

---

1 Traducción francesa de Andreas Wetzel y Brian T. Fitch. Versión castellana de la traducción francesa de Magdalena Holguín, Universidad Nacional de Colombia. Reproducido con la gentil autorización del autor.

La estética dirigida a la esencia de la obra artística, y aquella cuyo objetivo es la experiencia suscitada por el arte, conducen cada una a vías de interrogación diferentes. De ahí el particular interés de la cuestión acerca de la legitimidad de recurrir, como ambas lo hacen, a la *Crítica del juicio* de Kant. Gadamer enjuicia severamente esta *Crítica*; en su opinión, en cuanto inauguración de la subjetivización de la estética, conlleva una “abstracción de la conciencia estética” de la que adolece desde entonces el arte de la modernidad —como lo demostrarían la estética de la experiencialidad (*Erlebniss ästhetik*), el “museo imaginario”, en el sentido en que lo tomará más tarde Benjamin, o el “nihilismo hermenéutico” de Valéry<sup>2</sup>.

Para mí, por el contrario, el procedimiento que lleva de la estética hegeliana del contenido, tradición en la cual permanece Gadamer, al análisis kantiano del juicio reflexionante, inaugura la tendencia hacia una estética moderna, tendencia que conduce a una desubstancialización progresiva del concepto de la obra —atestiguado, a mi juicio, especialmente por Valéry, aun cuando su obra haya sido interpretada de manera muy diferente— y que finalmente se realiza en la estética de la recepción, en la medida en que ésta se confiesa tributaria del postulado kantiano de un *sensus communis* estético. Si se desea, como lo pretende Piché, ver en estas posiciones una nueva fase de la “Disputa entre los antiguos y los modernos” y ver en mí un antiplatónico declarado, opuesto a Gadamer, quien, al final de su obra, reintroduce el concepto platónico de lo bello al servicio de una hermenéutica universal, debo en primer lugar recordar la interrelación de nuestras posiciones: sin la crítica al historicismo realizada por Gadamer, sin su teoría de la historicidad y de los horizontes de la experiencia estructurantes de la conciencia, sin su principio de la historia de las influencias *Wirkungsgeschichte* (según el cual resulta imposible comprender el evento pasado independientemente de sus consecuencias, la obra de arte independientemente de su influencia), sin su renovación de la tríada hermenéutica de comprensión, explicación y aplicación, sin la tesis de la dialogicidad de toda comprensión —la del discurso extranjero tanto como como la del texto distante en el tiempo— no hubiera sido concebible la tarea que me he impuesto: interrogarme acerca de los efectos de la experiencia estética, tarea posibilitada, antes que por la reflexión histórica y la conceptualización filosófica, por la comprensión del otro, dejando en suspenso el problema de la verdad.

El problema del que me ocupo no radica en determinar de qué manera esta definición activa de la historicidad y dialogicidad de toda comprensión pueda reconciliarse con la definición pasiva de la comprensión como “historia del ser” (*Seingeschichte*) en *Verdad y método*, ni si ella lo consigue realmente. Créi

---

2 *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 141.

más bien poder apoyarme en Gadamer contra Gadamer, al mostrar el efecto hermenéutico y comunicativo de la experiencia estética en mi trabajo acerca de sus manifestaciones, manifestaciones que expliqué mediante la tríada *poiesis, aisthesis y catharsis* –¡Piché las reduce<sup>3</sup> exclusivamente a la aisthesis!– en cuanto todas, según el concepto que tengo de ellas, están arraigadas en el goce estético y por ello mismo se diferencian de otras modalidades de experiencia. Las divergencias a las que alude Piché pueden explicarse, en la mayoría de los casos, por el hecho de que siempre he enfatizado la determinación activa de la comprensión estética cuando ésta exigía una determinación pasiva en la obra de Gadamer. Esto no se aplica solamente a la estructura de la comprensión en una situación de pregunta y respuesta, en la cual atribuyo al receptor la prerrogativa del preguntar, mientras que Gadamer pretende conceder al texto clásico el poder de interrogarnos y de decirnos algo como si fuese dicho sólo para nosotros<sup>4</sup>. Se aplica ya a los horizontes de la experiencia que estructuran la comprensión histórica e interhumana y a la posibilidad de esclarecerlos metódicamente. Observemos, entre paréntesis, que la expresión francesa “*structure horizontale de la compréhension*” (estructura horizontal de la comprensión) no parece corresponder adecuadamente a la expresión alemana “*Horizontstruktur des Verstehens*”: “horizontal” sólo indica en francés lo contrario de “vertical”. No obstante, en Husserl y en Gadamer este término abarca una noción más amplia: el hecho de que toda experiencia está condicionada por una comprensión previa, es decir, por los horizontes de la experiencia anterior y de las nuevas expectativas, pues toda conciencia se encuentra ya ahí como conciencia de algo en el horizonte de las experiencias preformadas y de las experiencias por venir. Podríamos traducirlo quizás por “los horizontes de la experiencia que estructuran la comprensión”.

Para la comprensión de un texto históricamente distante exige Gadamer el despliegue de la tensión entre el texto y la actualidad, entre su horizonte pasado y nuestro horizonte presente. En otros lugares, sin embargo, esta exigencia pareciera contradecirse con la metáfora ocular de la “fusión de horizontes” y con la presentación de ésta como síntesis pasiva<sup>5</sup>, lo cual me ha permitido reclamar para la hermenéutica literaria una “contrastación de horizontes” (*Horizontabhebung*), sometida sistemáticamente a prueba en mis interpretaciones<sup>6</sup>. Resulta evidente que la fusión de los horizontes pasado y presente debe estar precedida por una contrastación que refleje dichos horizontes si el texto ha de constituirse, en su alteridad, en una instancia de control que evidencie

---

3 Artículo anterior de Claude Piché, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, en adelante *C.P.*, p. 6.

4 *C.P.*, p. 10.

5 Véase, por ejemplo, *Asthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), en adelante *AE*, pp. 665-666.

6 Véase, por ejemplo, *AE*, IIB.

el prejuicio del intérprete y permita finalmente transformar la interpretación en una experiencia de sí “que no deja inalterado a quien la hace”<sup>7</sup>.

Piché objeta<sup>8</sup> que, en efecto, en estas páginas de *Verdad y método* (141-145), Gadamer ha formulado su concepto de experiencia estética. No obstante, la cualidad específicamente estética de esta experiencia, buscada por mí en el goce cognoscitivo, resulta poco evidente allí: el hecho de que esta experiencia no pueda alcanzar una cognición concluyente y deba englobar una experiencia de sí son rasgos que comparte con toda auténtica experiencia. Por otra parte, la experiencia suscitada por el arte permanece restringida a la relación pasiva entre la obra y la conciencia cognoscitiva: se supone que el sujeto realiza “la experiencia que transforma a quien la hace” únicamente en la obra estética y en su verdad, “en lo que permanece y perdura”. Ciertamente no se considera allí el que la experiencia del arte pudiese asimismo derivar su valor de aquello que le permite constituir el puente que conduce a un “tú” ajeno –como experiencia de sí en la experiencia de otro. Constatamos entonces que la hermenéutica filosófica de Gadamer se ocupa primordialmente de la comprensión dialógica de sí en una cosa, y oculta un segundo interés cuyo origen, no obstante, comparte: la comprensión del otro en su alteridad, interés principal de la hermenéutica literaria y al cual –como lo señala Piché<sup>9</sup>– accede ésta con mayor facilidad, pues es el *cómo* y no el *qué* lo que abre el horizonte ajeno del mundo del otro. De esta manera, el horizonte estructurante de la experiencia estética no sólo mediatiza las relaciones entre los horizontes del pasado y del presente, sino también las relaciones dadas entre los horizontes de lo familiar y el mundo del otro. La experiencia estética que transforma a quien la realiza no es únicamente la experiencia de una verdad instanciada en la obra de arte, sino también – y en mi opinión primordialmente – la experiencia de comprender el carácter ajeno del texto como otro modo de existir (lit.: “un ser otro” [*Andersein*]), y como una posibilidad de ser otro (lit.: “poder-ser-otro” [*Andersein können*]) o, para retomar las palabras de Proust, “ver el universo con los ojos de otro, de cien otros, ver los cien universos vistos por cada uno de ellos, que cada uno de ellos es”<sup>10</sup>.

A partir de estas premisas de la hermenéutica literaria, no sólo hemos podido establecer por qué la experiencia estética, transpuesta por Kant al sujeto receptor y definida por él como “placer desinteresado” (*interesseloses Wohlgefallen*) puede perfectamente recuperar su significación cognoscitiva si observamos que el sujeto no se comprende únicamente a sí mismo, ni es sólo él quien goza en

---

7 *Verdad y método*, p. 147.

8 Cfr., *C.P.*, p. 7.

9 *Ibid.*, p. 12.

10 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, 1923, t. 12, p. 69.

el libre juego de la imaginación y de la razón: la experiencia estética, definida de manera más precisa como una unidad compuesta de goce cognoscitivo y de cognición gozosa, hace posible la experiencia de sí en el acto de apropiación del sentido del mundo, sentido que se revela a la vez en la actividad productiva en la cual estamos comprometidos y en la recepción de la experiencia del otro que puede ser confirmada por el asentimiento de un tercero<sup>11</sup>. El horizonte de la experiencia estética estructurante de la conciencia permite, por otra parte, responder a la pregunta de Piché<sup>12</sup> acerca de cómo la experiencia estética, sin incidir inmediatamente sobre una acción práctica, pueda sin embargo transformar a quien la hace, cambiar su actitud frente a la realidad, así como su relación con el mundo contemporáneo. Experiencia estética y vida práctica se encuentran también en una relación de horizontes que remiten el uno al otro y deben ser mediatizados por la experiencia del arte. En la poesía y en el arte, la frontera que en la realidad histórica y política circunda el mundo familiar y lo separa del ajeno, se abre sobre la experiencia del otro y de lo ajeno. El mundo de la ficción estética no está, como pretende hacerlo creer la teoría episódica de la poesía auto-referencial, escindido del mundo real por un abismo absoluto. Ficción y realidad, aun cuando opuestas a nivel ontológico, pueden concebirse en una relación de comunicación: "En lugar de ser sencillamente su opuesto, la ficción nos dice algo sobre la realidad" (Wolfgang Iser). La función comunicativa de lo ficticio proviene de que "el mundo de la ficción y el mundo real [...] están emparentados en una horizonticidad recíproca: el mundo aparece como horizonte de la ficción, la ficción como horizonte del mundo" (Karlheinz Stierle). El horizonte que estructura la experiencia estética así definida constituye la premisa hermenéutica común de la "Escuela de Constanza"<sup>13</sup>. Es aquella condición trascendental -exigida por Piché<sup>14</sup>- que fundamenta la posibilidad de abrir el propio horizonte sobre el horizonte del otro, superar las fronteras del mundo familiar y, al hacerlo, realizar una nueva experiencia de sí en la toma de conciencia del otro. Por ello mismo, constituye también, en mi concepto, un puente entre la estética y la moral, puente que Piché<sup>15</sup> considera todavía impensable en la sistemática de las tres críticas kantianas, y que motiva la objeción suya según la cual, para mi teoría de la experiencia estética, preciso de un "kantismo completamente renovado".

Debo confesar sinceramente que en tanto filósofo no profesional, no era en absoluto mi intención renovar la comprensión de Kant en contra de la tradición interpretativa; agradezco la aclaración que me ha sido ofrecida y me declararía

- 
- 11 Para la crítica y corrección del placer desinteresado en Kant, me remito a *AE*, pp. 82-85.
  - 12 Cfr., *C.P.*, p. 14.
  - 13 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Munich, Fink, 1976, p. 88, Karlheinz Stierle, "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?", *Poetica*, 7, 1975, p. 378.
  - 14 Cfr., *C.P.*, p. 13.
  - 15 *Ibid.*, p.y nota 29.

satisfecho si mi definición, tanto del horizonte estructurante de la experiencia estética como de la estructura del acuerdo (*Konsensstruktur*), resultan convincentes para los propósitos para los que las he utilizado, incluso si en su intención estas definiciones interpretan incorrectamente la finalidad de la *Crítica del juicio* de Kant. Me permitiré, sin embargo, en cuanto hermeneuta, recordar que hay un hiatus que tiende a interponerse entre la intención y la influencia de una autoridad – incluso cuando se trata de una autoridad filosófica. Algunas de las interpretaciones más recientes de Kant, a las cuales sólo puedo hacer referencia, pero que no estoy en condiciones de evaluar críticamente<sup>16</sup>, parecen indicar que no estaba tan descaminado al remitirme a la *Crítica del juicio* de Kant para fundamentar una teoría de la experiencia estética.

En 1962, Odo Marquard interpretaba el proceso que conduce a Kant a la *Crítica del juicio* como un “giro hacia la estética” que le confería un nuevo rango: “No interpreta el arte para comprender el arte, sino para comprender el mundo” (p. 238). ¿Con qué fin escribió Kant su tercera crítica? Esta constituye un esfuerzo por establecer una síntesis entre la razón teórica y la razón práctica –un esfuerzo por responder a su aporía–: “La estética, frente a la aporía del hombre emancipado, constituye [...] una salida allí donde el pensamiento científico –por la restricción a su uso fenoménico [*Erscheinungsgebrauch*]– deja de ser válido, y el pensamiento filosófico –bajo la forma de aquello que sólo es moral– aún no lo es” (p. 252). Su función de síntesis debiera derivar intereses desinteresados, incluso “de naturaleza razonable, de un poder material de realizar el fin que es la razón”, poder que sin embargo, según el célebre párrafo 59 de la *Crítica del juicio* sólo podía ser “un poder de simbolizar aquel fin que es la razón” (p. 252). La ambivalencia de esta solución, que no permite decidir si lo bello es “instrumento o sustituto de la realización política, de la razón histórica” (p. 251), se aplica de manera diferente a la educación estética en Schiller y a la estética del romanticismo después del giro kantiano hacia la estética, lo cual condujo a su preeminencia filosófica, y tuvo como consecuencia el que la estética se haya convertido – de Schopenhauer a Gadamer y a Adorno, pasando por Nietzsche– en “la filosofía fundamental de servi-

---

16 Cfr., O. Marquard, “Kant und die Wende der Ästhetik” (1982), in P. Heintel & L. Nagl, eds. *Zur Kantforschung der Gegenwart*, Darmstadt, 1981, pp. 237-69; G. Buck, “Kants Lehre von Exemel”, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 11, 1967, pp. 148-83; R. Bubner, “Über einige Bedingungen gegenwertiger Ästhetik”, *Neue Hefte für Philosophie*, 5, 1973, pp. 38-73; R. Bubner, “Zur Analyse ästhetischer Erfahrung”, in W. Otmüller, ed., *Kolloquium Kunst und Philosophie 1: Ästhetische Erfahrung*, Paderborn, 1981, pp. 245-62; J. Mittelstrass, presentación (inédita) al seminario: “Problemggeschichte von Arbeit und Werk”, Universität Konstanz, 1975-1976; J. Kuhlen-Kampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt, 1978; P. Chr. Lang, *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik*, Meisenheim, 1981; G. Buck, “Literarischer Kanon und Geschichtlichkeit”, *Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 57, 1983, pp. 351-365.

cio" (p. 238). Con el fin de fundamentar la función de síntesis en su *Crítica*, Kant, según Jurgen Mittelstrass (1975), quizás se haya remitido a la triple articulación aristotélica: filosofía teórica, práctica y poiética. Sería entonces preciso atribuir a esta última el juicio reflexionante, el cual, a partir de la constitución del objeto estético, es llamado en efecto a realizar un trabajo poiético: sensibilizar (*sinnlich*) los fines; inclusive podría tener por objeto la sensibilización de la metafísica como idea estética, para mediatizar de esta manera las relaciones entre sensibilidad y razón, sin que esta mediación deba necesariamente constituir su finalidad.

Para Rudiger Bubner (1973 y 1981), el juicio reflexionante constituye el primer esbozo de una estética moderna, en la cual lo no conceptual, es decir, la intuición, es reconocido y analizado como base de la experiencia estética. La lógica del juicio estético conduce a Kant, en la tercera *Crítica* -como lo ha mostrado Kuhlenkampff (1978)- nada menos que al "descubrimiento de una nueva característica de nuestra capacidad cognoscitiva" (p. 30). En opinión de Bubner (1981), el descubrimiento equivale a una revisión de su programa de síntesis epistemológica: "En la epistemología kantiana no hay más que un trabajo de mediación que va de lo general a lo particular -la subsunción [*Subsumtion*]. En la *Crítica del juicio*, Kant supone la inversión de la dirección [...] Esta tiene como punto de partida lo particular para dirigirse a la búsqueda de lo general, que aún no ha sido determinado" (p. 266-267). La crítica kantiana del juicio estético, sin embargo, no fundamenta su función sintética sobre la preeminencia de la intuición frente a la cognición conceptual. Por esta misma razón, el juicio reflexionante posibilita la transición de lo estético hacia lo moral. En la medida en que el objeto contemplado estéticamente sea presentado al libre juego entre imaginación y razón en una "determinabilidad indeterminada"<sup>17</sup>, el juicio estético, que es a la vez subjetivo y orientado hacia la comunicación y el asentimiento de los demás, converge con el ejemplo moral, el cual tampoco puede seguir regla alguna y debe también buscar previamente lo general en el caso particular. Si bien, por prudencia, Gunther Buck (1967) califica la función de lo ejemplar en sentido estético y en sentido moral sencillamente de "análoga" (como me lo reprocha Piché<sup>18</sup>), no excluye en manera alguna el trabajo mediador del juicio reflexionante. Pues aun cuando, según Kant, en el ámbito de la razón práctica la ejemplaridad deba ser capaz de provocar, mediante una "representación viva" de los sentimientos morales, una emulación (en lugar de una simple imitación), y si debe, por otra parte, "vencer la objetivación de la moralidad" (p. 182), logra entonces despertar aquel interés concedido a la intriga únicamente por medio de datos estéticos, como lo confirma la historia de su forma literaria<sup>19</sup>. El hecho de que la discu-

---

17 P. Chr. Lang, *Op. cit.*, p. 179.

18 Cfr., *C.P.*, nota 29.

19 *AE*, pp. 185-191.



sión kantiana de lo ejemplar constituya un esbozo de la transición de la estética hacia la moral, aun cuando Kant tema aún formularla explícitamente, está demostrado por sus sucesores: Herbart, quien no apela ya a la ley moral kantiana sino al juicio reflexionante para fundamentar su ética como estética, y Schiller, quien en su proyecto de una educación estética, siguiendo a Kant, comprende lo bello, de manera inédita, como fundamentación de una identidad subjetiva en cuanto formación para lo bello: "La doctrina kantiana significa para Schiller que lo bello como constitución del sujeto es, en tanto que libre juego de la imaginación, una identidad práctica"<sup>20</sup>.

Me permitiré hacer una última observación sobre el aspecto histórico de la tesis de Gadamer, donde afirma que la conciencia estética estaría caracterizada formalmente por la "abstracción" que la reduce "a lo puramente estético", neutralizando así el problema de la verdad y generando la desaparición de la experiencia y la pérdida de la praxis en las artes<sup>21</sup>. Desde esta perspectiva permanece oculto el procedimiento contrario, por medio del cual las posibilidades de la experiencia estética, accesibles gracias a la nueva tendencia hacia la subjetivización, se invocan para actuar en contra de la creciente alienación de la existencia social en la era industrial y para conformar nuevas normas de experiencia práctica, normas que incluso el círculo vicioso de la industria cultural y del consumo masivo no han podido explotar a cabalidad. Afirmar que el arte pierde progresivamente su función social, así como enfatizar la importancia de su herencia clásica (en el "museo imaginario" donde se realiza una selección basada exclusivamente en la cualidad estética) es, por lo demás, ocultar el hecho de que, mediante la desaparición de la primacía de la estética idealista, se realiza *de facto* en el mundo práctico del siglo XIX la transición hacia una nueva polifuncionalidad del arte<sup>22</sup>. En el ámbito de la literatura, por ejemplo, resultaría difícil determinar cuál hubiera podido ser aquella función característica de la novela o el teatro del siglo XVIII desaparecida en el siglo XIX. No es su función social la que desaparece dentro de la totalidad; lo que cambia, más bien, es su lugar en la vida y su posición en el sistema de comunicación de los géneros literarios: en Francia, por ejemplo, si bien la novela detenta, desde Stendhal, la función de la tragedia clásica, el teatro satisface, mediante una multiplicidad de novedosos medios, necesidades de diversión y de evasión así como de auto-representación, legitimación y parodia; la poesía, que conserva todavía en Víctor Hugo su carácter público y puede ser considerada en este autor como un catecismo laico, se transforma de Baudelaire en adelante, en el privilegio de una elite modernista.

---

20 G. Buck, "Literarischer Kanon und Geschichtlichkeit", in *Op. cit.*, p. 360.

21 *Verdad y método*, pp. 129 y ss.

22 H. Pfeiffer & Fr. Gaillard, eds., *Actas del Coloquio: "Art sozial und Art industriel"* (1984) (de próxima aparición en Fink, Munich).



Baudelaire mismo, habitualmente considerado como el adalid más radical de una estética de la *novedad*, tanto en su informe sobre la exposición mundial de 1855, como en *Le peintre de la vie moderne*, es uno de los primeros críticos que diagnostica el paso del historicismo al esteticismo, y, simultáneamente, en cuanto “moderno”, rinde al difamado “museo imaginario” un tributo crítico que bien podría recordar el de un “antiguo” tolerante. El pluralismo mundial de los productos expuestos del arte industrial y artesanal, su belleza a menudo sorprendente, inexplicablemente fascinante, exigiría el concurso de un “Winckelmann moderno”. En lo sucesivo, el espectador crítico deberá aprender de nuevo a apropiarse de lo que había sido excluido por un canon pretendidamente atemporal de lo bello, y descubrir precisamente en lo ajeno, lo extraño y lo individual, la esencia de una “belleza universal”, reconocer en lo nuevo una belleza que no deriva de regla alguna. Una nueva experiencia estética suple la pérdida del “aura” de la obra clásica mediante la “reaurización” (*Reaurisierung*) de las artes expuestas o ¡“museificadas”! Sería errado reprochar a esta estética moderna el no ser más que una abstracción de la conciencia estética. En primer lugar, porque el museo imaginario, que auna los tesoros de lo distante y lo pasado –como lo ha expresado con pertinencia Walter Benjamin – libera las cosas “de la carga de la utilidad”, a fin de que “el carácter totalmente irracional de [su] simple presencia pueda [superar] su estatuto de colección integrándolo a un sistema que, recreado, le es propio”; de esta manera, el museo permite presentar las cosas en nuestro espacio y las libra a una nueva experiencia<sup>23</sup>. Por otra parte, porque es allí precisamente donde lo novedoso, comprendido como cualidad estética, puede convertirse en la clave para descifrar lo distante y lo antiguo en su alteridad. Y, en tercer lugar, porque inclusive Baudelaire ha opuesto ya la conciencia estética a la intuición, es decir, a la falsa conciencia del historicismo, heredada a la vez –añadiría yo– por la experiencia estética de la modernidad. La experiencia estética puede en lo sucesivo disponer con libertad de lo temporalmente distante o espacialmente ajeno, porque el trabajo histórico ha llenado previamente el acervo del recuerdo y ha consolidado adecuadamente la comprensión histórica de las obras de todas las épocas en el continuo diacrónico de la historia; la conciencia estética, así formada, puede entonces extenderse a la contemplación sincrónica del arte humano y redefinir su propia posición. ¿Por qué la “distinción estética” que “basa su selección exclusivamente en la cualidad estética como tal”<sup>24</sup> debiera necesariamente conducir a la abstracción? ¿Por qué debiera resultar sospechosa cuando es evidente que puede aportar una labor hermenéutica insustituible en nuestra época?

Universidad de Constanza

---

23 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Werkausgabe, V. 1, pp. 1.135-271-273.

24 *Verdad y método*, p. 129.

