

**UNA DETERMINACION DEL CONCEPTO DE EXPERIENCIA ESTÉTICA EN  
LA HERMENEUTICA FILOSOFICA DE HANS-GEORG GADAMER**

**HAROL ARMANDO PÉREZ SALGADO**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE FILOSOFIA  
CARTAGENA DE INDIAS**

**2011**

**UNA DETERMINACION DEL CONCEPTO DE EXPERIENCIA ESTÉTICA EN  
LA HERMENEUTICA FILOSOFICA DE HANS-GEORG GADAMER**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE:  
FILOSOFO**

**PRESENTADO POR:  
HAROL ARMANDO PÉREZ SALGADO**

**DIRIGIDO POR:  
JUAN FELIPE BARRETO SALAZAR**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE FILOSOFIA  
CARTAGENA DE INDIAS**

**2011**

*A Melly Sander Leyva*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción</b>	6
<b>I. El arte en el marco de la experiencia estética desde la ontología de la obra de arte de Hans-Georg Gadamer</b>	11
a. <i>Arte y juego: la representación como el modo de ser de la obra de arte</i>	11
b. <i>La representación en las artes literarias y artes plásticas</i>	31
c. <i>La temporalidad de la obra de arte</i>	37
d. <i>Verdad y sentido en el arte</i>	41
<b>II. La tragedia como el modelo de la experiencia estética</b>	55
<b>III. El concepto de experiencia</b>	58
<b>IV. La estética en la hermenéutica</b>	68
<b>Conclusión</b>	
<b>Bibliografía</b>	

*“En el mundo nos encontramos con la obra de arte  
y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo”*

*H - G. Gadamer*

## INTRODUCCIÓN

El presente texto tiene por finalidad mostrar cómo la obra de arte, en cada una de sus manifestaciones: poesía, música, arquitectura, pintura, escultura, se constituye en la expresión de un mundo particular, una forma de vida, y desde ellas podemos reconocer allí un pueblo. Esto quiere decir que el presente texto puede ser ubicado, si se quiere, en el marco del discurso de la construcción de identidad y autoreconocimiento de los pueblos. Estos desde sus expresiones artísticas, en tanto expresiones culturales, pueden construir una conciencia de lo que son en sí mismos, sin necesidad de apelar a elementos foráneos y extranjeros que de alguna manera atentarían contra su identidad, creándoles así una conciencia falsa de lo que son en realidad. El arte se convertiría, de este modo, en el espejo desde el cual ellos mismos pudieran reconocerse y verse reflejados.

La base teórico-conceptual para tales efectos nos la brindará la perspectiva o punto de vista estético del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer la cual se encuentra en la primera parte de su obra principal *Verdad y método*, en su texto *La actualidad de lo bello* y demás compilaciones de ensayos que giran entorno a dicha temática, como son *Estética y hermenéutica*, *Arte y verdad de la palabra*, *Poema y dialogo* que corresponden a los volúmenes 8 (*Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*) y 9 (*Ästhetik und Poetik II: Hermenutik im vullzug*), de sus obras completas (*Gasammelte Werke*).

El concepto de arte surge en el marco de una época altamente racional. Lo artístico es considerado como un producto de un sujeto: el artista, quien a través de éste expresa sus vivencias y sentimientos. Aquello que distingue al arte de las demás producciones humanas era su carácter inútil o libre de todo fin. Las artes mecánicas o las artesanales cumplían una función determinada en el mundo donde estas se encontraban y este uso era el que definía su ser. El arte debido a su carácter inútil y cuyo fin es expresar los sentimientos y fantasías del artista se desvincula de su mundo, cada vez más poblado por la

ciencia y la técnica, esta desvinculación permite a la producción genial destacarse como una creación libre con respecto a las demás creaciones humanas esclavizadas y desgastadas por el uso.

Sin embargo, para Gadamer el arte cumple una función, tiene una utilidad y es la de mostrarnos un mundo, una verdad histórica. Entonces, el arte no se limita a ser la expresión sensible de los sentimientos privados y oscuros del artista ni de su fantasía creadora; si el arte expresa un sentimiento éste no será un sentir privado, sino público, reconocible por todos. Así, el arte no permanece desvinculado del mundo en el que surge, sino que lo hace patente. Y esta facticidad se reconoce en nuestro encuentro con la obra de arte.

En este sentido, la experiencia con la obra de arte no es un encuentro con lo fantástico e irreal que sirve para desconectarnos de la crueldad del mundo, sino que la experiencia del arte es una experiencia de verdad, desde donde conocemos y comprendemos un mundo, una verdad histórica, el sentir común de un pueblo. Entonces, para Gadamer la verdad no es algo exclusivo de las ciencias naturales, existen experiencias como la artística en donde se puede llegar y alcanzar un saber acerca del mundo. Pero para ello es necesario superar esa concepción subjetivista de lo que es el arte, puesto que ésta oculta y encubre lo que es el arte en verdad.

Para tal finalidad, nuestro autor pasará a preguntarse por el ser o la verdad del arte, esto lo hará, en la primera parte de *Verdad y método*, desde el concepto de juego. El juego, según Gadamer, es automovimiento, es decir, es un movimiento que se genera a sí mismo el cual no necesita de la intervención del sujeto, de los jugadores para llegar a su representación. Para el filósofo de Marburgo el sujeto del juego no son los jugadores, sino el juego mismo siendo representado. De igual modo, el arte no depende del artista, sino que éste, al igual que el juego, tiene su ser en la representación y de ésta el arte no puede sustraerse: el poema únicamente es en su recitación o lectura, lo mismo que la música, ellasólo es cuando es ejecutada. En la representación habla el arte y

aquello que habla desde ella es una verdad de carácter histórico: una visión de mundo.

Sin embargo, esta verdad que se abre desde el arte no es algo que se sabe de una vez por todas, no es algo a lo que se llega con una única interpretación de una obra. Para Gadamer la verdad que nos habla desde el arte no es algo que sea reducible al concepto, sino que su verdad es abierta e inconclusa en la que siempre quedan sentidos por descubrir y desentrañar. Esto quiere decir que la verdad del arte es distinta a la de las ciencias naturales. La verdad de estas es explicada desde conceptos, a partir de leyes universales, siendo estas las que legitiman y justifican la verdad de las ciencias naturales. Pero esto no significa que la verdad del arte sea por ello una verdad marginal, antes bien ese conocimiento que nos proporciona la obra de arte es mucho más esencial y original que el de las ciencias de la naturaleza, puesto que lo que habla desde el arte es algo a lo que las ciencias jamás podrán llegar: lo humano.

Entonces, si la verdad que nos habla desde la obra de arte es abierta e inconclusa cualquier interpretación que hagamos de ésta no alcanzará a abarcar todo aquello que ella nos dice, únicamente alcanzará a vislumbrar parte de lo que la obra declara. Así, cualquier interpretación que hagamos de la obra de arte sólo será eso *una* interpretación dentro de muchas otras que han intentado desentrañar y acercarse a lo que el arte nos quiere decir.

En este orden de ideas, el presente texto busca ser un acercamiento a eso que el arte nos dice o intenta decirnos siempre y cuando seamos atentos a lo que éste declara. Para ello me serviré de las herramientas teóricas que un filósofo como Hans-Georg Gadamer pueda brindarme para tal fin. Comenzaré mostrando cómo a través del concepto de juego Gadamer intenta superar el subjetivismo en la estética, heredado por Immanuel Kant, con el cual nuestro autor determinará el modo de ser de la obra de arte: la representación (*Darstellung*); que le es esencial a artes como el teatro y la música, llamadas también *artes representativas*.



De igual manera también mostraré cómo es posible la representación en las artes de la palabra (poesía y literatura) y sobre todo en las artes plásticas (arquitectura, pintura y escultura).

Luego me dedicare a tematizar lo que es la temporalidad del arte, ya que Gadamer observa, y le llama mucho la atención, que en el arte se da de manera simultánea lo que es la temporalidad como la intemporalidad, y considera que para pensar la temporalidad del arte es necesario tener en cuenta estas dos temporalidades. Uno de los elementos a los que recurre Gadamer para exponer la temporalidad del arte es la *fiesta*, porque en esta descubre una estructura análoga a la temporalidad del arte. Además de esta Gadamer también recurrirá al concepto de simultaneidad de Søren Kierkegaard, en el que nuestro autor también descubre la relación de lo temporal y lo intemporal.

Posterior a esto se analizará el sentido o la verdad que se abre en el arte, que para Gadamer no se trata de una verdad teórico-conceptual, sino ontológica, esto es, acontecimiento del ser, que se presenta como un juego de ocultamiento y desocultamiento. Para ello nuestro autor recurrirá al concepto de *símbolo* en donde, a su parecer, se da este juego. La idea de verdad como acontecimiento del ser es algo que Gadamer recupera de Martin Heidegger, sobre todo de su ensayo *El origen de la obra de arte*, al cual le dedicaré varias líneas.

Por último quiero mostrar cómo el arte se constituye en una experiencia que afecta y golpea en su ser a su espectador, para ello dispondré del concepto de tragedia de Aristóteles, y del concepto de experiencia tal como lo entiende Gadamer.

Y, finalmente, mencionaré la determinación o fundamentación de la experiencia del arte según Gadamer, que no la encontrará en el sujeto, como lo hace Kant,

sino en la hermenéutica, al reconocer la experiencia del arte como una experiencia de sentido, como algo procedente de un pasado que debe ser actualizado y colocado en un lenguaje inteligible (comprensible) para nosotros y para los demás.

Cabe resaltar que el presente texto no tiene por fin ser una historia de la estética, sino que más bien intenta ser un diálogo entre Gadamer y la tradición estética, la estética kantiana, la de Hegel, Schiller y Heidegger, para con ello intentar ver más allá de la concepción subjetivista del arte que de alguna manera eclipsa lo que es el arte en verdad: la manifestación de una verdad humana e histórica que se abre desde la obra de arte. Y que nosotros podemos reconocer en nuestro propio entorno, en nuestra ciudad, en su estructura arquitectónica, en su música, en todo aquello que nos sale al encuentro, que respira historia, que cruje pasado, y precisamente allí podemos encontrarnos con nosotros mismo y reconocernos como eso que somos.

## I. EL ARTE EN EL MARCO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DESDE LA ONTOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE DE HANS-GEORG GADAMER

### A. JUEGO Y ARTE: LA REPRESENTACION COMO EL MODO DE SER DE LA OBRA DE ARTE

Uno de los conceptos más importantes al interior de la estética—esa disciplina filosófica nacida en el siglo XVIII—ha sido el concepto de juego. Immanuel Kant expone en la *Crítica del juicio* que la experiencia con lo bello es un sentimiento o un estado de ánimo, este no es otra cosa que la conciencia del libre juego de las facultades subjetivas: la imaginación y el entendimiento. La interacción habitual entre estas tiene como fin la producción de conocimiento: la imaginación se encarga de asociar las intuiciones y el entendimiento, de conceptualizarlas y organizarlas. Pero en la experiencia estética, en donde no hay un concepto de belleza universalmente aceptado que determine la interacción entre las facultades, dicha interacción será “libre”. De esta interacción surge el juicio de gusto.

En la *Introducción* de la *Crítica del juicio* Kant distingue dos clases de juicios: el *juicio determinante* y el *juicio reflexionante*. El primero explica lo particular desde una regla universal. Este tipo de juicios son los que pertenecen al conocimiento científico y a la moral, estos juicios se aceptan de manera unánime y su verdad se predica de forma lógica y argumentativa, esto es, desde conceptos. Los juicios reflexionantes, en cambio, son juicios subjetivos a los que ninguna ley universal les es suficiente, es decir, que no son susceptibles de ser explicados y reducidos al concepto. Esto no significa que sean juicios arbitrarios, pues estos, al igual que los juicios determinantes, deben estar fundados en un principio o en una ley que los determine, pero su fundamento no estará en la naturaleza o en las categorías del entendimiento, sino en el sujeto, éste será el que dé la regla al juicio reflexionante.

A esta clase de juicios, a los reflexionantes, pertenece el juicio de gusto (aquel juicio que determina si algo place o displace, si algo es bello o no), lo que quiere decir que es un juicio subjetivo o estético, tal como lo entiende Kant. Para el filósofo de Königsberg todo aquello que no esté dentro de la esfera de lo lógico-conceptual, del conocimiento científico y la moral, es “estético”, es decir, es la expresión de un sentimiento de placer o displacer en el sujeto. Entonces, cuando se dice que un objeto es bello, la belleza que predica el juicio no es una propiedad del objeto, sino que es la expresión del sentimiento experimentado por el sujeto. La conciencia de este sentimiento es el juego libre de las facultades: la imaginación y el entendimiento.

La principal característica que Kant destaca del juicio de lo bello, en cuanto sentimiento, es ser desinteresado. En él no se presenta ningún tipo de apetencia o inclinación por el objeto percibido, únicamente se percibe el mero placer sensible. Si decimos que un objeto es bello porque nos atrae su sabor, su olor o apariencia, Kant aclara que allí no se está hablando acerca de la belleza de un objeto, sino de un simple agrado que éste desde su apariencia sensible nos deja percibir. Para el filósofo de Königsberg el agrado sensible de los objetos es una cuestión personal y subjetiva, a unos puede gustarles el sonido de los instrumentos de cuerdas, a otros puede gustarles el sonido de los instrumentos de viento. Discutir en cuanto a lo que tiene que ver con lo agradable es para este autor una completa insensatez, puesto que a lo que respecta en el plano de lo agradable debe aplicarse la máxima popular “entre gustos no debe haber disgustos”.

No obstante, aunque para Kant lo bello se asemeje a lo agradable en cuanto que ambos son subjetivos, se diferencian en que lo agradable varía de persona a persona, es decir, es relativo, en cambio lo bello es universal, es un sentimiento compartido por todos los seres humanos. La pregunta ahora sería ¿Cómo un juicio, como es el de lo bello, siendo subjetivo, pretenda ser universal? La respuesta a este interrogante Kant la hallará en el carácter desinteresado del juicio de gusto.

Cuando un sentimiento es desinteresado, como el de lo bello, es susceptible de ser compartido con los demás y espera de estos su aprobación, no por conceptos o por argumentación lógica, sino únicamente por su asentimiento o aceptación. Pero Kant es consciente que tal *Voto universal* es sólo un ideal y no un principio universal que determine la intersubjetividad del sentimiento desinteresado de la belleza. El filósofo de Königsberg descubrirá dicho sentimiento en el “sentido común”, el cual no debe ser confundido con el entendimiento común “que también a veces lleva el nombre de sentido común (*sensus communis*), pues este último juzga, no por sentimiento, sino siempre por conceptos, aunque comúnmente como principios oscuramente representados”<sup>1</sup>. Este sentido habitual que se le da al “sentido común” está más relacionado con los juicios del conocimiento que con los juicios estéticos. Por ello, nuestro autor considera que si se habla de sentido común, como un principio que permita la intersubjetividad de la experiencia estética, a eso que se llama “sentido” debe ser un sentimiento, y es “común”, siempre y cuando éste sentimiento pueda ser compartido con los otros seres humanos.

Entonces, la existencia de un sentido común –un sentimiento de placer o displacer en todos los seres humanos– es lo que hace posible la intersubjetividad del juicio de gusto. Pero la existencia de éste no es algo que se pueda demostrar ni lógicamente ni argumentativamente por tratarse, el sentido común, de un sentimiento. Pero la presunción de su existencia es lo que posibilita compartir con los otros la experiencia con lo bello.

Ahora bien, siendo lo bello un sentimiento desinteresado y sin concepto cabe preguntar ¿En qué objeto se da esta experiencia estética? Kant responde, en la belleza de la naturaleza. Para él la naturaleza se muestra en sí misma, libre de toda determinante conceptual, esto permite contemplarla en toda su plenitud y dignidad, en toda su belleza. La ciencia natural puede decirnos lo que sea la naturaleza, un botánico, por ejemplo, puede reconocer en una flor el órgano reproductivo de una planta, pero él define a la flor desde un fin útil y no desde

---

<sup>1</sup>Kant. I. *Crítica del juicio*. Espasa Calpe. Madrid. 2007. p. 168.

aquello que sea la flor en sí misma. Esto es algo que se le escapa al concepto y a la ciencia natural.

Esta belleza exenta de toda conceptualización y fin, tal como se presenta en la naturaleza, Kant la llama belleza libre (*pulchritudo vaga*), pero además de esta también existe una belleza condicionada por el concepto o por un fin útil, a esta belleza se le llama belleza adherente (*pulchritudo adhoerens*); la primera es la belleza propiamente hablando, la segunda, en cambio, está más en relación con lo bueno que con lo bello. En esta se confunde lo bueno con lo bello.

Lo bueno es para Kant aquello que place universalmente, es algo querido por todos. Este rasgo de lo bueno lo acerca a lo bello, pero “para encontrar que algo es bueno tengo que saber siempre que clase de cosa debe ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo; para encontrar en él belleza no tengo necesidad de eso”<sup>2</sup>. Para reconocer lo bueno es necesario tener un concepto o una representación previa de lo que sea aquello que se designa como bueno. Esto articula y hace posible la intersubjetividad de lo bueno. La intersubjetividad de la experiencia estética no está mediada por el concepto ya que no existe un concepto de belleza universalmente aceptado, sino que –como se ha señalado– es un sentimiento posible de ser compartido entre los seres humanos. De este modo, Kant logra distinguir lo bueno de lo bello (la moral y lo estético) vinculados desde la Antigüedad y el Medioevo.

Ahora bien, si lo bello es la experiencia de un sentimiento sin concepto y libre de todo fin útil tal como se presenta en la naturaleza. ¿Qué sucede, entonces, con lo bello en el arte? Para Kant lo bello natural es superior a lo bello en el arte. Esta superioridad radica en que el arte siempre nos expresa una idea, en cambio, los objetos de la naturaleza “no están ahí para hablarnos”<sup>3</sup> de la manera como lo hace el arte. Esta ausencia de significado es lo que coloca a la naturaleza por encima del arte.

---

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>3</sup> *Gadamer H-G. Verdad y método. Sígueme. Salamanca. 2005. p . 83.*

Para que el arte llegue a ser bello como lo es la naturaleza, este debe parecerse a lo bello natural, no en cuanto en que lo imite, sino en su modo de producción, libre de conceptos, de leyes y fines exteriores a ella misma. En esta medida, la regla para el arte no debe proceder del exterior o de conceptos, sino que debe ser una regla que está implícita en el sujeto de forma inconsciente. Esta regla debe ser innata, y por su naturaleza inconsciente no es susceptible de ser aprehendida por el sujeto que la posee ni explicada a los demás. Esta regla (o don) para el arte Kant lo llama *genio*, este es posible únicamente en el mundo de lo estético y no en la esfera de lo científico. Todo aquello que se realiza en el mundo científico está supeditado a reglas y a conceptos que pueden ser aprehendidos y enseñados. En cambio, ese don que hace posible la producción del arte, no:

“Así, puede aprenderse todo lo que Newton ha expuesto en su obra inmortal de los *Principios de la filosofía de la naturaleza*, por muy grande que sea la cabeza requerida para encontrarlos; pero no se puede aprender a hacer poesía con ingenio, por muy detallados que sean todos los preceptos de la poética y excelentes los modelos de la misma. La causa es que Newton podría presentar, no solo a sí mismo, sino a cualquier otro, en forma intuible y determinada en su sucesión, todos los pasos que tuvo que dar desde los primeros elementos de la geometría hasta los mayores y más profundos descubrimientos; pero ni un Homero ni un Wieland puede mostrar cómo se encuentran y surgen en sus cabezas sus ideas, ricas en fantasía y, al mismo tiempo, llenas de pensamiento, porque ellos mismos no lo saben, y, por tanto, no lo pueden enseñar a ningún otro. En lo científico, pues, el más grande inventor no se diferencia del laborioso imitador y del estudiante más que en el grado, y, en cambio, se diferencia específicamente del que ha recibido por la naturaleza dotes para el arte bello”<sup>4</sup>.

Entonces, el genio es un talento innato para la producción del arte, cuyas obras se caracterizan por su originalidad, constituyéndose, así, en modelos y ejemplos a seguir. A través de éstas, el genio expone sus ideas, siendo éstas, *ideas estéticas*. Una idea estética es una representación de la imaginación, esta emerge del libre juego de las facultades subjetivas, en éste la imaginación se libera de la tarea que se le asigna en la producción de conocimiento, la de asociar las intuiciones, pero ahora la imaginación se constituye como una facultad productora de imágenes: las ideas estéticas. Estas al ser intuiciones

---

<sup>4</sup>Óp. cit. p. 252.

internas de la imaginación no alcanzan a ser conceptualizadas por el entendimiento, por tal motivo, estas son intuiciones sin concepto, es decir, intuiciones ciegas, tal como lo definió Kant en la *Crítica de la razón pura*: “los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas”<sup>5</sup>. De aquí que las ideas estéticas no proporcionen ningún tipo de conocimiento, ya que las únicas que pueden constituirlo son las intuiciones conceptualizadas por el entendimiento.

Entonces, la comunicabilidad de las ideas estéticas no se hace a través del lenguaje lógico de las ciencias, sino únicamente a través del arte, que es el único medio –y el más supremo– con el que cuenta el genio. De este modo, se puede apreciar que genio y gusto se fundan en un mismo principio: el libre juego de las facultades, que posibilita la comunicabilidad del sentimiento o estado de ánimo en el sujeto y permite al artista genial comunicar y plasmar a través de su arte sus ideas (estéticas) a las que ningún concepto le es suficiente, sin embargo, invitan a la reflexión.

Otro autor que tuvo en cuenta el concepto de juego al interior de su teoría estética fue Friedrich Schiller. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), él define al hombre como un ser compuesto por dos impulsos (*Trieb*) básicos: un impulso material (*Stofftrieb*) y un impulso formal (*Formtrieb*). El primero corresponde a la parte sensible del hombre, este le proporciona su existencia material y lo condiciona físicamente por medio de las leyes de la naturaleza. El impulso formal corresponde a su parte racional, este se encarga de dictarle leyes para la moral y el conocimiento. Este impulso condiciona al hombre espiritualmente a través de las leyes de la razón.

Sin embargo, hay un tercer impulso que resulta de la interacción libre de los impulsos básicos: el impulso de juego (*Spieltrieb*) –el juego libre entre la razón y la sensibilidad. En esta interacción libre o juego entre la razón y la sensibilidad se conservan y se suprimen momentos de cada uno de estos

---

<sup>5</sup>Kant I. *Crítica de la razón pura*. Alfaguara. Madrid. 1984. p. 94.



impulsos. De la sensibilidad se conserva la acción, y de la razón la norma. Así, en el juego, la acción de la sensibilidad es ordenada a través de las leyes de la razón, y estas, a su vez, pierden toda coacción moral, al encontrarse al servicio de la sensibilidad.

Así, el hombre experimenta en el juego la acción simultánea de sus dos impulsos básicos exentos de toda coacción. Por tal razón, el juego no debe entenderse como una actividad inferior de la humanidad, sino como una de las más importantes, puesto que en esta el hombre descubre la libertad de toda determinante física y moral.

Ahora bien, cada uno de los impulsos anteriormente expuestos –la razón, la sensibilidad y el juego– poseen, cada uno de ellos su propia exigencia. La exigencia de la sensibilidad es la vida, la de la razón es la forma (o la ley) y la del impulso del juego, al contener los otros dos impulsos, será la forma viva (*lebende gestalt*), la belleza, esa forma que da el entendimiento a la materia sensible de la naturaleza. Con la conservación de su vida el hombre le da cumplimiento al impulso material, con la preservación de la ley al impulso formal. En la belleza el hombre le da cumplimiento a sus dos impulsos por igual. A través de la belleza el hombre logra la intuición completa de su doble naturaleza.

Cuando el ser humano logra darle cumplimiento a sus dos impulsos de manera equilibrada nace en él la libertad:

“La libertad –dice Schiller– nace cuando el hombre está completamente formado, cuando sus dos impulsos fundamentales se han desarrollado ya. Así, pues, no puede haber libertad mientras este incompleto y uno de sus impulsos quede excluido, pero ha de poder ser restablecida mediante todo aquello que es capaz de devolverle al hombre su totalidad”<sup>6</sup>.

La belleza, será para Schiller, aquella que logre dar cumplimiento y equilibrio a los dos impulsos del hombre; siendo ésta la que le dé su libertad y humanidad,

---

<sup>6</sup>Schiller F. *Kallias / Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona. 1990. p. 281.

sacándolo de la coacción de la necesidad física, llevándolo, así, a la razón y a la moralidad.

Como se puede apreciar en lo anteriormente expresado, la belleza en sí misma no constituye aun la libertad sino que es un estado intermedio entre la sensibilidad y la razón, es un puente que permite el paso del hombre de la indigencia sensible a la razón y la moralidad. Para Schiller este estado estético de la humanidad inicia cuando el ser humano, a través de la reflexión y la contemplación, logra distinguir su ser del de la naturaleza. Este es el primer momento en el que el hombre se reconoce como persona y la naturaleza como objeto. Para Schiller todo aquello que es objeto para el hombre:

“No puede ejercer sobre él ningún poder, puesto que, para ser objeto, ha de experimentar el poder del hombre. Allí donde el hombre da forma a la materia, y mientras le da forma, es invulnerable a sus efectos; pues no puede herirse a un espíritu sino privándole de su libertad, y el hombre demuestra su libertad dando forma a lo informe”<sup>7</sup>.

Solo a través de la actividad creativa puede el hombre demostrar su libertad, cuando éste logra darle forma a la materia ciega e informe de la naturaleza. Así, la educación estética que propone Schiller se trata en realidad de una educación para la producción artística, en donde el hombre puede reconocer la libertad sin necesidad de abandonar la esfera de lo sensible a la que pertenece.

Así, solo donde reine la belleza y el juego podrá haber libertad, allí, dice Schiller:

“Veremos como el ideal rige sobre la vida real, como el honor triunfa sobre la propiedad, el pensamiento sobre el placer, el sueño de inmortalidad sobre la existencia. La voz pública será lo único temible, y honrará antes una rama de olivo que un vestido purpura”<sup>8</sup>.

Únicamente donde se haga notar el gusto por las formas nobles y bellas, y se supere la necesidad de los apetitos sensibles, se hará perceptible un verdadero inicio de humanidad.

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 335.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 355.

Pero a diferencia del modo como Kant y Schiller abordan el concepto de juego, esto es, desde una perspectiva subjetiva, el filósofo de Marburgo, Hans-Georg Gadamer, pensará dicho concepto como una experiencia que va más allá de la subjetividad del jugador, como una realidad que lo supera. Gadamer inicia su análisis haciendo una crítica al modo de entender el juego como algo que solo sirve para distraerse, un espacio que sirve para escapar de la seriedad y severidad de la vida cotidiana. Pero nuestro autor piensa que el juego solo se cumple cuando el jugador asume con seriedad el juego, ya que “el que no toma en serio el juego es un aguafiestas”<sup>9</sup>. Entonces, el juego posee una seriedad propia, casi sagrada, lo cual refleja que al explicarlo como algo no-serio resulta poco pertinente. Para que el juego pueda llegar a su cumplimiento los jugadores han de abandonarse en él, deben creerse el juego, de lo contrario el juego no se cumplirá.

Pero Gadamer reconoce que esta discusión entre un punto de vista que concibe el juego como algo lúdico y otro que lo piensa como algo serio, sólo piensa el juego desde cómo la conducta del jugador asume el juego. Por tal razón, el filósofo de Marburgo toma distancia respecto a ésta perspectiva, ya que es esto precisamente lo que él desea superar. Para nuestro autor el juego no es un objeto situado delante de un sujeto y que éste último es el que determina lo que este es, como él muy bien dice el juego no es algo que “se agota en la conciencia del jugador”<sup>10</sup>, sino que el juego es su propia realización y cumplimiento. Gadamer no pensara el juego desde el sujeto, sino que procederá fenomenológicamente: se conducirá “a la cosa misma” y desde allí descubrirá su verdadero ser.

Gadamer comienza señalando que si atendemos el uso lingüístico del término “juego” podemos encontrar las siguientes expresiones: hablamos de juego 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

---

<sup>9</sup>Gadamer H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 2005. p. 19.

<sup>10</sup>*Ibíd.* p. 144.

moscas”, incluso del juego de palabras”<sup>11</sup>. Cada una de estas expresiones, que recibe el nombre de “juego”, hace alusión a un movimiento de vaivén en el cual no está fijado un objetivo en el cual concluya, sino que se refiere a un movimiento que se repite y se renueva constantemente. Además, dicho movimiento no está determinado por un sujeto. Entonces, al entender de Gadamer, el juego no es otra cosa que “pura realización del movimiento”<sup>12</sup>, un movimiento que no está determinado por el sujeto, sino que se realiza o se representa a sí mismo, es decir, que el ser del juego se encuentra en su autorepresentación.

Si bien Gadamer en *Verdad y método* define el juego como un movimiento de vaivén no realiza una distinción entre el juego humano, el de los animales y el de la naturaleza, ésta la lleva a cabo en *La Actualidad de lo bello*. Allí introduce el elemento de la racionalidad como característica principal del juego humano: “lo particular del juego humano estriba en que el juego también puede incluir en sí mismo a la razón, el carácter distintivo más propio del ser humano consiste en poder darse fines y aspirar a ellos conscientemente”<sup>13</sup>.

La racionalidad, presente en el juego humano, es lo que permite, en éste, el orden, la disciplina y las reglas, que al decir, de Gadamer: “constituyen la esencia de un juego”<sup>14</sup>. Porque no hay juego sino hay reglas. Esta “estructura ordenada del juego [es la que] 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”<sup>15</sup>. La vida cotidiana esta siempre pensada en relación a objetivos por cumplir. El juego en cambio está exento de esta relación con miras a objetivos. Puede que el sujeto se autoimponga tareas a realizar al momento de jugar, pero esto, al interior del juego, no es algo esencial, lo verdaderamente importante en el juego es su ordenación y configuración: su representación.

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 146.

<sup>12</sup> *Ídem.*

<sup>13</sup> Gadamer H-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. 1991. p. 67.

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 150.

<sup>15</sup> *Ibíd.* p. 148.

Dicha representación se hace a partir de las reglas del juego mismo. Las reglas del juego no se determinan desde algo externo a él sino que son algo inherente al juego mismo. Entonces, el juego humano es un mundo cerrado, autorregulado, cuyas reglas no proceden del mundo de los objetivos o la vida cotidiana ni tampoco repercuten en el mundo exterior a él.

Ahora bien, las reglas del juego no coartan las libertades del jugador. El sujeto elige si quiere o no quiere jugar y elige lo que desea jugar. Tales elecciones son autónomas, no se encuentran determinadas por ningún agente externo que se imponga sobre el sujeto. Así, cuando el jugador decide jugar “juega algo”, un juego y lo representa. Esta representación del juego es experimentada por el jugador como algo que lo atrapa, lo hechiza, se apodera de él, lo hace asumir roles y comportamientos distintos a los que usualmente él desempeña en su vida cotidiana, pero que son requeridos por el juego mismo y su representación.

Entonces, lo que prima en el juego no es tanto el sujeto, porque él experimenta el juego como algo que se apodera de él como si él no jugara el juego, sino al contrario, como si el juego jugara con él. Con toda razón, Gadamer dirá: “*todo jugar es un ser jugado*”<sup>16</sup>, es decir, ser jugado por el juego.

Otro aspecto que Gadamer resalta del juego es la alteridad: jugar es siempre un jugar-con. Para el filósofo de Marburgo no existe el juego en solitario, siempre se juega en compañía de “otro”, sea este real o imaginario, animado o inanimado, con el cual el jugador interactúa. De este modo, el juego siempre será un encuentro de alteridades. Esto deshace cualquier posibilidad de plantear que un sujeto, una conciencia para sí, en su soledad, construya y determine lo que es el juego.

El juego es representación y sobre todo una representación para sí mismo, es decir, es autorepresentación. Cuando se juega, lo que se representa no es algo

---

<sup>16</sup>Ibíd. p. 149.

que se hace pensando en un espectador: “los niños juegan para ellos solos, aunque representen. Ni siquiera los juegos deportivos, que siempre tienen lugar ante espectadores, se hace por referencia a estos. Es más, su verdadero carácter lúdico como competición estaría amenazado si se convirtieran en juegos de exhibición”<sup>17</sup>.

El juego es un mundo cerrado, que se desarrolla en y para sí. Pero cuando a este mundo cerrado se le “retira un tabique”<sup>18</sup> el juego deja de ser autorepresentación para convertirse en *representación para alguien*, para un espectador, el juego se transforma en una “puesta en escena”: en drama, en tragedia, en comedia: en arte. El mundo del arte lo constituyen los actores y los espectadores. “Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación”<sup>19</sup>. Pero la representación del juego del arte, de la representación escénica, el drama o la comedia, no se agota en ellos, sino en el espectador, porque es para él para quien se representa el juego y en quien éste toma su auténtico sentido. Sin embargo, Gadamer aclara que:

“Desde luego que esto no quiere decir que el actor no pueda experimentar también el sentido del conjunto en el que el desempeña su papel representador. Pero el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores”<sup>20</sup>.

El jugador experimenta el juego como algo que se apodera de él y el actor en la representación escénica experimenta esta “como una realidad que lo supera”<sup>21</sup>. En cambio, el espectador posee una posición metodológica privilegiada que le permite substraerse del juego, ver y comprender lo que allí acontece. En esta medida, el espectador cumple una función importante al interior del juego del arte: comprender lo que en este se muestra. El espectador viene a ser, entonces, el intérprete o hermeneuta de la obra. Así, deja de ser pensado como una instancia accidental u ocasional dentro del mundo del arte, para ser

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 152.

<sup>18</sup> *Ídem.*

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 152

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 153 - 154

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 153.

pensado, ahora, como un momento esencial en el juego del arte, puesto que en él este encuentra su plena realización.

Ahora bien, este giro en el que el juego humano, como autorepresentación, pasa a ser arte o “representación para alguien”, Gadamer lo llamará “transformación en una construcción” (*Verwandlung ins Gebilde*). Cuando el juego humano se transforma en arte alcanza, según Gadamer, su idealidad: deja de ser pensado como puro movimiento autorepresentativo (*enérgeia*), para ser contemplado como obra (*ergon*), como algo permanente y fijo. Esto permite pensar el juego humano independiente del quehacer representativo de los jugadores.

Cuando Gadamer habla de “transformación” no quiere decir alteración, puesto que:

“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 [...] En 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 cual su ser anterior no era nada [...] Nuestro giro “transformación en una construcción” quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero”<sup>22</sup>.

En la transformación del juego en arte aquello que acontece como lo verdadero es el juego mismo alcanzando su representación, quedando, así, los jugadores detrás de éste como aquello que se creía como lo esencial al juego. De igual manera, en el juego del arte, en la representación escénica, lo esencial no es el artista (el actor, el poeta, etc.), sino la obra misma siendo representada. En ésta se deja ver (llega a la luz), toma forma, lo que de otro modo estaría oculto: el mundo o la realidad.

Para Gadamer el mundo o la realidad no es algo que éste dado, sino que es algo que se construye, y por ende, algo susceptible de ser comprendido e

---

<sup>22</sup>Ibid. p. 155.

interpretado; para él no existe tal cosa como *una* “realidad real” que funcione como modelo de adecuación, antes bien la realidad se caracteriza por estar siempre proyectada hacia el futuro, abierta a posibilidades temidas o deseadas. El arte, en cambio, se caracteriza por ser una totalidad de sentido, cerrada, en la cual todo tiene su cumplimiento. Toda representación escénica está constituida por un inicio de la obra, un nudo o desarrollo y un final o desenlace. Cuando en la realidad vemos esta estructura propia del mundo del arte decimos abiertamente que aquello que ha acontecido en la realidad es algo “parecido a una representación escénica”<sup>23</sup>. Esta capacidad de ver en la realidad el cumplimiento de una sucesión de hechos, como ocurre en la representación escénica, Gadamer la denomina como esa habilidad de poder apreciar “la comedia y la tragedia de la vida”<sup>24</sup>.

Con esto Gadamer está desdibujando esa línea divisoria trazada por la conciencia estética entre mundo y arte. La “conciencia estética” es ese modo de entender el arte como un objeto cuya finalidad es la complacencia puramente estética. El arte, desde esta perspectiva, está desvinculado y no guarda relación alguna con la ciencia y la moral, con lo sagrado y lo profano, es decir, que para la conciencia estética el arte se encuentra abstraída del mundo en el que ésta se encuentre y, además, de lo teórico y lo conceptual. El arte, entonces, es concebido como una especie de molde hueco, vacío, que lo único que provoca es una afección subjetiva, sentimental, en quien la recibe y desde dicha afección se determina la calidad estética de la obra –claro que como esta afección se trata de un sentimiento, este no se puede conceptualizar o no tiene un concepto que lo determine, pero este es susceptible de ser compartido con los demás, tal como lo expuso Kant en la *Critica del juicio*– todo aquello que es considerado valioso estéticamente pasa a ocupar un espacio en espacios adecuados para el arte: museos, galerías, teatros. “Cuanto más prospera el arte en esos lugares, tanto más cuidadosamente se deslinda este del resto del

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 157.

<sup>24</sup> *Idem.*



mundo urbano real, que sigue estando dominado por la ciencia y la economía”<sup>25</sup>.

Entonces, todo aquello que “llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa, pues, sobre un rendimiento abstractivo. En cuanto que se abstrae de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que se pueda haber estado y tenido su significado”<sup>26</sup>. Este rendimiento abstractivo que pone en función la conciencia estética Gadamer lo denomina “distinción estética”.

Esta “distinción” consiste en abstraer del arte todo momento que no sea estético: objetivo, función y contenido. “Estos momentos –comenta Gadamer– pueden ser muy significativos en cuanto que incardinan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de significado que le es originalmente propia”<sup>27</sup>, pero dificultan ver el arte desde una perspectiva estética. Por tal motivo, la obra de arte debe substraerse de estos momentos no-estéticos para poder mostrarse como un objeto puramente estético.

Si bien este método abstractivo funcionó en el siglo XIX para destacar el arte *como* arte y brindarle autonomía con respecto a lo científico y la moral, provocó el desarraigo del arte de su contexto vital. La falla de este modelo radica en que éste no parte pensando desde el arte mismo, sino desde la primacía metodológica de las ciencias modernas: siendo estas las encargadas de elucidar los fenómenos de la naturaleza, de la realidad en general. Al arte no le queda un campo donde desarrollarse. Esto conlleva a que se desplace al campo de lo irreal, de lo fantástico, de lo onírico. Entonces, el mundo exterior ya no será algo que le competa al arte, porque éste es el objeto de estudio de las ciencias, sino, que será el mundo interior del sujeto, sus vivencias y sentimientos, los que se expresará de manera sensible a través del arte. Desde el siglo XIX el arte se va a entender de este modo, como la expresión particular

---

<sup>25</sup> Grondin J. *Introducción a Gadamer*. Herder. Barcelona. 2003. p. 65

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 125.

<sup>27</sup> *Idem.*

de un sujeto (del artista genial) cuya creación no guarda ninguna relación con el mundo al cual este pertenece.

Pero para Gadamer la expresión artística no se reduce a ser una mera expresión subjetiva, sino que ella configura un mundo: cuando el hombre levanta templos, compone piezas musicales, crea leyendas, poemas, relatos, está configurando un mundo para sí mismo, desde el cual él pueda reconocerse. Vale decir, que desde el arte el hombre puede reconocer el mundo como algo con sentido, y desde éste, puede conocerse a sí mismo, es decir, puede alcanzar su autocomprensión.

Contrario a lo que opinaba Platón, que el arte era copia del mundo empírico, lo que lo ubicaba en un rango inferior a éste, para Gadamer es el arte el que define el mundo empírico, esto ubica al arte en un rango ontológico superior con respecto al mundo factico. Esto hace recordar un poco lo ya mencionado por Hegel en sus *Lecciones sobre estética* para quien el arte, lo bello en el arte, es superior a lo bello en la naturaleza. Esta superioridad radica en que en el arte se cumple, según él, lo que verdaderamente es la belleza: la manifestación sensible de la idea. Por tal razón, sus investigaciones acerca de la estética van a girar en torno al arte y no en torno a la naturaleza, porque la primera manifiesta de manera sensible una idea, una verdad desde la cual el sujeto puede reconocerse. En cambio, la naturaleza es un acontecer contingente, producto de una voluntad ciega e irracional. Aquello que se reconozca como bello en la naturaleza no es más que lo que concebimos como bello en el arte, es decir, que aquello que reconocemos en el arte será el modo como interpretemos la realidad. Esto indica que el arte no tiene por fin imitar la realidad, sino transformarla, retirarles su carácter extraño y constituirlos en algo con sentido para nosotros. Y esto es algo en lo que Gadamer está en total acuerdo con Hegel.

Sin embargo, para Hegel el arte es algo que debe ser superado por la filosofía, puesto que la idea o la verdad que se expresa en el arte se hace a través de un medio o de una mediación sensible, esta expresión sensible de la Idea es el

primer acercamiento o reconocimiento que tenemos de ella (de la Idea). El pensamiento filosófico es el modo más alto y adecuado del que se dispone para el reconocimiento propio de la Idea. Aquí Gadamer guarda su distancia con respecto a esta parte del pensamiento estético hegeliano.

Según Gadamer, cuando Hegel define el arte como “manifestación sensible de la Idea” la está describiendo como un mero portador de un mensaje, pero todo portador de sentido puede ser reemplazado por otro, por ejemplo, una noticia puede ser leída en un periódico, vista por televisión o contada por teléfono. Entonces, aquello que nos dice el arte puede ser dicho de una manera más pertinente, según Hegel, por la filosofía. Pero el arte es irremplazable. El error de Hegel radica en que él entiende el arte como una cosa, como un objeto. El arte no es una “obra” (*Werk*). Una “obra” es algo que se elabora de acuerdo con un proyecto, y cuando éste ha llegado a su fin se puede decir que ésta está acabada, y se encuentra lista para su uso, y es éste el que define el ser de lo elaborado.

En cambio, el arte no es algo que esté listo para un uso, no es algo finiquitado, acabado y concluido ni reducible al concepto. Antes bien, el arte es el proceso de algo interrumpido, es algo abierto e inconcluso, es algo por construir o formar. El arte es “construcción” (*Gebilde*), y tal construcción se realiza en la representación del arte. Allí ésta vuelve a hablar nuevamente, pero de otro modo, puesto que para Gadamer cuando se comprende e interpreta una obra de arte nunca se hace de un modo similar al anterior, nunca hay dos interpretaciones iguales de una misma obra de arte. Cuando se interpreta una obra, un texto, siempre se pueden encontrar elementos nuevos, insospechados por su autor, los cuales enriquecen y amplían el contenido de la obra misma. Claro está, que cuando se interpreta una obra la interpretación no se hace al margen del texto, sino desde el texto mismo sin salirse de sus parámetros y lineamientos. La posibilidad de interpretar un texto (de una obra teatral o una partitura) y de hacerla hablar nuevamente y de un modo distinto, nos permiten ver que la obra de arte no es un en-sí, no es algo fijo, determinado, algo ya

dado, sino que es en la medida en que pueda ser interpretada y ejecutada en su representación: “solo hay verdadero drama cuando se le representa, y desde luego la música tiene que sonar”<sup>28</sup>.

La representación es, para Gadamer, el verdadero ser del arte y del cual este no puede aislarse: “la obra de arte no puede aislarse sin más de la «contingencia» de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra”<sup>29</sup>; como la abstracción puesta en función por la conciencia estética que pensaba el arte como un objeto cuya finalidad era la mera contemplación estética, como un molde vaciado de todo sentido.

Entonces, el arte ya no es algo que depende del sujeto, del artista genial, sino que la obra de arte alcanza su verdadero ser cuando se representa y, a si mismo, aquello que se representa, y es reconocido por el espectador de la obra, no es, pues, la vivencia de un artista, sino un mundo, el suyo. El arte le permite al espectador recordar el mundo y reconocerlo. Pero ¿Qué es aquello que ha suscitado el olvido del mundo? Pues, “en la vida cotidiana estamos demasiado absorbidos por nuestras actividades y por nuestras pequeñas preocupaciones para que podamos percibir el mundo tal como es”<sup>30</sup>. El arte detiene la vertiginosidad de la vida cotidiana y nos recuerda el mundo. En este sentido, la experiencia del arte comporta un acontecer de *anamnesis* que nos trae delante al mundo y nos lo muestra tal como es, en su esencia. Y desde ahí es posible reconocerlo como algo familiar a nosotros.

Gadamer establece, así, una relación entre la *representación*, como el modo de ser del arte, y el *reconocimiento* que allí acontece. Sin embargo, el filósofo de Marburgo aclara que “reconocer” no quiere decir volver la mirada sobre algo ya conocido, sino verlo como realmente es, en su esencia, abstraído de “todo azar

---

<sup>28</sup>**Ibid.** p. 161.

<sup>29</sup>**Ídem.**

<sup>30</sup>**Grondin J.** *Introducción a Gadamer.* Herder. Barcelona. 2003. p. 77.

y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan”<sup>31</sup>. El arte permite descubrir el mundo, verlo desde una mirada nueva, con ojos nuevos.

Esta relación entre la representación y el reconocimiento de lo representado es algo que nuestro autor recupera de la teoría clásica del arte como mimesis o *imitación*, tal como se plantea en la *Poética* de Aristóteles. “Para apoyar esta tesis [Aristóteles], se remite primero a que imitar es un impulso natural del hombre, y que existe una alegría natural del hombre por la imitación”<sup>32</sup>. Esta alegría por la imitación es la alegría por el reconocimiento:

“Lo que sea la alegría por el reconocimiento –comenta Gadamer– puede observarse en la alegría por el disfraz, especialmente en los niños. Y es que nada puede ofender tanto como que no se le tome por aquello de lo que se ha disfrazado. Lo que debe reconocerse en la imitación, por lo tanto, no es, para nada, al niño que se ha disfrazado, sino, antes bien, a aquel que está representando”<sup>33</sup>.

Un niño disfrazado de superhéroe, por ejemplo, quiere ser reconocido como tal, como aquello que representa con su disfraz, como eso que muestra desde éste. Entonces, la mimesis en el arte no debe ser entendido como una copia de un arquetipo, de algo que existe previamente en el mundo, sino como la presentación (*Darstellung*) de algo tal y como es separado de todo aquello que lo pueda condicionar. La mimesis, en tanto representación, trae delante algo y nos lo muestra en su verdad. Así, la mimesis tiene una “función cognitiva muy destacada”<sup>34</sup>, porque desde ella podemos reconocer (volver a conocer), de un modo verdadero, aquello que desde ella se muestra. “Tal es la razón –según Gadamer– por la que el concepto de imitación pudo bastar a la teoría del arte mientras no se discutió el sentido cognitivo de este”<sup>35</sup>.

Sin embargo, el concepto de mimesis fue abandonado en la modernidad tras el triunfo de la estética del genio y por la conciencia científica de la época. Desde la perspectiva de la estética del genio el concepto de mimesis era entendido como imitación o *imitatio*, entendido de esta manera no era suficiente para dar cuenta de la creatividad y la originalidad, características principales de

---

<sup>31</sup> **Óp. Cit.** p. 158

<sup>32</sup> **Gadamer** H-G. “Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 2006. p. 87.

<sup>33</sup> **Idem.**

<sup>34</sup> **Gadamer** H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 2005. p. 160.

<sup>35</sup> **Idem.**

la obra del genio. Y, a demás, la idea de verdad que se planteaba en la modernidad es algo restringido y exclusivo de las ciencias exactas y no del arte. Pero una vez que el concepto de genio cae en entredicho, un concepto como el de mimesis tiene que volver a explicar lo que es el arte. Desde este concepto el arte ya no se va a entender como producto de una conciencia –en el cual quedaban registradas sus experiencias personales, sus vivencias y, a su vez, se constituían en una vivencia para quien la recibía-, sino como representación, y aquello que representa no es la copia de algo que existe previamente en el mundo o en la supuesta realidad, sino que es algo que le da sentido, la transforma, le retira ese carácter extraño y la convierte en algo reconocible para nosotros.

Al recuperar el sentido original del concepto de mimesis, Gadamer está demostrando la verdadera esencia de la experiencia del arte, eclipsada por la estética del genio, por la estética subjetivista. Esa verdadera experiencia del arte no es el encuentro con un sentimiento particular, sino uno colectivo: un mundo, una verdad histórica a la que pertenece el artista y el espectador de la obra.

Si bien la representación como modo de ser del arte, tal como se dedujo del modo de ser del juego, se aplica perfectamente a las artes representativas como son el teatro y la música ¿Qué sucede, entonces, con las artes no-representativas como son las artes plásticas: la pintura, la escultura y la arquitectura? ¿Cómo se aplica en estas el modo de ser del arte al que llega Gadamer desde el juego? Y ¿Cómo se aplica la representación en estas artes de la palabra: la poesía y la literatura? ¿Cómo se representa un texto?

## **B. LA REPRESENTACION EN LAS OBRAS PLASTICAS Y EN LAS ARTES DE LA PALABRA**

Para Gadamer la representación de un texto-poético, literario, científico<sup>36</sup> está en su lectura. La lectura tiene por virtud devolver la vida a la letra “muerta”, a través de ésta el texto vuelve a hablar nuevamente, es decir, que al leer un texto se le está interpretando. Según Gadamer, “la interpretación es, ciertamente, recreación, pero este recrear no sigue a un acto de creación previo, sino a la figura de la obra creada, teniendo sólo que llevarla a su representación según encuentra sentido en ella”<sup>37</sup>.

Interpretar no es reproducir la vivencia creadora que hizo posible la obra o el texto, según creía la conciencia estética, sino que interpretar comporta un acto comprensivo: comprender es dejarse decir algo por el texto o la obra que nos sale al encuentro. Comprender es oír, es tener la capacidad de oír.

En este sentido, la lectura de un texto, en tanto interpretación, no consiste en repetir las palabras impresas en este, porque así no estaríamos leyendo sino deletreando, yuxtaponiendo una palabra sobre otra. Leer es comprender aquello que se abre delante de nosotros, es “dejar hablar”<sup>38</sup> y escuchar aquello que nos dice el texto, es detenerse en él, recorrerlo y en este recorrido irá aconteciendo su sentido, su unidad.

La lectura, como el modo de representar el texto (poético o literario), le servirá a Gadamer como modelo para describir la representación en las artes plásticas. El comenta que:

“También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida –esto es, experimentada como respuesta a una pregunta– por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerlas”, tendremos incluso que deletrearlas hasta poder leerla, lo

---

<sup>36</sup>Gadamer no restringe el concepto de *literatura* al género literario sino que lo amplía a “toda la tradición lingüística” (*Ibid.* p. 215) en donde están todos los textos religiosos, jurídicos, económicos.

<sup>37</sup>Gadamer H-G. “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética”, en *Estética y hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 2006. p. 70.

<sup>38</sup>Gadamer H-G. “Sobre el oír”, en *Acotaciones hermenéuticas*. Trotta. Madrid. 2002. p. 71.

mismo vale para la arquitectura: también tenemos que “leerlas”; y eso no significa –como en el caso de la reproducción fotográfica– contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo<sup>39</sup>.

Para Gadamer la lectura de un texto no se hace de un solo tirón, la verdadera lectura es aquella que es comprometida con el texto, aquella lectura parsimoniosa, que se detiene en el texto que lo recorre, le da vueltas y es ahí donde acontece su sentido. Con la obra de las artes plásticas sucede igual. Estas no se logran comprender a partir de una mirada espontánea, descuidada o ingenua, sino desde una mirada que se detenga delante de lo que se levanta delante de ella y pueda reconocer qué es lo que la obra le intenta decir. Así para comprender lo que nos quiere decir una pintura o una escultura es necesario demorarnos ante ella, ver detenidamente que es lo que allí nos habla, darle vueltas, tomar la distancia prudente para apreciar que es lo que allí se representa. Y para comprender el sentido de una obra arquitectónica es necesario ir a ella, visitarla, recorrerla y respirar lo que ésta nos dice. Entonces así como la representación de las artes de la palabra es la lectura, la de las artes plásticas es su exposición.

Contrario a lo que se piensa, un cuadro, una escultura, no son un en-sí, que están ahí y se definen a sí mismas, y que una representación le es inesencial. Una pintura, una obra arquitectónica, necesitan ser reconocidas por un espectador e interpretadas por un público y esto sólo se logra por medio de su representación, que es su exposición (*Ausstellung*). Con el fin de ahondar más en el tema de la representación en las artes plásticas Gadamer recurre al concepto de imagen (*Bild*, también *cuadro* en alemán) para ello es necesario que nuestro autor distinga el ser de la imagen del de la copia (*Abbild*).

La imagen comparte con la copia el hecho de representar o referir a una imagen original. Sin embargo, aquello que los distingue es que la copia, como un medio para llegar a un fin, se agota en esta función, ya que como todo medio pierde su función una vez alcanza su objetivo. En cambio, la imagen no

---

<sup>39</sup>Gadamer H-G. “Sobre la lectura de edificios y de cuadros”, en **Óp. Cit.** p. 259.



se agota en hacer que nuestra atención se dirija a la imagen original, sino que esta llama la atención sobre sí misma, porque en ella lo representado se muestra como lo que realmente es, en su verdadero ser, en su modo de ser representado. En otras palabras, lo representado es únicamente en la representación. Se presenta, de esta manera, una no-distinción entre lo representado y su representación.

A primera vista, el planteamiento de Gadamer de la indistinción entre lo representado y la representación parece contradecir el sentido común, ya que si una imagen (*Bild*) representa una imagen original (*Urbild*) la distinción es obvia, la distinción entre copia-original salta a la vista. Pero, este sentido obvio descarta que la imagen no busca ser la copia de una imagen original, sino ser, al igual que el juego, autorepresentación, es decir, que a partir de ella lo representado sea, y adquiera sentido.

En este punto Gadamer se sirve de un ejemplo: el reflejo de alguien delante de un espejo. Nadie por insensato que sea llamaría a su propio reflejo en un espejo "copia". Antes bien, esa imagen que reconoce en el espejo no es más que su propio ser, lo que él propiamente es. Este ejemplo sirve para mostrar el valor de la imagen, el cual consiste en elevar a un rango óptico superior lo representado, incrementando su ser, mostrándolo como realmente es.

Pero el ejemplo del reflejo de alguien delante de un espejo únicamente funciona cuando la persona está delante del espejo, una vez se retira su imagen desaparece. La imagen del espejo, para llegar a ser, depende de quién esté delante del espejo. Por lo tanto, este ejemplo no le servirá mas a Gadamer para lo que esta indagando, puesto que para él la imagen es autorepresentación, llama la atención sobre sí misma y no se agota o depende de la imagen original, antes bien, es la imagen la que muestra lo verdadero de lo representado en la representación.

Gadamer al ver que el ejemplo del espejo es insuficiente para hablar del ser de la imagen recurre al concepto neoplatónico de emanación. Según este concepto “lo emanado no es “menos ser” que aquello de donde emana, así también la representación no es menos ser que aquello que representa”<sup>40</sup>. Entonces, la imagen no es inferior a la imagen original.

Sin embargo, para Gadamer no será este concepto, sino el jurídico-sacral de *representatio* (*Repräsentation*) el que “caracteriza óptimamente”<sup>41</sup> el modo de ser de la imagen. Desde su perspectiva jurídica el concepto de *representatio* significa que la persona que funciona como representante expone o presenta los derechos de la persona a quien representa (o defiende). Desde su acepción jurídica el concepto de *representatio* muestra una relación ontológica entre la representación y lo representado propio de la imagen “en cuanto que los actos del representante *son*, a todos los efectos, actos del representado. [...] sin embargo, la persona representada sigue siendo sujeto de sus derechos y puede prescindir del representante para ejercerlos o nombrar a un nuevo representante. En este sentido, a nuestro entender, la representación jurídica no termina de ilustrar el modo de ser de la imagen”<sup>42</sup>.

Para Gadamer será la aceptación religiosa del concepto de *representatio* la que determine el modo de ser de la imagen, puesto que lo divino únicamente obtiene sentido en su modo de ser representado (en la imagen o en la palabra), de lo contrario permanecería oscuro y abstracto. La imagen religiosa demuestra la unión ontológica de lo representado (lo divino) y la representación (la imagen). En ella lo divino no funciona como un original que el artista copia o reproduce, sino que en la imagen religiosa lo divino se muestra como lo que realmente es, desde esta toma sentido.

Luego de mostrar la cercanía que existe entre el ser de la imagen y la aceptación religiosa del concepto de *representatio*, Gadamer distinguirá la

---

<sup>40</sup>Zúñiga J. *El diálogo como juego: la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. Universidad de Granada. Granada. 1995. p. 257.

<sup>41</sup>Gadamer H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 2005. p. 190.

<sup>42</sup>*Idem*.

representación (el modo de ser de la obra de arte) de la representación religiosa, como algo que le “conviene, por ejemplo, al *símbolo*”<sup>43</sup> puesto que, como él mismo señala, “no todas las formas de “representación” son “arte” ”<sup>44</sup> por tal motivo, nuestro autor estudia las semejanzas y diferencias que existen entre los distintos modos de representación: el signo, el símbolo y la imagen.

El signo es una representación que consiste en hacer actual algo que no está presente, y esto lo realiza apuntando hacia algo que está fuera de él. Una señal de tránsito, por ejemplo, nos indica algo que está más adelante en el camino, un recuerdo, como signo, hace presente algo vivido, incluso los signos naturales nos dicen si va a haber buen tiempo o no.

Al igual que el signo, el símbolo también hace actual algo que no está presente, con la única diferencia que éste no lo hace apuntando hacia algo que está fuera de él, sino que lo sustituye. “El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo este inmediatamente presente”<sup>45</sup>. Un símbolo religioso representa y hace visible una comunidad religiosa, al igual que las banderas y los uniformes representan una nación.

La imagen tiene algo de signo y de símbolo, pero no es lo uno ni lo otro. La imagen se encuentra, según Gadamer, “a medio camino” entre el signo y el símbolo. La imagen, al igual que el signo, remite a algo que está fuera de ella, solo que el signo se agota en dicha función. En cambio, la imagen participa del ser de lo que representa. Sin embargo, esta participación ontológica no es algo exclusivo de una imagen, sino también del símbolo. Pero el símbolo no es una imagen. El símbolo cumple su función sustitutiva sin parecerse a lo que representa. En cambio, en la imagen lo representado alcanza su verdadero ser, experimenta un incremento en su ser.

---

<sup>43</sup>**ibid.** p. 202.

<sup>44</sup>**ídem.**

<sup>45</sup>**ibid.** p. 205.

Por último, Gadamer señala que el sentido del signo y del símbolo no depende de ellos mismos, sino que estos proceden de una *fundación*:

“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 del tráfico, o 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”<sup>46</sup>.

En cambio, el sentido de la imagen no depende de una fundación, sino que ella funda algo nuevo en el mundo y su sentido no depende tanto de lo que esté por fuera de ella, como por ejemplo, el original que ella representa. La imagen no se agota en ese remitirnos al original que representa, sino que ella nos invita a demorarnos delante de lo representado, delante de lo que allí acontece.

En este sentido, la imagen, al igual que el juego, es autorepresentación. Pero a pesar de ello, esta como juego del arte es “representación para”...alguien, para un espectador en quien el sentido de lo que representa la imagen es captado y configurado en su unidad.

De este modo el ser de las artes representativas o escénicas (música, teatro) comparten con las artes de la palabra (poesía, literatura) y las artes plásticas (arquitectura, pintura, escultura) el mismo modo de ser: la representación, que en las artes procesuales se hace a través de su puesta en escena, en las artes de la palabra se ejecuta por medio de la lectura, y en las artes plásticas se hace por medio de su exposición. Todas ellas no pueden sustraerse sin más de su modo de ser representadas puesto que sólo ahí vuelven a hablar nuevamente, pero de otro modo.

Ahora, a Gadamer le llama mucho la atención el hecho de que el arte, siendo un fenómeno que se interpreta y se representa de manera tan distinta en el

---

<sup>46</sup>Idem.

trasegar del tiempo permanezca idéntica. Por tal razón, nuestro autor pasara a preguntarse por la temporalidad de la obra de arte.

### **C. LA TEMPORALIDAD DEL ARTE**

Cuando Gadamer habla de tiempo lo entiende en dos sentidos: para él existe un tiempo propio y un tiempo impropio. El tiempo impropio es aquel que él también llama como tiempo vacío, el cual amerita ser llenado con algo. Como él muy bien nos dice:

“Esta experiencia de la vaciedad del tiempo es el aburrimiento. En él, en su repetitivo ritmo sin rostro, se experimenta, en cierta medida, el tiempo como una presencia amenazadora. Y frente a la vaciedad del aburrimiento está la vaciedad del ajetreo, esto es, del no tener nunca tiempo, tener siempre algo previsto para hacer”<sup>47</sup>.

En ambos casos, en el ajetreo y en el aburrimiento, el tiempo no se experimenta propiamente como tiempo, no se experimenta como una continuidad, sino como una discontinuidad, como fragmentos de instantes computables que se usan para llevar a cabo determinadas actualidades: vacaciones, trabajar, estudiar.

Delante de la experiencia del tiempo vacío que es necesario llenar, esta la experiencia del tiempo propio o lleno, este tiempo es afín a la fiesta y al arte: “todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo”<sup>48</sup>.

Este tiempo festivo llenado por la fiesta es su *celebración*. Cuando una fiesta se celebra ésta convoca y congrega a los hombres de una comunidad, es decir, que en el momento en que esta se celebra se constituye en la representación de un mundo compartido entre los hombres de una comunidad. Así como la

---

<sup>47</sup>Gadamer H-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. 1991. p. 104.

<sup>48</sup>Idem.

fiesta convoca a los hombres de una comunidad, el arte también nos invita a congregarnos a su alrededor. Según dice Grondin:

“Uno asiste a un concierto, a una pieza de teatro con otros, como si se tratara de un acontecimiento ritual o sagrado. Así mismo, uno se recoge ante un cuadro o un poema que invitan a la meditación o a la contemplación. El hecho de participar en un coloquio podría ser otro ejemplo, en la medida en que no se produce allí solamente una presentación de *papers*, sino también una comunión con una comunidad de investigación. En una palabra, la presentación de la obra de arte encarna un acontecimiento (*Geschehen*) que nos arrastra a su fiesta”<sup>49</sup>.

El arte, al igual que la fiesta, congrega a los hombres, los hace partícipes de lo que allí se presenta y les hace sentirse parte de un todo, de una colectividad que los define.

Además de esta, otra de las características de la celebración de la fiesta es que está detiene el tiempo. En la celebración festiva se paralizan todas las actividades habituales y cotidianas, y todas las actividades que se realizan en este tiempo propio de la fiesta gira en torno a ella. Así como la fiesta invita a demorarnos, a detenernos en su celebración, el arte también nos invita a detenernos delante de ella. Al demorarnos ante la obra de arte, al tomar la distancia apropiada, al darle vueltas, al recorrerla poco a poco va emergiendo el sentido de la obra, aquello que ésta declara y que pretende comunicarnos. El sentido de la obra nunca será captado por una mirada despreocupada sino únicamente por esa mirada que se detenga delante de lo que ahí se representa, delante de lo que allí se muestra.

Es por ello que para Gadamer el “demorarse”, ese tomarnos nuestro tiempo ante la obra para que ella nos hable, es “la esencia de la experiencia temporal del arte”<sup>50</sup>. Pero este demorarse ante el arte no es “perder el tiempo”<sup>51</sup> o algo que se torne aburrido, sino que “cuanto más nos sumergimos en ella [en la

---

<sup>49</sup>Grondin J. “El arte como presentación en Gadamer, alcance y límites de un concepto”, en *El legado de la hermenéutica*. Universidad del valle. Cali. 2009. p. 101.

<sup>50</sup>Op. Cit. p. 110 – 111.

<sup>51</sup>Gadamer H-G. “Palabra e imagen (“Tan verdadero, tan siendo”)”, en *Estética y hermenéutica*. p. 295.

obra], demorándonos, tanto más elocuentes, rica y múltiples se nos manifestará<sup>52</sup>.

Desde esta perspectiva se puede apreciar que para Gadamer el sentido del arte no depende del sujeto (del espectador o interprete), sino que este se encuentra en la obra misma, y éste para participar del sentido de la obra debe involucrarse en la obra misma –por así decirlo– sumergirse en ella. Para hablar acerca de la participación del espectador en aquello que acontece en la obra nuestro autor retorna a los orígenes griegos del concepto *theoria*, que vincula con la comunión sacral.

*Theoros* significa “el que participa en la embajada festiva”<sup>53</sup>, sin embargo, este “participar” de lo que se representa en el acto religioso, no es un hacer o una autodeterminación del sujeto (un comportamiento), sino, más bien, es un padecer (*pathos*), un sentirse poseído y arrastrado por lo que se representa. Este “padecer”, ese “sentirse poseído por lo percibido” no debe entenderse como modos enajenantes y privativos de la conciencia, sino como la posibilidad de estar abierto a lo que acontece, lo cual permite participar de manera más propia del sentido o de la verdad de aquello que nos sale al encuentro.

En esta medida, el espectador para experimentar de una manera propia lo que acontece en el arte debe asumir una actitud análoga a la del que participa en la embajada festiva, esto es, debe olvidarse de sí para estar abierto, para captar lo que la obra ha de decirle.

Además de ser un fenómeno temporal, la obra de arte es también intemporal: la obra de arte nace en un momento histórico, pero una vez creada esta se desprende del artista y le sobrevive, y a su época histórica también, ubicándose en la intemporalidad, en el permanente correr de la historia.

---

<sup>52</sup>Óp. Cit. p. 110.

<sup>53</sup>Gadamer H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 2005. p. 169.

Para hablar acerca del carácter intemporal del arte podemos recurrir al concepto de “lo clásico” tal como lo tematiza Gadamer en *Verdad y método*. Para nuestro autor lo clásico no es el estilo de una época determinada, como pensaba Hegel, para quien lo clásico era la forma artística de la Grecia clásica y del tardío Medioevo<sup>54</sup>, sino que es “un modo característico del mismo ser histórico”<sup>55</sup>. Lo clásico es una norma, un canon válido para todo presente histórico. Este al ingresar a un nuevo presente es actualizado y en esta actualización de su sentido se da una interacción o simultaneidad entre pasado y presente.

Sin embargo, simultaneidad aquí no quiere decir “ser al mismo tiempo”<sup>56</sup>, como lo plantea la conciencia estética, sino que simultaneo –concepto que Gadamer toma de Kierkegaard– es el modo como algo pasado y lejano en su origen que gana presencia plena y cobra sentido únicamente a través de su representación. Por ejemplo, el mensaje salvífico del cristianismo que data de miles de años, éste únicamente cobra sentido y se hace presente a través de la predicación del sacerdote. A través de ésta, el mensaje salvífico se hace actual y cobra sentido para los creyentes.

En la obra de arte opera algo similar: la obra tiene de suyo algo pasado, algo ya “sido”. Y ésta únicamente se hace actual y toma sentido en su representación. Allí la obra de arte habla nuevamente, sin embargo este hablar lo hace en un lenguaje perceptible para su público. Así, La obra de arte vuelve a hablar nuevamente, pero no de la manera como lo hizo anteriormente, sino de otro modo, de un modo comprensible para su público actual.

Ahora bien, una de las artes donde mejor se puede apreciar la interacción entre pasado y presente, la actualización de algo procedente del pasado, es la arquitectura. Una obra arquitectónica es algo que fue edificado en el pasado en donde cumplía una determinada función, pero con el correr del tiempo deja de

---

<sup>54</sup>Cfr. Hegel. G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Península. Barcelona. 1989. p. 16

<sup>55</sup>Ibíd. p. 356.

<sup>56</sup>Ibíd. p. 173.



cumplirla, sin embargo, la obra –la edificación– está ahí, es una obra que procede del pasado pero que penetra en nuestro presente en donde recibe – por decirlo así– una resignificación, es actualizada en su sentido, es decir, se le asigna una función distinta a la que desempeñaba en el pasado. La obra arquitectónica vuelve a hablar nuevamente, pero de otro modo. Por ejemplo –recuerda Grondin– “cuando la estación ferroviaria de Orsay en París llegó a ser inutilizable, se planteó la cuestión de si había que derribarla. En vez de hacerlo, se convirtió en un museo del arte del siglo XIX, en el que se expusieron numerosas obras maestras del impresionismo, que en el museo de *Jeu-de-pompe* no tenían ya lugar para ser expuestas”<sup>57</sup>.

Grondin concluye señalando que si la transformación sirvió o no, no es aquí lo relevante, sino que el ejemplo sirve para demostrar que la obra arquitectónica se levanta como un modelo para pensar esa interpretación y simultaneidad entre pasado y presente, que es lo que permite el acontecimiento del sentido de una obra.

Entonces, el sentido de una obra de arte no es algo superpuesto por un sujeto, sino que es un acontecer que se da por medio de la fusión de los horizontes (pasado) de la obra y el (presente) del intérprete o espectador. Ahora bien, con el fin de profundizar un poco más en aquello que atañe al sentido o la verdad que acontece en el arte, Gadamer recurrirá al concepto de símbolo.

#### **D. VERDAD Y SENTIDO EN EL ARTE**

En *La actualidad de lo bello* Gadamer retoma dos acepciones del concepto de símbolo: la primera acepción hace alusión al origen del concepto de una palabra griega que significa “tablilla de recuerdo”, esta consistía en que un:

“Anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando la mitad para sí y regalándole la otra mitad al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años volviera a su casa un descendiente de

---

<sup>57</sup> Grondin J. *Introducción a Gadamer*. Herder. Barcelona. 2003. p. 87.

ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos”<sup>58</sup>.

La segunda aceptación la toma Gadamer del *Banquete* de Platón, más exactamente de la historia de Aristófanes acerca de la esencia del amor:

“Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada una de las mitades, que habían formado parte de un ser completo, va buscando su complemento”<sup>59</sup>.

Según esto el hombre es un “fragmento de ser” y siempre está en búsqueda de esa otra mitad, ese otro fragmento de ser que lo complementa. Ahora bien, “esta profunda parábola de encuentro de almas y de afinidades electivas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte”<sup>60</sup>.

Para Gadamer el arte es símbolo, esto es, fragmento de ser. El hombre, según la narración anterior, también es fragmento de ser. Según nuestro autor, el hombre, a su encuentro con el arte, puede reconocer la completud de su ser. Pero ¿Qué es lo que el hombre reconoce en el arte? La totalidad del mundo experimentable, su lugar en éste, y su ser finito.

Como se ha manifestado a lo largo de este ensayo, para Gadamer el arte no es la expresión de los sentimientos particulares de un sujeto, ni tampoco es la imitación de algo que existe previamente en el mundo exterior, para él el arte es la manifestación sensible de una tradición, de un mundo histórico, de una verdad común, que comparten y a la que pertenecen el artista y el espectador. Es así, que el artista, no plasma en su obra su “yo” particular, sino que a través de ella manifiesta esa verdad que él y el espectador reconoce y a la cual pertenecen. El arte no es, pues, un mundo extraño o fantástico al que acudimos cada vez que queremos huir del tedio de la vida cotidiana, sino que es el mundo propio (nuestro mundo) que nos habla desde el arte.

---

<sup>58</sup> *Op. Cit.* p. 84.

<sup>59</sup> *Ídem.*

<sup>60</sup> *Ídem.*

Entonces, el arte nos permite comprender el mundo, como una totalidad de sentido experimentable, como un mundo histórico o una tradición de la que hacemos parte. Es decir, que el arte además de recordarnos el mundo nos recuerda que hacemos parte de una tradición, es un devenir histórico que bien o mal es el que nos determina y define aquello que somos y a lo que pertenecemos; y es el que nos brinda nuestras primeras herramientas o preconceptos para comprender otros mundos, otros horizontes de sentido.

Además de esto, el arte también nos recuerda la finitud de nuestra existencia, la experiencia del arte nos coloca delante de nuestra finitud histórica. La obra de arte no solo nos dice “este eres tú”<sup>61</sup> sino que nos muestra nuestros límites, nos enseña esa barrera que se levanta y que nos separa de lo eterno, de lo divino y trascendente. El arte nos hace conscientes de lo trágico de nuestra existencia: que no somos eternos y que únicamente estamos aquí de paso, es por ello que ésta nos exhorta diciéndonos: “¡haz de cambiar tu vida!”<sup>62</sup>.

Ahora bien, todo esto que descubrimos al encuentro con el arte no es, según Gadamer, algo que sea susceptible de ser reducido al concepto y que sea reconocido de golpe en un encuentro con la obra de arte y que sea dicho de una vez por todas por una interpretación que hagamos de ella.

Para el filósofo de Marburgo la verdad que habla desde el arte no es una verdad teórica, sino ontológica. Es decir, que la verdad que acontece en el arte es un acontecimiento del ser, el cual se presenta como un juego de contrario, de ocultamiento y desocultamiento. La verdad, en sentido ontológico, no es simplemente desocultamiento o mostración, en donde se deja aflorar todo el sentido de lo que está delante de nuestros ojos, sino que es un mostrar que a la vez oculta aquello que muestra, esto dificulta tener un sentido global y último de aquello que se presenta delante de nosotros. La verdad como ocultamiento y desocultación tal como se presenta en el arte, es algo que Gadamer

---

<sup>61</sup>Gadamer H-G. “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 2006. p. 62

<sup>62</sup>*Idem.*

recupera de Martin Heidegger, en especial de su escrito *El origen de la obra de arte*.

Ahora bien, detengámonos un momento para analizar dicho texto. En éste Heidegger inicia preguntándose por el origen (*Ursprung*) de la obra de arte. Entendiendo por origen “la fuente de su esencia”<sup>63</sup>. Habitualmente se dice que el origen de la obra de arte es el artista, el sujeto que hace posible la obra. Sin embargo, lo que él produce es lo que define su quehacer se nota así una interacción entre obra y artista, pero ¿Qué es eso que los relaciona? Para Heidegger esto tercero que (es en realidad lo primero y esencial) vincula obra y artista es el arte, este es, pues el origen de la obra y del artista. Pero “el arte no es más que una palabra a la que no corresponde nada real”<sup>64</sup>, lo único real del arte son sus obras por eso Heidegger se dispone a indagar por el arte allí donde reina: en sus obras.

La primera definición que Heidegger ofrece de obra de arte es aquel que tiene que ver con su carácter de cosa: “el cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero”<sup>65</sup>. Estas consideraciones acerca del carácter de cosa de la obra de arte son una primera apreciación de lo que es la obra, estas pertenecen al vigilante del museo o a la criada que pasa el plumero por el cuadro o del chofer que los transporta. Pero la obra de arte no se agota en ser “mera cosa”, ella es algo más. “Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte”<sup>66</sup>. Para Heidegger la obra de arte es alegoría, pero también es símbolo, esto es lo que la distingue de la “mera cosa”.

Las meras cosas son “las cosas inanimadas, ya sean de la naturaleza o destinadas al uso”<sup>67</sup>. Heidegger escoge como ejemplo de una mera cosa un bloque de granito. Lo analiza y describe: “es claro, pesado, extenso, macizo,

---

<sup>63</sup>Heidegger M. “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosques*. Alianza. Madrid. 1984. p. 11.

<sup>64</sup>*Idem.*

<sup>65</sup>*Ibid.* p. 13.

<sup>66</sup>*Idem.*

<sup>67</sup>*Ibid.* p. 15.

informe, áspero, tiene un color y es parte mate y parte brillante”<sup>68</sup>. Estas cualidades enumeradas son las “propiedades” del bloque de granito. Pero la cosa no se reduce al número de propiedades que la conforman. Heidegger recuerda el núcleo o el centro en el cual giran a su alrededor los accidentes de la cosa, este núcleo los griegos lo llamaron *τὸ ὑποχείμενον* o aquello que está en el fondo o lo que subyace. Esto, posteriormente en lengua latina pasaría a ser llamado *substantia*, diferente a los *accidents*. De aquí nace en el pensamiento de occidente la primera definición de cosa: “substancia con sus accidentes” siendo estos últimos los que percibimos y la substancia es lo que permanece oculto o en el fondo de la cosa.

Sin embargo, Heidegger no queda satisfecho con esta definición de cosa y comenta que “es cierto que el concepto habitual de cosa (como substancia con sus accidentes) sirve en todo momento para cada cosa, pero a pesar de todo no es capaz de captar la cosa en su esencia, sino que por el contrario la atropella”<sup>69</sup>. Según Elena Oliveras “la estructura –racional– de la frase *la cosa es la substancia de sus accidentes* nos aparta del método fenomenológico, que intenta llegar a la cosa (misma) sin imponerle nada”<sup>70</sup>.

Con el fin de respetar a la cosa y de acercarnos a esta sin nada que impida capturarla como es, Heidegger define la cosa como *αἰσθητόν*, como “lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones”<sup>71</sup>. Pero al autor alemán esta definición tampoco le satisface, si bien la primera definición la cosa se mantiene lejos del sujeto, la segunda se aproxima demasiado: “en ambas interpretaciones la cosa desaparece. Por eso hay que evitar las exageraciones en ambos casos. Hay que dejar que la cosa repose en sí misma. Hay que tomarla tal como se presenta”<sup>72</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibíd.* p. 16.

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 18.

<sup>70</sup> Oliveras E. *Estética. La cuestión del arte*. Ariel. Buenos Aires. 2004. p. 271.

<sup>71</sup> *Óp. Cit.* p. 19.

<sup>72</sup> *Ibíd.* p. 20.

De este modo Heidegger propone una tercera definición de cosa, igual de antigua como las dos anteriores: “la cosa es una materia conformada”<sup>73</sup>. Esta síntesis de materia y forma es para el filósofo alemán, una de las definiciones de cosa que más se adecua tanto a las cosas que existen en la naturaleza, como a aquellas que se implementan para cualquier uso. Así mismo, esta definición también cobija a la obra de arte.

Entonces, forma y contenido son –según expresa Heidegger– conceptos “comodín” “bajo los cuales se puede acoger prácticamente cualquier cosa”<sup>74</sup>. Ahora bien, si esto es así, no existe ningún criterio de distinción entre la mera cosa, la obra de arte y los objetos implementados para el uso. Para evitar la excesiva extensión de lo antes mencionado, Heidegger buscara una región donde el entramado de materia y forma tenga verdadera fuerza de determinación. Esta región será la del objeto útil. En este “la forma determina el ordenamiento de la materia. Y no sólo esto, sino también hasta el género y la elección de la misma: “impermeable para el cántaro, suficientemente dura para el hacha, firme pero flexible para los zapatos. A demás, esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos”<sup>75</sup>. La unión entre materia y forma, en el objeto útil, tienen por fin la producción de un ente cuyo sentido esta en relación a la labor practica (que este desempeña).

Esta relación entre la forma y la materia tal como se presenta en el objeto útil no se hace perceptible en la mera cosa. Y es precisamente esto lo que las diferencia. El bloque de granito se ha producido por sí mismo; el utensilio ha sido producido por la mano del hombre. La obra de arte se asemeja al utensilio en la medida en que es producido por el hombre, pero tiene algo del bloque de granito (de la “mera cosa”) en cuanto descansa en sí misma y no está fijada para un uso.

---

<sup>73</sup>Ídem.

<sup>74</sup>Ibíd. p. 21.

<sup>75</sup>Ídem.

Pero esta definición de cosa desde el entramado o la relación de la forma y la materia tampoco satisface al filósofo alemán. Para él esta definición lo único que consigue es distinguir lo ente de la “mera cosa”, utensilio y obra de arte pero no profundiza en el ser (la esencia) de dichos entes; Heidegger considera que esta definición no es más que otro atropello al ser-cosa de la cosa y que junto a las otras dos definiciones ya expuestas nos cierran el camino para llegar a dicho ser.

Para pensar el ser de lo ente (de la cosa) Heidegger seguirá tomando como ejemplo el ser- utensilio del utensilio. Pero ¿Por qué él elige el utensilio? Pues, porque el utensilio es algo creado por el hombre y es, por tanto, algo que le es familiar.

El autor alemán inicia su reflexión acerca del ser-utensilio del utensilio tomando como ejemplo un par de botas de campesino. Pero Heidegger no analiza cualquier par de botas de campesino, sino aquellas pintadas por Vincent Van Gogh. A través del análisis nuestro autor concluye que el ser del utensilio (en este caso, un par de zapatos) “reside en su utilidad”<sup>76</sup>, en su fiabilidad, en la confianza que depositamos en éste. Gracias a los utensilios que nos rodean, podemos sentirnos más cómodos en el mundo. Estos nos facilitan muchas de las tareas que realizamos a diario siempre y cuando funcionen bien. “Nuestros zapatos, para retomar el ejemplo de Heidegger, cuanto mejor calcen, cuanto más cómodamente nos permiten caminar, menos atención recibirán de nuestra parte. Comenzaremos a prestarle atención cuando dejen de servir como corresponde que lo hagan, es decir, cuando dejan de ser lo que son: *útiles*”<sup>77</sup>.

De esta manera, Heidegger descubre el ser del utensilio no a través de otro utensilio, a través de otro zapato, ni a través de un tratado para fabricarlos, sino por medio del cuadro de Van Gogh. La obra del artista holandés es la que ha “hablado”. “Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de

---

<sup>76</sup> **Ibíd.** p. 26.

<sup>77</sup> **Oliveras E.** *Estética. La cuestión del arte.* Ariel. Buenos Aires. 2004. p. 272.

verdad un zapato”<sup>78</sup>. Esta ha llevado a cabo aquello que los griegos llamaron *ἀλήθεια* o desocultamiento de la verdad, desvelando la verdad del ser-utensilio del utensilio.

Entonces, en la obra de arte opera un desvelamiento del ser (la verdad o el sentido propio) de lo ente, y esto lo realiza mostrándolo, haciéndolo visible, ya que su aparecer o su hacerse visible queda oculto en el uso, en la confianza que depositamos en este. Únicamente nos damos por enterados de la existencia del utensilio cuando este ya no funciona, cuando ya no sirve y es reemplazado por otro.

Sin embargo, Heidegger aclara que si bien la obra de arte representa un objeto, eso no quiere decir que esta sea una copia del objeto que ella hace perceptible, sino que la relación que establece la obra de arte con el mundo es mucho más esencial que aquella propuesta por la estética tradicional. Aquello que expresa la obra de arte no es algo preexistente en la naturaleza; Heidegger pone como ejemplo de obra un templo griego, este no imita nada que exista previamente en el mundo, antes bien esta funda un mundo. Configura las relaciones y el destino de un pueblo:

“La obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que el nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de un destino. La reinante amplitud de esas relaciones abiertas es el mundo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino”<sup>79</sup>.

Entonces la obra no sólo configura un mundo, sino que también a partir de ella podemos reencontrar un mundo, una visión de mundo: “es el templo [...] el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos”<sup>80</sup>. La obra funda sentidos, significados. Pero este sentido que ella funda no se abarca completamente en el concepto, ya que la obra al fundar un mundo lo hace sobre la tierra.

---

<sup>78</sup> **Óp. Cit.** p. 28.

<sup>79</sup> **Ibíd.** p. 34.

<sup>80</sup> **Ibíd.** p. 35.



Heidegger no entiende este concepto como se hace de manera tradicional. Él propone que hay que “destruir o eliminar” la manera de entender “tierra” como una masa material sedimentada en capas como la visión astronómica que se tiene de dicho concepto. Para el filósofo alemán “la tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge”<sup>81</sup>. La obra de arte (el templo griego en este caso) funda un mundo (una totalidad de significados) a la vez que se sustenta sobre la tierra. La obra de arte es mundo y tierra. Es mundo en cuanto manifiesta significados; y es *tierra* en cuanto reserva para sí otros sentidos. La obra de arte en cuanto a *tierra* oculta algo, y eso que ella se reserva sabemos que está ahí, pero es un enigma que no podemos descifrar. Esto deja claro que la obra de arte no desvela nunca todo su sentido, este no se reduce a un concepto o una interpretación que hagamos de la obra de arte únicamente nos hará saber parte de su sentido, quedando así otro reservado.

Para Heidegger el *mundo* no es:

“Una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprehensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentra frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo”<sup>82</sup>.

Esta definición del filósofo alemán se constituye es una crítica a ese modo de entender el mundo como un objeto situado delante de un sujeto, como objeto de representación y conocimiento. Lo propio del mundo es que “hace mundo” o “mundeia” (*Weltet*), esto es, que se expresa como mundo, como ese lugar en el que somos y en donde se desarrolla o transcurre nuestra existencia. El mundo es, pues, mundo histórico; es únicamente *siendo*.

---

<sup>81</sup> *Ídem.*

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 37.

La *tierra* es, según Heidegger, donde el ser humano instala su morada: el mundo. Entonces, no existimos únicamente en el mundo, sino también en la tierra. Correspondiéndole a éste lo manifiesto y a la tierra lo oculto lo que se resiste a ser dicho:

“La piedra—dice el autor alemán— pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos. Si intentamos captar la pesadez de otra manera —esto es, depositando la piedra sobre una báscula— lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado”<sup>83</sup>.

Por más que intentemos penetrar en la tierra lo único que obtendremos de ésta será su mudez, esa resistencia a decirnos algo:

“La tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer”<sup>84</sup>.

Por mucho que indagemos y preguntemos qué es tal o cual ente que tiene lugar en la naturaleza siempre encontraremos una cierta oposición a mostrarse de su parte. Para Heidegger la obra de arte, además de fundar un mundo, de traer aquí y ahora lo que se muestra, también traerá aquí la tierra, aquello que no desea ser mostrado, la obra de arte, por decirlo de alguna manera, nos la muestra de un modo más apropiado que el de la ciencia: la quietud del templo griego (de la obra) contrasta con el movimiento de las olas marinas, la serenidad de éste pone en evidencia la furia de aquellas. Todo aquello que esta alrededor del templo —el árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo— reciben desde él su sentido más propio. De igual modo los materiales que conforman la obra adquieren en ella su verdadero significado, mucho mejor que en la ciencia o en la técnica. La piedra, la madera, el color, el sonido y la

---

<sup>83</sup> *Ibíd.* p. 39.

<sup>84</sup> *Idem.*

palabra se muestran como lo que realmente son, lucen con todo su brillo, únicamente en la obra de arte.

En la obra de arte se hacen presentes mundo y tierra, manifestación y ocultamiento, es decir, que en la obra de arte se hace patente un “insoluble juego de contrarios”<sup>85</sup> el carácter insoluble de este “juego” reside en que ninguno, ni la tierra ni el mundo, puede existir independientemente el uno del otro: el mundo se instala sobre la tierra y esta, a su vez, adquiere sentido a partir del mundo.

Esta relación entre mundo y tierra Heidegger la define en términos de lucha. Una lucha entre lo que se manifiesta y lo que se resiste a mostrarse. Esta lucha que tiene lugar en la obra de arte es el modo como en ella acontece la verdad.

Pero esta verdad no debe entenderse según el modelo de adecuación, es decir, que, aquello que nos muestra la obra debe concordar con lo que se encuentra con el mundo exterior, la verdad que aquí se plantea es en términos ontológicos. Tal verdad es un acontecer, un develar que a la vez resguarda u oculta. Que deja ver algo, pero no de un todo. El sentido o la verdad de lo que acontece escapa de nosotros, se retrae y vuelve a ocultarse. El ser, la verdad de lo ente, se muestra pero nuevamente emprende la huida. Esta “huida” imposibilita captarlo, capturarlo, conceptualizarlo de una vez y para siempre, permitiendo así caminar de una manera segura en el terreno de lo ente. Según Heidegger, lo que conocemos de lo ente (de las cosas que nos rodean) “es una mera aproximación y de la parte dominada ni siquiera es segura”<sup>86</sup>.

Desde este punto de vista, la certeza o el conocimiento absoluto de lo ente es algo imposible, puesto que éste siempre rehúye de nosotros, se oculta. Entonces, una interpretación acerca de éste a lo mucho será pertinente o correcta, porque dice algo plausible acerca de lo ente, pero nunca llegará a ser una interpretación que desentrañe el sentido total y absoluto de lo ente, porque

---

<sup>85</sup>Gadamer H-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. 1991. p. 87.

<sup>86</sup>Óp. cit. p. 44

no tenemos acceso a él. Así, afirmar que llegamos a comprender *algo* en su totalidad no es algo tan cierto, porque siempre quedará en lo ente, las cosas con las que tenemos que habérnosla, sentidos por descubrir. Si nosotros poseyéramos un conocimiento último y definitivo acerca de lo ente “no podríamos errar ni equivocarnos en lo relativo a él, no podríamos desorientarnos y perdernos y, por consiguiente, nunca nos equivocáramos de medida”<sup>87</sup>.

Esta limitante existencial del *Dasein* de no poder dar con el sentido último de lo ente será lo que Gadamer recuperará de su maestro (Heidegger), y será lo que le permitirá hablar de la verdad en el arte que no es algo que puede ser desentrañado de una vez y para siempre en una sola interpretación o representación de la obra. Como bien señala nuestro autor:

“Lo peculiar de la obra de arte es, precisamente, que nunca se comprende del todo. Es decir, cuando nos acercamos a ella en actitud interrogadora, nunca obtenemos una respuesta definitiva que nos permita decir «ya lo sé». Obtenemos de ella una información correcta...y nada más. No podemos sacar de una obra de arte las informaciones que guarda en sí hasta dejarla vacía, como ocurre con los comunicados que recibimos”<sup>88</sup>.

Una representación de una obra de arte solo nos deja ver parte de lo que esta es, quedando así una parte oculta en la obra que solo serán descubiertas en interpretaciones futuras, en donde se encontraran sentidos insospechados de la misma obra, ya que al interpretar una obra siempre se hace de un modo distinto. Sin embargo, estas no alcanzaran nunca a vaciar y decir de una vez y para siempre lo que es la obra porque ésta descansa en un juego insoluble de mostración y ocultamiento, nos deja ver algo pero reserva para sí algo que es lo que hace posible su infinidad de interpretaciones y representaciones donde habla nuevamente.

Entonces, la obra de arte no es algo que se deja captar totalmente por el concepto, ella es *más* de lo que dice, es más de lo que el artista cree haber

---

<sup>87</sup>Ibíd. p. 45

<sup>88</sup>Gadamer H-G. “Entre fenomenología y dialéctica. Intento de una autocrítica”, en *Verdad y método II*. Sígueme. Salamanca. 1994 .p. 15.

trasmitido a través de ella, es más de lo que el espectador o el intérprete cree reconocer en ella. Esta imposibilidad de reducir al concepto aquello que expresa el arte fue algo que Kant ya había descubierto en la *Crítica del juicio*. Él expresa que las *ideas estéticas*, son aquellas que el artista comunica a través de su arte, son representaciones de la imaginación que invitan a la reflexión, pero que ningún concepto del entendimiento le es del todo adecuado. Gadamer y Heidegger están de acuerdo con Kant con este carácter inagotable de la belleza artística al concepto. Sin embargo, estos autores se alejan del tratamiento subjetivo que Kant hace de lo bello en el arte. Ni para Heidegger ni para Gadamer el origen o el sentido de la obra está determinado por el sujeto, antes bien, es el arte el que ilumina el ser del hombre.

Entonces, el sentido o la verdad del arte está más allá de la subjetividad, es decir, que este no depende del sujeto, sino que éste se encuentra en la obra misma. Esto quiere decir que el arte, según Gadamer, es símbolo y no alegoría, porque la obra “no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir”<sup>89</sup>.

En esta medida, la obra de arte es (al igual que el juego y el símbolo) autosignificativa, autorepresentativa. Pero como vimos en el paso del juego al arte, el arte es en cuanto que es representación para alguien, para un espectador en quien se configura el sentido (la verdad) de lo que ahí se exhibe, de lo que se muestra en la representación. Y como hemos visto, el modo más apropiado para que el espectador participe de lo que se exhibe delante de él es adoptando la misma conducta del *Theorós* de la embajada festiva, esto es, dejarse afectar por lo representado, experimentando un “estar fuera de sí” que le permita abrirse y percibir de una manera propia aquello que el arte le dice, aquello que el arte declara.

---

<sup>89</sup>Gadamer H-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. 1991. p. 96.

Para pensar la participación del espectador en la representación del arte y el efecto que esta provoca en él, Gadamer recordara la definición de la tragedia que Aristóteles ofrece en su *Poética*, porque en ella es donde mejor se puede apreciar un abandono de sí del espectador. Pero el efecto que produce la tragedia en el espectador no es algo exclusivo de ésta, sino que es algo que se puede experimentar en el arte en general, pero a nuestro autor le sirve como modelo para explicar el efecto del arte en el espectador.

## II. LA IMPORTANCIA DEL MODELO DE LA TRAGEDIA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Aristóteles en la *Poética* señala que los efectos que provoca la representación trágica en el espectador son: *éleos* y *phóbos*. Estas pasiones que experimenta el espectador son traducidas habitualmente como “compasión” y “temor”. Sin embargo, esta traducción de estos conceptos hace que se les entienda como experiencias que proceden de la interioridad del sujeto, pero en realidad “una y otro son más bien experiencias que llegan a uno de fuera, que sorprenden al hombre y lo arrastran. *Éleos* es la desolación que le invade a uno frente a lo que llamamos desolador”<sup>90</sup>. Es desolador el destino trágico de Edipo, quien asesinó a su padre y por cuestiones del destino se acostó con su madre. Al reconocer lo que había hecho se perforó los ojos y salió así de la ciudad. Este hecho tan lamentable provoca a la vez temor, porque aquello que le sucedió al héroe en la representación trágica le puede suceder al espectador o a cualquiera en la vida cotidiana.

La unidad entre *éleos* y *phóbos* que el espectador experimenta en la representación escénica de la tragedia hacen sentirse involucrado afectivamente en lo que allí se representa. Por muy lejano que pueda estar el espectador situado delante de la representación allí se verá afectado, y esta afección lo hace partícipe del juego del arte. Asistir al juego del arte es participar en él. Solo aquel que participa a lo que asiste sabrá qué sucedió y cómo pasó. En este sentido, comprender el sentido de una obra de arte es dejarse afectar por ella, es ser partícipe de ella.

Por otra parte, estos afectos que el espectador experimenta en la representación de la tragedia tienen como fin la *catharsis* o purificación de tales afecciones. Esta purificación de la que habla Aristóteles en la *Poética*<sup>91</sup> es para Gadamer un desdoblamiento o una “vuelta sobre sí mismo” que experimenta el espectador, es un flexionarse sobre sí que le permite

---

<sup>90</sup>Gadamer. H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. p. 176.

<sup>91</sup>Cfr. Aristóteles. *Poética*. Alianza. Madrid. 2004. p. 47; 1449b

reconocerse de un modo mejor de como antes lo hacía. La representación trágica le recuerda al espectador su ser finito, que existen fuerzas, como la del destino, por ejemplo, que él no puede dominar. En la representación escénica el actor, el héroe, siempre busca oponerse y escapar de su destino, pero este último siempre termina por encontrarlo y avasallarlo. Esto que sucede al héroe sobrecoge al espectador, éste sobrecogimiento que el espectador experimenta es el resultado de que aquello que se representa en el escenario no sólo sucede allí, sino que esto puede suceder a cualquiera en la vida, incluso a él mismo. De esta manera se presenta una continuidad, una no distinción entre aquello que sucede en el juego del arte y el mundo.

El mundo del arte no es, pues, un mundo extraño, sino que se constituye en un encuentro con nosotros mismos. Un encuentro con aquello que de otra manera permanecería oculto que ni la ciencia con todo su esfuerzo podría hacérselo visible, tal como lo hace el arte.

Entonces, comprender el arte significa participar de su sentido, ese que nos atrapa, nos completa y nos transforma. No se puede leer un poema sin aprendernos en él, no se puede escuchar música sin sentir su ritmo y cantar con ella, ni se puede vivir verdaderamente una obra arquitectónica sin recorrerla. El encuentro con una obra de arte es, pues, una experiencia activa, no es una percepción pasiva. Y a través de este encuentro nos reconocemos como lo que somos. En este sentido, “la experiencia estética en una manera de autocomprenderse”<sup>92</sup>.

Ahora se puede decir junto a Gadamer que “la obra de arte no es 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 la experimenta”<sup>93</sup>.

Entonces, así como el “sujeto” del juego no son los jugadores, sino el juego siendo representado como un movimiento de vaivén que se repite

---

<sup>92</sup>Óp. Cit. p. 138

<sup>93</sup>Óp. Cit. p. 145.



constantemente, y que se apodera de la conciencia de los jugadores, “el “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma”<sup>94</sup>. La obra de arte no es algo definido por el sujeto, sino que su ser, su sentido, se encuentra en su representación, en donde ella vuelve a hablar nuevamente, pero de otro modo, convirtiéndose –como ha mostrado la tragedia en el modo de ser de lo estético en general– en una experiencia para el espectador, a través de la cual él vuelve sobre sí mismo iluminado, reconociéndose de un modo más apropiado. Pero ¿Qué entiende Gadamer por *experiencia*?

---

<sup>94</sup>Idem.

### III. EL CONCEPTO DE EXPERIENCIA

En *Verdad y método* Gadamer describe que en la experiencia existen dos momentos: uno negativo y otro positivo. El primero hace alusión al proceso histórico de la experiencia y el segundo a su resultado, a la adquisición de un saber o un conocimiento que se obtiene a través suyo. Para nuestro autor ambos momentos, el negativo y el positivo, son importantes en la experiencia, pero, según él, el más esencial de ambos es el negativo, puesto que en este momento se encuentra lo que es válido para la experiencia en general sea esta científica o que se dé en la vida cotidiana, es esa *apertura (Offenheit)* de la experiencia a ser confrontada, convalidada o refutada por una nueva experiencia.

Pero, dado el papel preponderante de las ciencias en la modernidad el concepto de experiencia se ha visto restringido en su sentido, puesto que las ciencias modernas sólo tienen en cuenta el momento positivo de la experiencia, dejando de lado el momento negativo e histórico: “el objetivo de la ciencia – comenta Gadamer– es objetivar la experiencia hasta que quede libre de cualquier momento histórico”<sup>95</sup>. Vale decir, que la finalidad de la ciencia es la de manipular e instrumentalizar la experiencia en la medida en que sea algo susceptible de ser reproducido: “una experiencia sólo es válida en la medida en que se confirma; en este sentido su dignidad reposa por principio en su reproducibilidad”<sup>96</sup>.

Esta reproducción de una experiencia o experimento de la ciencia a través de su método lógico-inductivo tiene por finalidad la obtención de un saber objetivo, una regla universal que se aplique a todo caso particular:

“Cuando nuestra experiencia nos enseña que un determinado medio curativo tiene un determinado efecto, esto significa que desde un conjunto de observaciones se ha detectado algo común, y es claro que la verdadera cuestión médica, la cuestión científica, sólo se hace posible a partir de una observación garantizada de esta manera: sólo

---

<sup>95</sup>Gadamer. H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. p. 421.

<sup>96</sup>Idem.

así puede llegar a plantearse la cuestión del *logos*. La ciencia sabe por qué, en virtud de qué razón tiene este medio su efecto curativo”<sup>97</sup>.

Cuando la ciencia logra demostrar la lógica de los fenómenos que acontecen en la naturaleza puede prescindir de las observaciones empíricas, es aquí donde la ciencia se desvincula del mundo de la vida y comienza a moverse en el terreno abstracto de las leyes universales.

Para describir el momento positivo de la experiencia, Gadamer recuerda la teoría de la inducción en Aristóteles, para quien la experiencia es ese punto intermedio, ese paso, entre las observaciones particulares y la generalidad o universalidad del concepto, que es el punto de partida de la ciencia. Esto quiere decir que para Aristóteles la experiencia no es, aún la generalidad del concepto. Ahora ¿en qué momento o en que instante se articula ese paso de las observaciones particulares que tienen lugar en la experiencia a la generalidad del concepto?

Aristóteles tiene una metáfora muy linda para explicar la lógica de este procedimiento: las observaciones individuales, el autor griego, las compara con un ejército en fuga, puesto que estas también son fugaces, esto es, no se quedan donde están:

“Pero cuando en esta fuga generalizada una determinada observación se ve confirmada en el marco de una experiencia repetida, entonces se detiene. Con ello se forma en este punto un primer foco fijo dentro de la fuga general. Si a éste se le empieza a añadir otros, al final el ejército entero de fugitivos acaba deteniéndose y obedeciendo de nuevo a la unidad de mando. El dominio unitario del conjunto es aquí una imagen de la ciencia”<sup>98</sup>.

Pero para Gadamer hay un presupuesto en la metáfora de Aristóteles que no funciona, y es que él plantea que una experiencia, una observación particular puede ser atrapada, controlada y comparada, confrontada con otra de igual naturaleza.

---

<sup>97</sup> **Ibíd.** p. 425 – 426.

<sup>98</sup> **Ibíd.** p. 427.

Para nuestro autor el control, la manipulación de la experiencia es algo imposible, dada su naturaleza. La experiencia está relacionada con la sorpresa, con lo inesperado, con un acontecer contingente, cambiante e impredecible. Es por ello que Gadamer resalta que:

“La experiencia tiene lugar como un acontecer del que nadie es dueño, que no está determinada por el peso propio de una u otra observación sino que en ella todo viene a ordenarse de una manera realmente impenetrable”<sup>99</sup>.

Este carácter de sorpresa de la experiencia puede llevarse consigo un sinnúmero de expectativas, sueños y anhelos. Esta característica negativa de la experiencia es para Gadamer la más importante porque allí se deja ver la verdadera esencia de esta que es la apertura a más experiencia.

Cuando se piensa la experiencia sólo desde el momento positivo, vale decir, con miras a la generalidad del concepto y la ciencia, dejando de lado su carácter negativo, se puede llegar a creer que lo esencial de la experiencia es que se nos ofrece como un acontecimiento en donde no existen las contradicciones.

Pero esto no quiere decir que el momento negativo de la experiencia simplemente consista en errar, sino que este se constituye en la posibilidad de reconocer las limitaciones de nuestro saber anterior a la experiencia, a través de ésta se llega, así, a un saber más pertinente que el saber anterior en el cual nos encontrábamos. En este sentido, el momento negativo de la experiencia posee un “particular sentido productivo”<sup>100</sup>, el de proporcionarnos un *saber abarcante*. El proceso por medio del cual se obtiene este saber es, para Gadamer *dialectico*.

Para este momento dialéctico de la experiencia Gadamer recurre a Hegel: “en él es donde el momento de la historicidad [de la experiencia] obtiene su pleno

---

<sup>99</sup> *Ibíd.* p. 428.

<sup>100</sup> *Ibíd.* p. 429.

derecho”<sup>101</sup>. En su *Fenomenología del espíritu* Hegel describe “cómo hace sus experiencias la conciencia que quiere adquirir certeza de sí misma”<sup>102</sup>.

Este movimiento reflexivo que hace la conciencia de sí misma Hegel lo llama “inversión”; inversión de la conciencia: la conciencia parte de una primera verdad, acerca de su objeto y de su saber acerca de este. Esta primera verdad es una verdad óptica. Al momento que a la conciencia le sale al encuentro un objeto, desde el cual descubre que la verdad desde donde ésta parte no es suficiente, la conciencia queda sin fundamento, sin una certeza sobre la cual sustentarse. Esto provoca en esta una angustia y desasosiego, este sentimiento fuerza a la conciencia al ejercicio reflexivo, al pensamiento, a entablar un dialogo consigo misma acerca del carácter verdadero de la concepción del mundo que poseía anteriormente. De este diálogo o inversión de la conciencia sobre sí misma, resulta una nueva verdad que se constituye en la “superación” (*Aufhebung*) de la verdad (óptica) de donde partía la conciencia. Pero “superación” no quiere decir la refutación o aniquilación de la verdad anterior. La nueva verdad (ontológica) es la ampliación o la elucidación del sentido de la verdad (óptica) desde donde parte la conciencia. Entonces, la conciencia no abandona su verdad anterior sino que la comprende ahora desde una perspectiva mucho más amplia.

Gadamer reconoce que “la descripción dialéctica de la experiencia planteada por Hegel tiene desde luego su parte de acierto”<sup>103</sup>, puesto que capta un aspecto verdadero de esta. Sin embargo, nuestro autor se distancia del pensamiento hegeliano al considerar que la experiencia debe culminar en la ciencia.

Para Gadamer la experiencia en sí misma no puede llegar a ser nunca, ciencia. La dialéctica de la experiencia no tiene por fin su consumación en un saber concluyente, sino “en esa apertura a la experiencia que es puesta en

---

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> *Idem.*

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 431.

funcionamiento por la experiencia misma”<sup>104</sup> y esto es, en últimas, lo esencial a toda experiencia –sea de la vida cotidiana o científica–, ser una apertura al acontecer. Pero este “acontecer” no es algo que uno pueda predecir o controlar, este simplemente aparece y en su aparecer puede llevarse consigo mucha de nuestras expectativas o planes a futuro. En esta medida, la experiencia se manifiesta como algo desagradable, hasta doloroso. Pero entender el concepto de experiencia de este modo no indica en éste ningún matiz pesimista, sino que así es su esencia.

Entonces, lo propio y esencial de la experiencia no consiste en proporcionarnos un conocimiento sobre esto o aquello, sino que es un padecer–*πάθει μάθος*, aprender del padecer, según formula Esquilo– a través del cual reconocemos los límites de ser humanos, esto es, la esencia trágica de nuestra propia existencia. Con esta acepción negativo-productiva de la experiencia Gadamer le muestra a toda conciencia con aspiraciones a universalidad los límites de su propia facticidad. Y le recuerda que “toda expectativa y planificación de los seres finitos es a su vez finita y limitada”<sup>105</sup>. En este orden de ideas, el sabio o experimentado no es aquel que tiene una respuesta lista para todo, sino aquel que es capaz de reconocer sus propios límites y sus propios alcances; que es capaz de reconocer que es imposible sabérselas todas, que puede darse el caso que no tenga la razón, que en sus opiniones esté errado y que, quizás, sea el otro el que esté en lo correcto.

La experiencia permite volver sobre nosotros mismos y reconocernos como aquello que somos en verdad, seres finitos. La experiencia estética, en tanto experiencia, permite esto de igual modo. Pero además de reconocernos allí como seres finitos, permite reconocer nuestro ser como perteneciente a un *ethos*, a una forma de vida particular.

Comprender una obra de arte no es, pues, la reconstrucción de un sentimiento privado del artista, sino que es el reconocimiento de un sentir común que

---

<sup>104</sup>Ibíd. p. 432.

<sup>105</sup>Ibíd. p. 434.

comparten el artista y el espectador: la voz de la tradición, una verdad histórica que se abre en el arte.

Gadamer reconoce que la definición del arte como producto inconsciente del genio, como manifestación sensible de las vivencias y sentimientos del artista es algo que se aceptó con unanimidad y toda naturalidad en el siglo XIX –el gran siglo de Goethe. Pero este siglo ha concluido, su finalización y distancia en el tiempo nos permiten comprenderlo mejor del modo como él mismo se ha comprendido; y reconocer que no todo el arte se explica desde las categorías del sujeto creador, que existen modos y mundos de producción artística que no se definen desde esta categoría, en donde incluso resulta irrelevante preguntarse quién ha sido su autor. Es que ¿será pertinente preguntarse por el autor o el creador o creadores de las pinturas rupestres, de las pirámides olmecas o las esculturas precolombinas, para, desde éste, explicar el sentido hacia donde estas apuntan? Para Gadamer sería mucho más pertinente acercarse a ellas y reconocer ahí una verdad, un mundo histórico que se abre en la obra.

Ahora bien, si Gadamer busca evitar a toda costa el esteticismo en el arte y hable que lo que en realidad se expresa en el arte es una verdad histórica ¿no estará cayendo del lado opuesto del tratamiento del arte: el historicismo? El esteticismo explica el arte como un objeto meramente estético y para ello le desvincula del mundo en el cual se encuentra en donde obtiene su sentido y función. El historicismo, en cambio, entiende el arte como un producto resultado de unas determinantes históricas y socio-políticas y olvida que aquello que está siendo objeto de su estudio es una obra de arte. Ambos modos de explicar el arte –esteticismo y el historicismo– son, a consideración de Gadamer, reduccionistas. Nuestro autor se aleja de ambos, puestos que ninguno explicita de un modo apropiado en verdad lo que es el arte.

El único modo a través del cual la obra de arte se muestra como lo que en verdad es en su representación. Sólo ahí la obra de arte se despliega y se

muestra como lo que es. Sólo ahí la obra de arte vuelve a hablar nuevamente, pero aquello que expresa no es la voz del artista, sino la voz de la tradición, esa verdad histórica que envuelve y define el ser del artista y del espectador, y que se manifiesta de manera sensible en la obra de arte. Entonces, la experiencia del arte no es una experiencia subjetiva, sino que es un encuentro con la tradición, ese mundo histórico que se abre y nos habla desde el arte.

Para Gadamer la tradición no es un objeto susceptible de ser dominado por un sujeto que se sitúe delante de esta, “sino que es *lenguaje*, esto es, habla por sí misma como lo hace un tú”<sup>106</sup>. Esta caracterización de la tradición como alteridad nos permite entrar en diálogo abierto con ella, y a partir de este comprender aquello que la tradición nos quiere decir. La comprensión del sentido de la tradición, que habla desde la obra de arte, es una actualización de dicho sentido, puesto que se coloca en un lenguaje comprensible para nosotros y también para los demás.

La tradición no es para Gadamer un objeto fijo, estático y anquilosado, sino que es transmisión:

“Trasmisión no implica dejar lo antiguo intacto limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que utilicemos también la palabra “transmisión” (*Übertragung*) como traducción (*Übersetzung*). De hecho el fenómeno de la traducción es un modelo de lo que verdaderamente es la tradición”<sup>107</sup>.

Traducir no es la extrapolación literal de lo que dice un texto, de una lengua originaria a una lengua extranjera. En este esfuerzo se pierde lo que se podría llamar el *espíritu* de la obra. Traducir, en un sentido auténtico, es un acto interpretativo en el que se configura el sentido del texto. La traducción hace hablar nuevamente al texto, pero ya no desde su lengua original sino desde una lengua distinta, es decir, que la traducción hace hablar al texto nuevamente, pero ahora lo hace de un modo distinto, desde una lengua distinta a la original, pero no por ello lo que ahora dice el texto dista de su sentido o de la verdad que este nos desee transmitir. Entonces, traducir no es repetir

---

<sup>106</sup> **Op. Cit.** p. 434.

<sup>107</sup> **Gadamer** H-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. 1991. p. 116.



literalmente lo que está en el texto dejándolo intacto, sino que consiste en hacer reconocible algo que ahí nos habla y que pide ser escuchado.

La comprensión o la traducción de la tradición a un lenguaje comprensible hace posible la actualización en nuestro presente, algo que procede del pasado pero esto pasado (ya sido) no es algo extraño o ajeno a nuestro presente sino que este se hace posible o se edifica desde este pasado. El presente no es, entonces, un horizonte que se hace a sí mismo *ex nihilo*, sino que está en constante dialogo con el pasado. La comprensión de la verdad de un mundo histórico parte de la comprensión de su pasado, de su tradición desde la cual se edifica un mundo y desde donde éste toma sentido. La tradición no solo define un mundo, sino también los sujetos que hacen parte de éste. Desde esta ellos toman conciencia de lo que son, de su modo de ser.

Al no ser un objeto, la tradición no puede ser dominada y manipulada por el sujeto, sino que es éste el que padece los efectos de la tradición. Como bien dice Gadamer:

“En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos”<sup>108</sup>.

Con esto Gadamer está haciendo ver una vez más los límites de la conciencia: no somos los dueños de nuestra historia, sino que esta es la que ha construido lo que somos. No somos constructores o inventores, solo herederos y padecemos aquello que heredamos. Pero este padecimiento de la tradición no es una enajenación de nuestra conciencia o pérdida de nuestra libertad, sino que esta coloca un suelo bajo nuestros pies y es el que permite reconocernos como aquello que somos nosotros mismos. Pero este conocimiento acerca de nosotros mismos desde la tradición, que se manifiesta de manera sensible en el arte, no es un saber último y definitivo de aquello que somos, sino que este sabernos queda abierto, porque es un proyecto que está en constante

---

<sup>108</sup>Óp. cit. p. 344.

construcción. Entonces, así como la tradición no es algo fijo y terminado por lo cual ninguna interpretación que se haga de esta elucidara el sentido total de ella, ninguna concepción que tengamos acerca de nosotros no se agotara en ese saber. Por ello Gadamer expresa: “*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*”<sup>109</sup>.

Entonces, la experiencia del arte es experiencia con una verdad histórica, con una tradición en la cual el sujeto se reconoce como un ser finito y que hace parte de un devenir histórico en el cual él se encuentra. La comprensión de aquello que dice el arte se convierte, así, en la posibilidad de comprendernos a nosotros mismos, esto es, de llegar a nuestra autocomprensión. Tiene razón Gadamer al decir que “*en último extremo toda comprensión es un comprenderse*”<sup>110</sup> puesto que el único medio para comprendernos a nosotros mismos es a través de algo distinto, uno nunca se comprende desde uno mismo, ese “yo me entiendo” no es otra cosa que un solipsismo ingenuo, para no llamarlo egocentrismo. Uno siempre se comprende desde algo distinto a uno, desde experiencias que confirman o desconfirman todas nuestras opiniones previas.

Siendo la experiencia del arte un experiencia que nos vuelca sobre nosotros mismos reconociéndonos de un modo mejor como anteriormente lo hacíamos, ésta se constituye así en una “auténtica experiencia que no deja inalterado al que la hace”<sup>111</sup>, puesto que todo aquel que se deja atrapar por el acontecer del arte experimenta que a través de ella vuelve iluminado, renovado, sobre sí mismo.

Entonces, la experiencia del arte no es simplemente una percepción, sino que es la experiencia de algo que habla desde el arte: la tradición, una verdad histórica compartida previa a todo conocimiento teórico sobre la cual se articula las relaciones sociales de una forma de vida. En este sentido, la experiencia

---

<sup>109</sup>Ibíd. p. 372.

<sup>110</sup>Ibíd. p. 326.

<sup>111</sup>Ibíd. p. 142.

del arte es una experiencia de un sentido que es menester elucidar y comprender, esto es, llevarlo a un lenguaje que sea comprensible para uno y para los demás, es decir, que la experiencia del arte “representa por sí misma un fenómeno hermenéutico”<sup>112</sup>. Por esta razón Gadamer determinara que la justificación de la experiencia del arte ya no estará en el sujeto, como había expuesto Kant en la *Crítica del juicio*, sino que ésta, en cuanto experiencia de sentido, encontrara su legitimación en la hermenéutica. Es por ello que “*la estética debe subsumirse en la hermenéutica*”<sup>113</sup> y desde esta se le hará justicia a la experiencia del arte.

---

<sup>112</sup> **Idem.**

<sup>113</sup> **Ibíd.** p. 217.

#### IV. LA ESTETICA EN LA HERMENEUTICA

La hermenéutica es el arte o la técnica de interpretar textos, literarios, jurídicos y sagrados. Pero desde las consideraciones expuestas anteriormente “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”<sup>114</sup>. Ya desde el siglo XIX la hermenéutica comenzó a elevarse sobre esa finalidad para la que fue creada, la de ser una disciplina auxiliar para la teología, la filosofía y el derecho, para ocuparse desde ahora de todo aquello que no se expresa de manera inmediata, sino que necesitaba ser elucidado, sobre todo todas aquellas creaciones que procedían del pasado (como el arte), que habían sido despojadas de su mundo originario y era éste, el que les daba a ellas su sentido. Pero ahora se ha perdido por completo. Estos fenómenos se volverán, así, en objetos de la hermenéutica, puesto que su sentido, aquello que estos dicen necesita ser elucidado, ser colocado en un lenguaje inteligible para nosotros y para los demás.

Entonces, la comprensión del arte, como algo que procede del pasado y que penetra en nuestro presente, implica una mediación entre pasado y presente, en donde aquello que procede del pasado debe ser actualizado en su sentido. Para hablar de esta actualización del sentido del arte, Gadamer recuerda dos posturas distintas de abordar dicha temática: la *reconstrucción* planteada por Schleiermacher y la *integración* planteada por Hegel.

Para Schleiermacher cuando una obra de arte procede del pasado llega hasta nosotros desarraigada de su mundo original, con este desarraigo el arte pierde parte de su sentido, es como si la obra hubiera sido salvada de un incendio, pero ésta aún conserva marcas hechas por el fuego. Por eso Schleiermacher considera que el modo más apropiado para recuperar el sentido de una obra es reconstruyendo su contexto original, es decir, su mundo, puesto que éste era el que determinaba o definía el sentido de la obra.

---

<sup>114</sup>Gadamer, H-G. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. p. 217.

Sin embargo, para Gadamer la reconstrucción del mundo original –donde nació la obra y fuente de su sentido– es, de cara a nuestra finitud histórica, una tarea imposible: “lo reconstruido, la vida recuperada desde la lejanía, no es la original. Sólo obtiene, en la pervivencia del extrañamiento, una especie de existencia secundaria en la cultura”<sup>115</sup>. Por esta razón, Gadamer se aleja de la concepción hermenéutica de Schleiermacher y considera el planteamiento de Hegel mucho más pertinente al momento de hablar de la simultaneidad entre pasado y presente a la hora de interpretar una obra de arte. Hegel, a diferencia de Schleiermacher, no habla de una reconstrucción de las obras del espíritu (la obra de arte es manifestación sensible del espíritu) sino de mediación o integración, porque la reconstrucción de algo pasado es una tarea impotente, al respecto señala:

“(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 una muchacha estos frutos. No hay ya la verdadera vida de su existencia, no hay el árbol que los produjo, no hay la tierra ni los elementos que eran su sustancia, ni el clima que constituía su determinación, ni el cambio de las estaciones que dominaba el proceso de su llegar a ser. Con las obras de aquel arte el destino no nos trae su mundo, ni la primavera ni el verano de la vida moral en la que florecieron y maduraron, sino sólo el recuerdo velado de aquella realidad”<sup>116</sup>

El mundo donde la obra tuvo su origen se ha perdido, ha desaparecido. La restauración del sentido de una obra de arte teniendo como punto de partida su mundo es para Hegel únicamente “un hacer externo”<sup>117</sup> que solo se pregunta o se imagina cómo pudo haber sido dicho mundo para así reconstruir la obra en sus mas mínimos detalles con el fin de evitar todo malentendido. Pero la verdadera actitud que se debe tener para con la historia (con la tradición) y todo aquello que nos habla acerca de esta (el arte) no debe ser un hacer reconstructivo y externo, sino que debe ser un hacer interno o reflexivo: debe ser una tarea de pensamiento, filosófica, más exactamente, hermenéutica.

---

<sup>115</sup>Ibid. p. 220.

<sup>116</sup>Ibid. p. 221; Cfr. Hegel G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica. México. 1986. p. 435-436.

La comprensión e interpretación de una obra de arte no consiste en reconstruirla tal cual como esta era en su mundo, sino en saber mediar entre el pasado de donde proviene la obra y el presente de quien interpreta. La comprensión es un ejercicio dialéctico entre el pasado y el presente. El intérprete para comprender aquello que dice la obra (un texto o una obra de arte) debe escuchar a la obra, dejarse decir algo por ella. Solo quien tenga la capacidad de dejarse decir algo por una obra de arte podrá comprenderla, podrá dar con su sentido. Comprender, es entonces, oír.

Sin embargo, este abandonarse a aquello que dice el arte no debe entenderse como un “anularnos” a nosotros mismos o adoptar una actitud de neutralidad u objetividad delante de lo que nos sale al encuentro. Siempre que se interpreta se hace desde unos presupuestos desde unos prejuicios, los cuales se constituyen en la base de nuestro quehacer comprensivo. Entonces cuando nos enfrentamos a un texto o a una obra de arte no lo hacemos como una “tabula rasa”, sino que lo hacemos desde ciertas expectativas de sentido, y estas expectativas son ulteriormente confirmadas o no en el encuentro con la obra.

Entonces, comprender una obra de arte no es un ejercicio unilateral en donde el sujeto yuxtapone el sentido a la obra, sino que este acontece en esa interacción y simultaneidad entre pasado y presente. Comprender es, así, un acontecimiento de la historicidad, donde el pasado es actualizado, habla nuevamente, pero desde un lenguaje perceptible a nosotros. En este sentido, la actualización del sentido de una obra de arte es la presentación de un mundo, de una tradición que habla desde ella. La obra de arte no es, en consecuencia, un objeto que se reduce a ser explicado como un producto de una conciencia que se sabe para sí misma en donde esta expresa sus sentimientos íntimos y particulares o como un objeto cuya finalidad es ser una mera contemplación estética desvinculado de su mundo, sino que el arte, junto a las costumbres, usos y demás productos elaborados por el hombre hablan acerca de él y del mundo al cual pertenecen.

En esta medida, la ciencia no es la única que nos ofrece un saber acerca del mundo, el arte también abre un mundo y nos lo trae aquí. La experiencia del arte no es solo una percepción, sino que a través de esta participamos de la verdad que el arte nos comparte. Pero este conocimiento acerca del mundo que el arte nos proporciona, no debe entenderse como “educación estética”. El arte no es el objeto más apropiado para educar a la humanidad dada la misma naturaleza ambigua del lenguaje del arte. Esta nos dice algo pero no nos lo dice de un modo claro y distinto, y a pesar de ello reserva para sí muchos significados. Y esto es algo que podemos experimentar en nuestro encuentro con cualquier obra de arte, se experimenta allí un exceso de sentido que por mucho que deseemos no podemos reducir lo experimentado a conceptos. Por tal razón cualquier teoría que desee hablar o decir algo acerca del arte apenas si podrá acercarse a lo que es ésta en su totalidad. La experiencia de lo bello en el arte es algo que excede toda nuestra capacidad de apalabrar algo, no es gratuito que Platón concluya de manera aporetica aquel bello dialogo diciendo *χαλεπά τά καλά*, “difícil cosa es lo bello”<sup>118</sup>.

El arte al expresar una verdad acerca del mundo deja ver que ésta no es algo exclusivo y restringido a la ciencia. Entonces, la estética—esa disciplina ocupada de la experiencia del arte— abandona ese lugar marginal donde la habían ubicado Alexander Baumgarten y Kant, y se convierte ahora en una historia de las diversas concepciones o visiones de mundo tal y como estas se hacen manifiestas en el arte, porque así como en cada mundo existen obras de arte, en cada obra de arte se abre un mundo, una verdad histórica.

Para reconocer la verdad de esta afirmación no es necesario ir demasiado lejos: en nuestro mundo se levantan edificaciones las cuales les dan sentido a nuestro entorno. Estas proceden de un pasado que ya no nos pertenece, que nos es ajeno. Sin embargo, estas penetran en nuestro presente y abren desde sí, un pasado histórico al cual pertenecieron. Un acercamiento a ellas nos permite reconocer allí ese pasado, que habla en nuestro presente, y nos

---

<sup>118</sup> **Platón.** *Obras completas.* UNAM. México. 1945. p. 89.

comunican algo sobre nosotros mismos. De igual modo la música, la poesía, la danza y demás expresiones artísticas de nuestra ciudad, permiten reconocer allí algo propio, algo de lo que no podemos desvincularnos por más que lo deseemos.

En este sentido, la obra de arte no es algo ajeno a su mundo, no es una instancia desvinculada de este, antes bien, es ella quien lo conforma y configura. El arte habla de un mundo y ese mundo es reconocible en el arte. Sin embargo, aquello que dice el arte no es algo que se agota en lo que podamos deducir de él, porque el arte es siempre más de lo que dice.



## CONCLUSION

Durante el recorrido hecho por el presente escrito se ha podido apreciar que el arte para Gadamer no es la expresión de un sentimiento privado de un sujeto, sino que es la expresión de algo público, común a todos, desde donde puede reconocerse un mundo histórico al cual pertenece el artista y el espectador de la obra. Desde la creación artística ellos pueden reconocer su mundo y reconocerse a si mismos desde ella. Pero este saber sobre sí mismo y sobre su mundo histórico al que hace parte no es una verdad que se agote en éste solo acercamiento al arte, porque la verdad del arte no es una verdad que sea totalmente cristalina que se capte con una sola mirada o con una sola interpretación, sino que es una verdad ambigua que no se deja atrapar del todo, pero no por ello dejamos de llegar o acceder a un saber por medio de esta.

El modo de ser de la verdad del arte no la posiciona por debajo de la ciencia, puesto que en el arte se manifiesta una verdad anterior a toda teorización. Una verdad, que es un sentimiento común compartido en una forma de vida sobre el cual se fundamenta la interacción social de un pueblo y sobre la cual se edifica o se construye de manera colectiva una forma de ver el mundo y a nosotros mismos. El arte deja ver esta verdad pre-teórica y pre-científica desde la cual parte todo aquello que el hombre crea: las leyes, el estado, la ciencia.

Entonces, el arte es superior a la ciencia puesto que participa de esta verdad histórica y antropológica sobre la cual el hombre crea su mundo en el cual se reconoce. Esto quiere decir que, contrario a lo que creía la conciencia estética, el arte permanece en su mundo y habla acerca de él (incluso si esta es arrancada de este y pasa a ser parte de una colección de museo, esta seguirá haciendo referencia a su mundo, puesto que en ella se abrirá este mundo). En cambio, la ciencia una vez logra explicar los fenómenos que acaecen en la naturaleza se desconecta del mundo de la vida y comienza a moverse en el mundo abstracto de las leyes universales. El arte está más vinculado al mundo

y a lo humano, la metodología científica se aleja de él. Entonces, la verdad del arte es una verdad primera y original sobre la que se fundamenta todo lo humano, la verdad de la ciencia es una verdad secundaria y derivada, por tanto, ésta, contrario a la del arte, necesita ser justificada.

La obra de arte como expresión de una visión de mundo (*Welthanschauung*) se constituye así en un elemento importante en la construcción de identidad de una forma de vida, puesto que allí se hace patente el sentir de un mundo completo. Todo encuentro con ella será el encuentro con un sentir común y particular. En esta medida los sujetos que hacen parte de un pueblo, de un mundo simbólico e histórico determinado, no tienen necesidad de construir su identidad desde elementos foráneos o extraños a ellos, ya que si proceden de este modo lo único que logran será la construcción de una conciencia, sobre lo que son ellos mismos, falsa e incluso, marginada. El arte es un fenómeno determinante en la creación de una conciencia propia, puesto que él habla acerca de lo más fundamental, eso que nos hace únicos respecto de las demás formas de vida, en él se hace patente un pasado, una tradición, que no es para nosotros ajeno ya que sobre este se edifica y se configura nuestro presente, en el que somos, en el que ahora nos encontramos y desde el cual nos proyectamos un futuro.

En esta medida, el arte se constituye en un espejo donde podemos vernos a nosotros mismos y reconocernos como realmente somos sin necesidad que un elemento foráneo y enajenador nos construya una conciencia falsa de lo que somos. Pero la vertiginosidad de la vida actual, esta cultura del *click*, de lo instantáneo, dificulta detenernos y tomarnos nuestro tiempo delante de la obra de arte para escuchar *lo que esta tiene que decirnos*. Pero ¿Hasta qué punto estamos dispuestos a dejarnos decir algo por los demás? ¿Hasta dónde estamos dispuestos a escucharlos, es decir, a asumir con respeto lo que el otro dice?, “tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender”<sup>119</sup>, nos dice Gadamer. Únicamente el que tenga capacidad de detenerse y escuchar lo

---

<sup>119</sup>Gadamer H-G. “Oír – ver – leer”, en *Arte y verdad de la palabra*. Paidós. Barcelona. 1998. p. 71.

que el otro le dice (el texto, una obra de arte, una persona) logrará comprender aquello que este le desea transmitir. Únicamente *dejándonos decir* algo del arte lograremos comprender aquello que somos. Pero esto que reconozcamos en el arte no se agota en lo dicho, sino que es algo que tenemos que construir y reconstruir constantemente porque eso que somos no es un proyecto que ha encontrado su fin en el decir del arte, sino que es una tarea por cumplir.

## BIBLIOGRAFIA

- **Aristóteles**. *Poética*. Alianza. Madrid. 2004.
- **Gadamer H-G**. *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca. 2005.
- ----- . *Verdad y método II*. Sígueme. Salamanca. 1994.
- ----- . *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona. 1991.
- ----- . *Estética y hermenéutica*. Tecnos. Madrid. 2006.
- ----- . *Acotaciones hermenéuticas*. Trotta. Madrid. 2002.
- ----- . *Arte y verdad de la palabra*. Paidós. Barcelona. 1998.
- **Grondin J**. *Introducción a Gadamer*. Herder. Barcelona. 2003.
- ----- . *El legado de la hermenéutica*. Universidad del valle. Cali. 2009.
- **Hegel G.W.F.** *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica. México. 1986.
- **Hegel G.W.F.** *Lecciones sobre la estética*. Península. Barcelona. 1989.
- **Heidegger M**. *Caminos de bosques*. Alianza. Madrid. 1984.
- **Kant. I**. *Crítica del juicio*. Espasa Calpe. Madrid. 2007.
- ----- . *Crítica de la razón pura*. Alfaguara. Madrid. 1984.
- **Oliveras E**. *Estética. La cuestión del arte*. Ariel. Buenos Aires. 2004.
- **Platón**. *Obras completas*. UNAM. México. 1945.
- **Schiller F**. *Kallias / Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona. 1990.
- **Zúñiga J**. *El diálogo como juego: la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. Universidad de Granada. Granada. 1995.