

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Filosofía

Everything You Always Wanted to Know About Film (But You Were Afraid to Philosophise).  
Prolegómenos para una estética hermenéutica de la imagen cinematográfica

Tesis que para optar por el título de Licenciado en Filosofía presenta

Óscar Palacios Bustamante

Asesor: Lic. Eduardo Sebastián Lomelí Bravo

Ciudad Universitaria, 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En el origen de las cosas está la clave de su ser.

Eduardo Nicol,  
*Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía, 1990*

Ein Kunstwerk hat immer etwas Sakrales an sich.

Hans-Georg Gadamer,  
*Wahrheit und Methode.  
Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 1960*

Si les innombrables et néfastes boutiquiers du cinéma ont cru s'approprier le mot «Septième Art», qui rehaussait immédiatement le sens de leur industrie et de leur commerce, ils n'ont pas accepté la responsabilité imposée par le mot : Art. [...] *Nous avons besoin du Cinéma pour créer L'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.*

Ricciotto Canudo,  
*Manifeste des Sept Arts, 1914*

## **Advertencia al lector**

El fundamento de la filosofía escapa de ceñirse a una exigencia escolar y, en realidad, a casi cualquier exigencia que no sea radical, es decir, que no esté enraizada en una vocación profundamente vital. El filósofo ha sabido esto siempre. Vale decir, el filósofo de a de veras. Esto lo advertimos con la mejor de las intenciones, pues queremos aclarar el significado de este trabajo.

Quisiéramos llamar con todas sus letras “obra filosófica” a este texto, como si fuera la prenda que un filósofo regala al mundo. En este caso, sin embargo, esto no es posible.

Si la filosofía aún es una forma de vida, o sea, si el obrar de la filosofía es aún el quehacer del que se entrega al saber, entonces el autor de este trabajo tiene mucho que aprender y que hacer, para que su propio obrar se constituya como obrar filosófico. Y nuestra advertencia se ha convertido en una confesión.

Hemos podido ensayar un pensamiento en conjunto y arrojar algunos intentos de escritura, pero esto carece de sentido (sentido filosófico), si se puede dudar de que el autor ofrezca este texto como parte de un camino vital, cuya dirección sea dada por un devenir virtuoso.

A la base entonces de las consideraciones teóricas específicas de este trabajo, en el nivel vital, que es el fundamental, advirtamos entonces la labor de un autoexamen. Queremos ser filósofos, y eso aún es querer una obra monumental. Junto a ello, este trabajo es poca cosa.

Aún son difíciles las cosas bellas, como diría Platón.

\*\*\*

Varios son coautores de este trabajo: pocos grandes profesores, a quienes admiro profundamente; amigos de distintos orígenes y formas de cuidarme, a quienes tengo como tesoro; filósofos que hablan desde sus obras, que leo como si fueran mis amigos. En verdad, es grande la tentación de nombrarlos a todos, junto con los distintos modos de contribución. Por fortuna, aún podrán saberlo en su momento y en otro sitio.

Indudablemente, este trabajo no hubiera sido posible sin la sapiencia, paciencia y elocuencia de Sebastián Lomelí.

Las traducciones del alemán al español fueron revisadas por Tomás Quiroz.

A Damir BarbariĆ debemos el conocimiento del elemento proveniente de la filosofía de Roman Ingarden, crucial para nuestra investigación.

Para el cuidado y respeto de un texto, aunque no exclusivamente en dicha materia, aún es maestro Enrique Hülsz.

De Ricardo Horneffer consideramos el equilibrio y la pasión para leer filosofemas no sólo difíciles, sino partícipes de un conflicto, cuyo centro es el que lee.

Por otro lado, a mis padres, mis hermanos y mi tía Lupita, les debo su apoyo y tolerancia y mucho más.

A Hernán Lavín Cerda le agradezco el oasis de sus palabras.

Quede noticia de las enseñanzas varias de Elisenda Gally Amorós.

Casi nada es posible sin Fernanda.

Por lo demás, gracias a usted, amable y querido lector. Porque si algo despierta en usted este trabajo, los prolegómenos adquieren su camino.

## Introducción

[...] mag es für die Älteren schwer sein, von dem großen Reichtum und der Bedeutungsfülle, die aus den großen Werken der Kunst vergangener Zeiten zu uns spricht, abzusehen, wenn man sich dem heutigen Schaffen öffnen will. Wir haben alle unsere Grenzen, die wir nicht überschreiten können. Manchmal mag uns einer etwas zeigen wollen, was wir auch dann noch nicht sehen. [...] – und dann wieder erfahren wir die Wirklichkeit dessen, was Kunst ist, wenn etwas in die Aura des Einzigartigen gehüllt ist, das uns ergreift, das uns begrenzt und das wir bewundern.

Hans-Georg Gadamer, “Der Kunstbegriff im Wandel”<sup>1</sup>

*Wahrheit und Methode (Verdad y método)* se publicó por primera vez en 1960, obra con la cual Hans-Georg Gadamer se convirtió en el máximo representante de una hermenéutica filosófica renovada, con antecedentes de, y críticas hacia, filósofos como Kant, Hegel, Dilthey, Husserl y Heidegger. Esta “nueva hermenéutica” serviría como fundamento teórico para distintos estudios posteriores acerca del arte, la historia, el diálogo y el lenguaje, pues brindó un determinado horizonte filosófico heredero de la fenomenología husserliana, la ontología heideggeriana, el idealismo alemán y las filosofías de Platón y Aristóteles. Aunque Gadamer no fue el único que forjó una filosofía propia a partir de esta tradición, la importancia de su pensamiento ha sido crucial para el debate filosófico del siglo XX, en especial para la estética, gracias a su ontología de la obra de arte, la cual forma parte de todo un trayecto teórico que se observa en *Wahrheit und Methode*.

En 1972 una tercera edición de la obra magna de Gadamer vio la luz en Tübingen, en la cual reafirmaba el filósofo alemán lo que había escrito en el prólogo a la segunda edición (1965): el estado filosófico de la cuestión no había cambiado lo suficiente y las críticas no habían acertado lo suficiente como para alterar el núcleo

---

<sup>1</sup> En nuestra traducción: “[...] es posible que sea difícil para los mayores dejar a un lado la gran riqueza y la abundancia de significación que nos habla desde las grandes obras de arte de tiempos pasados, al querer abrirse a la creación contemporánea. Todos tenemos nuestros límites que no podemos rebasar. A veces alguien puede querer mostrarnos algo que entonces no vemos todavía. [...]...y entonces experimentamos de nuevo la realidad de lo que el arte es, cuando algo está envuelto en el aura de lo único, que nos cautiva, nos delimita y que admiramos” (Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze*, pp. 159, 160).

teórico de la obra; bastaba con aumentar algunas referencias y aclarar de nuevo el propósito del camino hermenéutico que Gadamer había inaugurado.

Una vez publicadas sus *Gesammelte Werke (Obras reunidas)*, Gadamer publicó una serie de escritos en el año 2000: *Hermeneutische Entwürfe (Acotaciones hermenéuticas o Esbozos hermenéuticos)*, donde se incluía un texto de 1995 llamado “Der Kunstbegriff im Wandel” (“Transformaciones en el concepto de arte” o “El concepto de arte en transformación”). Nos llama la atención este texto en particular, pues la pregunta eje de dicho texto, junto con su respuesta, nos parecen cruciales para la estética hermenéutica contemporánea: “¿Lo que está pasando en nuestra época pone en peligro el concepto del arte y de la obra de arte?”,<sup>2</sup> a lo cual Gadamer, tras una breve revisión histórico-filosófica del concepto de arte y después de admitir la época artística que pudo presenciar, responde: “[...] me parece oportuno reconocer mi limitada experiencia con el arte moderno. [...] Por lo que pueden advertir, mis experiencias con el arte de nuestro siglo no me han dado especial motivo para poner en cuestión el concepto de la obra de arte”.<sup>3</sup>

Después de medio siglo de arte, incluyendo nuevas tecnologías y propuestas artísticas que aún no han sido del todo conceptualizadas por la filosofía, nos parece pertinente retomar la pregunta que tan rápidamente parece despachar Gadamer: ¿qué debe hacer la estética hermenéutica frente a las formas de arte contemporáneo?, ¿hay alguna forma de arte en particular que nos pueda ofrecer una historia suficientemente madura como para hacernos repensar el concepto de obra de arte?, ¿cómo plantear “nuevas posibilidades” para esta cuestión, a partir de la misma obra central de Gadamer, *Wahrheit und Methode*?

El presente trabajo se trata pues de reactualizar la ontología de la obra de arte, a la luz de nuestra experiencia artística contemporánea, la cual consideramos notablemente marcada por la obra cinematográfica. ¿Por qué el cine para repensar la ontología de la obra de arte?

Dice Gadamer: “[...] en el espacio que deja libre un mundo determinado por un trabajo íntegramente planificado, alcanza más resonancia el disfrute cultural de las obras de arte del pasado que las aportaciones artísticas del presente”.<sup>4</sup> ¿Es esto cierto

---

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, *Acotaciones hermenéuticas*, trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito, p. 191.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 191, 192.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 189.

para nuestro tiempo, para nuestra sociedad?, ¿no es cierto que nuestro tiempo ha abierto cada vez más espacios para la creación, difusión e industria cinematográficas?<sup>5</sup>

En más de un siglo de cine y desde sus inicios, éste ha sido objeto de numerosos y variados tipos de teorización, entre los cuales la filosofía también ha tomado lugar, ¿por qué no habríamos de detenernos entonces, desde la estética hermenéutica, para conceptualizar a la obra y la experiencia cinematográficas?, ¿será que éstas nos puedan ofrecer una especificidad teórica para el concepto de la obra de arte?

Nuestra investigación se propone realizar entonces esta reactualización de la ontología gadameriana de la obra de arte, con el objetivo de hallar una forma conceptual particular para la obra cinematográfica, la cual puede ofrecérsenos desde la puesta a prueba de las tesis gadamerianas, incluidas aquéllas sobre valencia ontológica de la imagen, que forman parte del recorrido teórico de *Wahrheit und Methode*.

Nuestra tesis principal a desarrollar será entonces que el cine, en tanto que representación fílmica, cuyo medio es la imagen cinematográfica, es en el modo de ser de la *Darstellung*, es decir, de la representación como Gadamer la explica con respecto a la obra de arte.

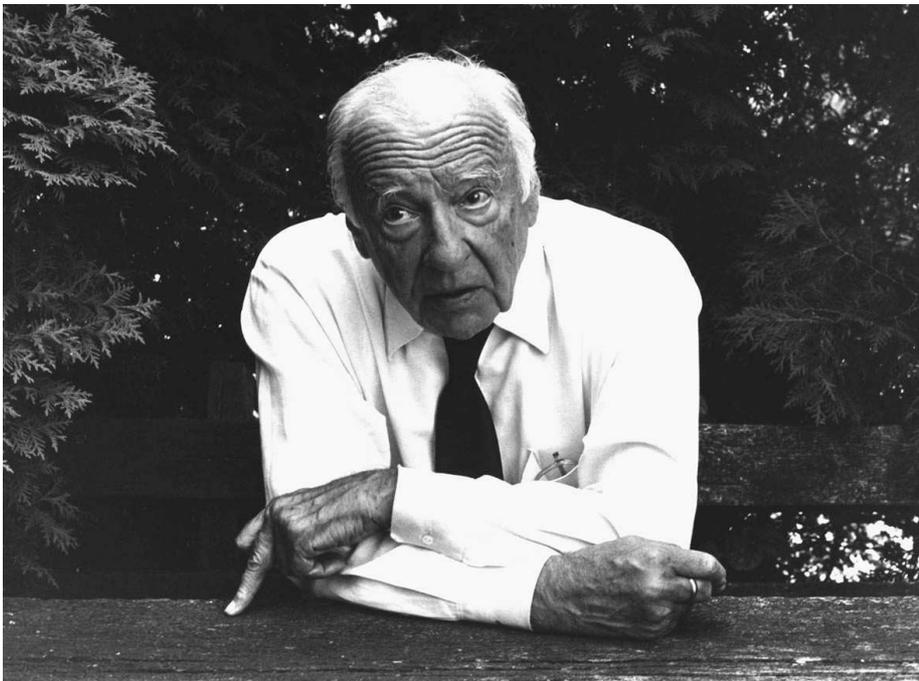
Al enfocar la relación de la imagen cinematográfica con la *Darstellung*, entenderemos este tipo de imagen sin hacerla depender exclusivamente de un medio por el cual se reproduzca, es decir, no restringiremos la representación fílmica a un medio material específico, para abrirnos entonces a la posibilidad de hallar varios medios en los cuales es posible hacer experiencia de este tipo de imagen (desde el cinematógrafo hasta el reproductor de video de una computadora), e incluso arrojar luz sobre otras manifestaciones estéticas (por ejemplo, el *video mapping*).

Sostener esta tesis nos llevará primero a exponer el contexto filosófico de la hermenéutica filosófica de Gadamer (capítulo primero), para después exponer detalladamente la ontología de la obra de arte de *Wahrheit und Methode*, así como la corroboración del modo de ser de la obra de arte en la imagen (capítulos segundo y tercero). Por último, partiremos de un modo provisional de entender el filme, para pensar después el modo de ser de la representación en la imagen cinematográfica y apuntar algunos conceptos claves para comprender la especificidad de esta imagen (capítulo cuarto).

---

<sup>5</sup> El propio Gadamer dice: “[...] el cine y la televisión van relegando cada vez más al teatro como imitación de la realidad” (*Ibid.*, p. 195).

Este último recorrido teórico nos permitirá desembocar en el concepto de “representación fílmica”, cuyo horizonte teórico (el estético hermenéutico) y tesis implicadas serán suficientes para formar los prolegómenos de un análisis del modo de ser de la obra cinematográfica, los cuales habrán de completarse en trabajos posteriores y más maduros.



Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002)

## 1. Del ἐρμηνεύειν a la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer<sup>6</sup>

Nature is a language—can't you read?

The Smiths, "Ask"

“Hermenéutica” es una palabra que viene del verbo griego ἐρμηνεύω-ἐρμηνεύειν que puede significar “interpretar lenguas extranjeras” (como cuando un traductor ayudaba en un tribunal o era intermediario en un matrimonio), o bien, “expresar”, “poner en palabras” o “decir claramente”, o bien “articular” (como cuando se decía que un poeta hablaba poseído por un dios o se expresaba un discurso).<sup>7</sup>

Estos usos se trasladaron también al latín *interpretātio*, *-ōnis*, que quiere decir “interpretación”, “traducción” o “explicación”, aunque, en retórica, significa “explicación de una expresión por otra”.<sup>8</sup>

Estas significaciones tomaron su curso en el desarrollo de las distintas lenguas modernas y en filosofía formaron también diferentes acepciones de “hermenéutica” que hoy podemos ver en un trayecto histórico.

Ya que nuestro trabajo toma su marco teórico de una hermenéutica formulada en el siglo XX, consideramos pertinente revisar los distintos tipos de hermenéutica que influyeron en su formación, los cuales se remontan, tomando en cuenta su pertinencia, mayoritariamente al siglo XIX.

Encontraremos entonces dos grandes acepciones que llamaremos, por un lado, “hermenéutica clásica” (de la cual veremos dos formulaciones) y, por el otro, “hermenéutica filosófica”, entre las cuales podemos ubicar también una “hermenéutica metodológica”, la cual podemos distinguir por estar fuertemente influenciada por las convicciones de la hermenéutica clásica, pero, al mismo tiempo, sugerir algunas tesis cruciales para la hermenéutica filosófica posterior.

---

<sup>6</sup> Para la elección de los temas que componen este capítulo, así como el orden (aunque no siempre el modo) en el que se exponen, nos hemos inspirado en: Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?*, trad. de Antonio Martínez Riu, cap. I-III, V, pp. 21-62, 69-90.

<sup>7</sup> Cf. Henry George Liddell y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, entrada: ἐρμηνεύω.

<sup>8</sup> Cf. Julio Pimentel Álvarez, *Breve diccionario Porrúa. Latín-Español Español-Latín*, entrada: *interpretātio*, *ōnis*.

Con esto podremos contextualizar el marco teórico hermenéutico que nuestro estudio tomará, para comprender mejor las tesis sobre la forma de ser de la obra del arte que abordaremos en el segundo capítulo.

### **1.1 La hermenéutica clásica**

Desde la Edad Media hasta las primeras décadas del siglo XIX, “hermenéutica” se refería a una técnica o arte que servía para interpretar un texto.

A veces, cuando en la lectura de un texto tropezamos con alguna línea cuyo sentido no alcanzamos a aprehender de inmediato, decimos que debemos “leer entre líneas”, es decir, frente a los signos que se nos presentan como texto, tenemos que tomar decisiones sobre qué entender y qué no, para poder seguir el “significado original” que se nos quiso transmitir y que, en una primera leída, nos parece oscuro o incompatible con lo que antes habíamos leído.

La hermenéutica dictaba entonces un conjunto de reglas que servían para saber qué entender y qué no, al leer cierto pasaje difuso de un texto. Pero, ¿cómo se habían formulado aquellas reglas? Si pensamos que el texto es un “hablar escrito” y que ese hablar tuvo sus propias reglas para darse a entender, es decir, si ese discurso fue escrito conforme a las reglas de la retórica, entonces basta con conocer las reglas que ordenan la formulación de discursos para poder formular, en efecto espejo, las reglas de su correcta lectura. Si sabemos cómo hablar, podemos saber qué esperar al momento de escuchar.

La hermenéutica clásica toma pues sus reglas de la retórica (principalmente de la retórica romana) y formula reglas para un arte de la lectura, de la intelección de los textos. Éste es un primer tipo de hermenéutica clásica que San Agustín (354–430), por ejemplo, entendía como una técnica auxiliar para interpretar un texto. El fin de la interpretación era la comprensión de un pensamiento, un pensamiento sobre una cosa, donde la cosa tiene primacía sobre los signos que la representan. Así, el texto sirve para la comprensión de una cosa real, pero para ello era necesario saber la lengua escrita, su gramática, tropos, etc.

Pensemos, por ejemplo, en las instrucciones para llegar a un lugar: lo que importa es el conocimiento de un camino efectivamente real y para obtenerlo debemos

conocer cómo es que se dan instrucciones y, si acaso leemos, por ejemplo, en español, debemos saber qué interpretar cuando se nos dice “doblar la esquina” o “hacer esquina” (aunque éste es un ejemplo bastante vulgar cuando pensamos que San Agustín tenía en mente la lectura de la Biblia para el conocimiento de la creación del Dios trinitario y la salvación).

La hermenéutica, en esta acepción, sólo se usa cuando es difícil comprender cierto pasaje de un texto (por ejemplo, la exégesis de San Agustín de los primeros versos del *Génesis* o cierto filólogo renacentista que no sabe cómo traducir cierto pasaje del *Banquete* de Platón); su uso es ocasional en una lectura que busca comprender el sentido del texto, es decir, se cree que esta comprensión es espontánea o es la “regla general” al emprender una lectura; las reglas de la hermenéutica se emplean sólo para superar ciertos obstáculos que se presentan cuando queremos entender oscuridades o lagunas en el discurso.

Sin embargo, ¿qué pasa si, en lugar de la comprensión, es la incomprensión la que rige en la lectura? Este problema se formuló en la hermenéutica del siglo XIX, principalmente por Friedrich Schleiermacher (1768–1834)<sup>9</sup> y dio lugar al nacimiento de un segundo tipo de hermenéutica clásica, entendida entonces como un “mantenerse alerta” en la lectura.

Dice Schleiermacher:

Considerada desde el aspecto lingüístico [...] la disciplina técnica de la hermenéutica proviene del hecho de que cualquier discurso es válido sólo como una representación objetiva, en la medida en que es tomada del lenguaje y puede adquirir sentido por el lenguaje, pero, por otra parte, sólo viene a ser como la acción de un individuo, y como tal, aunque sea analítica con respecto a su contenido, mantiene, sin embargo, algo de libre síntesis con ella, derivada de sus elementos menos esenciales. El balance de ambos momentos convierte la comprensión y la interpretación en un arte.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher fue traductor de los diálogos platónicos al alemán y cofundador de la Berliner Universität (hoy Humboldt-Universität zu Berlin). Sus variados intereses incluyeron, además de los filosóficos, temas filológicos, teológicos, políticos, pedagógicos y éticos (por ejemplo, la defensa de los derechos de las mujeres y los judíos). Cf. Friedrich Schleiermacher, *Lectures on Philosophical Ethics*, trad. al inglés de Louise Adey Huish, p. vii.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 87, 88. Traducción nuestra de la versión en inglés. Sobre el motivo de la sospecha de la incomprensión en la hermenéutica de Schleiermacher, Gadamer comenta: “Schleiermacher define la hermenéutica como el arte de evitar el malentendido. No es una descripción totalmente errónea de la labor hermenéutica. Lo extraño induce fácilmente al malentendido, que es propiciado por la distancia temporal, el cambio de usos lingüísticos, la modificación del significado de las palabras y de los modos de representación. Se trata de evitar los malentendidos mediante un conocimiento metodológico controlado” (Hans-Georg Gadamer, “La universalidad del problema hermenéutico”, en *Verdad y método II*, trad. de Manuel Olasagasti, p. 216).

Al considerar que en cada discurso se halla entonces la posibilidad de una incompreensión, por la naturaleza misma de la enunciación (pues en ella están involucrados elementos que la someten a una variabilidad en su significado), Schleiermacher elabora una hermenéutica que consiste, igual que la primera hermenéutica clásica, en un conjunto de reglas inspiradas en la oratoria, en las reglas de la correcta elocución.

Sin embargo, al considerar a la hermenéutica como un acto reglamentado o un arte que debe ejercerse todo el tiempo que se realice la lectura, ésta debe tener reglas más estrictas, es decir, conforme a un método riguroso general, que sirva para cualquier tipo de textos (mientras que antes había varias “hermenéuticas” que variaban según el texto en cuestión, por ejemplo, una hermenéutica del Nuevo Testamento).

Ahora bien, ¿dónde encuentra ese método su fundamento? Según Schleiermacher, en el autor de la enunciación, es decir, en el acto de enunciar que se realiza conforme a la voluntad de un autor.

La hermenéutica debe entonces reconstruir el acto por el cual se generó cierto sentido en el pensamiento particular de un autor (el problema sería entonces: “¿qué quiso decir Fulano en su texto *x*?”). El hermeneuta debe reconstruir el acto de composición del autor e incluso comprenderlo *mejor* que él, a partir de diversos elementos: la obra, el género al que ésta pertenece, el contexto histórico, la biografía del autor, etc.

Por tanto, la hermenéutica ya no es sólo el arte de la interpretación, ocasionalmente empleada, para llegar a una comprensión; este otro tipo de hermenéutica asegura la comprensión misma.

Pero eso no es todo: la hermenéutica, como antes dijimos, además de que es general y no particular para cada texto, puede aplicarse no sólo a los textos, sino a todo fenómeno de comprensión (pues el pensamiento, el sentido que alguien quiere comunicar, se transmite no sólo mediante palabras escritas). Sabemos, por ejemplo, que en una conversación usual interpretamos las palabras conforme las escuchamos y a veces éstas adquieren su sentido pleno en cuanto escuchamos un cambio de tono de voz, o a veces, por el contrario, el sentido de las palabras se distorsiona o nos perdemos

en el tono de la conversación, porque vemos un ademán o una seña de nuestro interlocutor que nos resulta ambigua o ajena.

Así, en este segundo tipo de hermenéutica clásica, podemos ver una universalización de la misma: el arte de interpretar se normativiza para todos los textos e incluso puede generalizarse a todas las formas de expresión, aunque esto presupone que, en todo momento que interpretamos un discurso o una expresión, hay detrás una extrañeza o la sospecha de una incompreensión que puede actuar en todo momento.<sup>11</sup>

## 1.2 Dilthey y la hermenéutica metodológica

Hasta aquí hemos expuesto dos acepciones de lo que podemos llamar “hermenéutica clásica”. Ésta suele diferenciarse de, e incluso contraponerse a, la “hermenéutica filosófica” desarrollada en el siglo XX. Pero todavía entre ambas hermenéuticas podemos observar una reflexión teórica que será heredera de la “hermenéutica clásica” pero que, al mismo tiempo, avistará las intuiciones decisivas de una nueva hermenéutica.

Durante el siglo XIX la hermenéutica era aún considerada, en la mayoría de los casos, una disciplina filológica y su discurso teórico no era muy difundido.

Al mismo tiempo, las ciencias naturales y las exactas habían ganado un amplio prestigio; parecía como si cualquier ciencia que se dignara a tener dicho nombre, tenía que tener una metodología exacta, cuyos resultados fueran constatables y que encontrara su fundamentación teórica en el proyecto crítico de Immanuel Kant (1724–1804) y su espíritu en la metodología y la avidez de certeza modernas que habían iniciado con René Descartes (1596–1650).

Pero, ante tal hegemonía del conocimiento científico exacto, ¿qué pasaba entonces con las “ciencias del espíritu” (*Geisteswissenschaften*), *moral sciences* o humanidades (especialmente la historia y la filología), si éstas no tenían una metodología como la de la física o las matemáticas? Si las “ciencias del espíritu” eran

---

<sup>11</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, p. 231.

efectivamente “ciencias”, ¿cuál era entonces su método de investigación?, ¿cómo constituían su rigor científico?

Esta reflexión metodológica fue desarrollada por Wilhelm Dilthey (1833–1911), quien era un gran conocedor de la hermenéutica de Schleiermacher y que también tenía un gran entusiasmo científico influenciado por Kant. Así, Dilthey se propuso fundamentar lógicamente, epistemológicamente y metodológicamente las “ciencias del espíritu”; hallaría las categorías lógicas, la teoría del conocimiento y la teoría del método específico, que se empleaban, por ejemplo, en la investigación histórica.<sup>12</sup>

Frente al positivismo empírico de Auguste Comte (1798–1857) o John Stuart Mill (1806–1873) y la historia trascendental o idealista de G. W. F. Hegel (1770–1831), Dilthey mostró que había un método científico que no era necesariamente el de las ciencias exactas. Para ello diferenció dos tipos de actividades: por un lado, el “explicar” (*Erklären*), es decir, las ciencias *explican* fenómenos a partir de leyes e hipótesis, mientras que, por otro lado, las “ciencias del espíritu” buscan “comprender” (*Verstehen*) una individualidad histórica a partir de sus manifestaciones exteriores. El comprender era entonces la clave para el método de las humanidades.

Ya vimos que en la “hermenéutica clásica” de Schleiermacher la comprensión era la reconstrucción del acto expresivo del autor, a partir de su mensaje y su contexto. Este proceso de comprensión, que va hacia una interioridad desde una exterioridad, es lo que Dilthey convertirá en el fundamento del método universal de las “ciencias del espíritu”.

En la búsqueda de un conocimiento científico de las personas, de las formas de existencia históricas,<sup>13</sup> el proceso de comprensión asegura que de la captación de un objeto particular se pueda derivar un conocimiento con validez universal.

Este proceso, como ya vimos, es precisamente la hermenéutica, pero aquí adquiere un papel metodológico sin precedentes que responde al panorama filosófico y científico del siglo XIX, a saber: fundamentar teóricamente la validez universal de la interpretación, la cual otorgue a las “ciencias del espíritu” su científicidad.

Eusebi Colomer comenta:

---

<sup>12</sup> Cf. *Ibid.*, p. 302.

<sup>13</sup> Comenta Eduardo Nicol: “¿Cómo la estructuración del mundo espiritual en el sujeto hace posible un saber de la realidad espiritual? [É]sta es la tarea que Dilthey ha designado con el nombre de crítica de la razón histórica. Y la concibe como complementaria de la crítica de la razón pura que llevó a cabo Kant” (Eduardo Nicol, *Historicismo y existencialismo*, p. 301).

[...] los esfuerzos de la escuela histórica habían levantado frente a las *ciencias de la naturaleza* (*Naturwissenschaften*) un grupo de ciencias nuevas: las *ciencias del espíritu* (*Geisteswissenschaften*). Sus cultivadores se limitaban a ver, a observar y reconstruir el mosaico multicolor de la vida humana histórica. Su actitud era la del positivismo aplicado a los hechos históricos. Ahora bien, esto era a ojos de Dilthey muy grave. Era reconocer que la escuela histórica no había sido capaz de dar razón de los hechos históricos, ni de su propia legitimidad como ciencia. Era preciso, pues, buscar un fundamento a las ciencias del espíritu, elevándolas a razón histórica. Ésta va a ser la tarea de Dilthey.<sup>14</sup>

Este tipo de hermenéutica metodológica y científica permitía entonces eliminar el subjetivismo y la arbitrariedad de la interpretación para brindar un carácter de objetividad a las “ciencias del espíritu” (ahora científicamente más “estrictas”).

La hermenéutica de las humanidades tenía entonces, en su núcleo, los tres diferentes momentos o componentes del proceso interpretativo: 1) la interioridad singular, vivencia o sentimiento vivido por alguien (*Erlebnis*), 2) los signos que se dan en el plano sensible, expresiones de 1), y 3) la comprensión, es decir, la reactualización de 1), únicamente accesible a partir del estudio de 2).

Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen comentan:

[...] en Dilthey, la noción de “comprensión” [*understanding*] se convierte en el concepto clave, designando cómo todas las formas de expresión (*Ausdruck*) de lo que él llama *Erlebnis* o “experiencia vivida” son aprehendidas [*apprehended*], y por tanto, en el concepto clave para caracterizar la manera en que las “humanidades” [*human studies*] (*Geisteswissenschaften*) pueden rendir conocimiento de su objeto [...]<sup>15</sup>

Con la hermenéutica de Dilthey convertida en la base metodológica de las “ciencias del espíritu”, encontramos entonces una distinta acepción de la hermenéutica con mayor relevancia teórica para su época y circunscrita en un marco científico.

Sin embargo, las últimas reflexiones de Dilthey llevarán más lejos la amplitud teórica de su hermenéutica. Mientras que los elementos arriba enumerados (vivencia, expresión y comprensión) se habían pensado exclusivamente dentro de la fundamentación metodológica de las humanidades, Dilthey dará un lugar mucho más central a la vivencia, puesto que la comprensión no será después pensada únicamente como fundamento de las “ciencias del espíritu”, sino de la vida humana histórica misma.

<sup>14</sup> Eusebi Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, pp. 338, 339.

<sup>15</sup> Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, “The Philosophy of Literature: Pleasure Resorted”, en Peter Kivy (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, p. 201. Traducción nuestra.

Según esta tesis, la expresión y la comprensión son los modos en los que la vida misma se desarrolla en su devenir histórico y las humanidades sólo prolongan estos modos, a través de una depuración científica metódica. El modo de ser de la vida sería entonces un modo de ser hermenéutico.

Este carácter hermenéutico de la vida en cuanto tal, desarrollado paralelamente también desde distintos aspectos y más radicalmente por Nietzsche,<sup>16</sup> inspirará una nueva hermenéutica que buscará el carácter no metódico de la interpretación y llevará hasta sus últimas consecuencias (consecuencias ontológicas) el carácter histórico de la vida.

### **1.3 Heidegger: una hermenéutica fenomenológica para un proyecto ontológico**

Ya vimos que la “hermenéutica clásica” inspiró una hermenéutica metodológica de las humanidades. A finales del siglo XIX la hermenéutica se trataba de la labor metódica de interpretación y comprensión del sentido de un texto o del pensamiento de un autor, con pretensiones de objetividad y universalidad. Las reflexiones alrededor de la hermenéutica, en todo caso, se habían limitado a una determinada disciplina o a las “ciencias del espíritu”.

Sin embargo, a principios del siglo XX la hermenéutica sufriría un cambio radical que marcaría gran parte de las reflexiones que hasta hoy se llevan a cabo, dentro y fuera de la filosofía. Este nuevo rumbo de la reflexión hermenéutica tuvo varios autores, pero bien podría encontrar su principal representante en Martin Heidegger (1889–1976), cuyo pensamiento puso en crisis la filosofía con una nueva forma de filosofar.

Con Heidegger, esta nueva hermenéutica dejó de ser una disciplina interpretativa o una metodología científica para convertirse íntegramente en una filosofía que ya no tenía por principal “objeto de estudio” textos o interpretaciones histórico-filológicas, sino la existencia misma, tal como Dilthey había sugerido en sus

---

<sup>16</sup> Gadamer menciona el carácter nietzscheano de la hermenéutica de Heidegger en: Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 323.

últimos escritos,<sup>17</sup> pero cuyo *Leitmotiv* era uno fundamentalmente ontológico: la pregunta por el sentido del ser.

Con respecto a su distancia frente a Dilthey (y a Yorck), en lo que respecta al carácter primordialmente ontológico de sus investigaciones, Heidegger dice:

El interés por comprender la historicidad se encuentra con la tarea de poner de manifiesto la “diferencia genérica entre lo óntico y lo histórico”. Con esto queda fijada la *meta fundamental* de la “filosofía de la vida”. Con todo, ha menester el planteamiento del problema de una radicalización *fundamental*. ¿De qué otra manera apresar filosóficamente en conceptos “categoriales” la historicidad en lo que tiene de diferente respecto de lo óntico, que reduciendo así lo “óntico” como lo “histórico” a una *unidad más primitiva* de la posible comparación y diferenciación? [...] El problema de la diferencia entre lo óntico y lo histórico sólo puede desarrollarse como problema de una investigación una vez que *se haya asegurado previamente el hilo conductor* aclarando la cuestión ontológico-fundamental del sentido del ser en general.<sup>18</sup>

Tanto en sus primeros cursos como en *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*, 1927, su autor tenía 38 años), Heidegger trazó entonces un estudio hermenéutico que llamó “hermenéutica de la facticidad” (*Hermeneutik der Faktizität*), es decir, una filosofía de la existencia concreta e individual, del hombre entendido como un ser que es arrojado al mundo no como un objeto entre otros ni con una “esencia” determinada,<sup>19</sup> sino como una “aventura” que a veces dejamos de tener en cuenta como tal.

---

<sup>17</sup> La influencia de Dilthey sobre el joven Heidegger tuvo también lugar para críticas fundamentales: ambos ven interpretación en la actitud de la vida frente al mundo, pero para Heidegger, el ámbito fundamental, el fundamento ontológico de ese estar en el mundo, es lo que posibilita la actitud metodológica; la metodología, la cientificidad es algo posterior y no fundamental: “También Heidegger está determinado en sus comienzos por aquella tendencia común a Dilthey y a [Yorck], que uno y otro formularon como ‘concebir desde la vida’ [...] Sin embargo, Heidegger no se ve alcanzado por las implicaciones epistemológicas según las cuales la vuelta a la vida (Dilthey), [...] [tiene] su fundamento metódico en la forma como están dadas las vivencias por sí mismas. Esto es más bien el objeto de su crítica. [...] La facticidad del [Dasein], la existencia, que no es susceptible ni de fundamentación ni de deducción, es lo que debe erigirse en base ontológica del planteamiento fenomenológico [...]” (*Ibid.*, pp. 318, 319). Jesús Adrián Escudero podría añadir: “[...] el problema de la historicidad no radica tanto en la objetividad del conocimiento historiográfico como en alcanzar una comprensión del despliegue de la conciencia histórica” (Jesús Adrián Escudero, “El programa filosófico del joven Heidegger. Introducción, notas aclaratorias y glosario terminológico sobre el tratado *El concepto de tiempo*”, p. 52).

<sup>18</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, §77, pp. 434, 435.

<sup>19</sup> Dice Heidegger en unas lecciones de 1923: “De lo que se trata es de, partiendo del contenido de la indicación, indeterminado pero en cierto modo entendible, hacer que el entender alcance el *curso* adecuado *para el mirar*. Para lograr ese curso de la mirada [...] podemos y debemos apoyarnos, a manera de prevención, en el rechazo de otros puntos de mira *aparentemente* afines y por ello mismo concurrentes, por ser los dominantes en una determinada situación del investigar. [...] Lo primero que hay que evitar es *el esquema de que hay sujetos y objetos* [...]” (Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, trad. de Jaime Aspiunza, §§16, 17, p. 105).

Así, el hombre era entendido como un ser hermenéutico, es decir, la vida era intrínsecamente hermenéutica, estaba orientada a interpretarse a sí misma, lo cual implicaba que la existencia elegía su propia orientación.<sup>20</sup> Además, quería decir que el hombre experimentaba el mundo ya siempre desde un sentido determinado, en relación íntima con el modo de vivirlo (influencia de la fenomenología de Edmund Husserl, 1859–1938).

Además, frente a la pretensión moderna de objetividad o “punto neutro” para la reflexión, el proyecto de Heidegger tenía que ser consecuente con sus propias tesis: la hermenéutica de la facticidad se efectuaba ella misma, expresamente, desde la existencia. O sea que el propio estudio de la existencia estaba ya inserto en un sentido determinado y era imposible encontrar una “objetividad plena”, desde donde dictar sentencias sobre lo que era la existencia.<sup>21</sup>

Más bien, inmersa en la propia facticidad, ubicada ya siempre en un horizonte de sentido, la hermenéutica podía únicamente elaborar “conceptos” o “indicadores formales” (*formale Anzeige*) que permitieran a la propia existencia percatarse de su constitutiva actividad de comprensión constante, para así seguir su curso, sin restringir las posibilidades que ella misma podía llevar a cabo en ese existir hermenéutico.

Jorge Reyes Escobar explica:

La indicación formal es la estrategia básica (se estaría tentado a emplear el término *método*) mediante la cual se pretende esclarecer la articulación del espacio de sentido a partir de situaciones concretas en las cuales se expresa la totalidad de la vida. [...] La indicación formal es una vía cuyo propósito es hacer explícito cómo se posee algo, cómo nos relacionamos con algo, pero con la salvedad de que el *algo* que la filosofía trae a colación no es un objeto, sino el

---

<sup>20</sup> Dice Heidegger en *Sein und Zeit*: “El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo. El Dasein, o bien ha escogido por sí mismo estas posibilidades, o bien ha ido a parar en ellas, o bien ha crecido en ellas desde siempre. La existencia es decidida en cada caso tan sólo por el Dasein mismo, sea tomándola entre manos, sea dejándola perderse. La cuestión de la existencia ha de ser resuelta siempre tan sólo por medio del existir mismo. A la comprensión de sí mismo que *entonces* sirve de guía la llamamos comprensión *existente* (*existenzielle*) [Gaos traduce: “existencial”, es decir, la existencia humana en su sentido óntico] La cuestión de la existencia es una “incumbencia” óntica del Dasein” (Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera, §4, p. 12).

<sup>21</sup> De ahí un problema que Heidegger ve entre su fenomenología hermenéutica y la fenomenología trascendental de Husserl, a saber, el problema de la mundanización de la conciencia. Escudero comenta: “La significatividad primaria del mundo circundante se diluye en la llamada actitud teórica de la ciencia, en la puesta en paréntesis de la actitud natural que encontramos en la fenomenología husserliana. Por ello, Heidegger afirma que la actitud teórica es expoliadora de la vida. Con esta actitud abandonamos el ámbito inmediato de la realidad para situarnos en el ámbito de la reflexión y de la determinación analítica de las vivencias. [...] Todo un proceso de desvitalización, de privación de vida que Heidegger intenta evitar a cualquier precio” (Jesús Adrián Escudero, *op. cit.*, pp. 23, 24).

sentido del ser, el cual, como se ha insistido, no se ofrece como objeto tematizable. [...] la indicación formal [...] es el camino por medio del cual se *definen* [...] y ponen de relieve los distintos modos, plurales y nunca explícitos, en los cuales se pertenece pre-reflexivamente al horizonte del ser. [...] simplemente se limita a volver nuestra atención a la forma en la que estamos ya siempre inmersos en la significatividad de la vida.<sup>22</sup>

*Hermeneutik der Faktizität* quería decir entonces que el propio modo de ser de la existencia era ya siempre interpretando ese modo de ser mismo. Es decir: ya siempre vivimos, cotidiana e inconscientemente, bajo el abrigo de determinadas interpretaciones, pero no porque estemos determinados irremediablemente o porque tengamos una “forma de ser” constante, sino porque la existencia es una apertura,<sup>23</sup> un espacio concreto, abierto a su propia orientación:

[...] existir no es un simple estar dado; antes bien, es un realizarse, un gestarse histórico. [...] La vida misma, esa temporalidad en constante fluir, se comprende a sí misma desde el mundo histórico que habita. La historia, cuya trama se traza en el curso mismo de la vida, no tiene otro sentido que el que la vida y nosotros mismos le vamos entresacando en un proceso constante de interpretación. Tomando en consideración la íntima correlación de vida e historia se puede decir que lo que soporta la construcción del mundo histórico es la historicidad interna de la propia de la vida.<sup>24</sup>

Sucede entonces que enajenamos nuestra existencia, nuestra posibilidad abierta, a las significaciones previas que el mundo nos ofrece, es decir, olvidamos nuestro carácter de apertura de sentido, pues se nos ofrece la familiaridad de un mundo previamente comprendido: la existencia se entrega a un estado interpretativo (*Ausgelegtheit*) que constantemente regula las posibles formas de sentir, comprender y hablar; la existencia se despoja de su propia responsabilidad, pues vive a partir de lo ya sentido, comprendido y hablado por los demás, en lugar de enfrentarse directamente con los demás y las cosas. El hombre se pierde a sí mismo.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Jorge Reyes Escobar, “El diálogo como indicación formal (*formale Anzeige*)”, en Mariflor Aguilar Rivero y María Antonia González Valerio (Coord.), *Gadamer y las humanidades I*, pp. 134, 135. La “definición” que ofrece el indicador formal no es, sin embargo, una definición clásica de origen aristotélico (género próximo y diferencia específica), pues lo que se “define” no es algo separado de quien lo indica, sino la co-pertenencia de lo indicado y el indicador en un mismo horizonte de sentido. Cf. *Ibid.*, p. 126.

<sup>23</sup> La apertura, “aperturidad” o el “estado de abierto” (*Erschlossenheit*), dice Escudero, “Indica el carácter constitutivo por el cual el Dasein está abierto, se entiende que abierto al mundo, a los otros, a sí mismo y, sobre todo, al ser; señala el horizonte irrebasable en el que previamente ya siempre nos encontramos, remite el ámbito de apertura originaria y verdadera [...]” (Jesús Adrián Escudero, *op. cit.*, p. 75).

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 33, 35.

<sup>25</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 44, 45. Añade Escudero: “En la medida en que el Dasein queda absorbido por las ocupaciones diarias y está simultáneamente con los otros, el Dasein no es él mismo.

Heidegger emplea entonces el término “*Dasein*” para nombrar el modo de ser del hombre, entendido desde esta tarea hermenéutica. *Dasein* significa entonces “existencia” (aunque entendida desde esta hermenéutica de la facticidad) o “ser-ahí”, es decir, la efectiva existencia concreta de cada uno de nosotros,<sup>26</sup> con las características hermenéuticas que antes hemos expuesto. Dice Escudero:

[...] para referirse al yo histórico, para indicar la situación concreta del individuo, para señalar la condición de arrojado de la existencia humana y para aludir a la experiencia fáctica de la vida humana. [...] Heidegger utiliza *Dasein* exclusivamente para indicar la constitución ontológica de la vida humana, que se caracteriza por su apertura (*Da*) al ser (*Sein*) y la capacidad de interrogarse por su sentido.<sup>27</sup>

Por tanto, la hermenéutica del *Dasein* significa recordarle al propio *Dasein* la alienación de sí mismo que efectúa al existir ya en un mundo precomprendido y la apertura que originariamente significa su ser. Escudero explica:

[...] la vida se articula significativamente, forma parte de un universo simbólico y tiene la capacidad de autocomprenderse. [...] Es más, si en ocasiones la vida nos parece incomprensible, no es por falta de sentido, sino por un exceso de significaciones que envuelven la vida como las capas de una cebolla. La tarea de la hermenéutica consiste precisamente en perforar las capas de interpretación que la historia y la tradición han ido depositando sobre el fenómeno de la vida con el fin de lograr un acceso originario.<sup>28</sup>

Pero, ¿por qué el *Dasein* no se da cuenta ya de su enajenación?, ¿por qué hay un momento en el que es pertinente recordarle al *Dasein* su modo de ser? Sucede que el *Dasein* adopta modos de comprenderse que el mundo le ofrece: “ser humano con derechos”, “animal racional”, “criatura de Dios”, etc. A través de ellos, el *Dasein* intenta evadirse, pues su apertura significa una inquietud radical hacía sí mismo.

---

Inmediata y regularmente el *Dasein* vive lejos de sí, está sometido al ritmo que impone el trato de los útiles y queda sujeto al dominio de los otros. El *Dasein* deja de ser quien es, pues los otros le han tomado su ser. Sin embargo, ese otro no es nadie en concreto ni la suma de todos, sino el sujeto anónimo que caracteriza al ‘uno’ (*das Man*). El ser que uno ordinariamente es remite al sujeto colectivo e impersonal de ese ‘uno’, el cual se comprende a sí mismo a partir de un entramado de hábitos, costumbres y tradiciones previamente establecidos que instalan al *Dasein* en el anonimato de la cotidianidad” (*Ibid.*, p. 41).

<sup>26</sup> Cf. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, §2.

<sup>27</sup> Jesús Adrián Escudero, *op. cit.*, p. 69. Heidegger contempla que en la reapropiación de esta fórmula (*Da-sein*, que fuera de este contexto filosófico significa simplemente existencia, ser o vida) puede contemplarse este carácter de abierto del hombre: “El *Dasein* ya siempre se encuentra en un ahí (*Da*), en una situación concreta que el *Dasein* no produce y que Heidegger denomina el estado de abierto (*Erschlossenheit*). El *Dasein* no es un ente encerrado en sí mismo, un punto geométrico fijo, sino un ente abierto al mundo, un centro móvil de actividad pragmática en medio de un mundo compartido. El ahí de cada *Dasein* representa la situación tal como éste organiza su actividad” (*Ibid.*, p. 41). Cf. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, §§4, 16.

<sup>28</sup> Jesús Adrián Escudero, *op. cit.*, pp. 21, 22.

Frente a estas definiciones tradicionales, Heidegger debe mostrar que ninguno de aquellos modos de comprender el modo de ser del hombre es el modo de ser originario del *Dasein*, es decir, tiene que “destruir” o criticar esas formas antiguas de concebir al hombre para mostrar que ninguna de ellas es ontológicamente originaria. En palabras de Escudero:

[...] la fenomenología hermenéutica de Heidegger debe entenderse como un intento de articular conceptualmente la comprensión que la vida tiene de sí misma. Pero para llevar a cabo esta tarea hay que perforar previamente los sedimentos de una tradición metafísica que encubre las verdaderas raíces de la vida.<sup>29</sup>

Más bien, el *Dasein*, la existencia del hombre, es apertura y posibilidad; rasgos ontológicos irrenunciables, pese a la dirección que la existencia misma tome.<sup>30</sup>

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esta hermenéutica de la existencia humana, inspirada en las últimas reflexiones de Dilthey, con la pregunta por el ser?, ¿cómo es que Heidegger concibe el problema del ser y cómo lo aborda?

Aunque en un principio se leyó a Heidegger como un pensador “existencialista”, su proyecto filosófico en *Sein und Zeit* (como será la preocupación de toda su obra posterior) era uno *ontológico*: el análisis de la existencia humana era sólo parte de una filosofía que pretendía reactivar, a inicios del siglo XX, la pregunta por el ser, es decir, una filosofía entendida cabalmente como ontología.

Para Heidegger, la pregunta fundamental de la filosofía, del pensar humano mismo, era: ¿cuál es el sentido del ser?, es decir, ¿qué se dice o qué se implica cuando decimos, por ejemplo, “esto es un libro” o “aquí *estoy*”? Esta pregunta había sido olvidada por la filosofía porque había “obviado” su respuesta o porque no parecía un asunto teóricamente pertinente, pues el simple hecho de definir “el ser” era imposible (ya siempre se presupone aquel “ser” cuando decimos, por ejemplo, “x es a”). Pero Heidegger señalará en varios sitios de toda su obra que el ser, precisamente, no ha sido debidamente atendido porque se le ha entendido como “un ser”, es decir, otra cosa más “que es”, o sea, un ente.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>30</sup> Agrega Escudero: “[...] su condición de arrojado [del *Dasein*] (*Geworfenheit*), lo coloca ante el hecho de que es y tiene que ser en cada caso. En otras palabras, a pesar de que podamos modificar nuestra vida de muchas formas, por ejemplo, cambiando de residencia, eligiendo un nuevo trabajo, entablando nuevas amistades, modificando el estilo de vida, etcétera, nada de todo eso altera el hecho de que tenemos que vivir y dar a esa vida una determinada forma” (*Ibid.*, p. 42).

Para reactivar esta pregunta por el ser, Heidegger debe entonces “destruir” las concepciones del ser que lo han malinterpretado bajo el modo de ser de un ente, concepciones que conforman precisamente la historia de la metafísica, que ha “olvidado” el carácter no óntico del ser.

Señalar esta diferencia *originaria* entre ser y ente, esta “diferencia ontológica”, es precisamente lo que Heidegger intenta con su llamada “ontología fundamental” (fundamental u originaria en relación con las concepciones metafísicas previas, pues ninguna explica el carácter originariamente no óntico del ser), a la cual dedicó sus primeras obras.

Esta ontología fundamental toma como método, como modo para señalar el ser (diferenciado de todo ente), la fenomenología. Es decir, el análisis previo a la pregunta que interroga por el ser debe apegarse a las cosas susceptibles de vivencia, de “constatación” o señalamiento dentro del entramado hermenéutico; todo lo expuesto sobre un “fenómeno” debe sustentarse en “las cosas mismas”, debe poder hacerse ver el modo del aparecer de aquel fenómeno.<sup>31</sup>

Pero, si sólo se puede tener acceso directo a los entes, si sólo *se muestran* los entes, ¿cómo “hacer ver” el ser, que está *oculto*? La respuesta está, precisamente, en la hermenéutica de la facticidad que antes trazamos.

Si es menester fundamental de la filosofía señalar el ser, es decir, de alguna manera constatar o hacer ver el modo de ser del ser, debe de haber un ente desde el cual dirigirse al ser, desde el cual hacer la pregunta debidamente, a saber, el *Dasein*. Pues al ser éste el ente que puede formular la pregunta misma por el ser, hay en él algo que por su modo de ser intuye aquella diferencia ontológica (le incumbe el ser de cierto modo), y a partir de lo cual poder tener acceso a un análisis ontológico. Dice Heidegger:

Desarrollar la pregunta que interroga por el ser quiere, según esto, decir: hacer “ver a través” de un ente –el que pregunta– bajo el punto de vista de su ser. El preguntar de esta pregunta está, en cuanto modo de *ser* de un ente, él mismo determinado esencialmente por aquello por lo que se pregunta en él –por el ser. Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí” [*Dasein*]. El hacer en forma expresa y de “ver a través” de ella la pregunta que interroga por el sentido del ser, pide el previo y adecuado análisis de un ente (el “ser ahí”) poniendo la mira en su ser. [...] Los entes pueden

---

<sup>31</sup> Cf. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, §7.

determinarse en su ser, sin que para ello tenga que ser ya disponible el concepto explícito del sentido del ser.<sup>32</sup>

Así como el *Dasein* había olvidado su carácter de posibilidad abierta por la inquietud que ella representa y se había fijado alguna preconcepción de sí mismo, algo similar había ocurrido con el ser: éste había sido encubierto por el *Dasein*, pues la pregunta por el ser (diferenciado de la totalidad de lo ente) conllevaba a aceptar el lugar del *Dasein* en medio de su mundo como un ente finito, mortal (mientras que la tradición metafísica habría postulado un ser que asegurara la trascendencia de la existencia y la eternidad sustentadora del mundo cambiante). Comenta Greta Rivara Kamaji:

[...] el ocultamiento de la finitud corresponde a la cotidiana facticidad de nuestro mundo previamente ya significado. La estructura denominada *das Man* (“lo uno”) constituye, para Heidegger, el mundo de lo público, donde se ha diseñado ya una cierta idea de la vida y de la muerte, idea [...] inauténtica y en la cual la muerte se oculta [...] el mundo del “uno” es el proyecto mismo de crear paliativos a partir de los cuales no comprendemos ni al mundo ni a nosotros mismos en los términos de la finitud. [...] si bien tranquilizan nuestra angustia frente a la muerte, nos desvían de la posibilidad de elegir un proyecto propio de vida en el que se asuma el carácter contingente de tal proyecto. [...] la muerte es la posibilidad más propia del *ser-ahí* [...] en la medida en que le atañe en su propio ser ya que éste es apertura a posibilidades, siempre proyecto, y nunca es cosa dada, acabada y cerrada. [...] sólo un ente cuyo ser es finitud es apertura a posibilidades.<sup>33</sup>

Hacerle ver al *Dasein* su condición de apertura, es decir, la hermenéutica de la facticidad, era pues una fase preliminar en el camino para señalar el ser, que será también desnudado de sus concepciones previas (“presencia”, “ente sumo y eterno”, “fundamento”, etc.) para entenderlo como oculto y como temporalidad. Dice Heidegger:

El “ser ahí” [*Dasein*] es en el modo de, siendo, comprender lo que se dice “ser”. Ateniéndonos a esta constitución, mostraremos que aquello desde lo cual el “ser ahí” en general comprende e interpreta, aunque no expresamente, lo que

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, §2, pp. 16, 17. Al respecto, Greta Rivara Kamaji comenta: “El ser y la pregunta que interroga por él conciernen radicalmente al ente que pregunta y constituyen lo propio de él. El *ser-ahí* existe y esta existencia supone la pregunta que interroga por el ser, porque en tal pregunta está en cuestión el propio ser (de otro modo no habría interrogación) y éste está en cuestión por su carácter temporal, por su estructura finita. El *ser-ahí* es un ente en cuyo ser le va su ser; el ‘ahí’ no es una abstracción mental, sino la concreción del hombre, el estar en el mundo que es ya un interrogar por el ser. De aquí que el sentido del análisis del *ser-ahí* conlleve el intento de descubrir una temporalidad que no implique la concepción tradicional de la misma (el tiempo como medida del movimiento, como sucesión de instantes, como algo que transcurre linealmente), sino buscar el sentido ontológico del tiempo, ajeno a toda concepción vulgar del mismo” (Greta Rivara Kamaji, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*, pp. 48, 49).

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 20 n. 2, 21 n. 3.

se dice “ser”, es *el tiempo*. Éste tiene que sacarse a la luz y concebirse como el genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser. Para hacerlo evidente así, se ha menester de una *explicación original del tiempo como horizonte de la comprensión del ser, partiendo de la temporalidad como ser del “ser ahí” que comprende el ser*. En la totalidad de este problema entra a la par la exigencia de deslindar el concepto de tiempo así obtenido de la comprensión vulgar del tiempo, que se ha hecho explícita en una interpretación del tiempo como la que se ha despositado en el concepto tradicional del tiempo que impera desde Aristóteles hasta más acá de Bergson.<sup>34</sup>

Se ve entonces cómo, para reactivar la pregunta por el ser, se parte de una interpretación (*Auslegung*) de cómo el *Dasein* comprende el ser, de cómo vive a partir de y proyectando esa comprensión, de manera más o menos expresa, que es precisamente el modo como el *Dasein* se comprende a sí mismo en su cotidianidad.

Así, podemos decir aquí que, en estas primeras obras de Heidegger, la hermenéutica conforma junto con el método fenomenológico una filosofía que se ocupa de la pregunta por el ser como problema fundamental, es decir, la hermenéutica toma el papel de una ontología que debe criticar o analizar tanto el *Dasein* como la tradición filosófica que ha olvidado la pregunta por el ser, para así, poder reactivarla.

Resta mencionar que aunque este proyecto ontológico cobró después distintas facetas en la filosofía de Heidegger, las intuiciones que impulsaban esta hermenéutica perduraron y maduraron para ofrecer un horizonte de reflexión en el que el lenguaje sería pensado como el centro de otro pensar ontológico, horizonte que sólo pudo concebirse después de una renovación de la hermenéutica e incluso de la filosofía misma.

---

<sup>34</sup> Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*, trad. de José Gaos, §5, pp. 27, 28. Escudero comenta: “[...] la pregunta acerca de qué es el tiempo acaba remitiendo la investigación al *Dasein*, si por *Dasein* se entiende el ente en su ser que conocemos como vida humana. De ahí que toda investigación sobre el tiempo precise de un previo análisis de los modos de ser de ese *Dasein*. Sin embargo, esta tarea precisa de una previa destrucción de la concepción del tiempo dominante en la tradición metafísica. Por una parte, se está aludiendo directamente a la concepción aristotélica del tiempo elaborada en la Física, paradigma del tiempo operativo en la cotidianidad y en la ciencia y, por otra parte, se cuestiona la comprensión teológica del tiempo en términos de eternidad. El error de la metafísica consiste en pensar el ser como constante ser presente. Por esa razón no puede dar satisfacción a la temporalidad en que se cumplimenta la vida fáctica. Según Heidegger, el ser así entendido está presente en el tiempo, pero sólo desde uno de sus modos, el presente. Resulta claro que a partir de esta concepción no se puede dar plena cuenta de la facticidad y temporalidad de la vida. *La metafísica occidental piensa el ser en el tiempo, mientras que Heidegger cree que hay que pensarlo como tiempo*” (Jesús Adrián Escudero, *op. cit.*, p. 38. Cursivas nuestras).

#### 1.4 Gadamer: la hermenéutica filosófica y su carácter estético

La brecha que la filosofía de Heidegger representó en el siglo XX tuvo sus seguidores y sus disidentes igualmente críticos ante los distintos problemas que se habían inaugurado o reactualizado. La historicidad, el lenguaje, el modo de ser del hombre y la pregunta por el ser son problemas que incluso hoy encuentran un fuerte referente en aquel pensamiento.

Hans-Georg Gadamer, quien fuera alumno del propio Heidegger, retomó aquellos problemas que habían quedado en discusión y forjó una filosofía que, en opinión de Jean Grondin, instauraría la hermenéutica, de una vez por todas, como una forma de filosofía ampliamente conocida y hasta con una popularidad actualmente reconocible.<sup>35</sup>

Aunque “filosofía” y “hermenéutica”, como ya vimos, habían quedado emparentadas ya con Heidegger, fue con Gadamer que se consolidó el nombre de “hermenéutica filosófica” (*philosophische Hermeneutik*) para su forma de filosofar, la cual, por su central inspiración teórica en el arte, instauraría también estudios de “ontología estética” o de “estética hermenéutica”, tal como el que ahora nos ocupa.

La obra que le otorgó tal importancia a Gadamer fue *Wahrheit und Methode* (*Verdad y método*, 1960, cuando su autor tenía 60 años), cuyo subtítulo fue: *Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (*Rasgos fundamentales de una hermenéutica filosófica*). Los componentes del título ya anunciaban uno de los problemas fundamentales que, a juicio de Gadamer, no había sido completa y debidamente explorado: la relación entre la verdad y el método en las “ciencias del espíritu”.

No es difícil ver que este problema tiene como referente directo a Dilthey, sin embargo, Gadamer llevaría al análisis de esta cuestión gran parte de las lecciones ontológico-hermenéuticas que Heidegger había enseñado, además de sus propias intuiciones.

Para Gadamer, había pues un diálogo pendiente con aquella tradición de la hermenéutica metodológica del siglo XIX, pero este diálogo era sólo una vía para elaborar una distinta forma de hablar de la verdad, el ser y el lenguaje, pero también, muy marcadamente, de un muy particular modo de entender la obra de arte.

---

<sup>35</sup> Cf. Jean Grondin, *op. cit.*, p. 69.

¿Cuál fue pues el recorrido teórico que Gadamer trazó en *Wahrheit und Methode* y qué lugar ocupó ahí el análisis del modo de ser de la obra de arte?

El problema que Gadamer veía pendiente en su época y que venía de Dilthey, con respecto a la pretensión de verdad de las “ciencias del espíritu”, era el supuesto de que únicamente mediante un método podría darse cuenta de algo verdadero.

Esto no quería decir que Gadamer cuestionara la idea misma de un método como acceso a lo verdadero (la ciencia moderna había tenido sus métodos y las ciencias exactas habían podido hallar su verdad). Sin embargo, tal como en Dilthey podía observarse, se había llegado a instaurar una especie de “monopolio” de la verdad por parte de la idea de método, es decir, incluso en las humanidades se había llegado a creer que, si alguna verdad debía alcanzarse, tenía que haber *necesariamente* un método para su acceso.

Comenta Jean Grondin:

[...] lo que Gadamer cuestiona no es la vinculación entre la verdad y el método. Es tan obvio que el método ofrece un camino viable hacia la verdad, que sería ridículo objetar nada contra ello [...] Lo único cuestionable es la pretensión moderna y evidentemente posmoderna de que la verdad pueda alcanzarse únicamente de esta manera. El prejuicio cartesiano de nuestro tiempo procede quizás de un olvido de las posibilidades y realidades efectivas del conocimiento humano. La obra de Gadamer pretende recordarlas, a fin de preservar a la humanidad de falsas ilusiones.<sup>36</sup>

Gadamer objetaba entonces que la verdad no era sólo cuestión de método y que la avidez imperante de metodología en las humanidades (que significaba tomar distancia de un sujeto frente a un objeto para aprehenderlo desde una supuesta neutralidad) encubría y malinterpretaba una verdad *ametódica*. Esa verdad que repelía la noción moderna de método era precisamente la verdad con la que realmente trataban las *Geisteswissenschaften*.

Gadamer retoma aquí de Heidegger la idea de que ya siempre estamos inmersos en una comprensión, que la vida es ella misma hermenéutica y que no se puede hallar una “neutralidad objetiva” desde la cual interpretar las formas de la vida misma (porque entonces implicaría “salir” de la vida): quien busca comprender una verdad, lo hace ya siempre desde una determinada pre-comprensión, un horizonte interpretativo, y esta precomprensión misma, esta forma de vivir concreta que es el que investiga, es

---

<sup>36</sup> Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino Ruiz-Garrido, p. 19.

la que se inmiscuye, la que se modifica y se ve afectada por aquella verdad que llega a comprenderse. La verdad no era sólo cuestión de método, sino cuestión de *experiencia*.

Pero el alcance de esta reflexión, como ya podemos entrever, no se restringía únicamente a las “ciencias del espíritu”; al llevar a cabo esta crítica de los supuestos modernos del conocimiento (método, esquema sujeto–objeto), Gadamer enfocaba una idea de comprensión que tenía que ver con la forma fundamental misma de “estar en el mundo” (por usar la expresión heideggeriana).

Esta forma de ser que es la comprensión significa que, al estar ya siempre cargados de “prejuicios” o significaciones, somos parte de una tradición, de un pasado que no se mantiene a distancia del presente, sino que se mantiene en constante reactualización.

Comprender significa entonces cargar con el horizonte del pasado y ponerlo en diálogo con el del presente, con el de la cosa que queramos comprender, al grado de que ambos horizontes se fusionan.<sup>37</sup>

Gadamer traza entonces una idea de historia que tiene que ver con este comprender. La “labor de la historia” o la “historia efectual” (*Wirkungsgeschichte*, término que antes de Gadamer designaba las consecuencias o el legado históricos de una obra) significa que ya siempre cargamos con una historia que nos influye y de la cual no es posible desligarnos; toda comprensión es el trabajo o el efectuarse de una historia y el que comprende no puede nunca estar siempre consciente de la totalidad de esa historia que se lleva a cabo a través de él (por ser un ser finito sólo tiene acceso a un horizonte, que puede modificar y depurar, pero que no dejará de ser *un* punto de vista limitado).

La comprensión se concibe entonces no como la actividad de un sujeto (por ejemplo, la del historiador moderno), sino un acontecer que se da por la labor de la historia misma (*Verstehen und Geschehen, Comprender y acontecer* era otro título

---

<sup>37</sup> Mariflor Aguilar Rivero comenta: “[...] la noción de ‘fusión de horizontes’ concentra la problemática hermenéutica de la relación con la alteridad. [...] entre el texto y el intérprete se construye un horizonte común y que el intérprete se acerca al texto sin abordar su propio horizonte. A esto Gadamer le llama *fusión de horizontes*, lo cual supone una previa rehabilitación de las nociones de prejuicio, autoridad y tradición fuertemente puestas en cuestión por la Ilustración. De lo que se trata en la situación hermenéutica es de obtener el horizonte correcto respecto de los objetos de la tradición que vamos a interpretar sin renunciar al horizonte que nos pertenece y desde el cual interpretamos. La tradición es un personaje central en la hermenéutica de Gadamer además de ser una vía para la crítica al subjetivismo” (Mariflor Aguilar Rivero, *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer*, pp. 108, 109)

que Gadamer había pensado para su obra),<sup>38</sup> en el cual el presente, al encontrarse con el pasado, se da a sí un sentido producido por la fusión de horizontes.

Ahora bien, este comprender y su proceso “horizántico” son esencialmente lingüísticos, de acuerdo con el modo mismo de darse el sentido, que es la interpretación. Para Gadamer, todo sentido, todo pensamiento o comprensión es ya siempre lenguaje. Así, todo ser susceptible de ser comprendido, toda apertura de sentido que se ofrece a la comprensión es lenguaje. Esto no implica que el lenguaje no tenga límites (a veces llegamos a decir que en una cierta experiencia “nos quedamos sin palabras”), sino que los límites de la comprensión son los límites del lenguaje.

Respecto de la idea de que el ser que puede ser comprendido es lenguaje, dice Gadamer:

Quiere decir sobre todo una cosa: el ser que puede experimentarse y entenderse, significa: el ser habla. Tan sólo a través del lenguaje el ser puede entenderse. [...] ¡Yo no [...] he dicho que todo sea lenguaje! El ser que puede entenderse es lenguaje. En ello se encierra una limitación. Por tanto, en aquello que no puede entenderse puede existir la tarea infinita de hallar la palabra que, por lo menos, se acerque más a la realidad efectiva.<sup>39</sup>

El mundo en el que estamos se constituye en el modo del lenguaje, lo que significa, como Heidegger había señalado, que el ser mismo se da como lenguaje. Es decir: no es que el lenguaje venga a cualificar las cosas que antes estaban “sin palabras”, sino que en el lenguaje se expresan las cosas mismas. El lenguaje es la expresión del ser de las cosas, gracias al cual ese ser nos es accesible. Tanto la comprensión como el ser encuentran su manifestación en el lenguaje.

Así, podemos ver que esta “hermenéutica filosófica” termina por rebasar los límites de una reflexión sobre las humanidades y se convierte en una ontología histórica que habla sobre el carácter lingüístico de la constitución del mundo y de la experiencia que hacemos nosotros de él.

Ahora bien, la pregunta que nos parece necesaria en este punto, ya que hemos visto las tesis generales de la hermenéutica gadameriana, es: ¿cómo es que Gadamer

---

<sup>38</sup> Cf. Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 33.

<sup>39</sup> Hans-Georg Gadamer, *Antología*. Salamanca, Sígueme, 2001, pp. 370-371, *apud* Jorge Reyes Escobar, *op. cit.*, p. 130. Si recordamos las tesis hermenéuticas heideggerianas, podemos ver que esta limitación habla precisamente del carácter finito de la existencia humana, es decir, del carácter de arrojado en un mundo fundado en un “espacio de sentido”, en una apertura, desde la cual, y gracias a ella, se significa lingüísticamente, pero sin alcanzar a significar o “dar palabra” a todo lo que es, sino que se vive en una construcción permanente de sentido, a través de las interacciones lingüísticas. Cf. Jorge Reyes Escobar, *op. cit.*, pp. 130-133.

pudo acceder a esta forma de filosofía?, es decir, si recordamos la influencia del método fenomenológico en esta tradición filosófica y si las humanidades estaban invadidas todavía por la idea de la verdad metódica (Gadamer pretendía reformarlas mostrando la idea contraria), ¿dónde pudo él constatar esta forma de comprensión, de experiencia no metódica?

La respuesta está en la primera parte de *Wahrheit und Methode*: la obra de arte. Dice Gadamer:

Cuando nuestra investigación reflexiona sobre la experiencia del arte, frente a la subjetivización de la estética filosófica, no se orienta sólo hacia un problema de la estética, sino hacia una autointerpretación más adecuada del pensamiento moderno en general; ésta abarca ciertamente mucho más que lo que reconoce el moderno concepto del método.<sup>40</sup>

Con este punto de partida, esta posibilidad teórica que ofrece la experiencia ametódica de la obra de arte, es que Gadamer pudo formular y “constatar” de inicio quizás todas sus tesis onto-históricas. De ahí que la ontología de Gadamer se encuentre fuertemente cruzada por el paradigma estético: gracias al modo de ser de la obra de arte, y a partir de él, será el modo de entender el ser.

En 1992 escribe Gadamer:

Si yo, en *Verdad y método*, comienzo con la experiencia del arte para tratar luego, a partir de ahí, toda la dimensión de la hermenéutica en el significado universal de la lingüística, el recurso, al final del libro, al concepto de belleza y la amplitud de su campo semántico, debía confirmar concluyentemente la universalidad de la hermenéutica. El concepto de lo bello no sólo nos pone en contacto con el concepto del bien, sino también con el concepto de lo verdadero, y por ende, con el planteamiento de toda la metafísica en general.<sup>41</sup>

No es nuestro propósito mostrar cómo la ontología de la obra de arte conlleva a la reforma de la labor de las “ciencias del espíritu” y, posteriormente, a la formulación de una ontología hermenéutica (la puesta en cuestión de la metafísica). Nos interesa, más bien, exponer ahora este modo de ser de la obra de arte para después ver cómo es que esta ontología “antimoderna” de la obra de arte puede pensarse en nuestra experiencia cinematográfica.

---

<sup>40</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 170 n. 35.

<sup>41</sup> Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, trad. de Antonio Gómez Ramos, p. 287.

## 2. La ontología de la obra de arte en la hermenéutica de Gadamer

¿Cómo puede ser la obra de arte una experiencia ametódica de verdad?, ¿cuál es el modo de ser del ente que llamamos “obra de arte” para que éste nos ofrezca verdad?, ¿qué significa aquí “verdad”?, ¿cuál es el modo de ser de la verdad que se experimenta sin una metodología de por medio?, ¿cómo se relaciona la obra de arte con el ser?, ¿qué entendemos entonces por “ser”?

Estas preguntas fueron las que Gadamer atendió al trazar su *Ontologie des Kunstwerks*, con el objetivo de criticar ciertos modos que la filosofía moderna había elaborado para entender la experiencia de la obra de arte, los cuales privaban a ésta precisamente de ser comprendida como una auténtica experiencia de verdad.

Gadamer criticó entonces, por un lado, las tesis y las implicaciones contenidas en la *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del juicio*, 1790, también traducida como *Crítica de la facultad de juzgar* o *Crítica del discernimiento*) de Kant, por remitir el modo de ser de la experiencia de la obra de arte únicamente al modo en el que ésta evidenciaba o producía un proceso subjetivo de representación, de ahí que Gadamer le llame a esta labor teórica una “subjetivización de la estética” por parte del proyecto crítico kantiano.

Esta manera de entender la experiencia del arte tuvo un legado que, aunque no asentía completamente al proyecto kantiano, Gadamer encontró también problemático, pues esta estética posterior, particularmente la de Friedrich von Schiller (1759–1805), contenida en sus *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Cartas sobre la educación estética del hombre*, 1795), elaboraba una forma de entender la obra de arte que la relegaba a un ámbito privativo de lo verdadero, que correspondía a una forma de entender la conciencia que se enfrentaba a la experiencia del arte, la cual Gadamer llamaría “conciencia estética”.

Si bien en este capítulo desarrollaremos a detalle la ontología de la obra de arte de Gadamer, conviene primero exponer brevemente estas concepciones modernas del arte que muestran precisamente lo que Gadamer criticó y evitó no sólo en el proyecto de *Wahrheit und Methode*, sino en toda su estética posterior.

## 2.1 La subjetivización kantiana y la conciencia estética

El problema que Gadamer ve en la crítica del juicio estético de Kant es que ésta busca legitimar “[...] la generalidad subjetiva del gusto estético en la que ya no hay conocimiento del objeto [...]”.<sup>42</sup>

Desde el horizonte trascendental del proyecto crítico kantiano, en la capacidad de juicio estético se descubre un principio subjetivo: cuando juzgamos objetos como bellos, no se conoce nada sobre ellos, sino que “[...] se afirma únicamente que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto”.<sup>43</sup> Este sentimiento de placer significa una singularidad o idoneidad en el acto de representar (*vorstellen*) que lleva a cabo la capacidad de conocer del sujeto. La singularidad consiste en un libre juego de la imaginación y el entendimiento, es decir, un arreglo armónico de las facultades del sujeto.

Dice Gadamer: “Esta relación de utilidad subjetiva es de hecho idealmente la misma para todos, es pues comunicable en general, y fundamenta así la pretensión de validez general planteada por el juicio de gusto. [É]ste es el *principio* que Kant descubre en la capacidad de juicio estética. [É]sta es aquí ley para sí misma”.<sup>44</sup>

En el juicio de gusto no se lleva a cabo entonces cualquier reacción subjetiva, cualquier representación o estimulación sensorial, sino que el gusto significa una relación subjetiva de reflexividad; “El gusto es un ‘gusto reflexivo’”.<sup>45</sup> A Kant le interesa entonces esta actividad subjetiva en su dimensión trascendental, es decir, el juicio de gusto puro.

En consecuencia, la determinación del contenido del gusto queda fuera del ámbito de su función trascendental;<sup>46</sup> como el significado cognitivo del gusto se deja de lado, es decir, el conocimiento del objeto bello, da igual que se trate de la belleza de las artes o la belleza natural: “El modo de existencia de los objetos cuya representación gusta es indiferente para la esencia del enjuiciamiento estético. La ‘crítica de la

---

<sup>42</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 74.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>46</sup> *Cf. Idem.*

capacidad de juicio estética' no pretende ser una filosofía del arte, por más que el arte sea uno de los objetos de esta capacidad de juicio".<sup>47</sup>

Esta abstracción metodológica que conviene a los intereses de una filosofía trascendental cierra entonces el camino a una filosofía del arte, entendida como la reflexión de la constitución del objeto mismo que se juzga bello, es decir, la obra de arte, y su lugar en la realidad. ¿Cómo trata entonces Kant específicamente el caso del arte?

La belleza del arte es entendida por Kant desde el concepto de genio: "[...] frente a la rígida regulatividad de la maestría escolar el genio muestra el libre empuje de la invención y una originalidad capaz de crear modelos";<sup>48</sup> el genio crea una obra única, inigualable, cuya belleza sólo se puede apreciar desde la forma propia de la obra.

Sin embargo, Gadamer observa que aún cuando se dice que las bellas artes sean artes del genio, lo genial atiende aún al principio de enjuiciamiento que es el juego de las capacidades de conocer: "Lo que se produce deliberadamente, y por lo tanto con vistas a algún objetivo, no tiene que ser referido sin embargo a un concepto, sino que lo que desea es gustar en su mero enjuiciamiento, exactamente igual que la belleza natural".<sup>49</sup>

Si lo bello es sin concepto (sin referencia al contenido particular del objeto bello y al mundo de finalidades al que pertenece) y atiende únicamente al juego subjetivo del juicio de gusto, el genio es únicamente un concepto que, en el caso de las bellas artes, permite comprender a éstas aún desde el principio subjetivo de la capacidad de juicio<sup>50</sup> y que coloca a la belleza de las artes bajo el mismo principio que la belleza de la naturaleza:

[...] para lo bello en el arte no existe tampoco ningún otro principio de enjuiciamiento, ningún otro patrón del concepto y del conocimiento que el de la idoneidad para el sentimiento de la libertad en el juego de nuestra capacidad de conocer. Lo bello en la naturaleza o en el arte [...] posee un mismo y único principio *a priori*, y éste se encuentra enteramente en la subjetividad. La heautonomía de la capacidad de juicio estética no funda en modo alguno un ámbito de validez autónomo para los objetos bellos. La reflexión trascendental de Kant [...] justifica la pretensión del juicio estético, pero no admite una

---

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>50</sup> Dice Gadamer que el concepto de genio se corresponde con lo que Kant considera como decisivo en el juicio estético: "[...] el juego aliviado de las fuerzas del ánimo, el acrecentamiento del sentimiento vital que genera la congruencia de imaginación y entendimiento y que invita al reposo ante lo bello" (*Ibid.*, p. 87).

estética filosófica en el sentido de una filosofía del arte (el propio Kant dice que a la crítica no le corresponde aquí ninguna doctrina o metafísica) [...] <sup>51</sup>

Con la subjetivización de la estética, Kant logra entonces fundamentarla en autonomía y libertad con respecto al concepto, es decir, al conocimiento de contenido en la experiencia del arte y, en consecuencia, deja sin plantear la cuestión de la verdad en el ámbito del arte.<sup>52</sup> Frente a Kant, la ontología de la obra de arte de Gadamer busca precisamente reactualizar la pregunta por la verdad del arte, al margen entonces de un proyecto subjetivista.

Ahora bien, ¿cómo repercutió en la estética posterior esta forma subjetivista de entender la estética? Ésta es en realidad una pregunta compleja que rebasa los límites de nuestro presente apartado y de la cual el propio Gadamer atiende únicamente ciertos aspectos, para señalar incluso líneas de investigación.

Por lo pronto, nos interesa apuntar el origen y los rasgos más importantes de otra forma de entender la obra de arte, inspirada en la apropiación que Schiller hace de la estética kantiana.

En cierto momento Kant concibió también lo bello como símbolo de lo moralmente bueno y escribió: “El gusto hace posible la transición de la estimulación de los sentidos al interés moral habitual sin necesidad de un salto demasiado violento”.<sup>53</sup> Con base en esta relación de lo bello y lo correcto, Schiller fundamentará la idea de una educación estética del hombre. Con esto daba Schiller un giro crucial al planteamiento kantiano: el gusto y lo estético se trasladan de un registro metodológico trascendental a un registro de contenido, para plantear exigencias educativas, es decir, morales. Dice Gadamer: “[...] Schiller proclama el arte como una introducción a la libertad [...] El libre juego de la capacidad de conocimiento, en el que Kant había basado el [*a priori*] del gusto y del genio, se entiende en Schiller antropológicamente [...]”.<sup>54</sup>

¿Cómo se llegó a concebir el arte con base en este proyecto pedagógico? En realidad de aquí surgieron varias ideas acerca del arte que llegaron a configurar una concepción del arte que aún opera y que Gadamer pretende precisamente desenmascarar con su ontología de la obra de arte.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>52</sup> *Cf. Ibid.*, p. 95.

<sup>53</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 260, apud Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 113.

<sup>54</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 122.

A la base de todas las ideas acerca del arte que surgieron del proyecto schilleriano, hallamos precisamente una consecuencia del proyecto de Kant: una vez legitimado desde el proyecto crítico el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural, éste desacreditó todas las posibilidades de conocer que quedaban fuera de esta metodología científica.<sup>55</sup> Por consiguiente, la determinación ontológica de lo estético quedó relegado al concepto de la apariencia estética: “[...] el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición. [...] aparece la oposición entre apariencia y realidad”.<sup>56</sup>

Este ámbito de la apariencia se convierte en el ámbito propio del arte y funda entonces una pretensión de dominio y autonomía. Así, el arte significa un “reino” donde rigen las leyes de la belleza, opuestas a las de la realidad; el arte está ahí donde la realidad es transgredida por un reino ideal.

La pretensión primera de Schiller “[...] de una educación a través del arte se acaba pasando a una educación para el arte. En lugar de la verdadera libertad moral y política, para la que el arte debía representar una preparación, aparece la formación de un ‘estado estético’ [...]”.<sup>57</sup> El cultivo y la libertad que perseguía el arte terminan circunscribiéndose a un estado estético autónomo, no perteneciente a la realidad. El arte aparece entonces como algo efímero y deformante, nunca como algo que pueda ofrecer verdad.

Uno de los problemas más graves que Gadamer ve en esta estética, es que queda disuelta toda unidad de pertenencia de la obra de arte respecto a su mundo.<sup>58</sup> Así, se constituye una conciencia que se atribuye como propio todo lo que se forma en aquella esfera estética: “Todo aquello a lo que atribuye ‘calidad’ es cosa suya”.<sup>59</sup> Para esta “conciencia estética”, la obra de arte no pertenece a su mundo, sino que encuentra a esta conciencia misma como su centro vivencial, “[...] desde la cual se valora todo lo que vale como arte”.<sup>60</sup> ¿Cómo es valorada entonces la obra de arte por esta conciencia estética?

Gadamer observa que la conciencia estética se preocupa por las obras de arte en tanto “obras puras”, es decir, desligadas o abstraídas del contexto original vital donde

---

<sup>55</sup> Cf. *Ibid.*, p. 124.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>58</sup> Cf. *Ibid.*, p. 125.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.*

surge la obra, incluso de sus funciones religiosas o profanas; el significado de la obra de arte, arrancado de su “mundo raíz”, se remite entonces únicamente a la calidad estética como tal, es decir, a la autoconciencia de la “vivencia estética” que la conciencia estética realiza al enfrentarse a la obra de arte. Esta abstracción es llamada por Gadamer “distinción estética” y explica entonces:

La obra auténtica es aquella hacia la que se oriente la vivencia estética; lo que ésta abstrae son los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido. Estos momentos pueden ser muy significativos en cuanto que incardinan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de significado que le es propia. Pero la esencia artística de la obra tiene que poder distinguirse de todo esto. Precisamente lo que define a la conciencia estética es su capacidad de realizar esta distinción de la intención estética respecto a todo lo extraestético. [...] sólo se refiere a la obra en su ser estético.<sup>61</sup>

Asimismo, la conciencia estética abstrae a la obra original de su reproducción específica (por ejemplo, al poema de su recitación), para que tanto el original como la reproducción reluzcan por su intención estética y no por su mundo específico.

Consecuentemente, las obras que reúne la conciencia estética se hallan en una “simultaneidad”, “[...] pues pretende que en ella se reúne todo lo que tiene valor artístico”;<sup>62</sup> así explica Gadamer el reordenamiento de las colecciones en un museo o las ediciones de una “biblioteca universal”, donde se oculta o se modifica la tradición, pertenencia y mundo particulares de cada obra.

Por último, Gadamer apunta que para la conciencia estética la obra de arte termina siendo un mero punto casi vacío, no sólo por sufrir la abstracción de la distinción estética, sino porque la obra es vista como una, aislada entre múltiples vivencias estéticas posibles. Esto significa que hay una discontinuidad, una “[...] disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias”.<sup>63</sup>

Gadamer llama entonces conciencia estética a una forma moderna, inspirada en Kant, de comprender la obra de arte y su experiencia, pero que neutraliza el problema de la verdad, al enajenar las obras de arte a una conciencia autónoma que termina por “desligarse” del mundo y eliminar la continuidad entre cada experiencia estética, lo que conlleva a un divorcio entre lo estético y lo histórico.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 125, 126.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 136.

Frente a la subjetivización kantiana de la estética y el relego de la obra de arte de la conciencia estética, Gadamer busca entonces una recuperación de la pregunta por la verdad del arte. Para ello deberá elaborar una ontología estética que le devuelva contenido a la obra de arte, sin necesidad de apelar a una subjetividad que abstraiga metodológicamente, a favor de su registro trascendental, el encuentro con la obra, o que entienda a la obra de arte en independencia de su mundo.

El modo de ser particular de la experiencia de la obra de arte, su relación con lo que es y el modo de ser del tiempo que le es propio, serán aspectos capitales que la ontología gadameriana de la obra de arte atenderá, con el fin de devolver un contenido positivo y un lugar en la historia a la obra de arte, y así, lograr hacer ver un significado cognitivo ametódico en la experiencia de la misma.

## 2.2 El concepto de juego: movimiento autónomo de sentido

αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων·  
παιδὸς ἢ βασιληῆ.

Heráclito de Éfeso, DK 22 B 52<sup>64</sup>

Concentrémonos ahora con Gadamer en el modo de ser propio de la obra de arte. Quizás el juego sea el principal concepto que nuestro filósofo desarrolle para exponer esta ontología estética. En este sentido, el juego es el concepto directriz o el hilo conductor (*Leitfaden*) para comprender la obra de arte y la experiencia que hacemos de ella.

Con base en lo anteriormente expuesto sobre la subjetivización kantiana y la conciencia estética, podemos comprender que el concepto de juego deba desligarse de cualquier acepción subjetivista: el juego no es ni el comportamiento (relación, circunstancia, *Verhältnis*) ni el estado de ánimo (temple, *Gemütsverfassung*) del “creador” (*Schaffende*) o del espectador que disfruta (*Genießende*), como en el caso de una teoría de lo genial, y del mismo modo, el juego no puede tampoco hacer referencia

---

<sup>64</sup> En la traducción de Enrique Hülsz: “Tiempo es un niño que juega, moviendo fichas. De un niño es el poder regio [o bien: ‘el poder del rey’]” (Cf. Enrique Hülsz Piccone, *Logos: Heráclito y los orígenes de la filosofía*, pp. 330, 331).

a la libertad de una subjetividad que se active a sí misma en el juego (el caso del juicio de gusto kantiano). Antes bien, el juego debe de ser el modo de ser (*Seinsweise*) de la propia obra de arte.<sup>65</sup> ¿Qué concepto de juego tiene en mente entonces Gadamer?

Es usual pensar el juego en contraposición a lo serio; lo lúdico sirve para divertirse, para descansar del trabajo, de los propósitos serios. Ésta es una idea que Gadamer encuentra incluso en Aristóteles, para quien el juego o la diversión es un tipo de descanso (*ἀνάπαυσις*) a comparación con el trabajo (*πονεῖν*).<sup>66</sup> Parecería comúnmente que el juego no es cosa seria y en esta relación con la seriedad (privación de ella), encontraría su “objetivo” o “fundamento”, por lo que se nos ofrece el juego como descanso, como distracción de las cosas con fines serios.

Sin embargo, apunta Gadamer, más allá de esta relación del juego con lo serio, podemos pensar, más bien, que el juego tiene su propia seriedad, una seriedad que resulta incluso *sagrada*. No es que en el juego desaparezcan las referencias finales que preocupan y mantienen ocupada a la existencia (*Dasein*), sino que éstas se mantienen en suspenso.

Dice Gadamer:

El jugador [*Spielende*] sabe bien que el juego no es más que juego, y que él [el juego] mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego.<sup>67</sup>

Esto quiere decir, por un lado, que lo que permite al juego ser enteramente juego es la seriedad propia de él mismo (y no una referencia a la seriedad que remita fuera de él): “El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas [aquél que corrompe el juego en su seriedad, *Spielverderber*]”.<sup>68</sup>

Mientras que, por otro lado, este “abandonarse” por completo al juego significa, simultáneamente al entregarse a la seriedad propia del jugar, el no saberse jugando, es decir: al entregarse al juego, el jugador sabe que es un juego y que lo que hace “es puro juego”, pero el jugador no se percata de que sabe esto, “no sabe lo que sabe”, y esto evita una reflexión del jugador semejante a la que lleva a cabo frente a un objeto.

---

<sup>65</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 143.

<sup>66</sup> Cf. Aristóteles, *Ética nicomaquea*, trad. de Julio Pallí Bonet, X, 6, 1176b 33.

<sup>67</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 144.

<sup>68</sup> *Idem*.

Por el modo propio del jugar y el modo en el que el jugador se entrega, el jugar no se deja apresar bajo la categoría de objeto (y el jugador desembona entonces con la categoría de sujeto y su actividad reflexiva).<sup>69</sup> En otras palabras, el concepto de juego se desliga de la reflexión subjetiva del jugador e intenta hallar el modo de ser del juego como tal, el cual sirve para elucidar el cómo se da la experiencia del arte, es decir, el modo de ser de la obra de arte (la cual ya no puede ser entonces un objeto frente a un sujeto que lo es para sí mismo).

Esto quiere decir que la obra de arte, en tanto que es en el modo de ser del juego, posee una esencia propia (*ein eigenes Wesen*), independiente de las conciencias que juegan. El juego sólo se realiza cuando los jugadores se pierden, es decir, cuando no hay ninguna subjetividad “para sí” que lo limite, que sea protagonista de la acción que se realiza. Dice Gadamer:

[...] la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica [*verwandelt*] al que la experimenta. El “sujeto” [*Subjekt*] 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>70</sup>

Así, los jugadores son solamente “los medios” para que el juego acceda a su manifestación, a su puesta en marcha en el modo de la representación (*Darstellung*).<sup>71</sup> Pero, una vez que se pone en marcha el juego, ¿cuál es su modo de representarse?

Cuando hablamos de juego, dice Gadamer, nos referimos a un “movimiento de vaivén” (*das Hin und Her einer Bewegung*), que no tiene ningún objetivo en el cual encuentre su desenlace.<sup>72</sup> El juego es un movimiento “de aquí para allá” y de regreso renovado constantemente, sin un sitio determinado en el que desemboque o tenga que desembocar. Resulta entonces indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento; así como no hay sujetos autoconscientes, fijos, que sirvan como punto de referencia para el movimiento, el vaivén carece también de substrato (*Substrat*), para ser un

---

<sup>69</sup> Cf. *Idem*.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>71</sup> Cf. *Idem*. “*Darstellung*” es un término que puede traducirse como “manifestación”, “presentación” o “representación”, usado frecuentemente en registros musicales, teatrales o pictóricos (“ejecución”, “interpretación”, “versión”, “espectáculo”, “imagen”). En el caso de *Wahrheit und Methode*, lo importante es que Gadamer elige este término para diferenciarlo de “*Vorstellung*”, cuyo significado alude precisamente a la representación hecha por un sujeto de un objeto (paradigmáticamente en Kant), es decir, el concepto que Gadamer busca eludir al trazar su ontología de la obra de arte, en tanto que juego. Por tanto, la obra de arte, en tanto no subsumible al concepto de *Vorstellung*, se lleva a cabo como *Darstellung* con el modo de ser del juego (*Spiel*). Sobre el término “*Spiel*”, *vid.*, *infra* §2.2, p. 39, n. 73.

<sup>72</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 146.

“puro movimiento”: “Es el juego el que se juega [es interpretado, *das gespielt wird*] o desarrolla [sucede, *sich abspielt*] [...]”.<sup>73</sup>

Puede decirse entonces que el juego es una acción que podría denotarse con un verbo en voz media:<sup>74</sup> para que el juego sea jugado no es necesaria la presencia de un sujeto-jugador; el juego es el sujeto mismo de la acción.<sup>75</sup>

El juego es una acción que, por su primacía frente a las conciencias de sus jugadores, es decir, porque el movimiento del vaivén aparece como por sí mismo, se realiza sin esfuerzo:

La facilidad del juego, que desde luego no necesita ser siempre verdadera falta de esfuerzo, sino que significa fenomenológicamente sólo la falta de un sentirse esforzado [...], se experimenta subjetivamente como descarga. La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libera del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia [*Dasein*].<sup>76</sup>

Esto se muestra también en el impulso a la repetición que se da en el juego y en la renovación del juego.<sup>77</sup>

Además, el sentido medial del juego, de acuerdo con Gadamer, se encuentra en cercanía al movimiento propio de la naturaleza: para Gadamer, la naturaleza misma es un juego siempre renovado, sin objetivo ni intención ni esfuerzo; este sentido es lo que más tarde permitirá a la obra de arte hacer referencia al ser. Aunque de eso no nos ocuparemos por el momento.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 146. En principio, Gadamer busca asociar sus argumentos con los términos coloquiales provenientes de “*Spiel*” que tienen que ver con el ámbito de las artes (una pieza de teatro es un “*Schauspiel*”; los actores son “*Schauspieler*”; el juglar es un “*Spielmann*”; las piezas musicales o teatrales son representadas o “jugadas”, “*werden gespielt*”); puede decirse quizás que la lengua alemana sugiere habitualmente esta conexión entre la obra de arte y el juego (que Gadamer debe argumentar y llevar a un plano ontológico, no meramente lingüístico).

Además, también la lengua alemana suele referir, según Gadamer, a la relación entre el movimiento y el juego: hay “juego de las olas” (“*Spiel der Wellen*”), “juego de fuerzas” (“*Spiel der Kräfte*”) o incluso “juego de palabras” (“*Wortspiel*”).

Por último, el término “*Spiel*” se relaciona también con verbos usados en voz pasiva o que refieren a una acción sin un sujeto determinado, como ya vimos: “*gespielt werden*”, “ser interpretado” o “*sich abspielen*”, “desarrollarse” o “suceder”, o bien, “estar algo en juego” (“*etwas im Spiele sein*”).

<sup>74</sup> La voz media, propia, por ejemplo, de la lengua griega antigua, significa que el sujeto lleva a cabo una acción sobre sí mismo, pero a veces, en cuanto a significado, no se distingue de la voz activa (acción de sujeto sobre un objeto). Cf. William W. Goodwin, *A Greek Grammar*, §442.

<sup>75</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 146, 147.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 147, 148.

<sup>77</sup> Gadamer da el ejemplo del coro o el estribillo (Cf. *Ibid.*, p. 148), el cual prolongaremos nosotros a la repetición estructural en la banda sonora de la obra cinematográfica. *Vid.*, *infra* §4.2, p. 85 n. 224.

Ahora bien, otro aspecto que Gadamer encuentra en el movimiento de vaivén propio del juego es la inclusión del otro. En las competiciones, por ejemplo, el vaivén conduce la tensión entre los competidores; el otro que compite se haya incluido en el movimiento esencial del juego.

Sin embargo, aún cuando no hay otro con quién competir (hay juegos “de uno” o “solitarios”), no existe realmente un juego en soledad: “Para que haya juego no es necesario que haya otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún ‘otro’ que juegue con el jugador y que responda a la iniciativa del jugador con sus propias contrainiciativas”.<sup>78</sup>

Pensemos, por ejemplo, en la capacidad del balón para ofrecernos movimientos que nos pueden resultar imprevisibles (en una gama ancestral de juegos) o incluso en los videojuegos, cuya capacidad de contravenir las iniciativas de un usuario, mientras se marca un cierto movimiento de vaivén (usualmente de competencia e incluso diegético), le otorga quizás su título de “juegos”.

El jugador se pierde entonces, se deja llevar, en esta tensión que se produce en el juego (sea en soledad o en conjunto con otros jugadores); el juego es un riesgo para el jugador: “Sólo se puede jugar con posibilidades serias. Y esto significa evidentemente que uno entra en ellas hasta el punto de que ellas le superan a uno e incluso pueden llegar a imponérsele [primado del juego frente a los jugadores]”.<sup>79</sup>

De aquí que, en referencia al comportamiento lúdico, se pueda decir que un rasgo esencial del juego es que “todo jugar es un ser jugado”; el juego se hace dueño de los jugadores mediante la intriga y el riesgo que conlleva su movimiento propio.

Y este movimiento propio del juego varía de juego en juego, pero sólo porque el juego establece sus reglas, instrucciones y medidas desde él mismo: “El espacio de juego en el que el juego se desarrolla [...] se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que éste choca, es decir, por los límites del espacio libre que limitan desde fuera el movimiento”.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 148, 149.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 149. Respecto a la seriedad en la que entra el jugador, podemos pensar, por ejemplo, que precisamente por esa seriedad que lo compromete es que frecuentemente, cuando el jugador comete una movida equivocada, pide disculpas (por ejemplo, el jugador de soccer que se equivoca al mandar el balón al centro).

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 150.

Otro aspecto que Gadamer encuentra fundamental en el juego es el hecho de que siempre se juega “a algo”. ¿Qué significa este “jugar a algo”?

En un primer momento, como ya hemos entrevisto, el querer jugar es una elección que demarca un cierto comportamiento lúdico y adopta un espacio y un orden para el movimiento del juego, pero incluso cuando ya se juega se vuelve a elegir: se elige un juego en lugar de otro, se elige un ámbito cerrado al mundo preocupado de los objetivos, se elige un mundo propio del juego determinado desde él mismo.<sup>81</sup>

Posteriormente, puede decirse que cada juego plantea tareas particulares a cada jugador; la libertad del jugador se lleva a cabo mientras transforma los objetivos de su comportamiento en tareas del juego. Dice Gadamer: “Los mismos niños se plantean sus propias tareas cuando juegan al balón, y son tareas lúdicas, porque el verdadero objetivo del juego no consiste en darles cumplimiento sino en la ordenación y configuración del movimiento del juego”.<sup>82</sup>

Lo importante en las tareas del juego es pues, junto a la facilidad y al alivio con los que se llevan a cabo, que se logran resolver dentro del movimiento y ordenamiento del espacio lúdico, sin la necesidad de hacer referencia al mundo al que se cierra.

Gadamer dice entonces que, dentro del juego, el cumplimiento de una tarea “la representa” (“la constituye”, “la caracteriza”, “*stellt sie dar*”), pues el cumplirla no refiere a o no se relaciona con otros nexos de finalidad (exteriores al mundo del juego).

Así, porque el movimiento del juego representa sus propias tareas, el juego se limita entonces a representarse (*sich darstellen*); su modo de ser (*Seinsweise*) es entonces el de la autorrepresentación (*Selbstdarstellung*). Gadamer aclara:

Hemos visto desde luego que la autorrepresentación del jugar humano reposa sobre un comportamiento vinculado a los objetivos aparentes del juego; sin embargo, el “sentido” de éste no consiste realmente en la consecución de estos objetivos. Al contrario, la entrega de sí mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo. La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar.<sup>83</sup>

En cercanía a esta relación entre el representar y el jugar se halla también la inclusión del otro: toda representación es representación para alguien; el espectador

---

<sup>81</sup> Cf. *Idem*.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>83</sup> *Idem*.

cierra el mundo del juego de la obra de arte.<sup>84</sup> Por el representar que es el juego, el jugador también puede participar con el papel de espectador: “Aquí el juego ya no es el mero representarse a sí mismo de un movimiento ordenado, ni es tampoco la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es ‘representación para...’ [‘*darstellend für...*’]”.<sup>85</sup>

La remisión al espectador es pues constitutiva del modo de ser del arte, del mismo modo como en la representación cultural (la representación del dios en el culto) se representa una totalidad de sentido para la comunidad, para los espectadores.<sup>86</sup>

En este sentido puede decirse que la apertura (*Offensein*) hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado (*Geschlossenheit*) del juego; cuando el juego aparece como representación para un espectador, en él alcanza su pleno significado.

La representación dramática (*Schauspiel*), por ejemplo, es un juego que se juega en conjunto con actores y espectadores: “Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su ‘intención’, no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad [*Idealität*]”.<sup>87</sup>

Mientras que, por el lado de los actores (*Schauspieler*), esta apertura al espectador significa que su papel en el juego se ejecuta para alguien, para ser vistos (*schauen* significa “mirar”; el espectador está ahí para mirar: *Zuschauer*); la participación de los actores en el juego (que es la representación teatral) no se agota en su participación, sino que refieren a los espectadores, para así, encontrar el conjunto del drama.

El juego, al tomar actores y espectadores como jugadores (cuando ambos se pierden en el mundo cerrado del juego en movimiento), adquiere entonces su completud, su “giro completo” (*totale Wendung*).<sup>88</sup>

Sin embargo, el espectador posee una primacía metodológica (no ontológica ni epistemológica):

---

<sup>84</sup> Cf. *Ibid.*, p. 152. n.14.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>86</sup> Podemos recordar las implicaciones del verbo griego θεωρέω, el cual refiere al espectador tanto del ámbito oracular como de los juegos olímpicos. Cf. Henry George Liddell y Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Entrada: θεωρέω.

<sup>87</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 153.

<sup>88</sup> Cf. *Idem.*

[...] en cuanto que el juego es para él, [...] 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. Aquí queda superada [*hebt auf*] en el fondo la distinción entre jugador [actor] y espectador. El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo”.<sup>89</sup>

Incluso aún cuando no hay un efectivo o actual espectador, al momento de ejecutarse, por ejemplo, una pieza musical, el esforzarse para que la pieza se ejecute “adecuadamente” presupone que alguien pudiera estar ahí para escuchar; la representación del arte es esencialmente un juego que se ejecuta para alguien, aunque ese alguien no se encuentre ahí efectivamente para oír o ver lo que se toca o representa, para participar en lo que se juega.<sup>90</sup>

Hemos visto entonces cómo, al comprender la experiencia del arte como juego, la obra de arte se refiere a la representación (*Darstellung*) llevada a cabo por los intérpretes y los espectadores, pero esta referencia no quiere decir que la obra de arte encuentre en ellos una dependencia o una determinación de sentido, como si la obra de arte encontrara en el artista creador un origen o hiciera depender de cada público la determinación de su sentido.

Más bien, el juego de la obra de arte determina sus propias reglas y mantiene frente a los jugadores una auténtica o completa autonomía (*schlechthinnige Autonomie*) en el darse de su sentido. Dice Gadamer: “A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de *transformación en una construcción* [*Verwaldung ins Gebilde*]. Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo”.<sup>91</sup>

¿En qué sentido es el arte una “transformación en una construcción”? ¿qué implicaciones tiene para el concepto de juego?

### **2.3 Transformación en una construcción: unidad de verdad en cada representación**

---

<sup>89</sup> *Ibid.* pp. 153, 154.

<sup>90</sup> *Cf. Ibid.*, p. 154.

<sup>91</sup> *Idem.* Mantenemos la traducción de *Gebilde* por “construcción”, para evitar implicaciones hilemórficas al traducir *Gebilde* por “conformación” (y entonces *Aufbau* por “construcción”). Compárese con: María Antonia González Valerio, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, p. 51.

El juego que se transforma para ser “construcción” (*Gebilde*) es aquél que puede consolidarse como obra (*Werk* o en términos aristotélicos: se consolida como ἔργον, obra o trabajo, y no como mera ἐνέργεια, es decir, actividad, acción u operación).<sup>92</sup>

La construcción es el juego que se muestra separado del representar de los jugadores y es la pura manifestación (*reine Erscheinung*, aparición pura, fenómeno puro) de lo que juegan.<sup>93</sup> Porque la obra alcanza este carácter de construcción, puede ser repetible y permanente como el juego, aún cuando en cada representación haya un componente de improvisación.<sup>94</sup> Pero para comprender mejor la construcción, es necesario preguntarnos: ¿en qué sentido hablamos de “transformación” (*Verwaldung*)?

“Transformación” no es una mera “alteración”, si por “alteración” (ἀλλοίωσις) comprendemos un cambio cualitativo de un accidente por otro, que afecta a una sustancia (una vez más, una forma gadameriana de aprovechar la jerga aristotélica).

La transformación nombra, más bien, un cambio radical: la cosa entera (otra acepción de ἔργον)<sup>95</sup> se convierte de golpe en algo completamente distinto y esta otra cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser (*wahres Sein*), mientras que el ser anterior, tras la transformación, resulta entonces que era nulo o vano.<sup>96</sup>

Dice Gadamer: “Nuestro giro ‘transformación en una construcción’ quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero [lo que por sí permanece como verdadero, *das bliebende Wahre*]”.<sup>97</sup>

Entonces, tras la transformación del juego, en el modo de ser de la construcción, la identidad del que juega no se mantiene para nadie: “Lo único que puede preguntarse es a qué ‘hace referencia’ lo que está ocurriendo. Los actores (o

---

<sup>92</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 154, n. 17, donde Gadamer refiere a: Aristóteles, *Ética nicomaquea*, I, 1, 1094a.

<sup>93</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 154.

<sup>94</sup> Más adelante nos ocuparemos de la temporalidad que a esto le corresponde, es decir, la temporalidad de la fiesta. *Vid. infra*, §2.4.

<sup>95</sup> Cf. Henry George Liddell y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, entrada: ἔργον.

<sup>96</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 155.

<sup>97</sup> *Idem*.

poetas) ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan [lo que por ellos es jugado, *das von ihnen Gespielte*]”.<sup>98</sup>

Más aún, no es sólo que los jugadores “desaparezcan” (o que el sentido que se da en el juego-construcción no tenga que ver esencialmente con su presencia), sino que el mundo mismo que vivimos como propio también deja de estar.

La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento o un traslado a un mundo distinto: como ya vimos, el mundo del juego es otro, cerrado en sí mismo, pero el mundo de la construcción adquiere incluso su propia medida o patrón (*Maß*) en sí mismo; no puede medirse con alguna cosa fuera de él.<sup>99</sup>

Es por esto que, por ejemplo, un drama (*acción* escénica, *obrar*),<sup>100</sup> “[...] está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia”.<sup>101</sup>

El drama supera entonces cualquier comparación de este tipo (analógica, comparativa o de fidelidad) porque desde él habla una verdad superior (*eine überlegene Wahrheit*). En consecuencia, no hay entonces lugar para preguntar si lo que dice la obra de arte, lo que ocurre en ella, es real o no; la distinción entre lo que se escenifica y lo real se cancela [se supera, *hebt sich auf*], una vez que el juego se transforma en una construcción.

La transformación es hacia lo verdadero e incluso el gozo que se produce en la representación es el del conocimiento (recordemos el interés gadameriano por el conocimiento ametódico, por la verdad como experiencia).<sup>102</sup> Dice Gadamer:

En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros.<sup>103</sup>

Así, el mundo o la realidad que se construye en la obra de arte es como un “círculo cerrado de sentido” en el que todo se cumple. Pensemos, por ejemplo, en la trama del drama, donde hay un cumplimiento ordenado de todas las posibilidades que

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>99</sup> *Cf. Idem.*

<sup>100</sup> *Cf.* Aristóteles. *Poética*, traducciones de Juan David García Bacca y Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, 1448a 28, donde Aristóteles apunta como posible etimología de la palabra δράμα el verbo δράω, que significa “hacer”, “obrar”, “completar”.

<sup>101</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 156.

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

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 157.

trazan una tragedia o una comedia; el modo de ser del juego es resolución, puro cumplimiento, una acción que encuentra en sí misma su propio fin; un mundo totalmente transformado (frente a la realidad como lo no transformado). El arte, dice Gadamer, es la superación de la realidad en su verdad.<sup>104</sup>

Sin embargo, aunque sea un mundo totalmente transformado, hay una especie de reconocimiento en él; hay un sentido cognitivo irreductible en esta transformación en una construcción. Gadamer aprovecha entonces la tradición según la cual el arte es μίμησις, es decir, imitación.<sup>105</sup> Pero lo importante es que lo representado, lo “imitado”, *está ahí* en la representación.<sup>106</sup>

El que se disfraza para imitar algo, por ejemplo, hace aparecer lo que él conoce y tal como lo conoce, con la intención de no ser descubierto, es decir, de representar de manera que sólo haya lo representado.<sup>107</sup> Del modo análogo, cuando pensamos el arte como μίμησις, no queremos poner de relieve la técnica elaborada o la habilidad artística que se emplea para imitar algo;<sup>108</sup> más bien, nos importa ver en qué medida es verdadera la obra de arte, o sea, “[...] hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo”.<sup>109</sup>

Pero no es sólo que nuevamente se reconozca algo que ya se conocía, sino que se conoce algo más que lo ya conocido. Dice Gadamer:

En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia. [...] Sólo en su reconocimiento accede lo ‘conocido’ a su verdadero ser y se muestra como lo que es. Como reconocido se convierte en aquello que es ya retenido en su esencia, liberado de la causalidad de sus aspectos. [...] Cara al conocimiento de la verdad el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original.<sup>110</sup>

Lo representado está ahí pues en la representación, pero de manera más propia, más auténtica. Así, esta representación de la esencia contiene en sí una referencia a

---

<sup>104</sup> Cf. *Idem.*

<sup>105</sup> Tradición que comienza quizás con Platón y Aristóteles.

<sup>106</sup> Gadamer con la reapropiación del concepto de μίμησις, Gadamer evita entonces la distinción estética moderna. *Vid., supra* §2.1, p. 31ss.

<sup>107</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 157, 158. Cfr también Aristóteles, *Poética*. 1448b; *Retórica*, trad. de Arturo Ramírez Trejo, 1371b.

<sup>108</sup> Retomaremos este carácter secundario de la “artificiosidad” en el imitar que es la obra de arte cuando hablemos del papel de la técnica en la obra cinematográfica. *Vid., infra* §4.3, p. 88ss.

<sup>109</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 158.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 158, 159.

todo aquél para quien pueda darse la representación; la representación de la esencia es necesariamente mostrativa.<sup>111</sup> Aunque en este mostrar que lleva a cabo la μίμησις siempre se destacan unos aspectos, mientras que se dejan de lado otros. En la μίμησις se “incrementa” el sentido,<sup>112</sup> al reconocer algo más que no estaba en “el original”, pero se dejan ocultos otros sentidos, pues no puede haber una representación absoluta.<sup>113</sup>

Otro aspecto importante de pensar a la transformación en una construcción como μίμησις, es que la obra de arte sólo encuentra su “ser obra” en el momento de su ejecución, de su representación; pensemos, por ejemplo, en la música o en el hecho de que un drama tampoco puede aislarse de su puesta en escena (así como en el culto se encuentra lo divino).<sup>114</sup> En este sentido, dice Gadamer: “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. [Ésta] pertenece realmente al mundo en el que se representa”.<sup>115</sup>

Consecuentemente podemos reafirmar que el ser de la obra de arte no puede entonces determinarse como un objeto para una conciencia: el juego nos muestra que el “comportamiento estético” (*ästhetische Verhalten*) es más de lo que él sabe de sí mismo.

Además, la obra de arte sólo existe al ser representada y lo que de este modo accede a su representación es su propio ser (carácter autorrepresentativo del juego).

El juego como “transformación en una construcción” significa también que, a pesar de la exigencia de que se lo represente, éste es un todo significativo que puede repetirse y ser entendido en cada representación. Más aún, a pesar de esta unidad, la construcción logra su ser pleno, su completud (*sein volles Sein*), cuando en cada caso

<sup>111</sup> Cf. *Ibid.*, p. 159.

<sup>112</sup> Posteriormente podríamos relacionar esta tesis onto-estética de Gadamer con aquella ontológica de Eduardo Nicol, que versa: “Hay más ser desde que se puede hablar del ser. [...] El acto del logos es poesía del ser [...] La acción verbal es creación humana en la forma de mayor eminencia ontológica. El hombre es el ser que ha de producir más ser.” (Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, p. 130 apud Ricardo Horneffer, *El problema del Ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*, p. 126.

<sup>113</sup> Recordemos el carácter finito de la experiencia en la hermenéutica heideggeriana, que Gadamer atribuye también a la experiencia del diálogo histórico. *Vid., supra* §1.4, p. 27ss.

<sup>114</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 160, 161.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 161. Más adelante defenderemos este carácter de representación, de ejecución o de reproductibilidad que en cada caso es única, al hablar del la obra cinematográfica, que, por tanto, no puede reducirse a la película en su análisis semiológico, metodológico. *Vid., infra* §4.3.

se representa, se juega (*im jeweiligen Gespieltwerden*).<sup>116</sup> La totalidad de sentido que es la construcción se entiende siempre desde la mediación total que suscita y se evita entonces una abstracción de la obra de arte, que haga de las condiciones de la representación algo accesorio o contingente para el sentido de la obra. Dice Gadamer:

No es algo que sea en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser. [...] No se trata, pues, de una mera variedad subjetiva de acepciones, sino de posibilidades de ser que son propias de la obra; ésta se interpreta a sí misma en la variedad de sus aspectos.<sup>117</sup>

Así obtenemos una unidad del sentido de la obra, de la verdad que se representa en ella, no sólo con respecto a sus distintas representaciones, sino incluso también en relación con la obra textual que le “precede”: tanto la poesía escrita como su representación en la puesta en escena apuntan a la misma unidad de la verdad que se reconoce en el juego del arte, pues la puesta en escena le confiere su existencia (su “estar ahí”, *Da-Sein*) a lo que la poesía, por escrito, pretendía o exigía.<sup>118</sup>

Esta unidad se quiebra precisamente cuando el espectador distingue la obra de su representación, por ejemplo, al considerar la calidad de una ejecución (qué tan “buena” es esa versión), la veracidad o el origen de una obra (la obra objetualizada en medio de la realidad, considerada desde la verdad metódica de las ciencias naturales), o bien, la correcta “comprensión” o “interpretación” de esa obra (en relación a un conjunto de reglas establecidas o en referencia a un contexto objetualizado, es decir, desde una metodología).

En la crítica, la mediación fracasa, el juego se corrompe en su total absorción.<sup>119</sup> Dice Gadamer: “Cara al ser de la obra de arte no tiene una legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea –por ejemplo, su biografía– ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el espectador que la recibe”.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 161.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 162, 163.

<sup>118</sup> Cf. *Ibid.* p. 162. Recordemos que éste era otro aspecto que distinguía la conciencia estética. Por otro lado, algo análogo a la unidad del texto y su dramatización podría pensarse acerca de la relación entre el guión cinematográfico y la representación del filme en cada caso. *Vid., infra* §4.1, p. 75.

<sup>119</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 165.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 173.

Este tipo de distinciones son válidas en determinados contextos estéticos, incluso, en cierta medida, en el proceso de creación del artista<sup>121</sup> o en la configuración de una tradición artística.<sup>122</sup> Pero lo que Gadamer quiere resaltar es que la representación no puede ser pensada como meramente arbitraria, como accidental a la obra.

Esta unidad entre representación y obra hacen que la obra de arte sea vinculante en cada caso, incluso libre:

La interpretación es en cierto sentido una recreación [*Nachschaffen*], pero ésta no se guía por un acto creador [*Schaffensakt*] precedente, sino por la figura de la obra ya creada [*Figur des geschaffenen Werks*], que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido. [...] La idea de la única representación correcta tiene incluso algo de absurdo cara a la finitud de nuestra experiencia histórica.<sup>123</sup>

La obra de arte incluye a lo contemporáneo y construye una totalidad de sentido porque su mediación es total (*totale Vermittlung*), es decir, lo que media deja de ser mediador, se supera o se cancela por sí mismo como mediador (*das Vermittelnde hebt sich als Vermittelndes selbst auf*). Aunque la obra de arte proceda de un pasado distante, ésta se reactualiza y se hace contemporánea del presente, para no ser un mero objeto histórico.<sup>124</sup> La misma obra pone su propia validez (*Es bringt sich selbst zur Geltung*), su “vigencia”, además de su propio modo de hacerlo.

¿Qué tipo de temporalidad (*Zeitlichkeit*) le corresponde a un ente que actúa así?, ¿cómo puede mantener su identidad, cuando se representa siempre de distinta manera?

Gadamer apunta entonces a una temporalidad en la que la identidad de la obra de arte no se difumina en sus distintas versiones, más bien, le pertenecen; la obra de arte es en cada una de ellas, son sus “coetáneos”.<sup>125</sup>

Esta temporalidad es la simultaneidad propia la fiesta.

## 2.4 La fiesta: temporalidad de la obra de arte

---

<sup>121</sup> Cf. *Ibid.*, p. 163 n. 27.

<sup>122</sup> Cf. *Ibid.*, p. 164.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>124</sup> Cf. *Idem.*

<sup>125</sup> Cf. *Ibid.*, p. 166.

A la pervivencia de la obra de arte a través del paso del tiempo podría llamársele su “intemporalidad”, en tanto que pareciera ser un presente que emergiera como en una epifanía, un presente “a salvo” de la historia y el tiempo (como querría la conciencia estética).

Sin embargo, por su modo de ser que arriba hemos descrito, que tiene que ver más bien con la mediación total de la representación, la continuidad y la inmanencia (no con un presente que se aísla), podemos pensar la temporalidad de la obra de arte de manera que se consideren, a la par, temporalidad e intemporalidad.<sup>126</sup>

La obra de arte no se sustrae al tiempo por la abstracción de su “calidad estética”, sino que ésta, recordemos, es inseparable de cada representación y es precisamente en cada una de ellas donde la obra de arte halla la unidad y mismidad de la construcción, en la que su juego se transforma.<sup>127</sup>

Por un lado, la obra de arte, a pesar de los cambios, transformaciones o incluso deformaciones que pueda sufrir en cada representación, mantiene su mismidad (*Hamlet* aún es *Hamlet* en al sinnúmero de veces que se ha puesto en escena).

Mientras que, por otro lado, precisamente porque esta mismidad se mantiene y se tiene en cuenta, las representaciones adquieren una medida para su modo de representarse (aunque veamos una pésima representación de *Hamlet*, aún sabemos que se ha puesto en escena aquella obra y no otra, y entonces, la llamamos “pésima” porque consideramos aquella obra como medida para el modo de ser de la representación).

Así, no es que haya un original que en cada representación se aspire a repetir fielmente, sino que cada representación es tan originaria (*ursprünglich*) como la obra misma.<sup>128</sup>

A este modo de ser le corresponde entonces la temporalidad de la fiesta:

Al menos las fiestas periódicas se caracterizan porque se repiten. A esto se le llama el retorno de la fiesta. La fiesta que retorna no es ni otra distinta ni tampoco la simple rememoración de algo que se festejó en origen. El carácter originariamente sacral de toda fiesta excluye evidentemente esta clase de distinciones, que nos son sin embargo habituales en la experiencia temporal del presente, en el recuerdo y en las expectativas. En cambio, la experiencia temporal de la fiesta es la *celebración* [Begehung], un presente muy *sui generis*.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Cf. *Idem*.

<sup>127</sup> Cf. *Ibid.*, p. 167.

<sup>128</sup> Cf. *Ibid.*, p. 168.

<sup>129</sup> *Idem*.

El carácter temporal de la celebración no tiene que ver entonces con la mera experiencia de la sucesión ni la temporalidad histórica (las referencias históricas resultan secundarias).<sup>130</sup>

No es que hubiera en un inicio una fiesta original como dato histórico, la cual se diferenciara de los posteriores modos de celebración. Más bien, en el origen de la fiesta, en su fundación o introducción, estaba dado el que se celebrara con regularidad:

Por su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre “exactamente igual”). Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir [*im Werden*] y en su retornar [*im Wiederkehren*].<sup>131</sup>

Si recordamos lo dicho sobre el juego y la construcción en la que se transforma, cuando llega a ser arte, podemos decir que sólo hay fiesta en cuanto se celebra, pero no porque encuentre su fundamento en la subjetividad que celebra, sino porque la fiesta “está ahí”. Entonces el ser de los jugadores es determinado por la fiesta, su ser se determina por su “asistencia” (su estar ahí en cercanía, inmiscuido, *Dabeisein*), que es más que un mero estar presente con la fiesta (*Mitanwesenheit*); la asistencia significa tomar parte, participar (*Teilhabe*).

Así, incluso el ver (el ser espectador, *Zuschauen*) es participativo:<sup>132</sup> “[...] la *teoría* no debe pensarse primariamente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado”.<sup>133</sup>

Este observar es entonces un padecer (*Erleiden*, πάθος) lo observado, ser arrastrado por la contemplación (*das hingerissene Eingenommensein vom Anblick*), incluso al grado de que se produce un “estar fuera de sí” (*Außersichsein*), un olvido de sí, un auto-olvido que implica la positiva y completa asistencia.<sup>134</sup>

Este arrobó, éxtasis o entusiasmo, no es entonces una mera curiosidad, pues:

---

<sup>130</sup> Cf. *Idem*.

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> Cf. *Ibid.* p. 169. Aquí también cabe recordar el verbo griego θεωρ-έω, en el contexto de la fiesta sacral, como el asistir y observar una fiesta de culto (*Vid., supra* § 2.2, p. 42, n. 86). El propio Gadamer lo menciona para relacionarlo con la metafísica griega: “El *theorós* es, pues, el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, que participa en el acto festivo por su presencia y obtiene así su caracterización jurídico-sacral, por ejemplo, su inmunidad. De modo análogo toda la metafísica griega concibe aún la esencia de la *teoría* y del *noûs* como el puro asistir a lo que verdaderamente es [...]” (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 169, 170).

<sup>133</sup> Cf. *Ibid.*, p. 170.

<sup>134</sup> Cf. *Ibid.*, p. 171.

[...] lo que se muestra al espectador como juego del arte no se agota en el momentáneo sentirse arrastrado por ello [el caso de la curiosidad que, en el fondo, es desinteresada, no comprometida], sino que implica una pretensión de permanencia [una exigencia legítima de duración, *einen Anspruch auf Dauer*] y la permanencia de una pretensión [*die Dauer eines Anspruches*].<sup>135</sup>

En este “arobo”, en esta pretensión de permanencia, es que se representa algo único, a pesar de la lejanía de su origen, y en su representación se hace presente de manera plena. Ésta es la esencia del asistir, es decir, la simultaneidad propia de la obra de arte.<sup>136</sup>

Simultaneidad (*Gleichzeitigkeit*) no quiere decir entonces que dos cosas sean al mismo tiempo, sino que la distancia entre los jugadores y el juego se supera, es decir, toda mediación se supera para que una actualidad total se haga presente; el presente particular se hace uno con la obra de arte, uno se entrega a la obra de arte de manera que ésta se haga “simultánea”:<sup>137</sup>

El auto-olvido estático del espectador [*Der ekstatischen Selbstvergessenheit des Zuschauers*] se corresponde así con su propia continuidad [*Kontinuität*] consigo mismo. La continuidad de sentido accede a él justamente desde aquello a lo que se abandona como espectador. Es la verdad de su propio mundo [...] la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo. [...] Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser.<sup>138</sup>

Gadamer se sirve de lo dicho alrededor de la tragedia en la *Poética* de Aristóteles para ejemplificar este arobo en una totalidad autónoma de sentido, cuya temporalidad es la de la simultaneidad de la fiesta, y definir entonces la obra dramática por su efecto. No podemos tratar aquí este aspecto de la argumentación gadameriano.

Lo que nos corresponde ahora, más bien, es pensar, de la mano del texto de Gadamer, cómo esta ontología de la obra de arte (juego que se transforma en una construcción para tener una temporalidad de la fiesta) sucede en las obras de arte pictóricas, es decir, en la imagen.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>136</sup> *Cf. Ibid.*, p. 173.

<sup>137</sup> *Cf. Idem.*

<sup>138</sup> *Cf. Ibid.*, p. 174.

### 3. La valencia ontológica de la imagen

En el recorrido de *Wahrheit und Methode* que hasta ahora hemos descrito, Gadamer ha trazado un horizonte teórico que piensa a la obra de arte desde su propio modo de ser, es decir, la investigación gadameriana ha abierto un horizonte ontológico desde el cual, supondríamos, se puede pensar el modo de ser de la obra de arte en sus múltiples tipos de manifestaciones y representaciones.<sup>139</sup>

Así, en el apartado intitulado “*Die Seinsvalenz des Bildes*”<sup>140</sup> Gadamer expone cómo es que, a partir del horizonte ontológico que trazó, vía el concepto de obra de arte como juego, se puede dar cuenta del modo de ser de la imagen (*Bild*).<sup>141</sup> En otras palabras, Gadamer se pregunta cómo es que el modo de ser de la *Darstellung* puede ser el modo de ser de la imagen, de la obra de arte plástica.

Ya habíamos visto cómo la *Darstellung* podía pensarse en el teatro, en la música e incluso en la poesía, pero, ¿cómo puede haber representación o reactualización de la obra de arte que es aparentemente “imagen fija” y en cada caso “acabada”?, ¿cómo hay *Darstellung* de una obra que no es ejecutable, en la que no hay una mediación

---

<sup>139</sup> Precisamente esta hipótesis es crucial para nuestro trabajo, pues en ella descansa la posibilidad de dar cuenta de nuestra experiencia contemporánea del filme, a partir de esta ontología de la obra de arte.

Más allá de querer formular una tipología de las diferentes manifestaciones estéticas contemporáneas, nos interesa más bien, con base en dicha hipótesis, explorar un estudio de la imagen cinematográfica desde un horizonte estético-hermenéutico, donde la primacía descansa en lo analizado, más que en las posibilidades que ofrece el método de análisis. *Vid., infra*, §4, p. 63ss.

<sup>140</sup> “La valencia óptica de la imagen” es la traducción que ofrece la versión en español de *Wahrheit und Methode*; sin embargo, como señala María Antonia González Valerio, esta traducción es un tanto imprecisa, ya que “[...] ‘óptico’ confunde el sentido del texto, puesto que a lo que Gadamer hace alusión es a la relación del arte con el ser, y no a su carácter óptico” (María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 68). González Valerio traduce entonces el título de este apartado como “La valencia de la imagen con respecto al ser” o “La valencia-de-ser de la imagen”.

En todo caso, al leer “La valencia ontológica de la imagen” o alguna otra traducción, lo importante es tener en cuenta que el análisis conceptual de la imagen que lleva a cabo Gadamer es de carácter ontológico y no meramente histórico o para elaborar una teoría del arte (*Cf.* Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 185).

<sup>141</sup> *Bild* es una palabra alemana de amplia polisemia; puede emplearse para referirse a una obra plástica (pintura, cuadro, retrato, grabado), una imagen (fotografía, estampa, viñeta) o incluso al aspecto visual (forma o figura) o conceptual (concepto, esquema, correspondencia) de algo.

En este apartado de *Wahrheit und Methode*, nos parece conveniente retener el término “imagen” para englobar el registro de las “artes plásticas” (que en alemán son llamadas precisamente “*bildende Künste*”), aunque en cada caso especificaremos qué tipo de imagen se tendrá en consideración.

Podría decirse que esta polisemia le sirve a Gadamer para plantear consideraciones teóricas aplicables, en principio, a todo tipo de imágenes aunque la etimología o las cuestiones lingüísticas, dice Gadamer, “[...] no tienen en realidad valor probatorio, sino que son rendimientos que anticipan un análisis conceptual, y sólo éste podrá proporcionarles un fundamento sólido” (*Ibid.*, p. 145).

reactualizada en cada caso?, ¿de qué modo la imagen adquiere el valor ontológico de la obra de arte?

Desarrollar las respuestas de Gadamer a estas preguntas nos llevará a enfocar una forma de comprender el modo de ser de la imagen, la cual nos servirá para pensar el modo de ser de la imagen cinematográfica en nuestras consideraciones teóricas del capítulo siguiente y último.

Veamos pues el modo de ser de la imagen según Gadamer.

Como antes hemos insinuado, pareciera que al enfrentarnos a la obra de arte plástica (por ejemplo, cuando vemos un cuadro, *Bild*),<sup>142</sup> hallamos una identidad inequívoca (*eindeutige Identität*) que se escapa a cualquier variabilidad en su representación (*Variabilität der Darstellung*).<sup>143</sup>

*La Gioconda* de Da Vinci, por ejemplo,<sup>144</sup> quedó terminada desde el siglo XVI y, al no estar sujeta a la ejecución o interpretación de alguien para ofrecerse como obra de arte, parecería que la única variación que “le rodea” (pues no le es *propia*) es la del espectador que la aprecia (cómo, dónde y bajo qué circunstancias alguien la haya observado y valorado).

Pareciera entonces que la imagen del cuadro fuera capaz de experimentarse inmediatamente, sin mediación alguna, y entonces estaríamos frente a un objeto estético capaz de abstraerse de las referencias vitales y las condiciones particulares de acceso a él; el cuadro constituiría un objeto estético independiente, atemporal y desarraigado del espacio y la historia en el que se aprecia, pues no necesita de todo ello para constituirse precisamente como obra.

---

<sup>142</sup> Gadamer define el cuadro en este punto como: “[...] la pintura moderna sobre lienzo o tabla [*das neuzeitliche Tafelbild*], que no está vinculada a un lugar fijo y que se ofrece enteramente por sí misma en virtud del marco que la encuadra; con ello hace posible que se la ponga junto a cualquier otra obra, que es lo que ocurre en las modernas galerías” (*Ibid.*, p. 183). Vemos que Gadamer comienza por ubicar una definición del cuadro que se aproxima más a lo usualmente hecho con él y, en consecuencia, a una idea de la obra de arte afín a la conciencia estética. *Vid.*, *supra* §2.1, p. 31ss. Las consideraciones gadamerianas alrededor de la imagen irán entonces contra lo que la conciencia estética hace de la imagen que es obra de arte, por ejemplo, una copia acabada y relegada del mundo “original”.

<sup>143</sup> *Cf.* Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 182.

<sup>144</sup> Retomamos este ejemplo dado originalmente por Jean Grondin. *Cf.* Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 86.

La distinción estética, criticada antes por Gadamer,<sup>145</sup> estaría entonces legitimada, así como un espacio neutro en el cual lo único que varía es la serie de observadores que visitan el objeto estético (la galería).

Además, parecería entonces que hay, por un lado, unas “artes procesuales” (con un elemento de mediación) a partir de las cuales hemos trazado el concepto ontológico de la representación (*Darstellung*), mientras que, por otro lado, habría unas artes plásticas, a las que, aparentemente, no les correspondería dicho concepto para su modo de ser.

¿Cómo dar la vuelta entonces a esta comprensión de la imagen?, ¿cómo pensar entonces la imagen para no obtener un objeto estético atemporal y aislado?, ¿en qué sentido la imagen puede tener el modo de ser de la *Darstellung*?

Gadamer se pregunta entonces por el modo de ser común a las variadas formas de manifestación de la imagen (*verschiedenartige Erscheinungsweisen des Bildes*),<sup>146</sup> y propone, “[...] para el modo de ser de la imagen[,] una acepción que la libere de su referencia a la conciencia estética y al concepto del cuadro al que nos ha habituado la moderna galería [...]”.<sup>147</sup>

Al acercarse a la imagen como obra de arte, desde el horizonte ontológico ya trazado, la investigación gadameriana puntualiza entonces sus objetivos:

La crítica de la estética tradicional que nos ha ocupado al principio no es para nosotros más que el acceso a un horizonte que abarque por igual al arte y a la historia. Al analizar el concepto de cuadro [el concepto de imagen, *Bildbegriff*] sólo tenemos *in mente* dos preguntas: [primero,] en qué sentido se distingue el cuadro [la imagen, *Bild*] de la *copia* [*Abbild*] (la problemática de la imagen original [*Ur-bild*]) y [posteriormente,] cómo se produce en este sentido la referencia del cuadro [de la imagen, *des Bildes*] a su *mundo* [*Welt*].<sup>148</sup>

Al cumplir con estos objetivos, Gadamer ganaría entonces una forma de comprender la imagen distinta a la de la conciencia estética (que es la perspectiva de la copia) y haría aparecer a la imagen con un valor positivo propio (en relación con su unidad con el mundo).

Preguntémonos entonces primero: ¿en qué sentido se distingue la imagen de la copia?, ¿hay una imagen original?

<sup>145</sup> *Vid.*, *supra* §2.1, p. 31, §3, p. 54 n. 142.

<sup>146</sup> *Cf.* Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 183.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>148</sup> *Idem.*

Para resolver este problema, recordemos antes algo sobre el juego que llega a transformarse en una construcción de sentido: “El mundo que aparece en el juego de la representación [*Darstellung*] no está ahí como una copia [*Abbild*] junto al mundo verdadero, sino que es este mismo mundo en la acrecentada verdad de su ser”.<sup>149</sup>

Al considerar el teatro, por ejemplo, habíamos pensado que la reproducción (*Wiedergabe*) del drama en el escenario no era una copia de un mundo que mantuviera un ser-para-sí (*Für-sich-sein*), es decir, que la representación fuera tal frente a un modelo o imagen original (*Urbild*).<sup>150</sup> Por el contrario, desde la transformación en una construcción, es decir, la μίμησις que realiza la *Darstellung*, considerábamos que la representación no significaba una actividad que copiara lo representado (*Abbildung*), sino la manifestación, la aparición o el fenómeno de lo representado mismo (*die Erscheinung des Dargestellten*).<sup>151</sup>

En consecuencia, dice Gadamer:

Sin la [μίμησις] de la obra, el mundo no estaría ahí tal como está en ella [es decir, en el modo de su propia manifestación, *Erscheinung*], y sin la reproducción [*Wiedergabe*] es la obra la que no está [pues su ser es el de un continuo ser distinto en cada caso que se la representa, al cual le corresponde la temporalidad de la fiesta].<sup>152</sup>

¿Cómo es entonces que en la imagen hay representación para que en ella se cumpla la presencia (*Präsenz*) de lo representado?<sup>153</sup>

Veamos cómo se comporta primero una “imagen” cuyo propósito es “ser copia” para después diferenciarla de la imagen con el modo de ser de la *Darstellung*.<sup>154</sup>

La única finalidad de la copia es parecerse al original. Ser copia significa servir como medio para el reconocimiento de un original y únicamente puede funcionar como medio porque una vez que cumple con la adecuación (*Angemessenheit*)

<sup>149</sup> Hans-Georg Gadamer. *Gesammelte Werke, Band 1. Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, p. 142. Traducción nuestra.

<sup>150</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 186.

<sup>151</sup> Cf. *Idem*.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>153</sup> Cf. *Idem*.

<sup>154</sup> Verificaremos entonces, una vez más y ahora con respecto a la imagen, que la representación no significa copiar, que incluso rechaza un esquema de “copia frente al original”, en pos de una ontología de la obra de arte que concibe la unidad entre ésta y el mundo, a través de un “incremento de ser” del mundo, el cual se hace fenómeno en la imagen (en esto consiste precisamente el valor de su ser o su valencia ontológica).

necesaria para reconocer el original, el ser de la copia es cancelado o superado para señalar lo copiado.<sup>155</sup>

Como parte de un momento intencional de su propio ser, la copia pierde su función en cuanto alcanza su objetivo de reconocimiento mediante la adecuación, es decir, se auto-cancela [*hebt sich selbst auf*]: “[...] la copia sólo pretende ser observada por referencia a aquello a lo que se refiere. Es copia en el sentido de que no pretende ser más que la reproducción [*Wiedergabe*] de algo, y su única función consiste en la identificación de ello (por ejemplo[,] en una foto de pasaporte o en las reproducciones de un catálogo)”.<sup>156</sup>

En contraste con la copia, pensemos entonces una imagen que no se determine por su auto-cancelación o auto-superación, que no sea un mero medio para un fin.<sup>157</sup>

Pensemos en un tipo de imagen en el cual, como antes señalamos, sea el mundo mismo (el “original”) el que se manifieste, el que se gane a sí mismo precisamente en su imagen (μίμησις de la *Darstellung*). Pensemos, por ejemplo, en un espejo.

La imagen del espejo “[...] posee realmente un ser evanescente”:<sup>158</sup> la imagen permanece únicamente para el que mira el espejo; fuera del reflejo, el espejo no tiene realmente un ser-para-sí, es decir, su imagen no puede considerarse realmente ni imagen ni copia.

Lo importante, sin embargo, es que: “En la imagen reflejada [en la imagen del espejo, *im Spiegelbild*] es el ente mismo el que aparece en la imagen, de manera que [tengo a éste mismo en la imagen del espejo, *so dass ich es selbst im Spiegelbild habe*].”<sup>159</sup> La imagen de lo que se mira a sí en el espejo, lo que se representa, es entonces inseparable de su estar ahí presente frente al espejo. La representación en el espejo pertenece entonces a lo que se representa; la imagen refiere a sí misma, es decir, no se cancela al reconocerse, se mantiene ahí, pues importa cómo se representa en ella lo representado.<sup>160</sup>

En el espejo no hay entonces posibilidad para pensar una copia y un original, pues la imagen no remite a lo representado (como dos entidades separadas o como si una fuera dispensable), sino que la imagen misma es propia de lo que está ahí frente al

---

<sup>155</sup> Cf. *Ibid.*, p. 186.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>157</sup> Cf. *Idem*.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>160</sup> Cf. *Idem*.

espejo; lo representado se gana o se tiene a sí mismo en imagen: “[...] cara a la imagen la intención se dirige hacia la unidad originaria y hacia la no distinción entre representación y representado [*Nichtunterscheidung von Darstellung und Dargestelltem*]. Lo que se muestra en el espejo es la imagen de lo representado, ‘su imagen (no la del espejo)’”.<sup>161</sup>

Pero, ¿qué pasa con aquel modo de “ser evanescente”? ¿no habíamos pensado en una temporalidad de la obra de arte que significara la permanencia en el cambio?, ¿cómo puede permanecer la imagen, si depende de la presencia de lo representado y parece subordinarse a ella?, ¿cómo puede ser la imagen más que un mero reflejo?

Ciertamente, el ejemplo del espejo apunta hacia la imposibilidad ontológica de separar la imagen o el cuadro de lo representado; “[...] el cuadro hace vigente su propio ser con el fin de dejar que viva lo que representa”.<sup>162</sup> Pero el reflejo es aún dependiente de lo reflejado y efímero en su existencia.<sup>163</sup>

El ser de la imagen no se agota entonces en el ejemplo del espejo, pues la imagen tiene un ser propio, un ser con el modo de la *Darstellung*, el cual puede ser positivamente determinado. Dice Gadamer: “El que la representación sea una imagen –y no la imagen originaria misma [*das Urbild selbst*]– no significa nada negativo, no es que tenga menos ser [no significa una mera disminución de ser, *keine bloÙe Minderung an Sein*], sino que constituye[,] por el contrario[,] una realidad autónoma [*eine autonome Wirklichkeit*]”.<sup>164</sup>

Esto significa una relación radicalmente distinta a la de la copia; se trata de una relación bilateral (y no únicamente unilateral, como en la copia),<sup>165</sup> pues el original se ve también afectado: “Que la imagen posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí mismo. [...] esto deja de ser un proceso accidental [*beiläufiger Vorgang*] para pasar a pertenecer a su propio ser [el ser del original]”.<sup>166</sup>

Cada representación es pues un proceso ontológico (*Seinsvorgang*) que constituye el rango ontológico (*Seinsrang*) de lo representado, aunque lo representado pueda aparecer (*erscheinen*) de otro modo, como lo que es, sin necesidad de la imagen;

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> *Cf. Idem.*

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>165</sup> *Cf. Idem.*

<sup>166</sup> *Idem.*

no es que lo representado necesite expresa o exclusivamente de la imagen para ser lo que es, pero cuando aparece así, cuando se representa en la imagen, este proceso no es “accidental”, sino que forma parte del propio ser de lo representado y la representación se hace “esencial”.<sup>167</sup>

En este sentido, Gadamer dice entonces que a través de la representación que realiza la imagen se lleva a cabo un cierto incremento de ser (*Zuwachs an Sein*), y afirma: “El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original [*Emanation des Urbildes*]”.<sup>168</sup> Lo representado adquiere entonces un modo de ser que antes no era y este cambio de ser representa una ganancia; lo representado “se realiza”, entonces “hay más ser”.

Frente a un esquema “copia frente al original”, el cual supondría a la copia como una “degradación” de lo “positivamente original”, Gadamer, inspirado en la filosofía neoplatónica, ve en la imagen más bien un fenómeno enteramente positivo, donde ambas partes tienen un lugar activo; el incremento de ser, la emanación de lo representado que es la representación (la imagen), significa una abundancia, un exceso (*Überfluß*), donde ni el exceso ni aquello de donde se excede se degradan o se hacen menos: “Pues si lo originalmente uno no se vuelve menos porque de ello exceda lo mucho [a través del flujo de lo mucho, *durch des Ausfluß des Vielen*], esto significa que el ser se acrecienta [*mehr wird*]”.<sup>169</sup>

Gadamer recurre entonces al concepto de *Repräsentation*<sup>170</sup> para caracterizar este modo de ser de la imagen; la *Repräsentation* permite conceptualizar una valencia ontológica propia a la imagen, a diferencia de la copia, pues si la imagen constituye un momento de la *Repräsentation*, se produce entonces una modificación esencial o una inversión en la relación ontológica de copia e imagen originaria:

La imagen adquiere entonces una autonomía [*Eigenständigkeit*] que se extiende sobre el original [*Urbild*]. Pues en sentido [estricto] éste sólo se

---

<sup>167</sup> Cf. *Idem*.

<sup>168</sup> *Idem*.

<sup>169</sup> *Idem*.

<sup>170</sup> *Repräsentation*, cognado de “representación”, es la palabra de origen latino para *Darstellung*; sin embargo, Gadamer utiliza su origen romano, referente al ámbito jurídico-sacral, para entender *Repräsentation* como *Vertretung*, es decir, como la representación que lleva a cabo un representante legal (*Vertreter*) de otra persona en el ámbito del derecho. Dice Gadamer: “El término puede adoptar este significado porque lo copiado está presente por sí mismo en la copia. [*Repraesentare*] significa hacer que algo esté presente [*Gegenwärtigseinlassen*]” (*Ibid.*, p. 190 n. 10). Lo importante de este concepto jurídico, dice Gadamer, es que, por un lado, la persona representada es lo expuesto y representado, cuyos derechos son ejercidos por el representante, pero, por otro lado, el representante depende al mismo tiempo del representado. Cf. *Ibid.*, p. 190 n. 10.

convierte en originario [en lo original, *zum Ur-Bilde*] en virtud de la imagen, esto es, lo representado sólo adquiere imagen desde su imagen [sólo por la imagen lo representado se hace verdaderamente gráfico, se hace imagen; *erst vom Bilde her wird das Dargestellte eigentlich bildhaft*].<sup>171</sup>

La imagen o el cuadro es manifestación de la imagen originaria (*Erscheinung des Urbildes*) y, al mismo tiempo, sólo por el proceso ontológico que realiza la imagen es que la imagen originaria completa su ser imagen, se convierte realmente en imagen, y gana un modo de ser que antes no era.<sup>172</sup>

Esta relación bilateral la ejemplifica Gadamer con el cuadro representativo (*Repräsentationsbild*), es decir, el cuadro en el que un gobernante, un estadista o un héroe se representan. En este caso, no es que el personaje adquiera una nueva forma de manifestarse al ser representado en el cuadro, sino que, por el contrario, porque el personaje tiene que mostrarse y representarse (*sich darstellen*) ante su comunidad (como aquél que ejerce cierta función), es decir, porque lleva a cabo una relación de *Repräsentation*, el cuadro o la imagen gana su propia realidad (*Wirklichkeit*).<sup>173</sup>

Y aún, en otro sentido, el personaje debe responder, cuando se muestra, a la expectativa que el cuadro le impone:

En realidad sólo se lo representa en el cuadro porque tiene su ser en este su mostrarse. En consecuencia lo primero es el representarse [*das Sich-Darstellen*], y lo segundo la representación [*Darstellung*] que este representarse obtiene en el cuadro. La [*Repräsentation*] del cuadro es un caso especial de la [*Repräsentation*] como un acontecimiento público. Sólo que lo segundo influye a su vez de nuevo sobre lo primero.<sup>174</sup>

El personaje pues, cuyo modo de ser implica de manera tan esencial el mostrarse, “[...] no se pertenece ya a sí mismo [...]”<sup>175</sup> y, al ser representado inevitablemente en un cuadro, tiene que mostrarse como se lo prescribe el cuadro, pues estas representaciones determinan la imagen que se tiene de él.

Éste es un ejemplo profano, pero Gadamer reconoce que sólo en el registro de la imagen religiosa es que puede mostrarse por completo la potencia de ser de la imagen (*Seinsmacht des Bildes*).<sup>176</sup> La manifestación de lo divino sólo adquiere su imaginabilidad (*Bildhaftigkeit*) en la palabra y en la imagen. En la imagen religiosa no

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>172</sup> *Cf. Idem.*

<sup>173</sup> *Cf. Idem.*

<sup>174</sup> *Idem.*

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Cf. Ibid.*, p. 192.

hay duda de que “[...] la imagen no es copia de un ser copiado [...]”,<sup>177</sup> sino que se comunica ontológicamente (*seinsmäßig*) con lo copiado.

El arte significa aquí entonces, sobre todo y en un sentido universal, un incremento para el ser de imaginabilidad (*dem Sein Zuwachs an Bildhaftigkeit*). La palabra y la imagen no son meras ilustraciones subsiguientes, sino que permiten que aquello que representan sea completamente, ante todo, lo que es.<sup>178</sup>

Aquí encontramos pues el punto de encuentro de la *Repräsentation* que realiza la imagen con el concepto de juego que habíamos pensado para la *Darstellung*. La estructura ontológica de la imagen no se aprehende cabalmente entonces como un “objeto estético”, sino como un proceso ontológico en el cual el ser accede a una manifestación visible y llena de sentido: al hacerse visible en la imagen, el ente que se representa en ella (diríamos, en sentido gadameriano, el ente mimetizado) adquiere un nuevo valor ontológico, un incremento en su ser, gracias a la *Darstellung* que lleva a cabo la imagen y donde ésta pertenece indisolublemente a su propio mundo. Este devenir imagen le otorga al ente cierto “cumplimiento” en su ser; aquel ente alcanza a ser como “tenía que serlo”, es decir, era su ser mismo lo que exigía su devenir imagen.

Gadamer emplea pues el ejemplo del espejo y el concepto de la *Repräsentation* para explicar el modo de ser de la imagen, la cual no puede pensarse como copia junto a un mundo original, ni como “objeto estético” aislable y desvinculado del mostrarse del mundo.

Con estos dos aspectos del modo de ser de la imagen (el espejo y la *Repräsentation*) se corroboran los aspectos de la ontología de la obra de arte que antes habíamos trazado: el mostrarse del mundo en su verdad en el que una comunidad se reconoce y la autonomía de la obra frente al mundo mismo, a lo cual le corresponde una temporalidad de la fiesta (aunque no sea ejecutable, el cuadro se reactualiza con el espectador ocasionalmente).<sup>179</sup>

Nos queda ahora retomar ciertos puntos de la argumentación gadameriana sobre la valencia ontológica de la imagen, además de retomar algunas tesis de la

---

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> *Cf. Idem.*

<sup>179</sup> *Cf. Ibid.*, p. 197. No tratamos por ahora a fondo el aspecto de lo ocasional por tratarse de uno que Gadamer puntualiza para el retrato. Sin embargo, en el siguiente capítulo abordaremos parte de la argumentación gadameriana acerca de lo ocasional, para pensar la ocasionalidad de la obra de arte literaria, escénica y pictórica, en relación con la obra cinematográfica. *Vid., infra* §4.1, p. 78 n. 211.

ontología de la obra de arte en general, para comenzar a elaborar algunas consideraciones alrededor del modo de ser la obra de arte cinematográfica.

#### 4. Prolegómenos para una estética hermenéutica de la imagen cinematográfica

Antes de continuar con el último recorrido teórico de nuestro trabajo, consideramos pertinente recordar los objetivos generales de nuestro estudio, así como los problemas que lo motivan, para así enfocar mejor el propósito y el modo de conducir nuestras siguientes reflexiones alrededor del cine.

Introducimos este trabajo con el problema de la vigencia de la ontología de la obra de arte de Gadamer, desarrollada centralmente en *Wahrheit und Methode*: ¿qué debe o puede hacer la estética hermenéutica frente a las formas de arte contemporáneo?, ¿hay alguna forma de arte en particular que nos pueda ofrecer una historia suficientemente madura como para hacernos repensar el concepto de obra de arte?, ¿cómo plantear “nuevas posibilidades” para la ontología de la obra de arte gadameriana, a partir de nuestra propia experiencia?

Nuestro estudio busca entonces la reactualización de la ontología de la obra de arte de *Wahrheit und Methode*, a la luz de nuestra experiencia estética contemporánea. Para esto se nos ha ofrecido como principal motivo de reflexión la obra cinematográfica, pues ésta ha marcado profundamente, desde hace más de un siglo, el panorama de las manifestaciones artísticas.<sup>180</sup>

Buscamos entonces una especificidad conceptual para la ontología de la obra de arte trazada por Gadamer; la obra cinematográfica o la imagen cinematográfica como un caso particular de manifestación artística en el que se confirme el modo de ser de la obra de arte, entendida ésta como *Darstellung* (representación con las características que hemos expuesto en los capítulos segundo y tercero de nuestro estudio).

Esto, al mismo tiempo, significa abrir un horizonte teórico específico para la comprensión de la obra cinematográfica (junto a toda una variedad de estudios sobre cine de distintos horizontes, procedencias e intereses).<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Enfocar el modo de ser de la imagen cinematográfica puede arrojar luz también, por ejemplo, sobre fenómenos estéticos de hoy como el videoclip, el video mapping, el video-arte transmitido por internet, series de televisión y quizás algunas formas de arte plástico influenciadas por el carácter cinético y diegético de la imagen cinematográfica, pues entenderemos este tipo de imagen sin hacerla depender de un medio específico por el cual se reproduzca, para enfocar entonces la relación de la imagen cinematográfica con la *Darstellung*. *Vid., infra* §4.1.

<sup>181</sup> Es difícil clasificar esta variedad de estudios, no sólo por la amplitud que ha alcanzado (dentro y fuera de la filosofía), sino por el riesgo de pasar por alto las tradiciones específicas de cada uno. Desde sus primeros años, la cinematografía ha sido objeto de análisis de diversos intereses:

Dos objetivos realiza entonces nuestro trabajo: por un lado, 1) reactualizamos la ontología de la obra de arte gadameriana, con el propósito primordial de afrontar teóricamente nuestra experiencia estética contemporánea; sometemos entonces a prueba la suficiencia teórica de la ontología de la obra de arte de Gadamer; mientras que, por otro lado, 2) encontramos una forma teórica específica de comprender la obra cinematográfica, pues esta manifestación estética pone en entredicho la suficiencia teórica de la ontología de la obra de arte gadameriana (correspondencia con el objetivo 1)); verificamos y ampliamos entonces las tesis de Gadamer sobre la obra de arte, mientras que abrimos un horizonte teórico particular para comprender la obra cinematográfica.

Se trata de dos movimientos teóricos, cuya correspondencia y direccionalidad se fundamentan en la primacía metodológica de la experiencia estética misma, es decir, la primacía del fenómeno cinematográfico mismo que nos incluye y afecta.

Aunque Gadamer no trate específicamente el caso del cine, él mismo menciona: “[...] una de las peculiaridades de la reflexión hermenéutica es que necesita apoyarse constantemente en la praxis de la experiencia hermenéutica”.<sup>182</sup> De ahí que la experiencia cinematográfica misma sea la que conduzca primordialmente nuestras reflexiones para llevar a cabo la reactualización de la ontología de la obra de arte

---

estéticos, políticos, sociológicos, psicológicos, semiológicos, literarios, etc. Al realizar este trabajo hemos tenido en cuenta algunos grupos de estudios, la mayoría de las veces para mantenernos al margen de sus reflexiones; fuera de nuestro horizonte filosófico quedaban sus posturas políticas, la función de autor operante en sus opiniones, la objetivación de la obra cinematográfica o la consideración del fenómeno cinematográfico como “zona de despegue” para reflexiones filosóficas que no enfocaban el problema del *quid* del cine directamente. Entre ellos hallamos: 1) los manifiestos y las reflexiones que cineastas y teóricos del arte realizaron en los primeros años de la cinematografía (por ejemplo, textos de Canudo, Vertov, Marinetti, Dulac, Eisenstein o el *Manifiesto del excentricismo* de 1922); 2) los estudios sobre cine en relación con la psicología, los sentimientos o el psicoanálisis (por ejemplo, *The Photoplay* (1916) de Hugo Münsterberg, algunos análisis de Noël Caroll o los libros y filmes de Slavoj Žižek); 3) análisis semiológicos o narratológicos (por ejemplo, los análisis de Roland Barthes, David Bordwell, Lauro Zavala o *Le Récit cinématographique* (1990) de André Gaudreault y François Jost); y 4) los estudios y tesis sobre cine provenientes de una tradición filosófica distinta a la que pertenece nuestro trabajo, pero en gran medida atrayentes por su trasfondo ontológico (destacan los estudios sobre cine y las tesis de Gilles Deleuze y Alain Badiou).

Para una introducción a esta variedad de estudios, cf. Noël Caroll y Jinhee Choi (Eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*; Felicity Colman (Ed.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*; Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*; Thomas E. Wartenberg y Angela Curran (Eds.), *The Philosophy of Film. Introductory Texts and Readings*; Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*.

<sup>182</sup> Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, p. 281.

gadameriana, así como para trazar las bases para una forma específica de entender esa misma experiencia.

Ahora bien, lo que hemos hecho en los capítulos precedentes es precisamente comenzar a trazar este modo teórico de comprender la obra cinematográfica (una “estética hermenéutica de la imagen cinematográfica”); hemos ganado ya un horizonte filosófico particular, desde el cual se concibe a la obra de arte fuera de un esquema teórico moderno de tipo sujeto-objeto y que se deslinda de una conciencia estética como fundamento del operar de la obra. Una vez que hemos trazado este horizonte teórico, ¿qué es lo que nos ocupa en el cine?, ¿cómo es que nos enfrentamos a su experiencia?

En 1992, al plantear la frontera y lo común entre el modo de ser de la imagen y el de la palabra artísticas, Gadamer escribe: “Ciertamente, lo que hoy día llamamos ‘arte’ no puede restringirse a esta contraposición clásica [entre las artes plásticas y el arte literario]. Así, también en otros géneros artísticos tales como la música, la danza, el teatro y otros afines se plantea también la pregunta por la verdad”.<sup>183</sup>

Al tener en mente entonces el modo de ser de la obra de arte como *Darstellung*, cuando nos acercamos teóricamente a la obra cinematográfica, nos planteamos precisamente la pregunta por la constitución específica de la imagen cinematográfica, en tanto que obra de arte en la que acontece verdad: ¿cómo es un filme para que éste nos ofrezca una experiencia de verdad ametódica, como en la experiencia de otra obra de arte? Dice Gadamer: “Las obras de arte poseen un elevado rango ontológico [*einen erhöhten Seinsrang*], y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz [aparece, se descubre, se hace público; *Es kommt heraus*], y eso es lo que nosotros llamamos verdad”.<sup>184</sup>

¿Cuál es pues el modo de ser de la obra cinematográfica que posee aquel rango ontológico elevado?, ¿cuál sería entonces el modo de ser de la imagen cinematográfica, distintivo de otros tipos de imagen?, ¿qué tesis de Gadamer sobre la ontología de la obra de arte nos sirven para investigar ese modo de ser y cómo se corresponden con éste?, ¿de qué modo aquellas mismas tesis se ampliarían para dar razón de la experiencia cinematográfica?

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 290.

El modo más íntegro posible de responder a estas preguntas merece reflexiones y confrontaciones teóricas que exceden el presente trabajo. Así, en este cuarto y último capítulo nos limitaremos a desarrollar algunas consideraciones que apunten a respuestas más maduras.

Específicamente, esbozaremos cómo el modo de ser de la obra cinematográfica se corresponde con las tesis gadamerianas expuestas en el capítulo segundo de nuestro estudio (cómo puede pensarse el filme desde la perspectiva del juego que se transforma en una construcción); además, apuntaremos algunas vías para pensar lo particular de la imagen cinematográfica, a partir de lo expuesto en el capítulo tercero sobre la valencia ontológica de la imagen.

En conjunto con la adopción de un horizonte filosófico determinado (el estético hermenéutico) y nuestra lectura misma de las tesis de Gadamer, estos esbozos conformarían entonces lo que podríamos llamar los prolegómenos para una estética hermenéutica de la imagen cinematográfica; elegimos y sentamos las bases para un estudio sobre el modo de ser de la obra cinematográfica, el cual habrá de madurar a partir de lo aquí desarrollado, siempre a la luz del fenómeno cinematográfico mismo.

Por último, cabe mencionar que además de basarnos en *Wahrheit und Methode*, aprovecharemos dos ensayos posteriores de Gadamer concernientes al modo de ser de la imagen y los cuales tienen como trasfondo la obra magna de Gadamer.

Por un lado, nos parece interesante “Vom Verstummen des Bildes” (“Del enmudecer del cuadro”, 1965), donde Gadamer se ocupa de buscar un punto de vista teórico desde el cual entender la estructura del cuadro abstracto de aquella época.<sup>185</sup> Mientras que, por otro lado, nos parecen también aprovechables algunas tesis contenidas en “Wort und Bild – ‘so wahr, so seiend’” (“Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)” o “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan ente’)”, 1992), donde Gadamer aclara:

[...] lo que a mí me ocupa ahora es la cuestión de cómo comparten una tarea común la palabra y la imagen, el arte de la palabra y el conjunto de las artes

---

<sup>185</sup> Se pregunta Gadamer: “Una de las cosas más notables de la vida histórica es que, con frecuencia, sólo con mucho esfuerzo y lentitud puede lo nuevo abrirse a través de la superficie encostrada de lo viejo. Ni siquiera la fuerza de la superficie de los cuadros de Cézanne supo hacer estallar el decadente marco dorado del Barroco. Pero es seguro que el cuadro de hoy no se mantiene unido gracias al marco, sino que, cuando lo tiene, sujeta su marco desde sí mismo. ¿Desde qué unidad? ¿Por medio de qué fuerza?” (Hans-Georg Gadamer, “Del enmudecer del cuadro”, en *Estética y hermenéutica*, p. 240).

plásticas, y cómo se definen, dentro de esta comunidad, los papeles que cumplen una y otra forma de arte en la configuración de nuestra cultura.<sup>186</sup>

En lo posterior, tomaremos en cuenta ambos textos en relación con las tesis contenidas en *Wahrheit und Methode* (en relación, a su vez, con lo expuesto en los dos capítulos anteriores y bajo el criterio de la relevancia para el tema de la obra cinematográfica), pues consideramos éstos precisamente como desarrollos ulteriores de los “rasgos fundamentales” publicados en 1960.

#### 4.1 La representación filmica

Es gibt eben Seiendes, das bildbedürftig und bildwürdig ist und das sich in seinem Wesen gleichsam erst vollendet, wenn es im Bilde dargestellt wird.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*<sup>187</sup>

¿Cómo acercarnos al filme para que éste nos ofrezca su modo de ser como *Darstellung*?, ¿en qué sentido preliminar podemos entender la obra cinematográfica?

En el apartado sobre el filme de sus investigaciones fenomenológicas para la ontología del arte, Roman Ingarden comienza con lo siguiente:

Se habla de vez en cuando del “cine” [„Film“] como de un arte. Se entiende entonces por ello no el “filme” [„Film“] en el sentido de la cinta [„Filmband“] hecha de celuloide que está revestida [„bedeckt“] con una serie de “imágenes” [„Bilder“], sino una particular representación [„ein besonderes Schauspiel“] que por medio de aquella cinta y un proyector es generada [„erzeugt“] en la pantalla y exhibida [„gezeigt“] ante los espectadores [„Zuschauer“]. Quiero ocuparme aquí de este tipo de representación. Pero también de estas representaciones selecciono

---

<sup>186</sup> Hans-Georg Gadamer. “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, p. 280. En relación con la imagen, Gadamer apunta: “[...] lo que a nosotros principalmente nos interesaba era, precisamente, desembarazarnos del concepto de copia y ganar [un] concepto de verdad que resultara válido tanto para la imagen como para la poesía” (*Ibid.*, p. 290).

<sup>187</sup> En nuestra traducción: “Hay justamente un ente que necesita de imagen y que es digno de ella, y que se consume, por así decirlo, en su esencia, sólo cuando se representa en la imagen” (Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke. Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, p. 155).

un tipo en particular: las llamadas representaciones filmicas “artísticas” [*die sogenannten „künstlerischen“ Filmschauspiele*] [...] <sup>188</sup>

Aprovechamos aquí del texto de Ingarden un término que puede arrojar luz a nuestro camino: *Filmschauspiel*. Sobre el término *Schauspiel* vimos ya que usualmente significa una pieza teatral, una representación dramática, en donde se emplea la palabra alemana *Spiel*, “juego” (cuyas implicaciones aprovecha Gadamer).<sup>189</sup> *Filmschauspiel* significaría entonces una “representación cinematográfica” o “representación filmica”, entendida preliminarmente como Ingarden lo menciona: un tipo de representación, un tipo de “espectáculo” cuyo medio es la proyección de una serie de imágenes sobre una pantalla, es decir, cuyo medio es la mostración de un filme.<sup>190</sup>

En un trabajo posterior podríamos comparar nuestras tesis de corte estético-hermenéuticas con las ontológico-fenomenológicas de Ingarden. Baste decir por ahora que consideramos las reflexiones del filósofo polaco acerca del cine fuertemente marcadas aún por la estética moderna, donde la obra de arte (y así, el “filme artístico”) es considerada como “no real”, propia del “mundo de ficción” o de “la fábula”, es decir, *no verdadera*. Una ontología del arte de este corte no podría pertenecer pues al horizonte hermenéutico que antes hemos trazado, es por esto que únicamente compartimos con Ingarden, por ahora, el punto de partida para nuestras investigaciones acerca del filme, aunque esto no signifique que el resto de las reflexiones ingardenianas carezcan de riqueza y valor.<sup>191</sup>

Nuestro interés pues en recuperar este término de la lectura de Ingarden es precisamente reelaborar el término “representación filmica” desde nuestro horizonte filosófico, pues este término, aunque al final resulte desligado del contexto de las reflexiones de Ingarden, nos invita por su forma a ver en la experiencia de la

---

<sup>188</sup> Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, p. 319. Traducción nuestra.

<sup>189</sup> *Vid., supra*, §2.2, p. 39, n. 73.

<sup>190</sup> Desde esta significación preliminar, cuando Ingarden menciona que su interés por el filme se ubica en un tipo de representación, para no centrarse en su medio material (la cinta de celuloide), nos brinda el fenomenólogo polaco un pista importante para nuestra consideración de la imagen cinematográfica, a saber: dejar de considerar el medio específico, en el cual se sustentaría la representación filmica, para pensar más bien en la imagen cinematográfica desde su modo de ser como *Darstellung* y así, no restringir este modo de ser a un medio específico, sino abrirnos a la posibilidad de hallar varios medios en los cuales es posible experimentar este tipo de representación filmica (desde el cinematógrafo hasta el reproductor de video de una computadora). *Vid., infra*, §4.1, p. 74.

<sup>191</sup> *Cf.* Roman Ingarden, *op. cit.*, pp. 319-341.

representación fílmica el fenómeno de la *Darstellung* (la representación como modo de ser de la obra de arte, como juego en el sentido gadameriano, como incremento de ser que aporta conocimiento y verdad en unidad con el mundo).

Digamos entonces que si entendemos el *Filmschauspiel*, la representación fílmica, como una obra de arte cuyo modo de ser es la *Darstellung*, es decir, la representación como proceso ontológico, debe cumplirse entonces que en cada representación fílmica se suscite la mediación total de la obra de arte. ¿Cómo es esto posible?, ¿de dónde viene la potencial mediación total, el juego absorbente, de la representación fílmica?

La respuesta se halla precisamente en el filme que se muestra, que se reproduce, y nuestra investigación apunta entonces a la pregunta por la constitución del filme, de la imagen cinematográfica, en tanto que medio de la representación fílmica.

Al preguntarnos por el modo de ser de la imagen cinematográfica, partimos entonces de la tesis principal de este trabajo: el cine, en tanto que representación fílmica, es en el modo de ser de la *Darstellung*, cuyo medio es la imagen cinematográfica. La explicación de esta tesis debe partir entonces y encontrar su sustento en una explicación de la imagen cinematográfica, en tanto que medio que nos permite comprender cómo es que la representación fílmica es en el modo de la *Darstellung*.

En nuestras investigaciones, puesto que el sustento del filme será entonces el modo de ser de la obra como *Darstellung*, el modo de ser particular que señalaremos para la imagen cinematográfica no encontrará su sustento o su especificidad en un medio material específico en el cual ésta se presente. Al pensar la imagen cinematográfica desde su modo de ser como *Darstellung*, dejamos de considerar el medio material específico de la imagen y, consecuentemente, enfocamos un modo de ser de la imagen, del cual podemos hacer experiencia en distintos medios materiales o formas de manifestaciones estéticas, pues vimos precisamente que a la *Darstellung* le es propia de manera positiva esta variabilidad de situaciones concretas, en las que la obra de arte acaece.

Así, apuntemos primero que el filme es una imagen reproducible.

Al iniciar sus reflexiones sobre la valencia ontológica de la imagen, Gadamer escribe en *Wahrheit und Methode*:

Reconoceremos la justificación del significado básico de esta imbricación ontológica de ser original y ser reproductivo [unidad de la obra y el mundo en la representación], así como la primacía metodológica que hemos dado a las artes procesuales, cuando se demuestre que las ideas que hemos ganado en aquel ámbito se muestran adecuadas también para las artes plásticas. Por supuesto, en este segundo caso no podrá hablarse de la reproducción como del verdadero ser de la obra.<sup>192</sup>

Al corroborar en el cuadro el modo de ser de la *Darstellung*, una de las aporías con las que se encuentra Gadamer es precisamente el carácter de no reproducibilidad de la imagen (cada vez que se enfrenta uno con ella, la imagen no es algo que tenga que “ejecutarse”). La metáfora del espejo y la *Räpresentation* son formas entonces con las cuales Gadamer constata el modo de ser de la *Darstellung* en la imagen, aún cuando se la considera fácticamente como no reproducible.<sup>193</sup> Incluso aunque ésta no sea ejecutable, uno busca la efectiva variabilidad, por ejemplo, en la posición o el medio adecuados para observarla, para ser absorbido, y además, la imagen es ontológicamente cambiante en cada encuentro con ella, en el que se suscita un proceso ontológico en el que el mundo accede a su representación; el ser se incrementa, emerge un sentido nuevo para hacerse visible.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 186.

<sup>193</sup> Por una parte, la metáfora del espejo explica la unidad esencial de la imagen con el mundo que se representa en ella; la imagen del cuadro no es un ente acabado, incambiante y aislado junto a un mundo original que se limitara a copiar, sino que el mundo se gana a sí mismo en imaginabilidad a través de su representación en el cuadro. Así, el espejo explica cómo ese “aislamiento” del cuadro con respecto al mundo realmente se supera al considerar a la imagen como *Darstellung*, pues en la efectiva apreciación del cuadro, el mundo y el cuadro son una unidad en la que la representación y lo representado no se diferencian.

Por su parte, la *Räpresentation* explica cómo hay una relación recíproca del mundo con la imagen, que implica cambios o procesos en el representarse que se lleva a cabo en el cuadro: el cuadro representativo nace de la necesidad de un ente de hacerse público y la publicidad obtenida provoca cambios en el existir mismo de aquel ente, pues le obliga a responder, a reconfigurarse, en comunicación con la imagen con que se representa.

La metáfora del espejo y la *Räpresentation* muestran entonces cómo el ente que se representa en la imagen adquiere un nuevo valor, un incremento en su ser, gracias a la *Darstellung* que lleva a cabo la imagen. En este sentido es que aquel ente adquiere un nuevo valor ontológico en su devenir imagen, y entonces es este devenir imagen lo que al ente le otorga cierto “cumplimiento” en su ser; aquel ente alcanza a ser como “tenía que serlo”, es decir, era su ser mismo lo que exigía su devenir imagen (recordamos la imagen religiosa como caso límite). *Vid., supra* §3.

<sup>194</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 193, 202, 204-206. En relación con la solución de la aporía, Gadamer concluye: “En cualquier caso lo que queremos significar bajo el término de ‘representación’ es un momento *estructural, universal y ontológico de lo estético*, un proceso óptico [proceso ontológico, *Seinsvorgang*], y no por ejemplo un acontecer vivencial que suceda sólo en el momento de la creación artística y que el ánimo que lo recibe en cada caso sólo pueda repetirlo. Al final del sentido universal del juego habíamos reconocido el sentido ontológico de la representación en el hecho de que la ‘reproducción’ es el modo de ser originario del arte original mismo. Ahora se nos ha

¿Qué sucede entonces con un tipo de imagen que sí es reproducible?

La reproducibilidad se nos muestra entonces, como en el caso de las “artes procesuales”, como una característica irreductible de la imagen cinematográfica; aunque no sea en un cine (ni con una cinta de celuloide proyectada en una sala por un cinematógrafo), la imagen cinematográfica debe reproducirse y hallar los medios adecuados para su reproducción.<sup>195</sup>

Cabe aquí una importante diferenciación de términos, que obedece a dos formas de entender la obra de arte, especialmente la obra de arte cinematográfica, en su carácter de ser ejecutable.

En su conocido trabajo “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito y corregido entre 1935 y 1939), Walter Benjamin (1892-1940) habla del “aquí y el ahora” de la obra de arte, es decir, de su carácter de autenticidad (*Echtheit*): la existencia (*Dasein*) de la obra de arte es irrepetible y en esa existencia se consume la historia, a la que la obra ha estado sometida en su persistir (*Bestehen*). En esa existencia única se hallan “[...] tanto las transformaciones que con el correr del tiempo ha ido sufriendo en su estructura física como las cambiantes relaciones de propiedad en que ha podido entrar [es decir, el curso histórico] [...]”.<sup>196</sup>

Benjamin sostiene entonces que en la “reproductibilidad técnica” de la obra de arte, el sustento físico de la obra se sustrae (en la reproducción no se muestra “el aquí y

confirmado que también la imagen pictórica y las artes estatuarias en general poseen, *ontológicamente hablando*, el mismo modo de ser. La presencia específica de la obra de arte es un acceso-a-la-representación del ser [*Die spezifische Präsenz des Kunstwerkes ist ein Zur-Darstellung-Kommen des Seins*] (*Ibid.*, p. 211. Cursivas nuestras).

<sup>195</sup> Pensemos en el avance tecnológico de los últimos años en relación con la facilidad y fidelidad ofrecidas para reproducir la imagen de tipo cinematográfico: de la televisión a la reproducción por Internet o en un reproductor móvil; del sonido estereofónico a los múltiples canales de audio. Pero esta creciente gama de oferta para la reproducción del filme sólo es posible, precisamente, por el modo de ser del filme mismo (como veremos: aleación de imagen y sonido). *Vid., infra* §4.2, p. 82ss.

En analogía con esto, al hablar de la arquitectura, Gadamer apunta: “Incluso la poesía y la música [artes reproducibles o “procesuales”], dotadas de la más libre movilidad y susceptibles de ejecutarse en cualquier sitio, no son sin embargo adecuadas para cualquier espacio, sino que su lugar propio es éste o aquél, el teatro, el salón o la iglesia. Esto tampoco es una búsqueda posterior y externa de sitio para una construcción ya acabada, sino que es necesario obedecer a la potencia configuradora del espacio que guarda la obra misma; ésta tiene que adaptarse a lo que ya esté dado y plantear a su vez sus propias condiciones (piénsese, por ejemplo, en el problema de la acústica, que representa una tarea no sólo técnica sino también del arte arquitectónico)” (Hans-Georg Gadamer, Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 209).

<sup>196</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p. 53.

el ahora” de lo material de la obra original), y el testimonio histórico que encuentra sustento en él se ve afectado, se debilita, vacila (*gerät ins Wanken*). Dice Benjamin: “[...] pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal [...] Lo que aquí falla se puede resumir en el concepto de aura”.<sup>197</sup>

Con la reproductibilidad técnica se atrofia entonces “el aura”, es decir, la unicidad de la obra de arte que significa la conjunción de sus aspectos material e histórico.<sup>198</sup> El medio de la obra de arte (la concreción de una historicidad que desapareciera en la privación de su materialidad) se ve afectado por la introducción de la reproducción técnica a voluntad; la reproducción técnica significa el detrimento del encuentro con el “aquí y ahora” histórico-material de la obra.

La reproductibilidad técnica pone de manifiesto entonces el deslinde de la tradición, de la historicidad que la obra testimonia, en pos de la tecnificación del disfrute del arte, para convertirse en arte accesible para “las masas”. El implemento de la reproductibilidad técnica en el arte significa la pérdida de la tradición, el quiebre de la historia, es decir, la desacralización, para dar paso a un papel fundamentalmente político del arte.<sup>199</sup>

Benjamin ve el cine como el agente más poderoso de este proceso de desacralización.<sup>200</sup> Lo que el cine reproduce con su técnica, y representa masivamente, se desliga de la tradición; *Hamlet* pierde su aura en su apreciación cinematográfica.

Por su parte, en 1974, al escribir sobre la transformación en una construcción que se lleva a cabo en la obra de arte, Gadamer apunta:

[...] la conformación [la construcción, *Gebilde*] “está”, y existe así “ahí”, “erguida” de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad”. Es un salto por medio del cual la obra se distingue en su unicidad e insustituibilidad. Eso es lo que Walter Benjamin llamaba el aura de una obra de arte [...] <sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>198</sup> Dice Benjamin que el aura es la manifestación (*Erscheinung*) irrepetible “[...] de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse” (*Ibid.*, p. 58 n. 7). En su estar “aquí y ahora”, la obra marca la lejanía de un pasado distante, que permanece como tal, pero materialmente manifiesto, por ser la obra original y única con la que nos encontramos.

<sup>199</sup> *Cf. Ibid.*, p. 59.

<sup>200</sup> *Cf. Ibid.*, p. 55.

<sup>201</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, p. 88. Gadamer vuelve a concordar con el término bejaminiano de “aura” (aunque para disentir en el fondo con la postura de Benjamin sobre la obra de arte) en: Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, p. 285.

Gadamer ve, al igual que Benjamin, el aura de la obra de arte como su unicidad e insustituibilidad, pero la unicidad propia de la construcción, desde el horizonte estético-hermenéutico, no se ve afectada por el carácter técnico de la producción de la obra, es decir, por la identidad de la obra en tanto producto de la técnica. La unicidad de la obra de arte se fundamenta, más bien, en el modo de ser de la *Darstellung* (y no en el medio como concreción física de una tradición). El concepto gadameriano de representación “supera”, o “se eleva” por encima de, la técnica que se emplea en la producción artística; la obra de arte reclama su propia verdad por encima de la conciencia productora y la técnica que utiliza.<sup>202</sup> Esto tiene que ver precisamente con una concepción del aura (y del fundamento mismo de la obra de arte) distinta de la de Benjamin.

Desde el punto de vista gadameriano, si la unicidad de la obra de arte se deja trastocar y atrofiar por la técnica, la consecuente desacralización benjaminiana significa entonces un pasar por alto el aspecto fundamentalmente ontológico de la obra de arte, para favorecer una subjetividad que haría de la obra de arte un reflejo (incluso un instrumento) de las situaciones políticas de una conciencia histórica. Para Gadamer, el aura de la obra se sustrae a las pretensiones de la técnica de una conciencia histórica; la unicidad se basa, más bien, en la presencia específica de un representarse del ser (*ein Zur-Darstellung-Kommen des Seins*).<sup>203</sup>

La unicidad que alcanza la obra de arte no se sustenta, según Gadamer, en lo que se pretenda hacer de ella y esto excluye también el empleo a voluntad de la técnica para la masificación. Por eso la obra no puede disminuir en su ser único por el uso político que se pueda dar a la obra;<sup>204</sup> vemos, precisamente, que la transformación en una construcción, la totalidad de sentido que ofrece en cada caso la *Darstellung*, significa un acontecer de sentido autónomo, independiente de las conciencias que entran en juego.

Decir, al modo de Benjamin, que la unicidad de la obra se atrofia al privarla de su materialidad (e historicidad), por causa del modo de producción técnico, significa

---

<sup>202</sup> Vid., *infra* §4.3

<sup>203</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke. Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, p. 165.

<sup>204</sup> A la inversa, como vimos en el fenómeno de la *Räpresentation* del cuadro, hay consecuencias públicas (digamos, políticas) que se fundamentan en el modo de ser mismo de la obra de arte y las posibilidades que ésta ofrece (por ejemplo, en el cuadro representativo de un gobernante). Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 191.

que el fundamento de la obra de arte es susceptible de ser determinado por una conciencia, vía la tecnificación de la vivencia histórico-estética, con base en la especificidad material de la obra de arte.

La conveniencia de pensar entonces la obra cinematográfica desde el horizonte hermenéutico gadamerino, en comparación con el estético marxista benjaminiano, es que el medio de ésta, pensado como una tecnificación de la imagen (la “reproductibilidad” del filme), no afecta la experiencia de verdad que la obra cinematográfica pueda ofrecer. La experiencia de la imagen cinematográfica no se ve afectada por su carácter de producto técnico. El tipo de reproducibilidad que ofrece la técnica no es problema para la construcción de sentido que acaece en la obra cinematográfica.

En este sentido, la *reproducibilidad* del filme se refiere únicamente a su carácter de ser ejecutable, de formar parte, por decirlo con la expresión de Gadamer, del conjunto de las “artes procesuales” (o “artes transitorias”, *transitorische Künste*); carácter que no pone en entredicho la transformación en una construcción que acaece en la obra de arte, sino con el cual se conjuga el modo de ser de la *Darstellung* (y la variabilidad de situaciones y medios materiales que ésta acoge). Mientras que la *reproductibilidad* se refiere al problema de la dilución de la unicidad de la obra de arte por efecto de su tecnificación y masificación, para trasladarse a un plano político.<sup>205</sup>

Por tanto, nos desligamos, desde el horizonte de la estética hermenéutica y en el caso concreto del cine, del problema de la reproductibilidad y enfocamos, más bien, la reproducibilidad de la imagen cinematográfica, para comprender mejor cómo es que le es propio el modo de ser de la *Darstellung*.

En el modo de ser del filme hallamos entonces su necesaria reproducibilidad. Aún en un filme corto o un filme cuyo montaje o edición sea el de la fotosecuencia, hay un proceso, una ejecución que se abre, que se lleva a cabo y que dura (quizás por esto suele decirse que “una película *pasa*”); al apreciar la obra cinematográfica atestiguamos un transcurrir.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Gadamer menciona este carácter político que Benjamin da a la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en: Hans-Georg Gadamer, “Hermeneutik und Historismus”, en *Gesammelte Werke. Band II. Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Ergänzungen Register*, p. 472 n. 163.

<sup>206</sup> Hay aquí implicada una sucesión temporal, es decir, el factor de movimiento irreductible de la imagen cinematográfica. *Vid., infra* §4.2, p. 82ss.

Además, parecida a la ejecución musical, la recitación poética o la puesta en escena dramática, la reproducción del filme puede implicar una doble representación: así como la música se toca a partir de una partitura, el poema se entona a partir de un texto y la pieza teatral se configura a partir de un libreto, el filme puede configurarse a partir de un guión (*le film qu'on ne voit pas*, la película que no se ve, como dice la expresión del guionista Jean-Claude Carrière). Dice Gadamer:

La representación se nos había presentado como doble. Tanto la poesía como su reproducción, por ejemplo en el escenario, son representación, y para nosotros ha revestido un significado decisivo el hecho de que la verdadera experiencia del arte pase por esta duplicación de las representaciones, en la que éstas no se distinguen.<sup>207</sup>

Hay distintas formas de guión, es decir, el filme que se reproduce puede corresponder en mayor o menor medida a lo que se lee en el guión (como una puesta en escena puede ser en mayor o menor medida fiel a un libreto que puede variar igualmente en lo estricto de sus especificaciones y señalamientos, incluso al grado extremo de casi desaparecer para dar paso a la improvisación); sin embargo, en la efectiva experiencia de la representación fílmica, es decir, en la reproducción de la imagen cinematográfica, no se diferencia la representación que pueda ofrecer la lectura del guión cinematográfico de aquella que significa la representación fílmica misma; más bien, apuntan a una unidad no sólo de correspondencia entre ellas, sino a una

---

Con nuestra tesis de que el movimiento es un factor irreductible de la imagen cinematográfica (no hay filme sin movimiento), valdría la pena confrontarnos teóricamente, en un trabajo posterior, con las tesis de Noël Caroll, según las cuales hay filmes sin movimiento. Cf. Noël Caroll, *Theorizing the Moving Image*, p. 64. Apuntemos, por ahora, que para sustentar esto, Caroll se sirve de filmes cuyo montaje es precisamente el de la fotosecuencia o la sucesión de dibujos, por ejemplo: *Cuentos de un ninja* (忍者武芸帳, *Ninja bugei-chô*, 1967, dirección de Nagisa Ôshima) y *La plataforma* o *El muelle* (*La Jetée*, 1962, dirección de Chris Marker). Argumenta Caroll: mientras que en el filme (*film*) hay movimiento, en estos casos no lo hay, pues sólo vemos una serie de “diapositivas” (*slides*) y sería contradictorio pensar que hay movimiento en éstas, pues la imagen de la diapositiva es estática (*still*). El concepto de movimiento de Caroll se ve aquí reducido al de la sucesión de los fotogramas propios de la película de cinematógrafo (los “veinticuatro cuadros por segundo”) y así, a un medio específico de representación. Nos parece que este concepto de movimiento resulta insuficiente para pensar el filme en su efectivo transcurrir, aún desde los ejemplos que Caroll ofrece, pues aún en la fotosecuencia hay un durar, un transcurrir que se regula y administra rítmicamente, es decir, el movimiento cambia (en velocidad), pero aún hay movimiento. De esto es prueba precisamente el montaje específico de la fotosecuencia concreta y la música (además de otros componentes auditivos, es decir, procesuales) que la acompaña. Es el movimiento de la sucesión, del cambiar de la imagen en una duración, lo que el montaje demuestra; el montaje presupone movimiento. La diferencia de la que habla Caroll sería entonces una distinción de montajes (de administraciones de movimiento), pero no habría en ningún caso una privación de movimiento. Si hubiera tal, la imagen sería, efectivamente, estática (y muda), es decir, una sola imagen, pero no un filme.

<sup>207</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 185.

unidad de la representación con el mundo, la cual fundamenta y acaece en cada una de las representaciones:

El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia junto al mundo verdadero, sino que es este mismo mundo en la acrecentada verdad de su ser. Y la reproducción [*Wiedergabe*], por ejemplo, la representación en el escenario, es aún mucho menos una copia, junto a la cual la imagen original del drama mismo mantuviera su ser-para-sí. El concepto de la [μίμησις] que fue empleado para estas dos formas de representación no significaba tanto la copia como la manifestación de lo representado. Sin la [μίμησις] de la obra, el mundo no está ahí de este modo, y por su parte, sin la reproducción es la obra la que no está.<sup>208</sup>

Esta efectiva experiencia de la imagen cinematográfica se sustenta entonces en la unidad que le confiere en cada caso su modo de ser como *Darstellung*, de aquí que podamos reconocer una representación fílmica como tal independientemente del medio en el que se lleve a cabo (en un cine, en distintos formatos, en la pantalla de un ordenador, etc.): el transcurrir de la imagen cinematográfica no lo hemos pensado como específico de un medio, sino que la unidad de la representación fílmica halla su fundamento en la *Darstellung*, sin depender del medio específico en el que acaezca.

En otras palabras, la imagen cinematográfica encuentra el sustento de su “aura”, de su particular presencia, en la unidad variante que ofrece el modo de ser de la *Darstellung*. De aquí la importancia de retomar las palabras de Gadamer: sin la reproducción es la obra la que no está, es decir, la imagen cinematográfica sólo encuentra su unidad en cada una de sus representaciones, en su modo de acaecer como distinta, cada vez que se hace experiencia de ella. Es este reproducirse, específico por el sentido que ofrece en cada representarse, lo ontológicamente primordial.

En este sentido, cuando decimos que la representación fílmica tiene como medio la imagen cinematográfica, consideramos ésta no como medio particular de reproducción (por ejemplo, como si la imagen cinematográfica y sus características dependieran, o fueran exclusivas de, la cinta de cinematógrafo), sino como un específico modo de ser de la imagen que suscita, por su modo de ser como *Darstellung*, una experiencia de verdad que llamamos representación fílmica. La imagen cinematográfica se refiere entonces al *cómo* del acaecimiento de esta verdad, es decir, cómo se constituye un tipo de imagen para ofrecer verdad en el modo de la *Darstellung*.

---

<sup>208</sup> Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke, Band 1. Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.*, p. 142. Traducción nuestra.

Mientras no sostengamos la unidad de la obra cinematográfica en un medio específico, sino en la construcción de sentido capaz de suscitar la imagen cinematográfica en cada caso, podremos pensar también con un solo fenómeno (el de la *Darstellung* de la imagen cinematográfica) otras manifestaciones estéticas que no se restringen a lo que tradicionalmente llamamos “cine”, pues este tipo de representación que ofrece la imagen cinematográfica, halla distintos medios y modificaciones para construirse y ofrecerse en cada caso. Pensemos, por ejemplo, que la representación fílmica puede ofrecerse en el videoclip, el video-arte transmitido por internet o las series de televisión.

La independencia del medio específico de la representación fílmica se ofrece entonces como una ventaja teórica, al momento de considerar la imagen cinematográfica como una forma de imagen que encuentra su fundamento en el modo de ser de la *Darstellung*, es decir, no nos restringimos a un medio específico de reproducción para la imagen cinematográfica, sino que hallamos un modo de ser que explica la unidad representativa, la transformación en una construcción, capaz de acaecer en distintos medios.

Como apuntamos arriba, la imagen cinematográfica debe reproducirse y hallar los medios adecuados para su reproducción; en este reproducirse halla su fundamento en el modo de ser de la *Darstellung* y en la posible variabilidad de los medios para su ejecutarse, se encuentra la posibilidad de experimentar una representación fílmica como construcción en cada caso distinta, incluyendo una gama de manifestaciones estéticas no circunscritas a lo que llamamos “ir al cine”.<sup>209</sup> Pero, ¿qué significa entonces que esta representación fílmica sea una experiencia de verdad?

Ya hemos visto qué significa esta representación que forma uno con el mundo que se representa: lo que nos atrapa en la representación fílmica no es una imitación o una copia de lo representado, una degradación del “mundo real”, sino, por el contrario, un incremento de imaginabilidad, un incremento de ser que sólo es posible porque el modo de ser de aquella imagen es el de la *Darstellung*:

Este su ser [el de la imagen] como representación, es decir, precisamente aquello que hace que no sea lo mismo que lo representado, es lo que le confiere

---

<sup>209</sup> Noël Carroll, vía una tradición filosófica distinta (la estética analítica), ha diferenciado también el modo de ser de la imagen en movimiento del medio específico en el que se la reproduce, para dar cuenta igualmente de un mismo modo de ser de la imagen capaz de ser reproducido en varios medios (cinematógrafo, *home theatre*, etc.). Cf. Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, pp. 35-79.

frente a la mera copia su caracterización *positiva* de ser una imagen. *Incluso las modernas técnicas mecánicas de la imagen pueden utilizarse artísticamente*[,] por ejemplo[,] destacando de entre lo reproducido algo que a una primera mirada no aparecería así. *Una imagen de este género no es una copia* porque representa algo que sin ella no se representaría así. Está diciendo por sí misma algo sobre la imagen original. [...] la representación permanece referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella. Pero es más que una copia. El que la representación sea una imagen —y no la imagen originaria misma— no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una *realidad autónoma*.<sup>210</sup>

Así, desde la perspectiva del juego, uno se entrega al filme como cuando se juega, uno “es jugado”, y es entonces el juego el que se impone sobre uno para experimentar un auto-olvido y una descarga de las ocupaciones cotidianas, aunque esto significa, al mismo tiempo, que el juego del filme se impone con su seriedad, por la cual uno es absorbido, en tanto que espectador-jugador. Conocemos esta experiencia, por ejemplo, por los modales o las restricciones conductuales que implica la proyección de una película en una sala y, de manera radical, cuando la importancia y la seriedad del transcurso del filme nos provocan la risa, el miedo o el llanto, sea o no en un cine.<sup>211</sup>

El juego de la representación fílmica alcanza entonces el grado de construir una totalidad de sentido autónomo, es decir, el filme significa una transformación del juego en una construcción de sentido, de manera tal que lo representado (el mundo mismo) adquiere algo nuevo en su representación; algo emerge como una verdad que no podía mostrarse de otro modo y este desocultamiento nos atrapa y genera un cambio en la

---

<sup>210</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 188, 189. Cursivas nuestras. Años después, Gadamer escribe: “Asentimos a lo que emerge, no porque sea una copia exacta de algo, sino porque, en cuanto imagen, es como una realidad superior. Puede que sea, además, una copia de algo. Pero no tiene por qué tener en sí nada de copia” (Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, p. 297. En el contexto original, Gadamer habla de la similitud entre el arte y la *theoría* de la manifestación corporal de lo divino en el acto festivo).

<sup>211</sup> Los argumentos de algunos filmes incluso aprovechan este “ser atrapado” por el juego del filme para lograr su cometido dentro del argumento mismo, al hacer autorreferencia a su calidad de filme. Por ejemplo: la secuencia final de *The Holy Mountain* (1973, dirigida por Alejandro Jodorowsky), la cual pone en entredicho el propósito del argumento entero del filme, o al inicio y al final de *Whatever Works* (2009, dirigida por Woody Allen), cuyas referencias al público y a la proyección del propio filme en una sala dejan ver el carácter de ocasionalidad del juego del filme, en tanto que “[...] un momento de sentido dentro de la pretensión de sentido de una obra, no como el rastro de las ocasionalidades que se oculta tras la obra y que la interpretación debe poner al descubierto”. Así, “La ocasionalidad que hay en él [en el juego] no es una referencia preestablecida en virtud de la cual todo recibiría su verdadero sentido, sino que es a la inversa la obra misma la que puede responder a cada ocasión en virtud de su capacidad de hablar” (Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 590-592).

configuración vital del espectador,<sup>212</sup> pues gracias a la experiencia fílmica vemos algo que antes “no estaba ahí” en el mundo:

No preguntamos, entonces, tanto por lo que aquí emerge o se muestra. Antes bien, decimos que emerge, sin más. Y lo decimos tanto en el caso de la imagen como en el caso de la lengua y su potencia poética. Con ellos, hacemos una experiencia. Este ‘hacer’ no se refiere propiamente a un actuar o a un obrar, sino, antes bien, a lo que se nos abre cuando comprendemos algo correctamente. [...] Tampoco ella [una experiencia del arte] es una mera recepción de algo. Más bien, es uno mismo el que es absorbido por él. [...] se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja. [...] Mas demorarse no es perder el tiempo. Estar demorándose es como un diálogo de intenso intercambio que no tiene un plazo para terminar, sino que dura hasta que es llevado a su fin. [...] se está un rato totalmente “en la conversación”, “se está totalmente imbuido en ella”.<sup>213</sup>

Esta verdad que se nos brinda y que nos absorbe, aquello que nos proporciona un conocimiento (algo “se nos abre” como cuando “comprendemos algo correctamente”), no significa únicamente un desocultamiento (*Unverborgenheit*) de sentido, sino que también algo contenido en la obra se oculta en su representación; la obra de arte que es el filme es siempre la misma, aunque cada vez que se represente nos ofrezca un nuevo desocultamiento, es decir, emerja de modo único algo particular que la obra misma contiene. En cada reproducción el filme ofrecerá algo nuevo, sin que pierda su unidad como obra, diciendo, en cada caso, algo que el mundo no podría decir por sí mismo.<sup>214</sup>

Nos referimos aquí al modo de ser del juego en el tiempo, es decir, la temporalidad de la fiesta que antes hemos expuesto y que ahora podemos relacionar con la reproducibilidad de la imagen cinematográfica. Dice pues Gadamer:

---

<sup>212</sup> Si recordamos el propósito general de *Wahrheit und Methode*, a saber: mostrar el acaecimiento de una verdad ametódica, es decir, una forma de conocimiento sin metodología como medio (sin la distancia aparente de una subjetividad frente a su objeto), podemos ver que el conocimiento que se abre al espectador en la obra de arte tiene incluso el poder de formarlo; la obra “educa” con la novedad de sentido que emerge y en la que el espectador se inmiscuye. En este sentido es que hablamos de la posibilidad de la generación de un cambio en la configuración vital del espectador.

<sup>213</sup> Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, pp. 294, 295. En un trabajo posterior, valdría la pena relacionar estas tesis estético-hermenéuticas u onto-estéticas con las tesis sobre el arte de Eduardo Nicol, quien dice: “El lenguaje del arte también es dialogado. Cada obra trae un mensaje expreso; pero lo que dice apunta hacia lo que no se dijo, y que otro se siente compelido a decir. El arte es proteico porque, con su lenguaje invariable, nunca se dice la última palabra. [...] El ser proteico da fe de vida transformando la vida. [...] La historia es vida porque es transfiguración [...]” (Eduardo Nicol, *La agonía de Proteo*, pp. 126, 127).

<sup>214</sup> Cf. *Ibid.*, p. 297. En este juego de ocultamiento-desocultamiento de sentido, que es el modo en el que acaece la verdad, vemos una vez más la herencia heideggeriana de Gadamer.

El autodesarrollo del juego [*Sichausspielen des Spiels*] no tiene su patria en [no es oriundo de, no proviene de, *ist nicht beheimatet*] un mundo cerrado de apariencias estéticas, sino que se realiza siempre como una irrupción continuada en el tiempo [una persistente, constante intervención en el tiempo, *ein beständiges Eingreifen in die Zeit*]. La productiva plurivocidad [*Vieldeutigkeit*] en que consiste la esencia de la obra de arte no es más que otra manera de expresar la determinación esencial del juego, que es convertirse cada vez en un acontecimiento [*Ereignis*] nuevo.<sup>215</sup>

A la reproducibilidad del filme le es pues propia la temporalidad de la fiesta: en cada reproducción acaece una representación única, aunque el filme mantenga su unidad como obra.

Por ejemplo, decimos o tendemos a valorar a veces como mejor la reproducción de un filme en una sala de cine, o incluso nos atrae la idea de una película musicalizada en vivo, pero estos juicios sólo son posibles porque el modo de ser de la obra cinematográfica es un retornar como distinta en cada caso que se la reproduce; la obra cinematográfica se ofrece como otra en cada caso, sin dejar de ser el mismo filme. Ésta es la temporalidad de la fiesta propia de la obra cinematográfica.

Si bien habíamos visto que a la imagen también le correspondía el modo de ser de la *Darstellung*, junto con su “ser distinta en cada encuentro”, vemos cómo, en el caso de la imagen cinematográfica, la reproducción se presenta como necesaria para este retornar de la imagen cinematográfica, para su acaecer como unidad fílmica “siempre nueva”.

Así, el filme no es algo acabado, como si la cinta o el archivo de video fueran algo cerrado y que no sufrieran ya ninguna modificación una vez que se deja de manipular y se presenta como versión final; como si lo único variable fueran las condiciones “externas” de su apreciación, igual que parecía en el caso del cuadro.

Más bien, cada reproducción y apreciación del filme es tan originaria como la unidad del mismo filme en tanto que obra. El filme sólo es efectivamente en su reproducción, es decir, sólo es una construcción de sentido (el juego transformado) cuando es representación fílmica; la imagen cinematográfica es inseparable de cada representarse y en este representarse único es que halla la unidad y mismidad de la transformación en una construcción. Si la temporalidad de la fiesta es propia del filme y éste sólo es entonces obra en tanto que representación fílmica única en cada caso, el filme es por lo tanto inmanente en cada caso, además de continuo.

---

<sup>215</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 592.

El filme, en su efectiva reproducción, es entonces el fundamento de la fiesta a la que asisten los espectadores y la inmanencia de aquél significa que la distancia entre los espectadores y el filme “se supera”; toda mediación se supera para que una actualidad total, la del filme como obra, se haga presente. El presente particular de la representación fílmica se hace uno con el filme; en la construcción fílmica de sentido, el filme no es sino uno con la representación fílmica y esto significa que el filme no es algo “acabado” ni “cerrado”, sino que cada vez que uno se entrega al filme en su representación, en su reproducción, éste se hace “simultáneo” a nosotros; la unidad de sentido nos incluye, nos absorbe y nos olvidamos a nosotros mismos en ella. El filme entonces se hace uno con el reproducirse y se renueva a lo largo del tiempo, en cada reproducción, pero sin perder su unidad como filme.<sup>216</sup>

Como recapitulación, digamos primero, empleando las palabras de Gadamer, que la imagen cinematográfica es un proceso ontológico, en el cual el ser accede a una manifestación visible y llena de sentido, pero reservando otros; en cada representación fílmica hay “un pleno de sentido” que se hace visible, pero no puede ser todo el sentido capaz de emerger del filme, de la obra cinematográfica, pues la temporalidad de la fiesta y el juego de ocultamiento y desocultamiento implican una novedad en cada representación y la posibilidad abierta de otras novedades.<sup>217</sup>

Así, la obra cinematográfica es en el modo de ser de la *Darstellung* porque su medio, la imagen cinematográfica, lo propicia: en la experiencia que hacemos de la representación fílmica, la imagen cinematográfica o filme se reproduce para ser en el modo del juego, el cual suscita su transformación en una construcción de sentido

---

<sup>216</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 173. Dice Gadamer que imagen y poesía comparten “[...] su inmediata actualidad [*Gegenwärtigkeit*] y su superioridad sobre el tiempo [*Zeitüberlegenheit*]”; así, “Una obra de literatura [...] nos habla por encima de cualquier distancia temporal, con tal que estemos familiarizados con la lengua en que se exprese. Asimismo, también una imagen que sea una obra de arte tiene el poder de alcanzarnos de modo inmediato. Ambas invitan a uno solemnemente a demorarse en ellas, y en ambas hay que pensar además, por decirlo con Kant, muchas cosas innombrables” (Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’), en *Estética y hermenéutica*, p. 280).

Nuestra tesis implica entonces que esta actualidad inmediata y la capacidad de superar en unidad la distancia temporal, que comparten imagen y palabra, también corresponden a la reproducción fílmica, pues se trata del modo de ser de la *Darstellung* común a estos tres tipos de manifestaciones estéticas.

<sup>217</sup> Dice Gadamer, al confirmar en la imagen el modo de ser del juego: “La imagen es un proceso óntico [o ‘proceso ontológico’]; en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido [*Das Bild ist ein Seinsvorgang – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung*]” (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 193).

autónomo. En cada reproducción del filme se realiza la mediación total propia de la obra de arte, es decir, del modo de ser de la *Darstellung*.

En conclusión, si el cine, en tanto que representación fílmica, es en el modo de ser de la *Darstellung*, es porque la reproducción de la imagen cinematográfica suscita la experiencia de la verdad ametódica de la obra de arte. La imagen cinematográfica es lo que nos atrapa, es aquello a través de lo cual emerge, se construye, la totalidad de sentido. Esto implica que la reproducción del filme, la donación de su verdad, se entiende desde el concepto del juego, que puede suscitar la μίμησις y la mediación total, cuya temporalidad es la de la fiesta.

Llegados a este punto podemos preguntarnos por el modo específico en el que la reproducción de la imagen cinematográfica se lleva a cabo. Es decir: si la reproducibilidad se fundamenta en la obra cinematográfica en tanto que representación, o sea, si la *Darstellung* se mantiene como el fundamento de la unidad del filme en cada caso y de su reproducibilidad, ¿cuál es el modo en el que se representa lo representado?

Vimos que en el caso de la imagen se trataba de un proceso ontológico, en el sentido de que el ser se manifestaba de modo visible y lleno de sentido (*Sein kommt zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung*). La pregunta, para el caso del filme, es: ¿de qué modo se manifiesta el ser que se manifiesta en la imagen cinematográfica?

#### **4.2 Κίνησης, aleación y διήγησις. Perspectivas para investigaciones futuras**

Nuestra pregunta por el cine desde el horizonte de la estética hermenéutica nos llevó a plantear el fenómeno de la experiencia cinematográfica como *Darstellung*. Se nos mostró entonces la imagen cinematográfica, en su efectiva reproducción, como el ente propiciador de la experiencia de verdad de la obra de arte. A la reproducción de la imagen cinematográfica, es decir, al filme en la donación de su verdad, le llamamos representación fílmica. Nos preguntamos ahora por el modo en el que la reproducción del filme se lleva a cabo. ¿Qué conceptos le corresponden al modo de ser de la imagen cinematográfica que se reproduce en la representación fílmica?

Como parte de las consideraciones teóricas que en otro trabajo habrán de madurarse y hallar mayor sustento, apuntemos entonces que la imagen

cinematográfica es un hacerse visible *en movimiento* del ser que se manifiesta. La κίνησης es esencial al hacerse visible que se lleva a cabo en el filme. Este carácter cinético irreductible significa que el filme es un curso que ha de recorrerse, un movimiento que ejecutar en cada reproducción.

Conceptualizar esta κίνησης significa, desde nuestro estudio, señalar un punto crucial para la comprensión del cine como *Darstellung*, pues si la reproducibilidad de la imagen cinematográfica era irreductible para comprender la representación fílmica, la κίνησης del filme se nos presenta como un concepto clave para indicar el modo en el que la imagen cinematográfica suscita la experiencia de verdad de la *Darstellung* fundamental al filme.

El movimiento de la imagen cinematográfica es entonces más que un mero transcurrir de imágenes; la κίνησης del filme supone ya la ejecución de una obra de arte que encuentra su modo de ser en la *Darstellung*.<sup>218</sup> No importa que se ejecute el movimiento desde la duración particular del girar de una cinta de celuloide o en el reproducirse de un archivo de video; la κίνησης es irreductible ahí donde sea la *Darstellung* en el medio de la imagen cinematográfica.

¿Qué significa entonces la κίνησης para la experiencia de la imagen cinematográfica?

El movimiento de la imagen cinematográfica invita a pensar al filme como una obra de arte rítmica.<sup>219</sup> Esto lo intuyeron también algunos de los primeros textos y manifiestos sobre cine (Canudo, Vertov, Dulac, incluso Eisenstein con la importancia que le daba al montaje),<sup>220</sup> pero desde nuestro horizonte filosófico, el carácter rítmico del filme significa que, en la experiencia cinematográfica, es a través del ritmo o es rítmicamente que la μίμησης de la representación fílmica representa lo mimetizado.

---

<sup>218</sup> En un trabajo posterior, valdría la pena confrontar teóricamente esta κίνησης pensada en relación con la representación fílmica como *Darstellung*, con la κίνησης que Eduardo Nicol apunta para la imagen cinematográfica, pues encontraríamos grandes divergencias con las cuales poner a prueba nuestras tesis. Dice Nicol: “Aunque la literatura novelística ofrece sólo imágenes de segundo grado, por medio de la palabra, sus ‘visiones’ pudiera envidiarlas la cinematografía, que ha sido más técnica visual que arte verbal. [...] La imagen del cine es directa, pero sin perspectiva. Es la imagen de una κίνησης fugaz y sin huellas, que puede mostrar los contrastes entre el antes y el después, pero no la actual evolución de las formas [entiéndase: formas existenciales históricas]. Lo cinematográfico es episódico” (Eduardo Nicol, *La agonía de Proteo*, p. 23).

<sup>219</sup> Recordamos aquí la tesis de Aristóteles según la cual el ritmo es medio para la imitación, para la μίμησης. Cf. Aristóteles. *Poética*, 1447a16-28. Con esta referencia se nos sugiere como atractiva la vía aristotélica para la futura continuación de nuestras investigaciones sobre el cine.

<sup>220</sup> Cf. Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (Eds.), *op. cit.*, pp. 15-18, 30-99.

Si antes apuntábamos que en la imagen o en el cuadro había un ser, un ente que se hacía visible para su cabal manifestación, para ofrecer un sentido de sí que sin la obra no podía hacerlo, apuntemos con respecto a la imagen cinematográfica, que el modo en el que este sentido se ofrece, no es sólo visible, sino rítmicamente *por igual*.

Podría objetarse que en la imagen del cuadro o de ciertos ornamentos pictóricos también puede observarse un cierto tipo de ritmo; sin embargo, el ritmo de la imagen cinematográfica tiene que ver con su efectiva reproducibilidad; el patrón visual del cuadro no significa una efectiva “ejecución”, una duración de una reproducción, como en el caso de la imagen cinematográfica, cuyo modo de ser implica la κίνησις.<sup>221</sup>

La κίνησις de la representación fílmica no es pues en cualquier modo, sino que es en el modo del ritmo; el filme es un flujo regulado, una sucesión medida de imágenes que realiza el proceso ontológico de la *Darstellung*.

A partir de aquí podemos arrojar luz sobre otro aspecto capital de la imagen cinematográfica: el sonido.

Es el carácter cinético de la imagen cinematográfica, el *flujo* del filme, lo que permite la *con-fluencia* del componente sonoro; el movimiento posibilita la relación de la imagen con el sonido, pues comparten el modo rítmico de su representarse, al grado de poder formar una *aleación*.

La imagen cinematográfica es una aleación de imagen y sonido irreductible.<sup>222</sup>

Esta aleación de imagen y sonido es posible precisamente porque ambos componentes de la aleación son reproducibles; al sentido que se ofrece en la representación fílmica le es propio entonces la confluencia de dos tipos de movimiento que forman entonces un solo flujo.

---

<sup>221</sup> La cuestión del ritmo y la κίνησις invita a pensar entonces en la relación entre el filme y la duración, la representación fílmica y el tiempo. Sin embargo, no abordaremos aquí esta relación a profundidad.

<sup>222</sup> Decimos entonces que no hay filme sin componente auditivo. Esta tesis debe naturalmente someterse a un examen riguroso en un trabajo posterior. Provisionalmente diremos que la música que acompaña al cine mudo, así como la significatividad del silencio, pueden indicar que el componente auditivo ha acompañado siempre al filme. Guardar silencio o comentar en voz baja aún es una regla en una sala de cine, aún cuando el filme incluya secuencias en silencio y aún frente a un filme de “cine mudo”; es la propia obra la que invita a alterar el ambiente sonoro de su representación (así como es el propio texto poético el que nos invita a leer en voz alta, a escucharlo). La sonoridad aún está presente en la privación del sonido, porque en el silencio encuentra una significación que le conviene, que le forma parte.

Cabe aquí la pregunta por el tipo de movimiento específico que representa la obra musical y la posterior investigación de cómo es que estos dos movimientos, el de la imagen y el del sonido, pueden confluir.

Nosotros sugerimos una posibilidad.

La imagen cinematográfica, hemos dicho, es una aleación de imagen y sonido; son dos movimientos que confluyen gracias a su carácter de reproducibilidad. Ahora bien, ¿con base en qué confluyen imagen y sonido?, ¿qué obedece aquella aleación?

Aleación significa atadura. Decimos entonces que el lazo que ata imagen y sonido es la narración que lleva a cabo el filme. Si bien el movimiento y la reproducibilidad posibilitan la relación de los componentes de la imagen y el sonido, el hilo conductor para la aleación es la *διήγησις* que realiza el filme.

Es decir: tanto el sonido ambiental como la música y la voz, es decir, todo componente auditivo registrado por la banda sonora, obedece a una narración, a un discurso que se conforma a través de la aleación de ambos componentes (atar también significa juntar las partes de un discurso).

Lo mismo valdría para la propia imagen: el ritmo de su movimiento y lo representado mismo obedecerían a la configuración de una narración.<sup>223</sup>

Atar se relaciona etimológicamente con adaptar. Digamos que la narración adapta sonido e imagen, les confiere un sentido distinto, les otorga una cierta armonía dentro del juego de la representación fílmica.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Los ejemplos a este respecto son relativamente innumerables. Recordemos por ahora la secuencia inicial de *Strangers on a Train* (1951, dirección de Alfred Hitchcock), la cual resume en imágenes musicalizadas, sin diálogos, toda la trama del filme. Resulta también excepcional la secuencia final de *Blow Up* (1966, dirección de Michelangelo Antonioni), la cual narra una situación bien delimitada que alude a la narración anterior de todo el filme para completarla.

<sup>224</sup> Pensemos, por ejemplo, en *Eyes Wide Shut* (1999, dirección de Stanley Kubrick), donde la narración toma el vals no. 2 de la *Suite para orquesta de variedades* de Shostakovich para marcar una atmósfera determinada y repetirse cada vez que la narración lo ordena; para fundirse en su desarrollo diegético. Esta repetición puede pensarse incluso desde la perspectiva del juego: el ir y venir del movimiento del juego, tal como Gadamer lo señalaba para el estribillo en las canciones. No importa si se trata de una pieza antes conocida y escuchada (como el caso de la pieza de Shostakovich): la reproducibilidad y el modo de ser de la *Darstellung* de la pieza musical hacen que ésta sea otra, y no sólo otra en su propia unidad, sino en aleación, en confluencia con otra *Darstellung*, o sea, la de la imagen cinematográfica.

Este mismo efecto de confluencia, de aleación de dos movimientos, puede ser en sentido inverso: pensemos por ejemplo en las distintas versiones de musicalización de *El hombre de la cámara* (Человек с киноаппаратом, 1929, dirección de Dziga Vertov).

En cuanto al sonido no musical, pensemos en usos crucialmente diegéticos, por ejemplo, en *La Femme d'à côté* (1981, dirección de François Truffaut), donde toda la problemática interpersonal que motiva la narración del filme se resume cuando Bernard Coudray y su esposa, Arlette Coudray, escuchan los maullidos y gruñidos de unos gatos en la madrugada. Arlette invita a su marido a

El movimiento de la imagen cinematográfica se presenta entonces como la κίνησης de una aleación de imagen y sonido. Este movimiento corresponde irreductiblemente al modo en el que la imagen cinematográfica se reproduce (la *Darstellung* del filme implica siempre movimiento). La κίνησης se encuentra determinada por una διήγησις, en cuanto al ritmo o la proporción de la aleación de imagen y sonido. La διήγησις es un modificador de la reproducción, en tanto que altera el ritmo de la aleación.

Al considerar el cine como representación fílmica, nos encontramos entonces con una imagen cinematográfica, cuyo fundamento hallamos en su ser como *Darstellung*, y en la cual se lleva a cabo la manifestación de un ser en el modo de una aleación de imagen y sonido, regulada en su movimiento por una narración.

Observemos entonces que podemos diferenciar dos “niveles de análisis” en lo que hasta ahora hemos descubierto en la representación fílmica: por un lado, hallamos la obra cinematográfica como “obrar”, es decir, en tanto que proceso ontológico de la *Darstellung*; por el otro lado, encontramos la fundamentada aleación diegética, es decir, el modo en el que se manifiesta la verdad de la obra.

El fundamento de la verdad que ofrece la obra cinematográfica no se trastoca por la trama concreta, ni por la comprensión que hacemos de ella, sino que la representación es el fundamento del proceso ontológico que se lleva a cabo en el “obrar de la obra”. Éste es un rasgo importante cuando consideramos a la obra cinematográfica desde la estética hermenéutica.

Por un lado hallamos entonces el aspecto ontológico de la obra cinematográfica: es el ser en el modo de la *Darstellung* lo que otorga a la imagen cinematográfica su capacidad de transformarse en una construcción, es decir, de devenir en una totalidad autónoma de sentido. Mientras que, por otro lado, la trama de la διήγησις da a la aleación de imagen y sonido la direccionalidad del movimiento de su atadura; es con respecto a la trama que imagen y sonido se adaptan.

Pero la trama particular de cada filme no significa el sustento de su variable construcción de totalidad de sentido; la trama no pertenece al registro del proceso ontológico del obrar, es decir, no es la narración propia del filme concreto lo que

---

escuchar aquellos ruidos, él dice: “Se pelean [ils se battent]”, pero ella responde: “No, no, hacen el amor... como salvajes [Non, non, ils font l’amour... comme des sauvages]”. Esto anticipa, precisamente, el desenlace del filme y señala la tensión de los caracteres que entran en conflicto en el filme.

explica su ser como transformación hacia lo verdadero del mundo. La trama pertenece (quizás irreductiblemente) a la particularidad del filme concreto, pero este filme concreto sólo se ofrece como obra desde un aspecto ontológico previo: la representación, que posibilita el ser obra de cada obra cinematográfica.

La trama de la διήγησις sólo se ofrece desde un previo ser como representación de la obra cinematográfica, pues la unidad de ésta se sustenta en la *Darstellung*; la trama no se sostiene por ella misma porque la unidad de la obra cinematográfica está en su ser como representación. Sólo en la abstracción se substrahe la trama de la obra cinematográfica para pensarse como sostenible desde ella. Pero la obra cinematográfica deja entonces de ser obra, transformación “hacia lo verdadero”.

En analogía con la lectura, podemos decir: el modo de ser de la *Darstellung* de la obra literaria se halla en el leer que se hace de ella, en la experiencia de la lectura, y no en la trama que se lee y se entiende. Así, si la unidad de la obra cinematográfica se halla en su modo de ser como *Darstellung*, éste se refiere a la representación fílmica, es decir, al reproducirse de la imagen cinematográfica, y no a la trama que se narra en el filme. La narración se asocia con el factor del ritmo de la reproducción, pero sólo hay reproducción porque el modo de ser de lo que se reproduce se sustenta en su ser como juego, como representación.

Ahora bien, ¿qué restricción o casos límite podría tener el entender la imagen cinematográfica desde la διήγησις?, ¿hay filmes no diegéticos?

En realidad, con respecto a la representación fílmica, consideramos difícil hallar un contraejemplo para la tesis de que el filme es narrativo o discursivo, aún en el llamado “filme documental” (el documental es una forma de narrar, incluso con base en un guión).<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> Filmes “documentales” en los que incluso “sólo” hay imágenes y musicalización, sin ningún diálogo o narración verbal, consisten en un discurso determinado. Por ejemplo, *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (1982, dirección de Godfrey Reggio).

¿Acaso la distinción entre ficción y no ficción, de donde proviene la distinción de documental y ficción, obedece a la distinción estética, es decir, a la separación de representación y representado, a la idea de que la obra de arte es un objeto frente a lo “verdaderamente real”? El horizonte que hemos trazado y desde el cual despuntamos nuestras reflexiones acerca de la representación fílmica tendría entonces que poder dar cuenta de la experiencia de filmes llamados tanto “documentales” como “de ficción”. Sucedería entonces que en la narración del “filme documental” entraría en juego una particular forma de la ocasionalidad de la obra, además del fenómeno de la *Räpresentation* que observamos en el cuadro. En un trabajo posterior puede desarrollarse esta problemática. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 191, 194, 197-199, 590-592.

Pero pensemos, por ejemplo, en la posibilidad de reflexión que ofrece la manifestación estética del *video mapping*, la cual consiste en el montaje en tiempo real de videos que se proyectan en alguna superficie, muy bien delimitada y calculada para que sea iluminada y “dibujada” por las imágenes, mientras que se mezcla audio también en tiempo real, donde audio y video se coordinan. Desde nuestra perspectiva, se trata aquí de explotar el núcleo mismo de la aleación entre música y sonido, así como su reproducibilidad, que pudo ofrecer primero el cine, aunque parece difícil pensar en un carácter diegético para este *performance*.

Quizás también en los llamados “filmes abstractos”<sup>226</sup> o el video producido por *software* matemáticamente,<sup>227</sup> entra en juego precisamente este “factor de aleación fundamental” que significa el filme.<sup>228</sup>

Pero, ¿cómo pensar en estos caso una διήγησις? No parece tan clara la posibilidad de sostener la direccionalidad de la aleación de audio y video en un concepto de διήγησις fácilmente aprehensible.<sup>229</sup> Quizás nuestras futuras investigaciones tendrían que partir precisamente de la relación entre lo expuesto ya sobre las particularidades de la imagen cinematográfica y la narración.

### **4.3 Observaciones finales: la representación filmica en relación con la técnica y la industria**

Después de pensar la imagen cinematográfica como medio para la *Darstellung* de la representación filmica, hemos tratado de rastrear algunas particularidades de la propia imagen cinematográfica. Ésta se nos apareció como una imagen reproducible, en

---

<sup>226</sup> Roman Ingarden pone como ejemplo la primera parte de *Fantasia* (1940, dirección de Leopold Stokowski y Walt Disney). Cf. Roman Ingarden. *op. cit.*, p. 338. n. 12. Aunque no nos parece éste un contraejemplo rotundo (el mismo “filme abstracto” es explicado e introducido por un discurso, además de que se halla, en la totalidad de la obra, junto a otras secciones narrativas).

<sup>227</sup> Por ejemplo, los videos disponibles en YouTube confeccionados por Stephen Malinowski, donde una interfaz bidimensional, de una gama reducida de colores, “ilustra” la sucesión de las notas de distintas piezas de música de cámara (por ejemplo, un arabesco de Claude Debussy). En este ejemplo vuelve quizás a parecer pertinente la pregunta por la constitución de la obra musical para arrojar luz a este tipo de aleación.

<sup>228</sup> Quizás pueda decirse que una aleación semejante sucede en la danza: aleación momentánea, pero irreductible, de música y movimiento corporal, encausada por el ritmo (la danza con estructuras rítmicas como medio: otra tesis aristotélica).

<sup>229</sup> Y aún Gadamer mismo, probablemente junto con otros fenomenólogos, parece poder instruirnos en el enfrentarse a obras de arte abstractas. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 123, 124, 130-133.

movimiento en cada una de sus distintas representaciones. Propusimos entonces entender el movimiento del filme como el movimiento de una aleación de imagen y sonido, cuya proporción y direccionalidad estaban dadas por una narración.

Ahora bien, junto a los problemas específicos y tareas pendientes de nuestro recorrido teórico, valdría la pena retomar algo sobre nuestro horizonte filosófico: nuestro interés ha sido, en todo momento, como diría Gadamer, un interés ontológico; hemos mantenido el interés por el problema de cómo es posible el acaecimiento de una verdad ametódica en una obra cinematográfica, cómo el ser accede a una representación total de sentido.

Así, nos desligamos de consideraciones de tipo histórico o de análisis metodológico, las cuales, precisamente por la conciencia que opera mediante una metodología o un saber clasificador, se mantienen desde la perspectiva de la copia para analizar la imagen, además de que objetivizan la obra de arte con tal de buscar procesos de medida o documentos históricos, por los cuales explicar y medir el valor artístico de la obra.<sup>230</sup> Dice Gadamer:

[...] la experiencia misma del arte queda menoscabada por el autodesfrute de la formación histórica, como cuando [...] los visitantes de un museo reconocen con satisfacción un maestro o un motivo familiar. No es ésta [...] la inmediatez de la experiencia artística. Pues la experiencia no es nunca mera confirmación. Ni siquiera poseyendo un altísimo grado de formación histórica, podrían verse nunca las creaciones plásticas de tiempos pasados con sus propios ojos. En modo alguno puede ser ésta la meta. Antes bien, es la propia simultaneidad y actualidad con que el arte se afirma. Hay algo que se rebela en contra de que el arte, que posee una actualidad tan hechizante, pueda ser hecho mero objeto de la investigación histórica. [...] Ella [la pretensión del arte de ser superior al tiempo] no excluye, desde luego, que la investigación científica que se ve ante tareas históricas pueda ser conveniente para realizar la experiencia del arte. Pero su saber como tal no deja de ser otra cosa, diferente de la actualidad con la que el arte nos sale al paso. [...] Lo que sean un cuadro, o una obra de teatro, o una poesía que nos prende, no experimenta ninguna restricción por que se sepa 'un poco menos'. Así, nos preguntamos: ¿qué es lo que hace de un cuadro, de un poema, una obra de arte, de modo que posea ese presente absoluto?<sup>231</sup>

Así, conscientes de nuestro horizonte filosófico y ya con algunas perspectivas para comprender la obra cinematográfica, podemos preguntarnos: si nuestra forma de comprender la obra de arte tiene que ver más con un interés ontológico, con un interés por el arte en tanto que experiencia de verdad, ¿cómo comprender entonces el factor

---

<sup>230</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, "Palabra e imagen ('tan verdadero, tan siendo')", en *Estética y hermenéutica*, pp. 298

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 284, 285.

de la técnica implicado en el cine?, ¿cómo sería ese encuentro, en la obra cinematográfica, entre verdad y técnica?

Para Gadamer, “lo aditivo y lo serial”, la construcción racional, se introduce en la creación pictórica cuando hay algo de experimento en el modo en el que el artista crea: pareciera una serie de ensayos en busca de nuevos datos, por medio de preguntas artificiales. Si pensamos en el cine, podríamos pensar en las distintas tomas y materiales tanto escritos como filmados con los que se busca conformar un filme; pareciera que hay algo mecánico incluso en la planeación y producción de un rodaje, además de otros procesos de formación del filme (por ejemplo, el montaje, la posproducción o la distribución).<sup>232</sup>

Sin embargo, dice Gadamer:

“[...] lo que puede planearse, construirse y repetirse arbitrariamente, alcanza de súbito el antiguo rango de algo único y logrado. Puede ser que el creador esté a menudo inseguro de cuál de sus experimentos sea el que vale. Puede incluso dudar, a veces, de cuándo está su obra acabada. La interrupción del proceso de trabajo tendrá siempre en sí algo de arbitrario, y más que ninguna, la definitiva. No obstante, parece haber un criterio para medir lo que está acabado: cuando la densidad de la estructura deja de aumentar y disminuye, se hace imposible seguir trabajando. La conformación [o construcción] se ha sustraído, se ha hecho libre, está ahí, independiente y por derecho propio; también contra la voluntad (y en especial la autointerpretación) de su creador.”<sup>233</sup>

La técnica sirve al artista en la creación de “su” obra, pero, al final, la obra adquiere una autonomía; diríamos que el arte incontrollable, incalculable en su totalidad, reclama su derecho a lo absoluto, a lo verdadero, para encontrar su propia medida y someter con ella las exigencias de una conciencia que opera con métodos y planificaciones; cuando la obra cobra su medida, ya no se puede hacer uso o disponer de ella a voluntad:

[...] la medida a la que está sometido [el artista moderno] no parece ser otra que aquélla a la que el artista está sometido desde siempre. Puede encontrarse enunciada en Aristóteles –pues ¿qué cosa hay que sea correcta y que no esté ya en Aristóteles?–: una obra recta es aquella en la que nada falta y nada es

---

<sup>232</sup> Fueron los futuristas a principios del siglo XX precisamente quienes vieron en el cine un instrumento de propaganda política, con la virtud de simbolizar una época mecanizada, es decir, próspera y moderna a su juicio.

<sup>233</sup> Hans-Georg Gadamer, “Del enmudecer del cuadro”, en *Estética y hermenéutica*, p. 242. Años después, agrega Gadamer: “[...] un artista, incluso si hubiera en juego un modo de producción con máquinas, produce algo que existe para sí y está ahí sólo para ser contemplado. Lo expone, o quisiera verlo expuesto, y eso es todo. Y precisamente entonces es una obra [...]” (Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’”, en *Estética y hermenéutica*, p. 286).

demasiado, a la que no se puede añadir nada y a la que no se le debe quitar nada. Una medida simple y difícil.<sup>234</sup>

Desde esta medida que la obra adquiere para hacerse autónoma, puede comprenderse también el aspecto industrial o comercial del filme: cierto es que, salvo extraordinarios casos, la creación de un filme se subordina a intereses comerciales; éstos no sólo son decisivos para el financiamiento de un proyecto, sino para los distintos caminos que la creación del filme pueda tomar (desde una línea argumental que atraiga al público hasta el tiempo de permanencia en cartelera, en el caso del cine convencional).

A este respecto, rescatamos las siguientes palabras de Gadamer:

Si ahora miramos la creación artística actual, se confirma que el arte por encargo ha recuperado su antigua dignidad. Las razones para ello no son solamente económicas. El arte por encargo no significa primariamente (aunque, por desgracia, con frecuencia sí secundariamente) que el creador tenga que doblegarse contra su voluntad al arbitrio de su cliente. Su verdadera esencia [*wahres Wesen*] y su auténtica dignidad [*echte Würde*] estriba en que se halle previamente dada una tarea no sometida al arbitrario capricho de nadie. [...] La creación plástica del presente no puede seguir recusando totalmente la exigencia de que la obra no sólo atraiga hacia sí misma, invitando a demorarse en ella, sino que, a la vez, apunta dentro de un contexto de vida [*Lebenszusammenhang*] al que ella pertenece y que también contribuye a configurar.<sup>235</sup>

¿Es posible pensar, a pesar de la fuerte influencia de factores económicos para llevarse a cabo, que la creación de un filme pueda estar libre de los intereses y caprichos del mundo comercial? Quizás de una posible respuesta afirmativa a esta pregunta es que se han nutrido los distintos medios de filmación de bajo presupuesto (que buscan precisamente obras con su exacta medida), así como la creación de espacios para su proyección (festivales alternativos, páginas de Internet).

Sin embargo, lo que a nosotros nos interesa apuntar, con base en las palabras de Gadamer, es que quizás la configuración del filme, en tanto que obra de arte que puede ofrecer verdad, no llega a ser afectada ni por la industrialización ni por la comercialización.

---

<sup>234</sup> Hans-Georg Gadamer. “Del enmudecer del cuadro” en *Estética y hermenéutica*, p. 243. La referencia a Aristóteles se halla en: Aristóteles, *Ética nicomaquea*, II, 6, 1106b 10. Gadamer la menciona también en: Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 184. Cabe señalar que Aristóteles recoge esta “medida” o “norma” de un dicho de su época, pues él mismo dice: “[...] (de ahí procede lo que suele decirse de [lo dicho comúnmente en relación con, ὅθεν εἰώθασιν ἐπιλέγειν] las obras excelentes [...])” (Aristóteles, *Ética nicomaquea*, II, 6, 1106b 10).

<sup>235</sup> Hans-Georg Gadamer, “Del enmudecer del cuadro”, en *Estética y hermenéutica*, p. 241.

Si un filme llega a construirse como obra, como experiencia de verdad, algo lleva en sí que no es capaz de ser destituido mediante estos factores. Hablamos de una experiencia de asombro ante una verdad que se celebra, dice Gadamer, como la última prenda de un mundo sagrado.<sup>236</sup>



©

David Hemmings (1941 – 2003) como Thomas en *Blow Up* (1966)

---

<sup>236</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, p. 291.

## Conclusiones

Nos introdujimos en el horizonte filosófico de la estética hermenéutica para comprender la ontología de la obra de arte de Hans-Georg Gadamer, mientras tuvimos en consideración tanto la tradición a la que ésta pertenece, como los problemas estéticos que en su momento trató de resolver. Así, enfocamos después un modo de entender el ser de la imagen y nos propusimos pensar cómo este modo de ser de la imagen podía pensarse en la experiencia cinematográfica contemporánea.

Puesto que el concepto de la *Darstellung* se nos presentó como el fundamento de toda obra de arte, nos encontramos entonces con el concepto de “representación fílmica” para pensar la obra cinematográfica en su ser como representación. El medio de esta representación fílmica fue entonces la imagen cinematográfica, con independencia del medio material de su reproducción. Desde esta perspectiva, el filme se nos mostró como una aleación reproducible de imagen y sonido, determinada en el ritmo de su movimiento por una trama, con la *Darstellung* como su fundamento.

A lo largo de nuestras reflexiones hemos señalado también algunos problemas a tratar en futuros trabajos, además de que hemos dejado algunos otros despachados muy sucintamente. Ciertas tensiones teóricas han quedado atendidas, pero no resueltas del todo.

Aún, el resultado obtenido ha bastado para sentar los prolegómenos de una investigación sobre el modo de ser de la obra cinematográfica. Quizás la virtud de estos prolegómenos ha sido tomar un concepto ontológico como su centro teórico, desde el cual dar razón de las manifestaciones estéticas en cuestión: la *Darstellung*. Pero aún resta investigar si la posición teórica fundamental de la *Darstellung* no se ve amenazada por algún otro concepto (por ejemplo, la narración) o alguna otra forma de comprender la experiencia cinematográfica.

En cualquier caso, ha quedado abierto ya un camino, en el que la filosofía antigua, la ontología contemporánea, la fenomenología y nuestras intuiciones, dialogan con nosotros, en silencio, cuando en algún momento de nuestras vidas nos volvemos a maravillarnos *en sortant du cinéma*, saliendo del cine, como dice Roland Barthes.

## Fuentes consultadas

- AGUILAR RIVERO, Mariflor, *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*. Trad. de Julio Pallí Bonet, Barcelona, Gredos-RBA Libros, 2008.
- Poética*. Trad. de Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Poética y Magna moralía*. Trad. de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid, Gredos, 2011.
- Retórica*. Trad. de Arturo Ramírez Trejo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008. [Libro I, Vol. 2]
- CAROLL, Noël, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- The Philosophy of Motion Pictures*. Malden, Blackwell, 2008.
- CAROLL, Noël y CHOI, Jinhee (Eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Malden, Blackwell, 2006.
- COLMAN, Felicity (Ed.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*. Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2009.
- COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona, Herder, 2002. [Vol. 3]
- ESCUADERO, Jesús Adrián, “El programa filosófico del joven Heidegger. Introducción, notas aclaratorias y glosario terminológico sobre el tratado *El concepto de tiempo*”, en Editorial Herder. Barcelona, 2012. <[www.herdereditorial.com/media/1251/programa%20filosofico%20heidegger.pdf](http://www.herdereditorial.com/media/1251/programa%20filosofico%20heidegger.pdf)>. [Consulta: 10 de febrero, 2012.]
- GADAMER, Hans-Georg, *Acotaciones hermenéuticas*. Trad. de Ana Agud y Rafael de Agapito, Madrid, Trotta, 2002.

- “Del enmudecer del cuadro” y “Palabra e imagen (‘tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*. Trad. de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1998.
- Gesammelte Werke, Band 1. Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2010.
- Gesammelte Werke, Band 2. Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register*. Tübingen, Mohr Siebeck, 1993.
- Gesammelte Werke, Band 8. Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Tübingen, Mohr Siebeck, 1993.
- Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2000.
- La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Trad. de Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- “La universalidad del problema hermenéutico”, en *Verdad y método II*. Trad. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1992.
- Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg y GRONDIN, Jean, *Gadamer-Lesebuch*. Tübingen, Mohr Siebeck, 1997.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México, Herder, 2005.
- GOODWIN, William W., *A Greek Grammar*. Boston, Ginn and Company, 1900.
- GRONDIN, Jean, *Introducción a Gadamer*. Trad. de Constantino Ruiz-Garrido, Barcelona, Herder, 2003.
- ¿Qué es la hermenéutica?* Trad. de Antonio Martínez Riu, Barcelona, Herder, 2008.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Trad. de Jaime Aspiunza, Madrid, Alianza, 2008.
- Ser y tiempo*. Trad. de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2009.

- HORNEFFER MENGDEHL, Ricardo. *El problema del Ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*. México, 2011. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- HÜLSZ PICCONE, Enrique. *Logos: Heráclito y los orígenes de la filosofía*. México, 2001. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- INGARDEN, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikverk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1962.
- LAMARQUE, Peter y OLSEN, Stein Haugom, "The Philosophy of Literature: Pleasure Resorted", en Peter Kivy (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, Blackwell Publishing, 2004.
- LIDDELL, Henry George y SCOTT, Robert, *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 1940. Versión electrónica disponible en Gregory R. Cane (Ed. en jefe), *Perseus Digital Library*, Medford, Tufts University, 2012. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057>>. [Consulta: 14 de abril de 2012.]
- NICOL, Eduardo, *Historicismo y existencialismo. La temporalidad del ser y la razón*. Madrid, Tecnos, 1960. [2ª edición, corregida]
- La agonía de Proteo*. México, Herder-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- PIMENTEL Álvarez, Julio, *Breve diccionario Porrúa. Latín-Español Español-Latín*. México, Porrúa, 2004.
- REYES ESCOBAR, Jorge, "El diálogo como indicación formal (*formale Anzeige*)", en Mariflor Aguilar Rivero y María Antonia González Valerio (Coord.), *Gadamer y las humanidades I*. México, Facultad de Filosofía y letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- RIVARA KAMAJI, Greta, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México-Ítaca, 2003.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1989.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Lectures on Philosophical Ethics*. Trad. de Louise Adey Huish, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

WARTENBERG, Thomas E. y CURRAN, Angela (Eds.), *The Philosophy of Film. Introductory Texts and Readings*. Malden, Blackwell, 2005.

ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

## Filmografía

- ALLEN, Woody, dir., *Whatever Works*. Estados Unidos, Francia, Sony Pictures Classics, Wild Bunch, Gravier Productions, Perdido Productions, 2009. 92 minutos.
- ANTONIONI, Michelangelo, dir., *Blow Up*. Estados Unidos, Italia, Reino Unido, Bridge Films, Metro-Goldwyn-Mayer, 1966. 111 minutos.
- DISNEY, Walt y STOKOWSKI, Leopold, dir., *Fantasia*. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 1940. 125 minutos.
- HITCHCOCK, Alfred, dir., *Strangers on a Train*. Estados Unidos, Warner Brothers, 1951. 101 minutos.
- JODOROWSKY, Alejandro, dir., *The Holy Mountain*. Estados Unidos, México, ABKCO Music and Records, 1973. 114 minutos.
- KUBRICK, Stanley, dir., *Eyes Wide Shut*. Estados Unidos, Reino Unido, Hobby Films, Pole Star, Stanley Kubrick Productions, Warner Brothers, 1999. 159 minutos.
- MARKER, Chris, dir., *La Jetée*. Francia, Argos Films, 1962. 28 minutos.
- ÔSHIMA, Nagisa, dir., 忍者武芸帳 (*Ninja bugei-chô*). Japón, Oshima Productions, Sozosha, 1967. 131 minutos.
- REGGIO, Godfrey, dir., *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*. Estados Unidos, IRE Productions, Santa Fe Institute for regional Education, 1982. 85 minutos.
- TRUFFAUT, François, dir., *La Femme d'à côté*. Francia, Les Films du Carrosse, TF1 Films, 1981. 106 minutos.
- VERTOV, Dziga, dir., Человек с киноаппаратом (*Chelovek s kinoapparatom*). Rusia, VUFKU, 1929. 68 minutos.

## Índice

Advertencia al lector.....	p. 3
Introducción.....	p. 5
1. Del ἐρμηνεύειν a la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.....	p. 9
1.1 La hermenéutica clásica.....	p. 10
1.2 Dilthey y la hermenéutica metodológica.....	p. 13
1.3 Heidegger: una hermenéutica fenomenológica para un proyecto ontológico...p.	16
1.4 Gadamer: la hermenéutica filosófica y su carácter estético.....	p. 25
2. La ontología de la obra de arte en la hermenéutica de Gadamer.....	p. 30
2.1 La subjetivización kantiana y la conciencia estética.....	p. 31
2.2 El concepto de juego: movimiento autónomo de sentido.....	p. 36
2.3 Transformación en una construcción: unidad de verdad en cada representación.....	p. 43
2.4 La fiesta: temporalidad de la obra de arte.....	p. 49
3. La valencia ontológica de la imagen.....	p. 53
4. Prolegómenos para una estética hermenéutica de la imagen cinematográfica.....	p. 63
4.1 La representación fílmica.....	p. 67
4.2 Κίνησις, aleación y διήγησις. Perspectivas para investigaciones futuras.....	p. 82
4.3 Observaciones finales: la representación fílmica en relación con la técnica y la industria.....	p. 88
Conclusiones.....	p. 93
Fuentes consultadas.....	p. 94
Filmografía.....	p. 98