



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Estudios Superiores Acatlán**  
**División de Humanidades**  
**Licenciatura en Filosofía**



**“EL CONCEPTO HERMENÉUTICO DE JUEGO Y SU  
APLICABILIDAD A LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS”**

Investigación de tesis

que para obtener el título de Licenciado en Filosofía presenta:

**Juan Carlos Salazar Vidales**

Con número de cuenta: 31411273-4

Asesor: Mtro. Ernesto De Icaza Villalpando

EDO. DE MÉXICO. ENERO 2023



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.

*Mi profundo agradecimiento a mi madre y a mi padre que han puesto todo su empeño en heredarme lo mejor de cada uno; gracias a ellos y su inmenso amor he sido capaz de cumplir mis propósitos.*

*Agradezco infinitamente a mis hermanas y a mi hermano por cuidarme y apoyarme con su ánimo y aliento.*

*También dedico estas palabras, así como el trabajo producto de muchísimo esfuerzo a mis amigos: a César, a Alan, a Michael, a Leonardo. La confianza puesta en mí me ha motivado a esforzarme más y más.*

*Agradezco a Mónica quien ha sabido encontrar las palabras adecuadas en los momentos más difíciles de este proceso. Gracias por la comprensión que hizo que nunca me rendiera. La fortuna siempre llegará.*

*Y agradezco a las personas libreras; gracias a su apoyo logré cultivarme e investigar aun en los momentos más desesperantes. El oficio de vender libros será sumamente importante para la persona que investiga. Pero ser librero y aportar libros sin restricción alguna al conocimiento y la investigación contribuirá indudablemente a las humanidades. Mi estima y reconocimiento a Alex Santos, a Jazmín Laguna, a Michael Carrasco y a Leonardo Lemus.*

*Agradezco a mi maestro Ernesto de Icaza por su enseñarme a hacer hablar al texto; hoy he aprendido a hacer hablar al mundo quieto y silencioso de la arquitectura.*

*Dedico esta investigación de tesis a mi lector, tú, que al igual que yo, vives en este mundo que merece ser comprendido.*

***EL CONCEPTO HERMENÉUTICO DE JUEGO Y SU  
APLICABILIDAD A LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS***

## ***Prólogo a la presente investigación de tesis***

El objetivo que busca la presente investigación de tesis es el de *mostrar que el concepto hermenéutico de juego permite analizar y comprender adecuadamente en qué consiste la experiencia humana en relación con las obras arquitectónicas*. Por consiguiente, se ha decidido que para aclarar en la medida de lo posible **1) por qué a la hermenéutica es competente para esta investigación y 2) por qué el propósito de esta tesis es relevante**, se elaborase un primer capítulo introductorio a la llamada hermenéutica filosófica (Capítulo I).

Podemos adelantar que el problema en el que se inscribe la presente investigación de tesis es, entre muchos de los que trata la hermenéutica filosófica, el del origen y esencia de la obra de arte. En una entrevista que tuvo lugar en 1996 Gadamer arguye que “el estudio de la filosofía debía ser más que una reflexión sobre las ciencias. Tenía que ser también la experiencia del arte y el deseo de poner al descubierto su cercanía respecto a los problemas filosóficos.” (Gadamer, 2013: 356)

En el capítulo I de esta investigación titulado “Introducción a la hermenéutica filosófica y al problema de la obra de arte”, se pretende señalar las razones por las cuales el filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900 – 2002) propuso la hermenéutica filosófica, y en qué consiste esta corriente de pensamiento. Nos ha parecido pertinente puntualizar los intereses y características de este tipo de hermenéutica con el fin de apuntar por qué para ella la obra de arte es un tema central.

A modo de síntesis podemos señalar que la hermenéutica filosófica tiene interés en el fenómeno de la comprensión, y, debido a este interés, le son igualmente pertinentes los fenómenos que causan extrañeza, confusión o malentendido, es decir, incompreensión. Entre estos fenómenos se encuentra el de la obra de arte. La hermenéutica se pregunta ¿qué es?, y ¿para qué sirve? Gadamer vio que la respuesta actual a las anteriores preguntas es la siguiente: la obra de arte es un objeto que tiene como fin agradar a los sentidos. Así pues, la obra de arte no es ni tiene que ser comprensible, sino únicamente “degustable”: tiene que agradar y nada más.

Ante la situación actual en la que la obra de arte se entiende como objeto de agrado sensible, la hermenéutica filosófica ve que la obra de arte se vuelve incomprensible, pues solo es un objeto vivencial. Pero Gadamer se pregunta si la obra de arte se reduce a ser un mero objeto de agrado, o si, en cambio, la obra surge de una comprensión del mundo y comunica esta comprensión a través de ella misma. La hermenéutica filosófica se propone mostrar que la obra de arte transmite conocimiento.

Así pues, en tanto que la presente investigación de tesis se propone mostrar que el concepto de juego (concepto que se desarrolla en el Capítulo III de esta investigación, permite mostrar cuál la esencia de la obra de arte) es aplicable a las obras arquitectónicas, pretende mostrar que: *las obras arquitectónicas no se limitan a ser meramente funcionales o seductoras, sino que surgen y transmiten una comprensión del mundo y del ser humano.*

Teniendo presente el propósito e implicación de la presente investigación de tesis, resumiremos brevemente su contenido. En el **Capítulo I: Introducción a la hermenéutica filosófica y al problema de la obra de arte** abordamos la postura de la hermenéutica filosófica y la importancia de la obra artística para su planteamiento. En el **Capítulo II: la conciencia estética**, describimos y analizamos el origen y modo de ser de la actitud estética que considera que la obra artística consiste en causar placer sensible. A este tipo de actitud estética se le conoce como “conciencia estética”, y se funda en el esquema “sujeto – objeto” del método científico.

Por consecuencia, en el **Capítulo III: el concepto hermenéutico de juego**, se centra en elaborar el concepto de “juego” que, siguiendo a Gadamer, posibilita una comprensión mucho más adecuada de la experiencia con la obra de arte, en la que esta sí transmita conocimiento a quien se pone en contacto con ella. Para concluir la investigación, en el **Capítulo IV: conclusiones hermenéuticas**, examinamos si la presente tesis logra o no aplicar el concepto hermenéutico de juego. *El resultado de esta investigación permite argüir que este concepto hermenéutico sí es aplicable a las obras arquitectónicas.* En tanto que el resultado de la investigación confirma esta aplicabilidad, también nos es permitido afirmar que las obras arquitectónicas transmiten conocimiento, y que, por ende,

surgen y son construidas desde una comprensión e interpretación de la existencia humana.

Es importante advertir al lector que a lo largo de la investigación va a encontrar algunas imágenes tanto de pintura arquitectónica (pintura que se centra en pintar obras arquitectónicas) y algunos iconos religiosos o retratos. El propósito con el que estas imágenes se emplean es el de mostrar que la actitud estética, que sólo valora las obras artísticas por el placer sensible que causa, no es una actitud que permite reconocer que la obra artística puede enseñar, esto es, que tiene pretensión de mostrar algo verdadero.

Agregamos e insistimos que la presente tesis de investigación es un esfuerzo por participar del planteamiento hermenéutico elaborado por Hans Georg Gadamer. Esto se muestra tanto en el orden y propósitos de la presente investigación; pues se ven regidos por el modo e intenciones con que el mismo Gadamer elabora el primer capítulo de su obra *Verdad y Método*. El que esta tesis pudiera tener puntos tambaleantes o intocados se debe a que el tema tratado es en suma amplio y complejo, y no en realidad por una falta de interés o flaqueza en la reflexión en torno al tópico en cuestión.

Ha sido gracias a la continua lectura de las obras de Gadamer y a las conversaciones que he tenido con los lectores de este filósofo como he confirmado la pertinencia tanto del tema como de los problemas que aquí trato. El presente trabajo es el esfuerzo por entrever la interpretación de nuestra existencia humana que subyace en la forma e intención con que se construyen las obras arquitectónicas. Por último, es importante decir que esta tesis no pretende ser meramente original; pretende ser, en todo caso, el seguimiento e inscripción a un tipo de tradición como lo es el de la hermenéutica filosófica.

## **Capítulo I: Introducción a la hermenéutica filosófica y al problema de la obra de arte**

### **1. Existencia hermenéutica: modo fundamental del estar-ahí humano**

El lugar que le corresponde al filósofo Hans-Georg Gadamer como uno de los más importantes pensadores del siglo XX se debe a la hermenéutica filosófica que elaboró. Un primer acercamiento a la biografía de este filósofo nos da cuenta de una vida verdaderamente extensa. Su longevidad le permitió, por un lado, estar en diálogo con diversas figuras del pensamiento y de la literatura, así como, por otro, ser testigo de acontecimientos históricos de suma relevancia.<sup>1</sup> Gadamer, quien aprendió de sus grandes maestros durante sus años de formación académica, reconoció que su propuesta filosófica tiene como fundamento el pensamiento del filósofo Martín Heidegger.

Gadamer, quien nació en 1900, no vio firmemente consolidado su pensamiento sino hasta después de sesenta años de elaboración; fue en el año de 1960 cuando se publicó su obra principal *Verdad y Método*. La tan amplia reflexión madurada a lo largo de los años acerca del fenómeno de la comprensión fue hondamente nutrida por la figura del filósofo Martín Heidegger (1889 – 1976) quien durante los años veinte, en las universidades de Friburgo y Marburgo, impartió lecciones relacionadas a su obra principal *Ser y tiempo* (1927), y a las cuales Gadamer asistió con profundo entusiasmo.<sup>2</sup>

En consecuencia, hemos de rastrear de qué modo la hermenéutica filosófica viene determinada por el pensamiento de Heidegger. La hermenéutica filosófica se entiende no tanto como una ciencia metodológica empeñada en comprender un texto<sup>3</sup>, sino como la

---

<sup>1</sup> Para tener un panorama general de la formación filosófica que Gadamer tuvo se puede consultar su autobiografía publicada como *Mis años de aprendizaje* (1996). Al respecto de la vida y obra de Hans Georg Gadamer se pueden consultar algunas publicaciones que realizó el filósofo canadiense Jean Grondin (1955): *Introducción a Gadamer* (2003), *Hans-Georg Gadamer: Una biografía* (2000), *Introducción a la hermenéutica filosófica* (2002).

<sup>2</sup> Gadamer recopiló una serie de ensayos al respecto de la recepción y conmoción que causó Heidegger en la filosofía alemana del siglo XX en el libro titulado *Los caminos de Heidegger* (1987).

<sup>3</sup> La hermenéutica filosófica elaborada por Gadamer, la cual viene determinada por el pensamiento de Heidegger, se diferencia de la “ciencia hermenéutica” desarrollada en Alemania, durante el siglo XIX, por el filósofo romántico F. Schleiermacher (1768 – 1834). La característica principal de esta ciencia hermenéutica es el uso de preceptos metodológicos que permitieran sortear el malentendido; para Schleiermacher es este último el que surge por sí mismo, y no tanto, la comprensión. En este sentido, “llegar a comprender” sería el resultado de un trabajo metódico sumamente cuidadoso. (Gadamer, 2012: 238) En el texto *Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica* (1977),



investigación por el fenómeno de la comprensión. (Gadamer, 2013: 156) Para Gadamer, en tanto que sigue a Heidegger, el fenómeno de la comprensión antecede y sustenta toda la experiencia humana del mundo. El planteamiento de la comprensión como la condición de posibilidad de la experiencia humana del mundo viene elaborado desde la filosofía heideggeriana y este es precisamente el planteamiento que Gadamer recobra de Heidegger: “Existir es esencialmente, aunque no sólo, comprender.” (Heidegger, 2000: 332) <sup>4</sup>

Para Gadamer, en tanto que la comprensión es una determinación ontológica del estar-ahí humano, la existencia es hermenéutica. (Gadamer, 2010: 222) Que la existencia sea hermenéutica significa que la existencia humana, tal como lo está Hermes,<sup>5</sup> se ve siempre y esencialmente interpelada por un otro al que hemos de entender. Desde Gadamer, la hermenéutica no se limita a ser una ciencia metodológica que busca evitar los malentendidos a la hora de leer un texto. La hermenéutica adquiere una dimensión más amplia y universal: es la investigación del fenómeno de la comprensión, el cual abarca nuestra experiencia con la tradición, el arte, la historia, con la misma filosofía, y, en general, con cualquier “otro” que nos dirige su palabra.<sup>6</sup>

La investigación que se lleva a cabo en *Verdad y Método* pretende responder a la pregunta “¿Cómo es posible la comprensión?” (Gadamer, 2012: 12) Esto es, un esfuerzo por analizar y describir en qué consiste el acontecimiento del comprender, el cual está por encima de nuestro querer y hacer. (Gadamer, 2012: 10) Sin embargo, como el mismo

---

publicado en *Verdad y Método II*, Gadamer ofrece un panorama del modo en que se han desarrollado las diversas ramas de la hermenéutica a lo largo de los siglos.

<sup>4</sup> Entre los textos de Heidegger que elaboran el planteamiento de la comprensión como modo fundamental del estar-ahí humano recomendamos el curso que impartió Martín Heidegger, en 1927, acogido en una publicación titulada *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (1975) Por otro lado, el ensayo *Sobre el círculo de la comprensión* (1959), publicado en *Verdad y Método II*, esclarece cómo el planteamiento heideggeriano de la comprensión resulta positivo y fundamental para la hermenéutica filosófica.

<sup>5</sup> Una de las definiciones antiguas de lo que es la “hermenéutica” es aquella que señala que es el arte de explicar y comunicar gracias a un esfuerzo de interpretación, lo que ha sido dicho por algún otro. Así pues, la hermenéutica recibe su nombre de Hermes, dios de la mitología griega, al cual se le identifica como aquel mensajero que lleva los designios de los dioses a los hombres. (Gadamer, 2010: 95) Por ende, es frecuente que se identifique el cometido del hermeneuta con el traducir lo que se ha manifestado en un mundo lejano, y nada familiar, al lenguaje en el que todos nos entendemos.

<sup>6</sup> Para entender de mejor modo la dimensión universal que adquiere la hermenéutica en la filosofía de Gadamer se puede consultar el ensayo titulado *La universalidad del problema hermenéutico* (1966) publicado en *Verdad y Método II*.

Gadamer apunta, el que su investigación recogiera la palabra “hermenéutica” indujo, en la recepción de su obra, a varios malentendidos. (Gadamer, 2012: 10) Lo que intentó la ciencia hermenéutica del siglo XX fue componer una preceptiva del comprender, intención que está lejos del propósito de la hermenéutica filosófica.

Gadamer señala que los malentendidos suscitados en la recepción de su obra se deben a la conciencia metodológica nacida con la ciencia moderna. Este tipo de conciencia presupone en toda investigación un método que permita la verificabilidad de cualquier postulado. El uso del método en las ciencias naturales implica: la superación de la subjetividad en toda investigación, además de que esta última tiene que ser una vía de conocimiento que sea repetible y accesible para todos. (Gadamer, 2010: 54) Así como en el campo de las ciencias naturales la aplicación metodológica ha contribuido al creciente dominio sobre la naturaleza, en las ciencias del espíritu se espera un dominio similar sobre el mundo humano.<sup>7</sup>

Así pues, la obra *Verdad y Método* se recibe como un nuevo intento de prescribir una metodología de la comprensión. En el segundo prólogo a la edición de la obra principal de Gadamer, él puntualiza que no era su intención componer una preceptiva del comprender, ni proponer reglas o métodos a seguir para lograr una correcta interpretación o comprensión. Es precisamente fuera de este predominio de la conciencia metodológica en donde la hermenéutica filosófica pretende mostrar el significado de su investigación. La hermenéutica filosófica quiere legitimar las experiencias de verdad y conocimiento que tienen lugar fuera del ámbito metodológico. (Gadamer, 2012: 12)

*Verdad y Método* es la investigación por el fenómeno de la comprensión y de la interpretación, los cuales, no surgen ni se basan exclusivamente en el terreno metodológico, pues, siguiendo a Gadamer, ambos fenómenos son fundamentales en la experiencia humana del mundo. (Gadamer, 2012: 23) De este modo, la investigación hermenéutica, aun cuando no se basa en un método ni pretende constituir un

---

<sup>7</sup> La aplicación sin reservas de la metodología al mundo humano es parte del problema al que apunta la investigación de *Verdad y Método*. En varios lugares (*Acotaciones hermenéuticas* (1976), en los ensayos *La verdad en las ciencias del espíritu* (1953) y *¿Qué es la verdad?* (1957), ambos en *Verdad y Método II*) Gadamer elabora más ampliamente la cuestión de si la aplicación de la metodología de la ciencia moderna a los fenómenos sociales no estará provocando una alta y rígida tecnificación de la sociedad, y contribuyendo al desuso de la capacidad imaginativa y pensante de quienes la conformamos.

conocimiento seguro, pretende legitimar toda experiencia humana capaz de producir verdad y conocimiento. (Gadamer, 2012: 23)

Para esclarecer en mayor medida el tipo de investigación que se lleva a cabo con la hermenéutica filosófica es importante tener presente algunas referencias a planteamientos históricos, teológicos y filosóficos que ella mantiene. Ya hemos visto que esta hermenéutica tiene referencia al planteamiento ontológico elaborado por Martín Heidegger, el cual hemos señalado en un grado muy general. Pero, además, la hermenéutica filosófica está en referencia a la teología protestante y a la recepción de esta teología en el pensamiento del filósofo e historiador Wilhelm Dilthey (1833 – 1911). La revisión de estas dos referencias y enfoques nos servirá tanto para entender el propósito de la obra *Verdad y Método* como para orientarnos en la presente investigación de tesis.

Continuamos con una revisión general de la hermenéutica teológica protestante. Esta hermenéutica, de manera resumida, tuvo la intención de elaborar una nueva comprensión de la tradición religiosa. Para la elaboración de esta nueva comprensión, la hermenéutica protestante reinterpretó una tradición establecida al volver a sus *orígenes olvidados*. Esta hermenéutica intentó *destacar y renovar* el sentido originario, *encubierto o desfigurado*, de la tradición religiosa. (Gadamer, 2010: 98) La vuelta a lo originario, y con ello, a lo que proporciona el significado central y fundamental de una tradición, es el aspecto que W. Dilthey va a retomar en su filosofía, y que Gadamer, también rescata.

En el apartado de *Verdad y Método II* titulado *El problema de la historia en la reciente filosofía alemana* (1943) Gadamer señala los aspectos destacables del pensamiento de Wilhelm Dilthey. Este filósofo tiene presente lo fundamental que puede ser el momento originario de una época; dicho momento es capaz de proporcionar un significado central al momento histórico en cuestión. (Gadamer, 2010: 37) Es de este modo como Dilthey señala que cada época es una estructura de sentido y sólo por referencia a esta estructura de sentido todo fenómeno particular requiere entenderse. (Gadamer, 2010: 37)

Por un lado, la hermenéutica filosófica recoge las características de la teología protestante (redescubrir los orígenes de una tradición, renovar la comprensión de la misma, y esforzarse por identificar sus aspectos encubiertos o desfigurados). Por otro

lado, la hermenéutica filosófica recupera, del planteamiento de Dilthey, la investigación histórica que pretende esclarecer el fenómeno particular desde el todo y este desde la parte.<sup>8</sup>

La hermenéutica filosófica, además de los tres enfoques que hemos mencionado (el enfoque ontológico de la comprensión heideggeriana, la renovación y recuperación de una tradición desde la teología protestante, y la investigación histórica del todo y la parte de W. Dilthey) retoma un cuarto aspecto que nos permite dar paso al tema por el que esta investigación de tesis se ve motivada. La hermenéutica filosófica va a tener presente el planteamiento fenomenológico: “A las cosas mismas”. Para aclarar cómo es que este planteamiento es acogido por Gadamer revisaremos dos expresiones que este filósofo considera importantes: “La naturaleza de la cosa” y “el lenguaje de las cosas”.

Para Gadamer ambas expresiones señalan en primera instancia un rechazo a la arbitrariedad de las suposiciones o asertos sobre aquello que es objeto de discusión, y además rechazan el empecinamiento de las opiniones personales. (Gadamer, 2010: 72) Aunado a lo anterior, las dos expresiones problematizan el esquema epistemológico “sujeto – objeto” con el que la metodología científica trabaja.

En la relación “cosa – persona”, el término “cosa” tiene menor valía en contraposición al término “persona”. Mientras que a la persona se le valora y estima por sí misma, la cosa es valorada como algo para utilizar, algo que se encuentra a la disposición de la persona. Sin embargo, la expresión “la naturaleza de la cosa” hace énfasis en que lo que se encuentra disponible para el uso humano, posee un ser propio. Y es gracias a este ser propio de la cosa por el que ella puede oponer resistencia al uso incorrecto. (Gadamer, 2010: 72)

---

<sup>8</sup> El que Gadamer recobre la investigación histórica de que va del “todo a la parte y viceversa” se debió principalmente a que Martín Heidegger mostró que dicho movimiento describe la circularidad de la comprensión. En el escrito *Sobre el círculo de la comprensión* (1959) Gadamer señala que “la anticipación del sentido que involucra el todo, se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo definen a su vez ese todo. [...] Eso significa reajustar la expectativa y hacer confluir el texto en la unidad de un pensamiento desde otra expectativa de sentido. El movimiento de la comprensión discurre así del todo a la parte y de nuevo al todo.” (Gadamer, 2010: 63) Para Gadamer, tal y como lo retoma de Heidegger, la comprensión al ser circular, es histórica. La circularidad “describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión [...] no es un acto de la subjetividad, sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición.” (Gadamer, 2012: 363)

Ahora bien, la expresión “el lenguaje de las cosas” tiene un significado similar al anterior: “rechaza en forma polémica la arbitrariedad en el trato con las cosas y especialmente la mera afirmación”. (Gadamer, 2010: 71) Para Gadamer, el lenguaje de la cosa es un lenguaje al que no se atiende de manera suficiente y al que se tendría que escuchar de mejor modo. (Gadamer, 2010: 72) La razón por la que nos hace falta disposición para la escucha del lenguaje de las cosas se debe a que ellas son únicamente supeditadas al cálculo, al dominio por medio de la racionalidad de la ciencia y al uso. (Gadamer, 2010: 73)

El aspecto fenomenológico de la investigación de Gadamer tiene que ver con atender al lenguaje y a la naturaleza de las cosas, y nos propone escucharlas para comprender lo que quieren decirnos. Como tal, la hermenéutica filosófica es una filosofía que pretende *escuchar lo que dice aquel otro* como lo puede ser la tradición, la naturaleza, el arte, la historia, la filosofía, el lenguaje mismo, entre otras cosas, y que, debido a la distancia histórica, al abuso o desplazamiento, se atiende de manera insuficiente.

Para nosotros, será relevante tomar como propia una de las varias tareas a las que se va a dedicar la investigación hermenéutica: la crítica de la “conciencia estética”. Esta crítica va encaminada a mostrar la insuficiencia con la que este tipo de conciencia entiende al arte; la conciencia estética es aquella que nos posibilita enjuiciar y valorar a las obras de arte únicamente por el placer sensible que nos producen. Al apuntar en qué medida esta conciencia entiende insuficientemente al arte, nuestra tarea primordial consiste en defender y legitimar cómo las obras de arte proporcionan conocimiento y nos hacen partícipes, por ende, de lo que comunican.

## 2. Esbozo de la conciencia estética

La conciencia estética es aquella conciencia que hace posible enjuiciar *la calidad* de un producto artístico con actitud crítica. Esto significa, que el juicio propio (la actitud crítica) prevalece en definitiva y por encima de la fuerza afirmativa y de validez de aquello que se juzga. (Gadamer, 2013: 87) En otros términos, que la persona y su actitud crítica mantienen la preeminencia sobre la cosa. A la persona le corresponde juzgar y a la obra de arte le corresponde ser juzgada con base en su calidad.

El enjuiciamiento crítico *acepta* o *rechaza* la valía de una obra de arte dependiendo de la calidad que aquella ofrezca. El objeto artístico que se rechaza no es capaz de hacer valer su punto de vista. En cambio, el objeto que aceptamos, confirma que la calidad es lo que hace a un objeto una obra de arte. Lo anterior, siguiendo a Gadamer, caracteriza nuestra relación actual con el arte. Sin embargo, nuestro filósofo enfatiza que antiguamente el arte, tal como fue mostrado por G. W. F. Hegel (1770 – 1831), fue un modo de vivir lo divino desde la creación artística del ser humano. (Gadamer, 2013, 149)

Veamos qué pasa cuando todo ese mundo religioso, cuando el arte como arte-religión y modo de vivir lo divino, pasa a ser simplemente objeto de juicio estético. En palabras de Hans-Georg Gadamer este objeto artístico se desnaturaliza, “pierde, con su sometimiento al juicio, su autoridad obvia y completamente originaria.” (Gadamer, 2013: 86) Esto sucede porque, en definitiva, “ese objeto enjuiciado es algo más que un mero objeto que se toma o se deja libremente gracias a la actitud crítica.” (Gadamer, 2013: 86) Gadamer pide reconocer que el mundo de la tradición artística y el encuentro que el arte nos proporciona con tan diversos mundos humanos, no se comprende adecuadamente desde una actitud que sin más acepta o rechaza un objeto artístico.

Ante el tipo de enjuiciamiento que elabora la conciencia estética, Gadamer pregunta lo siguiente:

*¿No sucede en realidad que eso que nos ha cautivado como obra de arte no nos deja ya la libertad de distanciarlo de nosotros y de aceptarlo o rechazarlo desde nosotros mismos? ¿Y no es cierto que estos productos artísticos que recorren los milenios no tuvieron como finalidad esa aceptación o rechazo estéticos? (Gadamer, 2010: 214)*

La respuesta ante estos cuestionamientos es que en realidad las culturas antiguas, especialmente de signo religioso, crearon obras de arte no precisamente con la intención de que estas fueran meramente enjuiciadas. Su intención fue el reconocimiento de lo que su obra comunica y representa. Esto quiere decir que la obra tenía como fin ser entendida como perteneciente al mundo en donde convivimos los seres humanos.

El filósofo irlandés Richard Kearney (1954), en su libro *The wake of imagination* (1988), habla sobre un icono medieval que, como obra artística, ostentaba conocimiento. El icono del “Cristo pantocrátor” (figura No. 1) es, entre tantos otros iconos, una expresión de todo un pensamiento teológico y no un mero objeto relegado al enjuiciamiento crítico. Lo que señala Kearney es valioso pues enfatiza que antiguamente al presenciar este icono nadie pretendía, como tarea primordial, juzgarlo. Es, de hecho, lo contrario.

Figura No. 1



La intención de quienes lo pintaron y de las reglas que siguieron para su elaboración fue evitar la plasmación de su personalidad o carácter terreno, y, de este modo, resaltar principalmente la autoridad de la presencia divina. (Kearney, 2003: 9) El icono religioso, elaborado de este modo, invita a su comunidad a ir desde la apariencia sensible del icono al reconocimiento de la presencia suprasensible de Dios. Este ejemplo sirve para señalar que el juicio estético que lanzamos sobre la obra de arte es una actitud secundaria frente al lugar que le compete a la obra artística en nuestra experiencia del mundo.

Es común que el icono del “Cristo pantocrátor” se ubique en la parte más alta del “ábside”; este elemento propio de la arquitectura religiosa, situado en la cabecera de la nave, es el lugar que capta la atención de los fieles. Y, en este caso, es válido decir que la asistencia a la Iglesia es estar en presencia del Dios creador y todopoderoso. (Gombrich, 2011: 103) El icono, debido a los elementos que tradicionalmente lleva, pretende significar que Cristo es la palabra encarnada; en su mano izquierda las Sagradas Escrituras y en el lado derecho la llamada “mano de bendición”, indican la unión de lo divino y lo terrenal en Cristo: él hombre, y, a la vez, hijo de Dios.

Así pues, “el juzgar un objeto en referencia a su calidad estética constituye una reducción de algo que en realidad nos afecta más hondamente.” (Gadamer, 2010: 86). Para nuestro filósofo, la reducción, en general, tiene que ver con la incapacidad para entender más adecuada y ampliamente algún fenómeno. Gadamer arguye que como tal la conciencia estética conlleva a una reducción de lo que la obra de arte es, en la medida en que aquel que juzga simplemente no atiende al verdadero requerimiento que la obra pide.

En *Verdad y Método II* (1986) en el escrito *La incapacidad para el diálogo* (1971) Gadamer señala que toda incapacidad para entender a los demás reside en qué tanta apertura tengamos para escucharlos. La apertura al diálogo es la disponibilidad para el intercambio entre pregunta y respuesta, entre decir y el dejarse decir. (Gadamer, 2010: 209) Gadamer resalta la capacidad que tiene la conversación para mostrarnos algo que antes no habíamos considerado y que, por ende, faltaba en nuestra experiencia del mundo. De este modo, la incapacidad para el diálogo implica la falta de presteza para escuchar y para corresponder a la palabra que se nos dirige, y permitir que algo nuevo se nos muestre. (Gadamer, 2010: 210)



Gadamer se pregunta si “¿no es una de nuestras experiencias humanas fundamentales el no saber percibir a tiempo lo que sucede en el otro, el no tener el oído lo bastante fino para «oír» su silencio y su endurecimiento?” (Gadamer, 2010: 209) La incapacidad para el diálogo no radica en la incapacidad para hablar, sino en la incapacidad para escuchar adecuadamente. (Gadamer, 2010: 209) Aquel que escucha de manera insuficiente es “aquel que permanentemente se escucha a sí mismo, [...] y por eso, no es capaz de oír al otro.” (Gadamer, 2010: 209)

Si seguimos a Gadamer, la conciencia estética no escucha de manera suficiente al arte; sólo valora de las obras artísticas su calidad estética y no lo que las obras de arte pretenden comunicarnos. Pero vale preguntar cómo es que esta conciencia ha llegado a imponerse en la actualidad. En el capítulo I (La conciencia estética) elaboraremos un recorrido histórico sobre el modo en que esta conciencia llegó a formarse. Dicho recorrido tiene la intención esclarecer cómo este modo de relacionarnos con el arte no es atemporal, sino una interpretación formada históricamente. En la medida en que reconozcamos de dónde proviene nuestra actual relación con el arte y mostremos sus insuficiencias, podremos reelaborar una interpretación más adecuada de las obras de arte y de nuestra experiencia con ellas.

La hermenéutica, entendiéndola como un esfuerzo de comprensión e interpretación que va desde un lenguaje extraño a uno familiar en el que nos entendemos, se interesa por las obras de arte debido a que el predominio de la conciencia estética malentiende lo que es la obra artística. El lenguaje del arte es escuchado lejanamente o cabe decir que incluso no hay ya un oído para él. La hermenéutica se interesa por rehabilitar el lenguaje de las obras artísticas en tanto que este se ha vuelto incomprensible para el mundo actual.

Como ya hemos visto, las expresiones “naturaleza de las cosas” y “lenguaje de las cosas” problematizan el esquema “sujeto – objeto” que prevalece en la conciencia metodológica de la actualidad. El esquema en cuestión prevalece incluso en la conciencia estética; este tipo de conciencia mantiene la preeminencia de la persona que juzga sobre la cosa juzgada. La crítica a la conciencia estética enfatiza la insuficiencia del esquema en que se funda, el cual, no hace justicia a la experiencia del arte ni a lo que es el objeto artístico.

Este último no sólo se limita a ser objeto de juicio, sino que desde la obra nos es posible conocer, pero únicamente si somos capaces de escucharla adecuadamente.

### 3. La tarea hermenéutica: a la escucha del lenguaje del arte

Nosotros nos preguntamos por el modo en que la hermenéutica filosófica pretende elaborar una reinterpretación de lo que la obra de arte es así como de nuestro encuentro con ella. Para Gadamer, la comprensión, modo fundamental del existir humano, es histórica. La existencia humana, por ende, se ve siempre inscrita en una tradición desde la que comprende e interpreta su mundo. (Gadamer, 2013: 150) Esto implica necesariamente dos cosas que nos conciernen. La primera, que nuestra actual relación con el arte (determinada por la conciencia estética) se funda sobre una interpretación formada históricamente. La segunda, que la obra de arte, al ser un producto originado desde una tradición, comunica un modo de entender y vivir el mundo.

La primera implicación permite a Gadamer, al igual que a nosotros, llevar a cabo una reflexión histórica en la que se determine el modo en que nuestra actual relación con el arte llegó a formarse. La segunda implicación permite a Gadamer reconocer que la obra de arte no se limita, como lo entiende la conciencia estética, a ser objeto de juicio, sino a ser un producto histórico que, al ser parte de la comunidad humana, porta un significado nacido de la sensibilidad y comprensión humanas, el cual, nos es comunicado. Abordemos esta última consecuencia.

El que la obra de arte perviva en el mundo actual indicaría que debido a lo que ella todavía nos comunica, forma parte de la experiencia de nuestro mundo. Pero, a causa de nuestra relación actual con el arte, la obra artística parece sobrevivir al paso del tiempo y de las tradiciones porque su configuración estética le otorga una especie atemporalidad. Sin embargo y pese a que la obra de arte parezca atemporal, no quiere decir que ella no plantee la tarea de la comprensión. Gadamer plantea la siguiente pregunta a la obra de arte:

*¿No es en su origen mismo (la obra de arte) portadora de una función vital, inherente a su significado en un espacio cultural o social, y no tendrá sólo en ese espacio la plena determinación de su sentido? (Gadamer, 2013: 150)*

Pues incluso cuando una obra artística sobreviva al tiempo debido al carácter atemporal de su configuración, la obra de arte no nació en la atemporalidad sino en momento histórico, con su respectiva función vital e incluso comunitaria. Sin embargo, esto indicaría que la obra en realidad sólo puede ser plenamente comprendida en el momento de su creación y en su lugar de origen.

Por eso, es importante plantear la pregunta de otro modo. Es cierto que, incluso considerando tanto la función vital de una obra de arte como su significado inherente en una cultura y en un momento histórico, la obra de arte llega desde el pasado hasta nuestros días. Precisamente porque la obra artística llega a nosotros y no nosotros a ella es por lo que la pregunta requiere cambiar de sentido. Gadamer la plantea de la siguiente manera:

*¿Realmente una obra de artística, que procede de mundos de vida pretéritos o extraños y que es transportada a nuestro mundo, que se ha formado históricamente, se convertirá en mero objeto de un goce estético [...] y no dirá ya nada de lo que originalmente tuvo que decir? (Gadamer, 2013: 151)*

Gadamer emplea la expresión “la obra de arte dice algo” para apuntar que la obra artística no sólo se limita a ser juzgada mediante la calidad estética, sino que la obra, como tal, encierra un sentido y nos lo comunica. En la presente investigación pretendemos mostrar que para entender una obra de arte hay que lograr participar en su sentido. En tanto que la obra artística dice algo, y nos lo diga a nosotros, ella se incluye en el conjunto de las cosas que requieren ser entendidas. La experiencia del arte y su lenguaje cae dentro de las tareas de la hermenéutica en tanto que plantean la tarea de comprensión e interpretación.

Gadamer emplea el concepto de “juego” con el fin de mostrar que la obra de arte consiste en un sentido determinado, y, a su vez, de que nuestra experiencia con la obra consiste en participar de dicho sentido, es decir, en “jugar”. En resumidas cuentas, en esta investigación ahondaremos en el concepto hermenéutico de “juego”: modo de ser de la obra de arte y de nuestra experiencia con ella. A lo largo de esta profundización de este concepto Gadamer concluirá que toda obra de arte es, al igual que el juego,

“representación”, esto es, “mímesis”. Para nuestro filósofo estos dos últimos conceptos significarán “traer a la presencia” y no tanto “reproducir copiando”.

Ahora bien, en tanto que la obra de arte es “re-presentación”, al correspondiente espectador le concierne “re-conocer” lo que la obra trae a la presencia. Como más adelante veremos, en el “reconocimiento” estriba el tipo del conocimiento que ganamos gracias a la obra de arte. Reconocer algo, implica conocer algo “más de lo que ya lo conocíamos”, y esto significa que gracias a la obra de arte conocemos algo nuevo, algo que antes no sabíamos. Al igual que en la conversación el otro nos dirige su palabra haciéndonos participe de algo que nosotros no tomábamos en cuenta, del mismo modo la obra de arte nos hace conocer algo que anteriormente no conocíamos de manera plena. Con esta analogía queda claro que reconocer lo que la obra de arte representa significa, escuchar lo que ella nos dice.

Además de que esta investigación de tesis se proponga elaborar la reflexión histórica que Gadamer hizo sobre la conciencia estética y ahondar en el concepto hermenéutico de “juego”, tiene la intención de mostrar la amplitud de la reinterpretación hermenéutica del juego como modo de ser de la obra y de nuestro respectivo encuentro con ella. Para este fin, hemos decidido mostrar cómo el concepto de “juego” logra esclarecer el modo de ser de una obra arquitectónica y de nuestro encuentro con ella. Hemos elegido a la obra arquitectónica para esta tarea por varias razones que puntualizaremos a continuación.

Una de estas razones reside en que, para Gadamer, la obra arquitectónica detenta un papel ejemplar en el planteamiento hermenéutico al poner en claro que la obra de arte no se limita a ser un objeto que se valora exclusivamente por su aspecto estético. Como veremos, toda obra arquitectónica guarda relación tanto con su entorno como con las actividades humanas que acoge. Otro motivo, estrechamente ligado al anterior, es que la obra arquitectónica al haber sido emplazada en lugar y momento específicos, guarda relación esencial con ellos. En este sentido, toda obra arquitectónica trae consigo el mundo del que proviene y nos permite reconocer la tradición de la que nosotros mismos formamos parte.

Debido a que hemos escogido a la obra artística de la arquitectura para ejemplificar el planteamiento hermenéutico, nos hemos dado la tarea de mostrar cómo es que la obra

arquitectónica guarda relación con el concepto hermenéutico de “juego”. Por consecuencia, mostraremos qué significa que la obra arquitectónica “represente” y en qué consiste “reconocer” lo que ella trae a la presencia. A su vez, al esclarecer la relación entre la “representación” y “reconocimiento” en relación con la obra arquitectónica, se volverá más claro en qué sentido la obra arquitectónica “nos habla” y en qué consiste ser capaces de “escucharla”. Cabe mencionar que las reflexiones en torno al arte del arquitecto Juhani Pallasmaa (1936) serán de especial ayuda a la hora de mostrar que la obra arquitectónica “habla” y que nos pide “escucharla”.

Dicho lo anterior, resumiremos la intención de la presente investigación, así como las secciones que la componen. Esta tesis pretende mostrar que la interpretación hermenéutica de “juego” permite una comprensión más adecuada del modo de ser de la obra de arte a diferencia de la interpretación que la conciencia estética tiene del arte. Y para reforzar que el concepto de “juego” hace justicia al modo de ser tanto de la obra de arte como de nuestro encuentro con ella, interpretaremos a las obras arquitectónicas desde él.

En el capítulo siguiente, titulado “La conciencia estética” abordaremos la formación de este tipo de conciencia, con el fin de mostrar cómo llegó a formarse durante las épocas de la ilustración, en el Romanticismo y en el neokantismo. Y también señalaremos cómo esta conciencia determina nuestra actitud actual en relación con el arte. A su vez, en el primer capítulo, abordaremos la crítica que Gadamer hace a esta conciencia, pues, siguiendo al filósofo alemán, aquella ha vuelto problemático e incomprensible el modo de ser de la obra de arte y, por ende, el tipo de experiencia que tenemos en nuestro encuentro con ella.

En el segundo capítulo desarrollaremos el concepto hermenéutico del “juego”. Para Gadamer, este es un concepto relevante en tanto que esclarece el modo de ser del arte y el de nuestra experiencia con él. La obra de arte, en tanto que es juego, es un ordenamiento y configuración. La experiencia de la obra de arte consiste, por ende, en participar y guiarse por ese ordenamiento esencial de la obra. Esta interpretación muestra cómo la obra de arte no se entiende plenamente al interpretarla como un objeto más del juicio subjetivo, sino como una obra que pide ser atendida.

En el tercer capítulo, y con el fin de enriquecer la crítica a la conciencia estética y confirmar la interpretación de la obra de arte sostenida por Gadamer, nos daremos a la tarea de mostrar cómo las obras arquitectónicas no se limitan a ser objetos de juicio estético, sino obras que consisten en una configuración de sentido, el cual, sólo es posible vislumbrarlo con mayor claridad en la medida en que se atienden. Sin más, daremos paso al primer capítulo.

## Capítulo II: La conciencia estética

### 1. Formación histórica de la conciencia estética

La investigación estética, como disciplina filosófica, es de las más jóvenes dentro del campo de la filosofía. Fue durante el siglo XVIII, en medio del racionalismo y de la ilustración, cuando se estableció, por un lado, el derecho autónomo del conocimiento, y, por otro, la independencia del juicio del gusto con respecto al entendimiento y de los conceptos que utiliza. (Gadamer, 2002: 100) Durante las siguientes páginas mantendremos nuestra mirada en Immanuel Kant; para Gadamer, este filósofo “fue quien consolidó el significado del problema estético.” (Gadamer, 2002: 100)

Siguiendo a Gadamer, la *Crítica del juicio* (1790) tuvo como propósito la justificación de la autonomía de la facultad del juicio estético frente a las pretensiones del entendimiento y de la moral. (Gadamer, 2002: 100) Esta justificación está motivada porque ni el gusto del observador ni el genio del artista se pueden comprender desde la aplicación de conceptos, normas o reglas como lo haría el conocimiento puro o práctico. (Gadamer 2002: 100) Las implicaciones de la *Crítica del juicio*, así como los planteamientos que fueron retomados más adelante por F. Schiller y posteriormente por el neokantismo, nos apoyarán a esbozar el origen y formación de la conciencia estética tal y como llega a nosotros en la época actual.

Siguiendo a Gadamer, plantearemos de manera general cómo es que Kant justifica la autonomía subjetiva del gusto. Lo que caracteriza lo bello, “al no poder ser demostrado por la aplicación de conceptos, normas o reglas, no se puede demostrar como propiedades reconocibles de un objeto.” (Gadamer, 2002: 100) Lo que caracteriza lo bello sólo puede reconocerse mediante algo subjetivo: un sentimiento de placer, *a priori*, en el sujeto.<sup>9</sup> (Gadamer, 2012: 76)

---

<sup>9</sup> Kant, al inicio de la *Crítica del Juicio*, en la *Analítica del juicio estético* dice que “el juicio del gusto no es, pues, juicio del conocimiento; por tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva. [...] La relación con el sentimiento de placer y dolor, mediante la cual nada es designado en el objeto, sino que en ella el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación.” (Kant, 2014: 43)

La consecuencia que la perspectiva kantiana tuvo sobre el ámbito del gusto es que, a este último, antes relacionado al *sensus communis*, se le arrebató todo significado cognitivo. (Gadamer, 2012: 76) Lo que antes se conocía como “gusto” era la capacidad de discernimiento.<sup>10</sup> (Gadamer, 2012: 68) La justificación de la autonomía del juicio del gusto estético, llevada a cabo por Kant, “representa la ruptura de una tradición, pero también la introducción de un nuevo desarrollo” (Gadamer, 2012: 76), esto es:

[...] *Restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad del juicio; y restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón.* (Gadamer, 2012: 73)

El interés de Kant por hallar un principio trascendental de la capacidad del juicio estético lo llevó, por un lado, a dejar fuera cualquier determinación de contenido del gusto<sup>11</sup>, y, por otro, a ofrecer interés única y primordialmente por el “juicio del gusto estético puro”. (Gadamer, 2012: 78) Por ende, la primacía que adquiere la “belleza natural” para el planteamiento kantiano sirve para mostrar que la “belleza libre”, aquella que no está condicionada por los fines humanos “belleza dependiente” (con contenido *a posteriori*), es el objeto del “juicio del gusto puro”. (Gadamer, 2012: 78)

La “belleza libre”, que se relaciona con la “belleza natural”, se entiende en la teoría de Kant como “la verdadera belleza” debido a que este tipo de objetos (flores, “muchos pájaros”, peces del mar, entre otros) son bellos “por sí mismos” (Gadamer, 2012: 78) En el caso del “juicio del gusto intelectuado” su objeto es la “belleza dependiente”, o, en otras palabras, todo objeto dominado por objetivos humanos, o bien “producidos para fines humanos”. (Gadamer, 2012: 78) Pero, para Kant, “esta determinación teleológica (propia de la belleza dependiente) significa una restricción del placer estético.” (Gadamer, 2012:

---

<sup>10</sup> Gadamer apunta, en *Verdad y Método*, que el gusto se entendía, anteriormente, como la capacidad de discernimiento que va desde el discernimiento sensible (lo que agrada o no agrada) hasta una formación ideal de la sociedad. Esto último quiere decir que el gusto se entendía como la capacidad de “aquél que alcanza en todas las cosas de la vida y de la sociedad la justa libertad de la distancia, de modo que sepa distinguir y elegir con superioridad y conciencia”. (Gadamer, 2012: 68)

<sup>11</sup> Gadamer señala que en la justificación de trascendental hecha por Kant “el modo de existencia de los objetos cuya representación gusta es indiferente para la esencia del enjuiciamiento estético. La *Crítica de la capacidad del juicio estética* no pretende ser una filosofía del arte, por más que el arte sea uno de los objetos de esta capacidad de juicio.” (Gadamer, 2012: 78)



78) Pues lo realmente importante para Kant es que el placer estético consista en juzgar “según lo que se tiene ante los sentidos, no según lo que se tiene ante el pensamiento”. (Gadamer, 2012: 78)

A diferencia de la belleza dependiente, la cual estaría ligada a un fin o concepto, la belleza natural es relevante en el planteamiento kantiano en tanto que produce un placer estético subjetivo que, como ya mencionamos, no se produce por el enjuiciamiento de fines o conceptos, sino por la pura representación de los objetos naturales.<sup>12</sup> (Gadamer, 2012: 79) La belleza independiente, bella por sí misma, hace innecesario rechazar conscientemente algún concepto u objetivo, permitiendo que el placer estético puro tenga lugar en el sujeto. (Gadamer, 2012: 79)

Aunque Kant considere como primordial el lugar de la “belleza natural”, como “belleza independiente”, en tanto que ella permite reconocer que el juicio estético se basa en el sentimiento de placer estético subjetivo, también justifica el papel de la “belleza dependiente”. Hay que recordar que la belleza ligada a conceptos u objetivos no puede ser objeto del placer estético puro. Si la “belleza libre” es objeto del placer estético puro debido a su falta tanto objetivos humanos y conceptos, “la belleza dependiente” tendrá que encontrar una manera de “purificarse” de su carácter teleológico, y llegar a ser libre. (Gadamer, 2012: 90) Por ende, para que la “belleza dependiente” llegue a ser objeto de juicio estético puro ella tendrá que entenderse como la creación del “genio”.

La introducción de este último concepto en el planteamiento kantiano sirve para justificar que las obras artísticas pueden ser objeto del juicio estético puro puesto que son creadas por el “genio”. El genio es capaz de crear obras de arte, las cuales pueden ser objetos de disfrute estético puro, gracias a que la naturaleza lo ha favorecido. (Gadamer, 2012: 90) Esto quiere decir que al igual que las obras naturales, las obras de arte humanas son obras de la naturaleza. (Gadamer, 2012: 90)<sup>13</sup> “De este modo, lo único que consigue el

---

<sup>12</sup> Al llegar a este punto se vuelve más clara la valía que detenta el problema estético para Gadamer. “La función trascendental que asigna Kant a la capacidad de juicio estética puede ser suficiente para delimitarla frente al conocimiento conceptual y por lo tanto para determinar los fenómenos de lo bello y el arte. ¿Pero merece la pena reservar el concepto de la verdad para el conocimiento conceptual? ¿No es obligado reconocer igualmente que también la obra de arte posee verdad?” (Gadamer, 2012: 74)

<sup>13</sup> Esta idea se ve bien expresada en un fragmento del filósofo romántico F. Schlegel (1772 – 1829), el cual versa del siguiente modo: “Pueden contarse muchos artistas que hablando propiamente son obras artísticas de la naturaleza.”

concepto del genio es nivelar estéticamente los productos de las bellas artes con la belleza natural.” (Gadamer, 2012: 90)

Como consecuencia, también el arte pasa a ser objeto del juicio estético puro. Esto significa que el arte en tanto que es un objeto para la capacidad de juicio del gusto estético puro, permite que tenga lugar el sentimiento subjetivo de placer. De este modo, tanto lo bello en la naturaleza como en el arte se enjuicia desde un solo principio *a priori*, y tal principio consiste en el placer subjetivo causado por el objeto que “está ante los sentidos” y no “ante el pensamiento”.

Desde el pensamiento kantiano nuestra relación con la belleza natural y con el arte, tienen su fundamento en el principio *a priori* del sentimiento de placer hallado en la subjetividad. (Gadamer, 2012: 73) De los objetos bellos, ya sean naturales o artísticos, sólo se conoce que para cada uno de ellos existe el sentimiento de placer subjetivo. Ahora bien, Gadamer señala que durante todo el siglo XIX, el concepto de “genio” del planteamiento estético kantiano, tendrá un papel decisivo para la estética. Y, aunado al concepto de “genio” el de “la producción inconsciente”, desarrollado especialmente por el filósofo A. Schopenhauer (1788 – 1860). (Gadamer, 2012: 95)

Para Gadamer, es el filósofo romántico del siglo XIX F. Schiller (1759 – 1805), especialmente en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794), quien continua la escisión del arte de la realidad, comenzada por teoría estética kantiana. En la carta XXVI, Schiller dice: “Únicamente en tanto sea sincera (es decir, que renuncie a toda pretensión de realidad) y solo en tanto sea independiente (que prescindiera de todo apoyo de la realidad) es estética la apariencia.” (Schiller, 1981: 150) Desde entonces, “el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición.” (Gadamer, 2012: 122)

A partir de Schiller la estética se entiende como el “punto de vista del arte”: un punto de vista que se escinde de la realidad y sus objetivos. (Gadamer, 2012: 122) Desde este modo de ver, toda obra artística es una creación del genio, la cual no se guía por reglas o conceptos, y, es, por tanto, inconsciente (no susceptible de racionalización ni

---

(Schlegel, 1958: 52) Gadamer ve en esta manera de expresarse cómo, los seguidores de Kant, siguen “la fundamentación kantiana del concepto de genio en los dones de la naturaleza”. (Gadamer, 2012: 94)

conceptualización) y distinta de la realidad. Toda obra artística se valora y atrae, no por su significado, sino por el placer estético que provoca (vivencia estética).

El papel de Schiller fue entronizar el punto de vista autónomo del arte. Esto significa que el arte se entiende como un objeto diferente a la realidad. Y, con esta diferenciación se disuelve “toda unidad de pertenencia de una obra de arte respecto de su mundo.” (Gadamer, 2012: 125) El arte no se entiende ya desde tradiciones, objetivos humanos, épocas históricas, etc. Ahora el arte y la realidad se contraponen, no pueden relacionarse. En tanto que al arte no pretende significar ningún tipo de conocimiento, solamente le queda reservada la vivencia estética como único valor. (Gadamer, 2012: 124)<sup>14</sup> Por su complejidad, caracterizaremos detalladamente a la conciencia estética.

## 2. Caracterización de la conciencia estética

Nuestra relación actual con el arte determinada por la estética kantiana y su recepción romántica se entiende, con Gadamer, como la “conciencia estética”. La principal característica de este tipo de conciencia, que predomina en la actualidad, consiste en que el arte se entiende como un punto de vista independiente de la realidad y que el sentimiento de placer estético subjetivo es el único punto de referencia disponible con el cual valorar a las obras de arte. La actual “conciencia estética” continúa haciendo posible el alejamiento y contraposición del arte respecto de la realidad. En esta sección veremos cómo opera esta conciencia y qué es lo que ella hace con el mundo del arte al enjuiciarlo únicamente de manera estética, esto es, sin pretender comprender el nexo originario o el significado que comunica.

La conciencia estética tiene dos principales características. La primera, es su *elevación* hacia una generalidad, esto es, *distanciamiento* respecto a la particularidad de las aceptaciones o rechazo inmediatos. La segunda, consiste en *dejar valer* aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las propias preferencias. (Gadamer, 2012: 124) Esto se comprende de mejor modo al decir que la generalidad hacia la que tiende

---

<sup>14</sup> Gadamer señala que “el relegamiento de la determinación ontológica de lo estético al concepto de la apariencia estética tiene pues su fundamento teórico en el hecho de que el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural acaba desacreditando todas las posibilidades de conocer que queden fuera de esta metodología.” (Gadamer, 2012: 124)

esta conciencia es a la calidad estética. Este tipo de conciencia pretende dejar de lado el gusto propio o cualquier otro contenido del gusto particular, haciendo únicamente valer lo puramente estético en general.

La conciencia estética y el “gusto” de una comunidad son distintas por varias características. El gusto, como lo señala Gadamer, sí se guía por un baremo de contenido. (Gadamer, 2012: 125) El gusto, entendido de este modo, sí está formado tanto históricamente como culturalmente, y no pretende valorar únicamente la calidad estética de las obras artísticas. Gadamer lo expresa del siguiente modo:

*Lo que es vigente en una sociedad, lo que domina en ella, todo esto acuña la comunidad de la vida social. La sociedad elige y sabe lo que le pertenece y lo que no entra en ella. La misma posesión de intereses artísticos no es para ella ni arbitrario ni universal por su idea, sino que lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto de la unidad de un estilo de vida y de un ideal de gusto. (Gadamer, 2012: 125)*

A diferencia del gusto, la conciencia estética consiste en no dejar valer ningún tipo de baremo de contenido. Para que esta conciencia pueda enjuiciar estéticamente una obra tiene que disolver toda unidad de pertenencia de la que pueda surgir cualquier tipo de obra artística. (Gadamer, 2012: 125) Gadamer arguye que, debido a la disolución de dicha unidad de pertenencia, la conciencia estética se entiende a sí misma como una conciencia de alcance universal. (Gadamer, 2012: 125)

Lo anterior quiere decir que esta conciencia no se deja limitar por barreras temporales o culturales. (Gadamer, 2012: 125) Todo aquello a lo que la conciencia estética atribuye “calidad” está determinado sólo gracias a esta conciencia. En tanto que la conciencia estética pretende ser universal, no echa mano ningún baremo de contenido, sino que enjuicia los objetos artísticos por medio de la vivencia estética. (Gadamer, 2012: 125)

Para la conciencia estética, la obra de arte no pertenece al mundo en el que fue creada. Sólo en la conciencia estética la obra de arte encuentra un lugar desde el que se puede “vivenciar”. (Gadamer, 2012: 125) La conciencia formada estéticamente es el “centro vivencial” desde el cual se decide todo lo que vale y se considera como arte. Ahora bien,

para que la conciencia estética pueda ser capaz de enjuiciar al arte con base exclusivamente en la vivencia estética, la conciencia estética tiene que llevar a cabo una “abstracción estética”. Es en este sentido como Gadamer señala que a la conciencia estética le corresponde un “rendimiento abstractivo”.

Este rendimiento consiste en abstraer todo cuanto constituye el origen de una obra de arte, esto es: su contexto original vital, toda función religiosa o cultural en la que se encontró y albergó su significado. (Gadamer, 2012: 125) Sólo en la medida en que la conciencia abstraiga todo lo anterior de la obra de arte, esta última se hace patente como “obra de arte pura” y sólo entonces la obra de arte puede ser objeto del “centro vivencial” en el que consiste la conciencia estética. (Gadamer, 2012: 125)

Gadamer señala que la abstracción que lleva a cabo la conciencia estética es, para ella misma, positiva en tanto que permite que la obra de arte pura exista, y va llamar a este rendimiento abstractivo de la conciencia estética: *la distinción estética*.<sup>15</sup> Con la expresión “distinción estética” se quiere designar “la abstracción que sólo elige por referencia a la calidad estética como tal.” (Gadamer, 2012: 125)

En la medida en que la distinción estética desvincula a la obra de arte del mundo en el que nace y en el que tiene su recepción, la conciencia estética se caracteriza por su *simultaneidad*. (Gadamer, 2012: 128) Esta consiste en que todos los objetos artísticos valorados estéticamente están en un presente, desligado del pasado, del futuro, del origen, de los motivos, etc. La conciencia estética, debido a la simultaneidad que le caracteriza, es universal en tanto que valora todo cuanto posee calidad estética, y, por ende, sus objetos no pueden ser elegidos o distinguidos por época, lugar, significado, sino que todos ellos tienen que reunirse simultáneamente como objetos estéticos puros. (Gadamer, 2012: 125)

Gadamer pregunta hasta qué punto es posible la distinción entre el momento estético y el mundo originario del que esas obras nacen. En el caso particular de la pintura histórica, tal como lo señala nuestro filósofo, ella no está motivada por una necesidad de expresión,

---

<sup>15</sup> Gadamer ve que parte del problema en que consiste la distinción estética es que todos esos momentos abstraídos por la conciencia estética “pueden ser muy significativos en cuanto que incardinan la obra en su mundo y determinan así toda la plenitud de significado que le es originalmente propia” (Gadamer, 2012: 125).

sino por representar desde una reflexión histórica. (Gadamer, 2012: 126) Además del tipo de pintura anterior, el filósofo alemán señala que tanto “la novela histórica como las formas historizantes de la arquitectura del siglo XIX, llevan a cabo una integración de los tiempos”. (Gadamer, 2012: 126)

Sin embargo, Gadamer reconoce que, pese a que los momentos históricos y estéticos de una obra puedan ser difícilmente separables, la conciencia estética, y la distinción estética que en ella opera, convierte en objetos de juicio estético a las obras de arte tan palmariamente opuestas a este tipo de abstracción estética, como lo es el caso de la arquitectura: forma artística ligada hondamente a objetivos, funciones y a épocas.

*Incluso formas artísticas que parecen oponerse tan palmariamente a la simultaneidad de la vivencia estética, como es la arquitectura, se ven sin embargo atraídas a ella por la moderna técnica reproductiva que convierte los edificios en imágenes [...]. En virtud de esta distinción estética es por la que la obra de arte pierde su lugar y el mundo al que pertenece (Gadamer, 2012: 127).*

Ante la situación en la que se encuentran las formas artísticas, y especialmente la arquitectura, nos parece pertinente buscar ayuda en la investigación que Delfín Rodríguez Ruiz, catedrático de la Historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid. En su libro *La casa de las metáforas* (2014), pone en claro la relación que guarda “la pintura arquitectónica” con “la pintura histórica”. O, en otras palabras, la relación de la obra de arte con su incardinación en el mundo humano.

La “pintura arquitectónica” se entiende aquí como la pintura que en su representación le atribuye un papel protagónico a una construcción arquitectónica. Ahora bien, la investigación elaborada por Delfín Rodríguez pretende poner en claro la relación entre la pintura arquitectónica y la pintura histórica. Esta relación consiste en que la representación pictórica y protagónica de un edificio no está motivada principalmente por el deleite pudiera causar tal o cual edificación, sino por su papel evocador.

Siguiendo a Delfín Rodríguez, la representación pictórica de una construcción arquitectónica es capaz de remitir a fábulas y leyendas, a acontecimientos seculares o

religiosos antiguos, o a viajes imaginarios o reales. (Rodríguez Ruiz, 2014: 239) Incluso, muchas de esas pinturas con motivos arquitectónicos “presagiaban figurativamente el futuro, ya sea en términos trágicos, ideales o utópicos.” (Rodríguez Ruíz, 2014: 240) Aunque también, la pintura arquitectónica representaba edificaciones, reales o imaginarias, en ruinas, como “metáfora de un tiempo y de una grandeza que no habrán de volver.” (Rodríguez Ruíz, 2014: 240) O, “entendiendo la ruina como crítica política y religiosa.” (Rodríguez Ruiz, 2014: 240)

La investigación realizada por Delfín Rodríguez esclarece cómo la pintura arquitectónica pone en estrecha relación la representación pictórica de una edificación con el tiempo histórico humano del pasado, del futuro y del presente. De este modo, se hace patente la exigencia de una comprensión más adecuada al respecto de la obra de arte, la cual, no quiere ser ni aceptada o entendida como un mero objeto de calidad artística.

Un ejemplo de la pintura arquitectónica es la obra de Pieter de Brueghel, el Viejo (1525 – 1569), *La torre de babel* (1563). Esta obra (figura No. 2) nos hace asistir al levantamiento de la torre de Babel. En el libro titulado *La construcción de la torre de Babel*, (1990) el ingeniero y escritor español Juan Benet (1927 – 1993) nos muestra cómo esta obra pictórica reúne en sí aspectos teológicos, históricos y, por su puesto, arquitectónicos. Atenderemos brevemente algunos de los aspectos antes mencionados al respecto de la obra pictórica “La torre de babel”.

Esta obra pictórica hecha por P. Brueghel puede ser considerada como una representación de una arquitectura mitológica (Rodríguez Ruíz, 2014: 242) en tanto que aborda un mito: el origen de la incompreensión humana debido a la diversidad de las lenguas. (Benet, 1990: 28) Benet señala que una construcción puede ser llevada a cabo si se sigue de manera suficiente el plan inicial, aun cuando los hablantes no tengan la misma lengua. Por esta razón, él arguye que aquello que causó el incumplimiento de la construcción fue, más bien, la incapacidad de ponerse de acuerdo al respecto del plan inicial. (Benet, 1990: 28)

Juan Benet apunta que el abandono e incumplimiento de la construcción de la Torre de Babel se debió, además de la incapacidad de ponerse de acuerdo respecto al plan inicial del edificio, a que la construcción de la Torre fuera encomendada “a sucesivas

generaciones que se distanciaron nueva y paulatinamente del proyecto original". (Benet, 1990: 36) El análisis que Benet hace al respecto de esta obra pictórica nos muestra que esta sirve no sólo al deleite estético, sino a la reflexión de dos aspectos de relevancia hermenéutica. El primer aspecto pone en claro que el presupuesto de toda actividad humana es el acuerdo mutuo, el cual, al verse debilitado, desemboca en el abando del quehacer comunitario. Y, el segundo, que el transcurrir histórico tiene como consecuencia el olvido de los orígenes, los cuales, al ser fundamentales, han de ser recuperados si queremos orientarnos en el tiempo venidero.



Fig. N.o. 2



Un ejemplo más de la pintura arquitectónica es la obra del pintor Piero di Cosimo (1462 – 1522) “La construcción de un palacio” (1515 – 1520). En ella (figura No. 3), nos hallamos ante la unificación del pasado de un edificio, su elaboración y su consumación. (Rodríguez Ruíz, 2014: 247) El palacio representado aparece ya terminado, pero a su vez, continúan los trabajos de los escultores, canteros, arquitectos, alarifes y carpinteros. (Rodríguez Ruíz, 2014: 247)

F. No. 3



La intención de reunir en un solo instante el pasado, el durante y el después de la construcción nos muestra que la pintura arquitectónica pretende esclarecer que el pasado es también actual y nunca independiente del presente: esto es, que los momentos originarios con los que se formó una obra están siempre presentes aun en su plena conformación. La interpretación de un pasado como lejano e inconexo al respecto del presente no parece adecuada al tiempo histórico. Con la pintura arquitectónica no nos deleitamos únicamente por su calidad estética, sino además que la elaboración de esta pintura nos presenta intrigas y preguntas a reflexionar.

Teniendo presente la reducción de las obras artísticas con la que trabaja la conciencia estética, en la siguiente sección abordaremos las limitaciones que presenta esta conciencia estética, señalando, a su vez, la exigencia de una reinterpretación de lo que es el ser estético y la experiencia de la obra de arte. La crítica a la conciencia estética es

relevante para entender cómo la reinterpretación hermenéutica de las obras de arte desde el concepto de “juego” es una interpretación mucho más amplia y adecuada.

### 3. Crítica hermenéutica a la conciencia estética

Con el fin de apreciar la amplitud de la crítica hermenéutica a la conciencia estética seguiremos la revisión que Gadamer lleva a cabo al respecto del filósofo neokantiano Richard Hamann (1879 – 1961) y su intento por justificar el carácter “estético” de las obras de arte. Esta revisión es relevante en la medida en que pone en claro las dificultades teóricas del concepto anterior. Y, además, porque hace evidente que la abstracción que produce lo puramente estético termina desatendiendo al arte mismo. (Gadamer, 2012: 129)

Para Gadamer, la justificación del concepto de lo “estético” de Hamann en el planteamiento kantiano del arte, es un intento por “devolver a la estética toda su extensión y reinstaurar el planteamiento trascendental que había sido abandonado por el punto de vista del arte y por su escisión entre apariencia bella y la realidad.” (Gadamer, 2012. 130) Gadamer ve que el intento de Hamann disuelve la diferencia entre arte y realidad que F. Schiller había remarcado.

Sin embargo, para que esta diferencia se elimine, la “vivencia estética” se vuelve indiferente respecto a que su objeto sea real o no. Esto quiere decir que la “distinción estética” alcanza un grado de soberanía sin restricciones sobre todos los objetos, permitiendo que la “vivencia estética” tenga lugar ante una escena, ya sea que esta se lleve a cabo en un escenario o en la vida real. (Gadamer, 2012: 130) Esto implica que la “distinción estética” termina incluso abstrayendo a las propias obras de arte. (Gadamer, 2012: 130)

Hamann pretende reinstaurar lo “estético” apelando al concepto de la “significatividad propia de la visión.” Gadamer ve que lo que pretende un concepto como el de “autosignificatividad”, o “significatividad propia”, es “cortar toda referencia con aquello que pudiera determinar el significado” de algo cualquiera. (Gadamer, 2012: 130) Esto significa que lo “estético” de un objeto únicamente puede ser valorado por la “visión

estética". Esta autonomía y autoridad de la visión corta toda referencia con cualquier concepto o significado del objeto en cuestión. (Gadamer, 2012: 129)

Cara a este planteamiento estético, Gadamer pregunta:

*¿Puede usarse el concepto de "autosignificatividad" para una percepción en general? ¿No hay que concederle al concepto de la "vivencia" estética lo que conviene igualmente a la percepción: que percibe lo verdadero y se refiere así al conocimiento?*

Llegando a este punto, Gadamer señala que es valioso recordar aquí a Aristóteles, quien mostró que toda sensación "tiene que ver con una generalidad, aunque cada sentido tenga su campo específico." (Gadamer, 2012: 130)<sup>16</sup> El concepto de "autosignificatividad propia de la visión" implica una percepción específica de un dato sensible (lo estético), y, como tal, eso es una abstracción de lo que en verdad pasa en el acto de ver. (Gadamer, 2012: 130) Lo que se nos presenta de manera sensible "sólo lo vemos cada vez por referencia a una generalidad. Por ejemplo, reconocemos un fenómeno blanco *como una persona*." (Gadamer, 2012: 131)

Gadamer arguye que, aunque la autosignificatividad propia de la visión pretenda atender únicamente al dato "estético" y se convierta en "visión estética" y no dirija su visión hacia una generalidad, sino que se detenga en esta visión como estética, no por eso dejamos de establecer referencias cuando vemos. Es decir: "ese fenómeno blanco que admiramos *como* estético, no dejamos de verlo *como* una persona. Nuestra percepción no es nunca un simple reflejo de lo que se ofrece a los sentidos." (Gadamer, 2012: 131)

Gadamer reconoce que la crítica elaborada por parte de psicología, especialmente por Scheler, contra el concepto de "la pura percepción" encuentra validez, especialmente gracias a Heidegger, para la visión estética. (Gadamer, 2012: 131) Esta crítica señala

---

<sup>16</sup> Heidegger a su vez, y siguiendo a Aristóteles, planteó el mismo problema en su obra *El origen de la obra de arte*. "Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones, tal como pretende este concepto (vivencia estética), por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en la chimenea [...]. Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo, pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta." (Heidegger, 2017: 18)

que los conceptos de “pura percepción” y “visión estética” tienen un sentido únicamente normativo. Es decir, que tanto la una como la otra representan un caso límite ideal, y que, además, ambos conceptos proceden de un dogmatismo epistemológico de la percepción. (Gadamer, 2012: 131)

La percepción, señala Gadamer, “aun pensándola como adecuada no podría ser nunca un reflejo de lo que hay.” (Gadamer, 2012: 131) Lo que hay, es decir, lo que se ofrece a los sentidos, será siempre una “percepción como tal o cual cosa”. (Gadamer, 2012: 131. La percepción, siguiendo a Gadamer, es una “articulación” de lo que se percibe, pero siempre “abstrayendo de” y “atendiendo a”, “reuniendo su visión como”. (Gadamer, 2012: 131) Sin embargo, todo este proceso puede no ser consciente, quedando como actividad anticipatoria en el que consiste el ver. (Gadamer, 2012: 131) Se entiende entonces que el ver está guiado por sus anticipaciones, y esto quiere decir, que el ver “pone”. En otras palabras, que vemos sólo lo que de antemano estamos capacitados para ver.

Si seguimos este planteamiento hecho por Gadamer, nos encontramos con que el ver no es meramente percibir sensiblemente los objetos, sino, más bien, que el ver es comprender. Sólo se logra ver lo que, a su vez, se comprende. El mero ver o el mero oír son, como ya vimos, abstracciones epistemológicas, las cuales reducen artificialmente los fenómenos. (Gadamer, 2012: 131) La percepción, en tanto que es comprensión de lo visto, ella siempre acoge significación.

Para esclarecer cómo es que el ver es comprender, Gadamer dirá que el acto de ver se relaciona con el acto de leer, en la medida en que ambas actividades se ven guiadas por el significado que lo visto o lo leído comunica. En el caso de las obras plásticas, su significado es directriz en el proceso de lectura de su aspecto.<sup>17</sup> (Gadamer, 2012: 132) “Sólo cuando «reconocemos» lo representado estamos en condiciones de «leer» una imagen; sólo entonces hay como tal una imagen.” (Gadamer, 2012: 131) Lo mismo

---

<sup>17</sup> Gadamer señala que, al ver una obra de arte plástica, el verdadero trabajo consiste en comprenderla; en la composición de la obra el contenido está ya siempre trabajado con la unidad de forma y significado. En el texto titulado *Sobre la lectura de edificios y cuadros*, recogido en el libro *Estética y Hermenéutica*, Gadamer dice que: “la hermenéutica es el arte de dejar que algo vuelva a hablar. Ahora bien, para el arte de dejar hablar a algo resulta palmario presuponer que, sin nuestro esfuerzo, no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente.” (Gadamer, 2011: 259)

ocurre con las obras de arte lingüísticas. “Sólo cuando entendemos un texto, puede haber para nosotros una obra de arte lingüística.” (Gadamer, 2012: 131)

El planteamiento es valioso en tanto que entiende a la percepción, no como un ver puro y autónomo, sino como un proceso vinculado a la comprensión. En el caso de la obra de arte, se comprende en la medida en que reconozcamos lo que la obra representa. Ver, por tanto, implica comprender. Este planteamiento hermenéutico se puede ver reforzado gracias a la investigación elaborada por el historiador de arte medieval Hans Belting (1935) en el ensayo titulado *El icono invisible y el icono de lo invisible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista*. (Belting, 2011: 29)

H. Belting, al igual que Gadamer, pone en relación el mirar y el comprender. El tratamiento que Belting hace sobre uno de los varios retablos (figura No. 4) del pintor italiano Antonello da Messina (1430 – 1479) nos muestra que, aunque una representación pictórica se nos presente en un primer momento como un retrato moderno, sólo la mirada cuidadosa aprenderá a reconocer al icono religioso al que dicha representación apunta.



F. No. 4

Los tradicionales iconos medievales que tratan el episodio bíblico conocido como “La Anunciación”, en el que el ángel Gabriel anuncia a María que va a ser madre de Jesús, usualmente contienen los siguientes elementos: un coro de ángeles, al ángel Gabriel, a María, al espíritu santo y al niño Jesús.

Además, estos iconos tradicionalmente cuentan con una técnica austera a la hora de su elaboración, pues no pretenden plasmar la carne humana, sino el misterio divino el cual no es posible ni debe ser mostrado por técnicas que emulen la condición terrena. Esto quiere decir que en los iconos tradicionales no nos encontramos ante técnicas pictóricas que intenten reflejar lo que está ante los sentidos como lo haría la corriente “naturalista”. Las técnicas empleadas están, más bien, para sortear lo que se percibe sensiblemente y apuntar, en todo caso, al mensaje suprasensible.

A diferencia de los iconos tradicionales, en los retablos que Antonello da Messina elabora sobre este mismo episodio bíblico no aparece ningún coro, ni el ángel anunciador, tampoco el espíritu santo o el niño Jesús. Aunado a la ausencia de los elementos anteriores, Antonello da Messina, quien además de utilizar un modelo para la representación de la Virgen, hizo uso de la técnica al óleo, la cual nos es más conocida por su uso para el retrato moderno.

Ante un retablo que funge más como retrato que como icono medieval, Hans Belting se esfuerza por mostrar cómo el mensaje religioso está presente, pero sólo es posible reconocerlo si se atiende al retablo de manera cuidadosa. Este retablo parece resaltar, en todo caso, la vida terrena y, de ningún modo, un mensaje supraterráneo. Para Belting, la ausencia de los elementos tradicionales y el acento en lo percibido sensiblemente presentan un problema; este retablo del pintor de Messina ya no parece guardar relación con el episodio bíblico al que hace referencia: “La Anunciación”. A pesar de todo ello, Hans Belting arguye que este retablo encierra de manera aún más secreta el episodio bíblico, el cual no hay que perderlo de vista si en verdad queremos comprender esta representación pictórica.

En este retablo que trata sobre el episodio de “La Anunciación” (continuamos en la figura No. 4), Belting señala que encontramos un velo azul que la Virgen usa para cubrir su cuerpo, pero que esto indicaría, a su vez, que el cuerpo de la Virgen está cubriendo otro

más, el cual todavía no es visible: el de Jesús. Al igual que el velo, el embarazo, siguiendo a Belting, es una primera aparición visible de lo invisible. (Belting, 2011: 34) El tema del embarazo es justificado por el historiador al apuntar que el episodio de “La Anunciación” es también el momento en el que la Virgen recibe al niño Jesús en su vientre.

Hans Belting añade que, dentro del mismo retablo nos encontramos con un elemento más: la yuxtaposición de dos Escrituras Sagradas, una que permanece cerrada y otra abierta. (Belting, 2011: 35) Siguiendo el tema de la yuxtaposición y relacionándolo con el paso de lo invisible a lo visible, la Virgen es el libro aún cerrado que no ha mostrado la palabra, pero el libro se abrirá, permitiendo que la palabra se muestre. (Belting, 2011: 37) La Virgen, como las Sagradas Escrituras, contiene la palabra que se ha de mostrar y la que, como lo señala el Evangelio de San Juan, se encarnará. (Belting, 2011: 37)

El embarazo y el nacimiento es el paso de lo invisible a lo visible; de lo no dicho a lo dicho. El icono de “La Anunciación” que figura tan cautivadoramente como retrato deja de apuntar a sí mismo gracias al mensaje teológico que guarda. La interpretación que Belting ofrece acerca de este retablo pone en claro que, aunque el icono se ofrezca en primera instancia como retrato, es imprescindible una lectura cuidadosa para que se haga presente aquello que el retablo nos comunica.

El trabajo de este historiador de arte medieval sobre Antonello da Messina echa luz sobre cómo la significatividad de un cuadro, el cual, aunque en primer momento no parezca tener relación con el episodio bíblico de “La Anunciación”, nos indica cómo hay que comprenderlo: si como un retrato moderno, o como un icono, que comunica un mensaje teológico.

Con el ejemplo de la investigación anterior se vuelve más claro cómo el planteamiento de un mero ver o mero oír son abstracciones que no toman en cuenta ni la significatividad de la obra de arte como orientadora de su lectura, así como tampoco el trabajo de la comprensión al momento de ver. La interpretación del retablo de Messina que parte de entenderlo como retrato a entenderlo como icono es un aspecto positivo de la comprensión. El ver, al ser comprensión, también se mueve en “el círculo de la comprensión”.

Esto quiere decir que el ver, al igual que el comprender, se guía por sus anticipaciones de sentidos o expectativas. Pero estas anticipaciones o expectativas se van “reajustando” en la medida en que haya una confluencia entre las anticipaciones y aquello que se pretende comprender. Gadamer vuelve a enfatizar que la tarea de la comprensión es “ampliar en círculos concéntricos la unidad de sentido comprendido.” (Gadamer, 2010: 63) Ahora bien, si una comprensión busca ser adecuada, “debe guardarse de la arbitrariedad de las ocurrencias y se fijará en las cosas mismas.” (Gadamer, 2010: 65)

La interpretación como retrato o como icono no se excluyen; ambas son acogidas por “La Anunciación” de Antonio da Messina, pero sólo un esfuerzo por comprender más adecuadamente nos permitiría ver lo que parece no estar allí. Como ya dijimos, la comprensión se guía anticipadamente por sus expectativas de sentido, pero la realización de la comprensión consiste en la reelaboración, reajuste o rediseño de estas anticipaciones. Es decir, que el proyecto anticipatorio de toda comprensión está sujeto a su revisión en tanto que profundice en el fenómeno que intenta esclarecer. (Gadamer 2010: 66)

En este punto se vuelve más nítida la relevancia del carácter fenomenológico en el trabajo de Gadamer. Él lo expresa del siguiente modo: “Quien intenta comprender no se abandona sin más al azar de la propia opinión para desoír la opinión del otro. Más bien, aquel, en su intento de comprender, está dispuesto a dejar que lo otro le diga algo.” (Gadamer, 2010: 66) Esto se hace patente en el caso de la obra de arte. En tanto que en ella su aspecto se conforma gracias a su significado, somos nosotros quienes requerimos permitir que él se nos haga presente al dejarnos guiar por la obra misma a la hora de su lectura.

Ante el planteamiento elaborado por la hermenéutica filosófica, podemos ser conscientes del modo en que la visión estética, empalmada con la conciencia estética, no comprende de manera adecuada ni hace justicia a la experiencia de la obra de arte. Gadamer añade que, si la estética quiere hacer justicia al arte y quiere realmente entenderlo, tendrá que renunciar a su fundamentación en la “pureza estética”. (Gadamer, 2012: 133) Sin embargo, nuestro filósofo reconoce que la teoría estética kantiana permitía ubicar la



genialidad y completitud de la obra, y dar legitimación a su disfrute. Sin la teoría estética de Kant, el arte requerirá encontrar una justificación para su acabamiento y disfrute.<sup>18</sup>

*¿Cómo podría pensarse ahora la diferencia entre el producto artesano y la creación artística, así como la esencia del disfrute artístico, sin recurrir al concepto del genio? ¿Cómo puede pensarse, aunque no sea más que la perfección de una obra de arte, su acabamiento? [...] ¿Es que la obra de arte no es en principio acabable? (Gadamer, 2012: 135)*

Al abandonar la estética kantiana queda abierta la pregunta de si será posible medir la adecuación o inadecuación de la percepción e interpretación arrojadas sobre la obra artística. O, ¿se podrá concluir que toda interpretación es válida? Si esto es así, “en consecuencia, debe quedar en manos del receptor lo que este haga con lo que tiene delante. Una manera de comprender una construcción no será nunca menos legítima que otra.” (Gadamer, 2012: 136)

Si, en cambio, consideramos que es la vivencia estética la que nos permite valorar la obra de arte, significa entender a la obra como un objeto “heraclíteo”. Con esta expresión Gadamer pretende decir que la obra de arte, al ser una mera vivencia, es un momento entre las tantas otras múltiples vivencias. Esto implica que la obra termina siendo una vivencia subjetiva superflua. “La obra de arte sólo es un momento, es «ahora» esta obra y ahora mismo ha dejado de serlo.” (Gadamer, 2012: 136)

La implicación tanto del abandono del planteamiento kantiano como de la fundamentación del arte en la vivencia estética, es la absoluta disgregación de la unidad del objeto estético. (Gadamer, 2012: 137) La obra de arte se convierte simplemente en un momento, sin pasado, ni futuro. Un presente discontinuo. Gadamer va llamar a esta consecuencia estética “el puntualismo”, el cual disuelve la unidad de la obra de arte, la identidad del artista consigo mismo y la de identidad de quien comprende o disfruta la obra. (Gadamer, 2012: 137)

---

<sup>18</sup> Gadamer tiene presente que la obra de arte, desde el planteamiento kantiano, es una creación del genio y se hallaba perfectamente lograda. De este modo la obra, se ofrece terminada y daba lugar a un disfrute y contemplación. “La obra de arte estaba completa y abierta para siempre.” (Gadamer, 2012: 135)

Hans-Georg Gadamer, al apoyarse en la crítica que el filósofo Søren Kierkegaard (1813 – 1855) hizo en contra de la vivencia estética, reconoce las destructivas implicaciones que conllevan la inmediatez y nihilismo de la conciencia estética. (Gadamer, 2012: 137) Ante estas consecuencias, nuestro filósofo señala que:

*También el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana. (Gadamer, 2012: 137)*

Ante la discontinuidad con la que nos enfrentamos en la conciencia estética, Gadamer quiere hacer valer la continuidad hermenéutica constitutiva de nuestro ser, incluso ahí en nuestra experiencia con la obra de arte. “La experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico [...]. El comprender forma parte del encuentro con la obra de arte”. (Gadamer, 2012: 142) Así pues, a continuación, (en el capítulo II: El concepto hermenéutico de juego) nos adentraremos en el modo de ser de nuestra experiencia con la obra de arte.

## Capítulo III: El concepto hermenéutico del juego

### 1. Análisis fenomenológico del juego

Hemos visto que la conciencia estética, la cual consiste en la oposición entre ella y el objeto que enjuicia, no comprende adecuadamente ni a nuestro encuentro con el arte ni a las obras artísticas. Para mostrar cómo es que la hermenéutica filosófica interpreta nuestra experiencia con las obras artísticas, ella propone investigar el modo de ser de las obras mismas. El concepto que del “juego” nos apoyará a entender en qué consiste la obra de arte. Por consecuencia, tendremos que atender al modo de ser del juego si pretendemos esclarecer a la obra, así como a la experiencia que hacemos en nuestro encuentro con ella.

La razón por la que a Gadamer le interesa elucidar el modo de ser de la obra de arte a partir del concepto de “juego” es porque este último permite esclarecer que toda obra de arte, tal como lo es el juego, consiste en “representar”. Gadamer señala que cuando un niño juega, él representa, o, en otras palabras, que el niño, al representar, hace “que lo representado esté ahí”. (Gadamer, 2012: 157) Nuestro filósofo quiere dejar en claro que la obra de arte se puede entender desde el juego en tanto que ambos hacen que algo “se haga presente” gracias a la representación. (Gadamer, 2012: 157) Más adelante mostramos que toda representación se funda en “la imitación”, pues Gadamer señala que aquel que imita algo, hace que eso que él imita aparezca. (Gadamer, 2012: 158) Con el fin de ilustrar este planteamiento citaremos un ejemplo que da nuestro filósofo al respecto:

*El niño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan, a la que apela ya Aristóteles, no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es qué «es» esa representación. (Gadamer, 2012: 158)*

Volviendo a nuestra caracterización del fenómeno del “juego”, a Gadamer le interesa que lo que sea el “juego” se entienda ampliamente, esto es, que no se le considere de manera limitada como una actividad entre tantas otras que se pueden desempeñar. Esto significa que el significado del “juego” no es un comportamiento subjetivo. En las siguientes líneas nos ocuparemos de caracterizar cuidadosamente el modo de ser del “juego”, distinguiéndolo del comportamiento del jugador. (Gadamer, 2012: 144)

Es importante la distinción del “juego” frente al comportamiento subjetivo del jugador porque “de hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego.” (Gadamer, 2012: 144) Esto quiere decir que el modo de ser del “juego” no permite que el jugador se comporte ante aquél como si de un objeto se tratase. La primacía del “juego” sobre el comportamiento lúdico subjetivo se pone en claro cuando se entiende que “el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego accede a su manifestación.” (Gadamer, 2012: 145) Gadamer atiende al uso lingüístico de algunas expresiones metafóricas para ejemplificar cómo es que el juego tiene primacía sobre quienes juegan y, además, cómo es que el juego consiste en su propia manifestación.

En las expresiones “juego de luces”, “juego de las olas”, “juego articulado de los miembros” o “juego de palabras”, Gadamer ve que “se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final.” (Gadamer, 2012: 146) En esos ejemplos se reconoce que el juego consiste en un movimiento que se renueva en constante repetición. Pero, además, esas expresiones dan a notar que el juego, al ser puro movimiento, le es indiferente qué o quién juega. El sujeto, en todo caso, es el juego mismo y no así los jugadores. (Gadamer, 2012: 147)

Para Gadamer resulta significativo que en el caso del juego de la naturaleza (juego de las olas o juego de luces) su movimiento consista en un vaivén que aparece como por sí mismo. (Gadamer, 2012: 147) El que el movimiento del juego se lleve a cabo por sí mismo, permite al jugador abandonarse al juego y ser parte de su vaivén. Para Gadamer, en tanto que el juego consiste en una ordenación del movimiento de vaivén libera al jugador del deber de la iniciativa. (Gadamer, 2012: 147) Y esto, añade Gadamer, se experimenta como “descarga” por parte de la subjetividad; el juego rige de tal modo a los

jugadores que ellos se libran del deber de la iniciativa, “que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia.” (Gadamer, 2012: 148)

Después de que Gadamer usa como ejemplos las expresiones metafóricas de la palabra “juego” para mostrar la primacía de este sobre los jugadores, él afirma que: *todo jugar es ser jugado*. (Gadamer, 2012: 149) Esto no quiere decir otra cosa, sino que, es el juego el que se hace dueño de los jugadores. El juego, al guiar y apropiarse de los jugadores, los enreda y los mantiene en él. (Gadamer, 2012: 149) Gadamer reconoce la apropiación del juego sobre los jugadores en los estados de ánimo de quienes juegan, pues tales estados de ánimo son consecuencia de la diversidad de los tipos de juego. (Gadamer, 2012: 150)

Por otro lado, la diversidad de los tipos de juego se debe a la diversidad del espíritu propio y particular de cada juego. Es decir, que los juegos se distinguen unos de otros por su espíritu. Gadamer arguye que esto no significa otra cosa, sino que “cada juego prefigura y ordena de un modo distinto el vaivén de movimiento lúdico en el que consisten.” (Gadamer, 2012: 150) El que el espíritu particular de un juego se adueñe de los jugadores, permitirá concluir otra característica esencial que es: *todo jugar es jugar a algo*. (Gadamer, 2012: 151)

En la medida en que todo juego es una ordenación del movimiento de su vaivén, todo juego humano consiste en su ordenación del movimiento mediante reglas e instrucciones que permiten el cumplimiento de su desarrollo. Las reglas e instrucciones propias del jugar humano no implican una restricción al movimiento en el que consiste el juego, más bien, son ellas las que ordenan y configuran dicho movimiento. (Gadamer, 2012: 151) Esto implica que “cada juego plantea una tarea particular a aquel que lo juega.” (Gadamer, 2012: 151) Que un juego tenga tareas a cumplir significa que únicamente en el cumplimiento de dichas tareas es que el juego accede a su representación. Es por lo anterior que Gadamer concluye que el juego “se limita realmente a representarse.” (Gadamer, 2012: 151)

En tanto que los jugadores se entregan a la representación del juego, se concluye que todo jugar es siempre representar. (Gadamer, 2012: 151) Esta conclusión es de fundamental relevancia para Gadamer porque permite relacionar toda representación

con su posible “representar para alguien”. (Gadamer, 2012: 152) La posibilidad de que una representación se represente para un espectador es, tal como lo ve Gadamer, un aspecto constitutivo del arte. Toda obra de arte, siguiendo este planteamiento, está orientada esencialmente al espectador.

Pese a que el juego es un “mundo cerrado” debido a su ordenamiento y configuración de reglas y tareas, este “mundo cerrado” en el que consiste toda representación, está abierto hacia el espectador al momento de hablar del juego del arte (Gadamer habla en este caso de la representación escénica o de la música). Esto significa que la obra escénica o musical se representa para el espectador (Gadamer, 2012: 153) Esta conclusión es igualmente importante para Gadamer en tanto que permite plantear lo siguiente. Si el juego se desarrolla para el espectador, y el juego, como ya vimos, tiene un sentido propio, es este sentido el que tiene que ser comprendido por aquel que especta. (Gadamer, 2012: 154) Además, este planteamiento permite seguir distinguiendo al juego de la conducta de los jugadores.

La primacía del juego sigue sosteniéndose aun al llegar a este punto. Tanto el jugador como el espectador tendrán que abandonarse al modo en que el juego se configura si es que pretenden que el juego acceda a su manifestación. Más adelante mostramos que esta característica es fundamental para entender la experiencia de la obra de arte en tanto que esta no se limita a ser objeto de enjuiciamiento, sino a ser una experiencia que modifica al que la experimenta.

Gadamer expresa lo anterior del siguiente modo:

*La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El sujeto de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. (Gadamer, 2012: 145)*

## 2. La transformación del juego en obra de arte

Para caracterizar de manera suficiente al arte desde el concepto del “juego” tendremos que tener presentes algunos de sus aspectos ya elucidados. Hemos dicho que el juego, ya sea de la naturaleza, humano o artístico, consiste en llevar a cabo su propia representación. Y que, hablando especialmente del juego del arte (representación escénica) este se representa para un espectador. Sin embargo, además de las obras de arte procesuales (como el teatro, la música, la declaración poética, entre otras) nos encontramos con las obras de arte estatuarias (como la escultura, la arquitectura, la representación pictórica, entre otras).

Por ende, nuestra siguiente tarea es mostrar en qué consiste la transformación del juego (pura representación o movimiento) en construcción (obra). Esta tarea tiene como fin mostrar que la obra de arte, ya sea que hablemos de una obra procesual o estatuaria, es esencialmente representación. Para esclarecer en qué consiste el paso del juego a la construcción, hemos de revisar la palabra que emplea Gadamer para hablar de “la construcción” u “obra”. Los traductores de la obra *Verdad y Método* hacen especial énfasis en que la palabra alemana “Gebilde” (construcción) significa “formación ya hecha o consolidada”. (Gadamer, 2012: 154pp) Toda formación consolidada es, a su vez, producto de una conformación anterior, es decir, producto de su elaboración.

La “obra de arte” entendida como una construcción es un producto bien conformado, y proviene de un tipo particular de actividad: la imitación. La palabra “Gebilde” tiene como raíz la palabra “Bild” o “imagen”. Esta última tiene relación, en el campo del arte, con otras dos palabras. La primera de ellas es “*Nachbild*”, que se puede traducir como “imagen resultante de la imitación”. La segunda palabra es “*Vorbild*”, que se puede traducir como “modelo por imitar”. (Gadamer, 2012: 40pp) La obra de arte es el producto final del proceso imitativo. Toda obra de arte, producto de la mimesis, es representación.

Para continuar, abordamos la teoría antigua del arte: la mimesis. (Gadamer, 2012: 157) En tanto que la imitación es “traer algo a la presencia, representándolo”, aquel que experimenta la obra se tiene que “reconocer” lo que en la representación tiene lugar. Esta conclusión es importante puesto que, por un lado, aclara cómo es que la mimesis

es el modo de ser del arte, y, por otro, permite que este se relacione estrechamente con un aspecto cognitivo: el reconocimiento. (Gadamer, 2012: 157) Para continuar con la caracterización de nuestra experiencia con el arte, nos enfocaremos en profundizar el modo de ser del reconocimiento.

Nuestra experiencia con la obra de arte consiste en “hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo.” (Gadamer, 2012: 158) El conocimiento ganado gracias a la obra de arte consiste en que, debido a su representación, nosotros conocemos mejor de lo que ya conocíamos. En el reconocimiento, “emerge lo que ya conocíamos bajo una luz [...] que nos permite aprehender la esencia de lo representado.” (Gadamer, 2012: 158) Aquello que en lo habitual y lo común se encuentra como “oculto”, es iluminado gracias a que la obra de arte lo “recoge” y nos lo “muestra”. (Gadamer, 2012: 158)

Por ende, la mimesis significa, por un lado, “que lo representado está ahí”, y, por otro, que aquello que es representado “está puesto de relieve”, “sacado a la luz”, “mostrado”. Así pues, lo representado no se saca a luz como si se tratara de un “repetir copiando”. (Gadamer, 2012: 159) La imitación saca a la luz el modelo imitado, pero sólo en la medida en que “destaca” algunos de sus aspectos, mientras que “deja” de lado otros. Que el sentido cognitivo del reconocimiento consista en ver hasta qué punto logramos reconocer lo representado “como algo”, tiene su fundamento en que la misma mimesis representa su modelo “como algo”, en específico.

La construcción, aun siendo una obra autónoma, ella está referida a la representación. La obra, en tanto que es resultado de la actividad de la mimesis, es una representación, es decir, trae a la presencia aquello que “recoge”. Por esta razón, aquel que tenga la experiencia de un encuentro con la obra de arte, tendrá que “participar” de su sentido; aun cuando la obra pueda ser pensada como autónoma del espectador y del artista, nuestra comprensión tiene que ser regida por la obra. Esta tiene preeminencia sobre cualquier tipo de comportamiento subjetivo.

El concepto de participación al que hemos hecho referencia está sustentado por el concepto de “theorós”. Gadamer recuerda que el significado de este concepto es el de “aquel que participa en una embajada festiva.” (Gadamer, 2012: 169) La función de la persona que participa es la de “estar presente”. Theoría es, por tanto, “verdadera



participación, no hacer sino padecer (pathos), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación”. (Gadamer, 2012: 170) “Asistir” y “participar” no significan un comportamiento subjetivo, sino un “estar fuera de sí”. (Gadamer, 2012: 170)

El “estar fuera de sí” propio de la asistencia tiene la característica de ser un “auto-olvido”, esto es, que el “estar presente” propio de la asistencia consiste en una “entrega a lo contemplado” y “abandono de sí mismo”. (Gadamer, 2012: 171) Sólo en la genuina participación, lo contemplado tiene para nosotros plena presencia. La participación en la plena presencia de lo representado por la obra de arte es el auténtico escuchar lo que ella comunica.

Gadamer señala que, antiguamente, la mimesis se entendía como la representación que permitía conocer lo representado de una manera más auténtica. (Gadamer, 2012: 160) La mimesis, por ende, acuñaba un sentido cognitivo. Gadamer arguye que el que la mimesis, fundamento del arte, haya perdido su valor cognitivo se debió, además de la ciencia moderna y su nominalismo, a la filosofía kantiana; el planteamiento estético de Kant implicó consecuencias agnósticas para el arte. (Gadamer, 2012: 160)

Ante la conciencia estética sus planteamientos estéticos originarios, la hermenéutica filosófica se propuso la tarea de rehabilitar el carácter cognitivo de las formas artísticas. Para dar cumplimiento a este propósito, se tuvo que volver a reconocer el papel de la “representación” como el modo de ser la obra de arte. (Gadamer, 2012: 160). Después de problematizar la conciencia estética debido a la insuficiencia con la que atiende a las obras de arte, la hermenéutica filosófica propone al juego como el modo de ser de las obras artísticas. Este planteamiento permite reconocer la primacía de la obra sobre el comportamiento subjetivo y también permite rehabilitarla como una experiencia que aporta conocimiento.

Por ende, para apreciar en qué medida el planteamiento hermenéutico atiende más adecuadamente a las obras artísticas, en la presente tesis optamos por mostrar cómo el modo de ser del juego y su transformación en construcción, permiten una interpretación más cabal de una forma artística en particular: la arquitectura. Esta decisión se basa en la relevancia que Gadamer ve en este arte estatuario.

Nuestro filósofo considera ejemplar a la forma artística arquitectónica a la hora de mostrar la valía del planteamiento hermenéutico. La ejemplaridad que en la que consiste esta forma artística radica en que las obras arquitectónicas se oponen tan palmariamente a la distinción estética que pretende separar el aspecto estético del contenido extraestético. La construcción arquitectónica mantiene bien entrelazados tanto su aspecto, su origen histórico y sus funciones. Además, porque la obra arquitectónica permite mostrar la primacía de la obra sobre el espectador, o, en este caso, sobre el habitante.

En tanto que la hermenéutica filosófica se aleja de la distinción estética y arguye a favor del estrecho nexo que hay entre aspecto, ordenación y significado de la obra de arte, nos es permitido argumentar que el modo de ser de toda obra arquitectónica consiste en ser siempre una configuración muy específica, tanto de sus aspectos como de sus materiales, y, por supuesto, de los lugares en los que se erige.

Además, en tanto que la hermenéutica filosófica ha elucidado que la configuración en la que consiste una obra de arte llena y rige al espectador, nosotros mostraremos cómo es que una construcción arquitectónica se adueña de quien entra en ella. Ahora bien, el adueñamiento de la obra al respecto del espectador nos llevará a otra conclusión. La descripción que Gadamer hizo del juego ha puesto en claro cómo, dependiendo del espíritu particular del juego, los jugadores tienen emociones de diversa índole. El que una persona entre a una construcción arquitectónica y tenga emociones muy particulares es consecuencia del modo en que la dicha construcción se configura.

La interpretación de la obra de arte, elaborada por la hermenéutica filosófica, se verá apoyada por las reflexiones que en el terreno de la arquitectura ha elaborado el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa. Las observaciones de Pallasmaa son valiosas porque reconoce, al igual que Gadamer, que en la época actual hay una interpretación dominante basada en el aspecto superficial y seductor de la obra de arte y, por supuesto, también de la arquitectura. En respuesta a esta interpretación dominante, Pallasmaa argumenta que la obra arquitectónica no consiste en su puro aspecto, sino en el ordenamiento con el que incardina tanto al habitante como al lugar en el que ella se erige.

### 3. Relación entre la obra de arte y la obra arquitectónica

Es valioso recordar que Gadamer ve que formas artísticas como la pintura y la literatura históricas al igual que la arquitectura, están profundamente ligadas a su momento de concreción, a la reflexión histórica de la que provienen e incluso a su función. Para la hermenéutica filosófica el anterior tipo de formas artísticas tiene un significado especial en tanto que su contenido siempre apunta más allá de ellas. (Gadamer, 2012: 207) Esta característica es relevante puesto que permite rechazar el planteamiento de la conciencia estética, el cual, pretende dar lugar a “la obra de arte pura”.

Para Gadamer la forma artística de la arquitectura reviste un significado especial para el planteamiento hermenéutico. Toda obra arquitectónica viene determinada por la reflexión que se llevó a cabo en el momento de su construcción. Esta reflexión tiene que tomar en cuenta dos aspectos de la obra arquitectónica: 1) tiene que servir a un determinado comportamiento vital y 2) que tiene que someterse a condiciones previas tanto naturales como arquitectónicas. (Gadamer, 2012: 207) Debido a los dos aspectos que están en consideración por toda obra arquitectónica, esta apunta más allá de sí misma en una doble dirección.<sup>19</sup>

Para Gadamer, la doble dirección de la obra arquitectónica es relevante en tanto que permite distinguir entre las obras logradas y las que no lo están. La obra arquitectónica lograda es aquella que, por un lado, permite que el objetivo por el cual fue construida, se lleve a cabo plenamente. Y, por otro lado, que dicha obra “aporta por su construcción algo nuevo al contexto espacial urbano o paisajístico.” (Gadamer, 2012: 207) Como vemos, la construcción arquitectónica lograda no se reduce ni a objeto de placer estético

---

<sup>19</sup> Hay que tener presente que el fin al que sirve una obra arquitectónica es distinta en cada obra arquitectónica ya que los fines llegan a ser distintos dependiendo tanto de la época como de sus intereses. Un ejemplo bastante esclarecedor es lo que el historiador de arte E. H. Gombrich (1909 2001) señala cuando comenta que cuando en Roma, durante el gobierno del emperador Constantino, se estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado, los lugares de culto no podían tomar por modelo los templos antiguos, dado que sus funciones eran distintas. Los templos antiguos “consistían en un pequeño altar para la estatua del dios, mientras que las procesiones y sacrificios se celebraban en el exterior. En la iglesia, por el contrario, tenía que haber espacio suficiente para toda la congregación de los fieles reunidos a fin de escuchar la misa”. (Gombrich, 2011: 103) La misma diferencia se da si hablamos del modo en que la obra arquitectónica se relaciona con su entorno. El arquitecto e historiador de arte Héctor Velarde (1898 – 1989) señala que la arquitectura egipcia no pretendía ni usar materiales ni formas arquitectónicas que rompieran con la armonía del paisaje; la obra tenía la intención de integrarse en él. (Velarde, 1967: 7)

ni tampoco a mera funcionalidad, sino que la obra consiste, sobre todo, servir a la actividad humana que ella acoge y su relación con el lugar en el que ella se levanta. Gadamer ve que las obras arquitectónicas, en tanto lleven a cabo los dos aspectos antes señalados, ellas son obras logradas.

En la obra lograda, al estar adecuadamente configurada, el paisaje y la actividad humana salen a la luz. En este sentido, las obras arquitectónicas también representan. Recordemos que “representar” es, ante todo, “traer a la presencia”. Las obras arquitectónicas, en tanto que son representación, hacen que salga a la luz lo que antes, de otro modo, se encontraba oculto. Este último planteamiento está sostenido sobre lo que ya Heidegger había mostrado al respecto la obra-templo al hablar particularmente de un templo griego, en su obra *El origen de la obra de arte* (1935). En primer lugar, citaremos la descripción de Heidegger sobre el comportamiento vital al que el templo sirve, y, posteriormente, la relación de este con su entorno.

*Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. [...] El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo.* (Heidegger, 2010: 29)

Gadamer señala que toda obra arquitectónica está ya siempre dotada de una función significativa propia (Gadamer, 2012: 206), y, por ende, aunque la obra arquitectónica se nos presente como proveniente de tiempos antiguos, ella guarda en sí misma su nexo vital originario, el cual, es preciso reconocer. (Gadamer, 2012: 208) Sólo cuando dicha determinación originaria se ha deteriorado por completo, volviéndose irreconocible, la obra arquitectónica se vuelve incomprensible. (Gadamer, 2012: 208) Pasemos ahora a la descripción que hace Heidegger sobre el templo griego y su relación con el entorno.

*Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de*

*la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas.* (Heidegger, 2017: 30)

Las obras arquitectónicas, reafirmamos, se comprenden en la medida en que reconozcamos tanto el nexo vital en el que ellas consisten como en el modo en que se relacionan con su lugar de emplazamiento. Si a pesar de estas determinaciones originarias de la obra arquitectónica, la conciencia estética se afana por abstraer de este tipo de obra su función y relación con el lugar, ella pasa a ser “pura sombra y ya no vive más que bajo la forma degradada del objeto turístico o de la reproducción fotográfica”. (Gadamer, 2012: 208)

Las obras de arte, ya lo hemos visto, han de ser entendidas desde lo que ellas mismas representan. Pretender ubicar únicamente “lo estético” de una obra arquitectónica para convertirla en objeto de placer estético, significa desatender sus determinaciones fundamentales. Además, desde el momento en que las obras arquitectónicas se erigen en un tiempo y lugar determinados ellas se adentran en la vida del presente como vivo testimonio del pasado, conservando su nexo originario. (Gadamer, 2012: 208)

Gadamer, en un ensayo llamado *¿El fin del arte?* (1985), habla acerca de los edificios públicos de una ciudad que, por participar de una tradición histórica y mantener ciertos estilos, permiten a quienes se hallan frente a esos edificios, reconocer cuál es la tradición a la que pertenecen no sólo las obras arquitectónicas, sino también los ciudadanos. (Gadamer, 2000: 69) Este tipo reconocimiento va por supuesto más allá de toda abstracción hecha por la conciencia estética.<sup>20</sup>

A continuación, nos enfocamos en puntualizar cómo la obra arquitectónica contiene cada uno de los elementos propios del juego. Lo anterior tiene como objetivo reconocer dos aspectos de la obra arquitectónica: la preeminencia de la obra sobre el habitante y la fundamental la participación del habitante en ella. El fin con el que nos empeñamos en

---

<sup>20</sup> La arquitectura entendida desde su formación histórica implica que en ella podamos experimentar la fuerza de un ideal, la concepción de un mundo, sus intenciones y valores resguardados. En resumidas palabras: a toda una tradición. El que el carácter histórico de la obra de arte se perdiera de vista, y se entendiera como algo distinto a la obra en sí, se debió al descredito en que cayó lo extra estético en el rendimiento abstractivo de la conciencia formada estéticamente.

mostrar esta mutua relación es porque sólo si logramos esclarecer cómo la obra arquitectónica se entiende desde el juego, podremos concluir que el planteamiento hermenéutico sí nos esclarece el modo de ser la obra de arte y de nuestra experiencia con ella.

La siguiente puntualización quiere poner en relación las características ya mencionadas del juego con los aspectos de la obra arquitectónica. Esto último con el fin de mostrar que la interpretación hermenéutica del juego es aplicable a las obras arquitectónicas.

- La obra arquitectónica, al igual que el juego, está determinada por su configuración de movimiento. Esto significa que la obra arquitectónica está ordenada según ciertas prescripciones: tanto el comportamiento vital al que sirve como su relación con el lugar de emplazamiento en el que se integra. Al igual que el juego, la construcción arquitectónica consiste en sus direcciones, límites, espacio propio y tareas.
- La obra arquitectónica está referida al habitante. Así como la obra de arte está referida al espectador, al entrar en el terreno de la forma artística de la arquitectura, nos parece justificado entender al espectador como el “habitante”.<sup>21</sup>
- Así como el juego es preeminente sobre el jugador, la construcción arquitectónica tiene primacía sobre el habitante. Esto quiere decir que la obra arquitectónica rige

---

<sup>21</sup> Es cierto que existen construcciones arquitectónicas u obras urbanas que o no se integran plenamente en su entorno, o que, de hecho, cumplen una función determinada pero que no son consideradas obras logradas. Las construcciones urbanas a las que hacemos referencia son por ejemplo los centros comerciales o fábricas. En tanto son edificaciones que sirven a un comportamiento humano y se instalan de un modo u otro con su entorno, pueden formar parte de nuestro análisis e interpretación. Sin embargo, es necesario preguntarnos si originariamente las construcciones arquitectónicas, sirven al intercambio económico o a la fabricación de productos. O si, en cambio, tuvieron como fin servir a otro tipo de comportamiento vital. En el caso de los supermercados tienen como respectivo usuario, al consumidor, que, como lo dice su nombre: consume, usa, desgasta. En el caso de la fábrica (industrial, actualmente), se basa en producir. Cuando nosotros decimos que a las obras arquitectónicas está referido al habitante, nos referimos a un tipo particular de actividad humana: habitar. Para Heidegger, tal como lo es para Gadamer, habitar significa, a grandes rasgos, en permanecer en un lugar al cuidarlo. Heidegger elabora este planteamiento más adecuadamente en el escrito *Construir, Habitar, Pensar* (1951) En este, así como en otros textos de Heidegger, “pensar” consiste en permanecer pensando un mismo pensamiento, es decir, no avanzar, sino aprender a estar en el sitio donde se está. Habitar, en este sentido, consiste en aprender a permanecer en el sitio donde estamos, al cuidarlo. Gadamer, por su parte, señala que la obra de arte pretende que su respectivo espectador se mantenga en ella. Y en consecuencia que el espectador aprenda a estar en la obra: a escucharla atentamente. (Gadamer, 2012: 150) Las construcciones comerciales, así como las fábricas industriales, están pensadas para la continua transformación, intercambio y producción. La obra arquitectónica originaria tiene como fin cuidar el habitar humano.

y llena de su espíritu al respectivo habitante. Este último entra en la obra, guiándose gracias a ella.

- La participación del jugador, espectador o habitante, con respecto a la obra es esencial para que esta última sea plenamente atendida. Al igual que con el juego los jugadores requieren abandonarse a él, el habitante ha de participar por entero de la obra arquitectónica si pretende que dicha obra se le haga presente de manera plena. Participar (pathos), o, padecer, es la actitud exigida al espectador.
- Los estados de ánimo son resultado de la configuración específica de la obra arquitectónica. Al igual que el juego, la obra arquitectónica rige y llena al habitante, en tanto que este participa del ordenamiento de aquella. La experiencia personal de esta participación (pathos) da lugar a diversos estados de ánimo.
- La obra arquitectónica nos permite reconocer lo que de otro modo estaba sustraído. Las obras artísticas, en tanto que son representación, pretenden traer a la presencia lo que estaba oculto. Lo que como participantes logramos es reconocer lo que ellas traen al encuentro. Esto quiere decir que ellas nos permiten conocer más de lo que antes conocíamos. En el caso de la obra arquitectónica: su configuración a servir a un comportamiento y el modo en que la obra incardina el lugar en el que se emplaza.

Con los puntos anteriores pretendemos señalar cómo la rehabilitación de la obra artística por parte de la hermenéutica esclarece a su vez nuestra experiencia con la arquitectura. En la siguiente sección, con la ayuda de las reflexiones del arquitecto Juhani Pallasmaa, abordaremos la interpretación dominante en el terreno de la arquitectura que contribuye a la reproductibilidad de una arquitectura para la vivencia estética, y que desacredita la elaboración de construcciones que mantengan su incardinación en el mundo humano.

Aunque hemos puesto en claro cómo es que las características del juego logran esclarecer el modo de ser de la obra arquitectónica, consideramos valioso saber hasta qué punto esta interpretación hermenéutica puede ser acogida en el terreno de la arquitectura. A este fin nos apoyarán las reflexiones del arquitecto contemporáneo Juhani Pallasmaa. En su libro *La imagen corpórea* (2013) elabora y critica la situación actual de la arquitectura; Juhani dirá que la construcción de las obras arquitectónicas

está dominada por la estetización, es decir, por la intención de que toda edificación sea únicamente atractiva gracias a su aspecto. Por esta razón Pallasmaa arguye que la arquitectura vive en “la época de la imagen”.

La crítica que Juhani Pallasmaa deja valer sobre la situación actual de la arquitectura toma pie en diversas investigaciones fenomenológicas y, especialmente, en Heidegger. Y, como resultado, Pallasmaa propondrá una reinterpretación de logre recuperar un aspecto más fundamental e importante de las obras arquitectónicas. A grandes rasgos, el arquitecto finlandés argumentará que este tipo de obras son “verbos” más que meros objetos atractivos. El que las obras arquitectónicas sean “verbos” significa que ellas comunican. En tanto que las construcciones narran, lo que tiene que hacer el habitante es aprender a seguir su “dictado”: escucharlas. Como vemos, la interpretación que Pallasmaa elabora se relaciona con la reinterpretación que la hermenéutica filosófica sostiene.

Tanto para la hermenéutica filosófica como para las reflexiones de Pallasmaa, la obra de arte arquitectónica interpretada como “juego” o “verbo”, caracteriza un aspecto mucho más esencial de este tipo de obras; permite reconocer la soberanía de la obra sobre su respectivo jugador u “oyente”. Si hemos destacado la primacía de la obra sobre el espectador, es porque consideramos, junto con Gadamer, que la experiencia del arte es un tipo de experiencia que nos afecta hondamente en tanto que nos permite participar de una verdad antes oculta (el reconocimiento) y para mostrar la insuficiencia de esquema metodológico sujeto-objeto mantenido por la conciencia estética.

Los apartados anteriores sirvieron de preparación para entender la problemática en la que se inscribe la hermenéutica filosófica y su postura. Este conocimiento preparativo nos faculta para analizar a las obras arquitectónicas desde la interpretación hermenéutica de “juego”. En el siguiente capítulo, mostraremos que la interpretación hermenéutica de “juego” es aplicable a las obras arquitectónicas y las permite analizar más allá de su puro aspecto visual y atractivo. Esta postura conlleva a aceptar que las obras arquitectónicas, al ser “juego”, permiten “reconocer”, es decir, que permiten conocer. En la siguiente sección nos afanamos en mostrar que las obras arquitectónicas



comunican un sentido y significado que sólo es posible conocer si el habitante logra entregarse a ellas de manera auténtica, y no simplemente juzgar su atractivo visual.

## **Capítulo IV: Conclusiones hermenéuticas**

### **1. Las obras arquitectónicas y su relación con el concepto hermenéutico de “juego”**

En este último capítulo de esta investigación abordaremos tres puntos. Para comenzar, la crítica de Juhani Pallasmaa al respecto de la época actual de la arquitectura. Posteriormente, esbozaremos su reinterpretación de las obras arquitectónicas. Y, por último, interpretaremos una obra arquitectónica (un mirador) desde ambos puntos: la hermenéutica filosófica y la interpretación arquitectónica de Pallasmaa. Este tercer y último punto tiene la intención de mostrar lo que afanosamente hemos querido destacar aquí: el concepto hermenéutico de juego permite una interpretación más adecuada de las obras de arte y nuestra experiencia con ellas. Y, por consecuencia, que el concepto de juego es aplicable al análisis e interpretación de las obras arquitectónicas.

En la introducción de la presente investigación hablamos de manera general sobre la relevancia que Hans-Georg Gadamer tiene para la filosofía contemporánea, al igual que esbozamos la tradición que tanto él como su hermenéutica filosófica siguen. Del mismo modo procederemos en esta sección, pues hablaremos sobre el arquitecto y filósofo finlandés Juhani Pallasmaa, quien con sus diversas conferencias y publicaciones ha señalado puntualmente cuáles son los problemas que está atravesando la arquitectura contemporánea. Y, como hemos mencionado, también nos dedicaremos a elaborar la reinterpretación que este arquitecto propone.

Después de haber dicho lo anterior, pasaremos a presentar de manera general al arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa. Este, quien nació en 1936, fue formado académicamente bajo la escuela de la arquitectura moderna.<sup>22</sup> Sin embargo, Pallasmaa

---

<sup>22</sup> El historiador y crítico de arte Josep María Montaner (1954), en su libro *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (1998) caracteriza a la arquitectura de dicho siglo al señalar algunos tipos de rupturas y métodos de construcción que estaban fuertemente presentes, tales como: el trabajo de abstracción en contraposición a la imitación tradicional, el racionalismo dominante en los métodos de construcción, el interés por crear obras totalmente singulares, entre otros. (Montaner, 1998: 223) Esta caracterización es relevante en tanto que nos permite vincular a la arquitectura del siglo XX con tradiciones filosóficas modernas, especialmente la cartesiana, y, por ende, con métodos de investigación natural. Juhani Pallasmaa quien se formó en la Europa del

se contraponen al modo en que el racionalismo de la arquitectura moderna que se preocupa exclusivamente por el funcionamiento y la forma de la obra arquitectónica<sup>23</sup>, y desatiende la necesidad humana de habitar el mundo.<sup>24</sup> Por tanto, el arquitecto finlandés se ha enfocado en realizar diversas publicaciones en las que plantea preguntas concernientes al significado de la arquitectura, su verdadera función y su modo de ser.

La carrera de Pallasmaa se ve marcada por dos acontecimientos significativos. Al inicio de su formación como arquitecto, Pallasmaa se ve inscrito en la tradición arquitectónica moderna que, como ya dijimos, hace uso de métodos racionalistas y geométrico. Esta tradición arquitectónica occidental entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX se encuentra hondamente ligada a la razón analítica que se basa en la distinción y clasificación de la construcción, utilizando procesos lógicos y matemáticos que tienden principalmente a la abstracción geométrica de todo proyecto arquitectónico. (Montaner, 1998: 67)

El segundo momento en la carrera del arquitecto finlandés se ve especialmente marcado por su acercamiento a la corriente fenomenológica. En este acercamiento Pallasmaa conoce los planteamientos filosóficos de Martín Heidegger, del filósofo francés Gastón Bachelard (1884 – 1962) así como del filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961), entre otros. Pallasmaa se nutre de la fenomenología para plantear preguntas sobre el carácter de las obras arquitectónicas, las cuales, no se limitan a ser objetos funcionales u objetos estéticos; estas obras ordenan y estructuran nuestra forma de habitar,

---

siglo XX, recibió este modo de entender y elaborar obras arquitectónicas, que influyeron en la arquitectura desde finales del XIX y que siguen haciéndolo actualmente.

<sup>23</sup> Esta actitud de la arquitectura moderna está bien ejemplificada por el discurso del arquitecto austriaco Adolf Loos (1870 – 1933) titulado *Ornamento y delito* (1908). Este discurso pretende mostrar cómo el ornamento se opone a la utilidad y el funcionamiento. Loos señala que una cultura que sigue haciendo uso del ornamento en sus construcciones arquitectónicas, vestuario o utensilios no ha alcanzado aún madurez ni progresado suficientemente para saber que lo útil es su mayor beneficio. La radical sencillez, pero pleno funcionamiento es el lema de la arquitectura moderna.

<sup>24</sup> En el libro titulado *Habitar* (2016) Juhani Pallasmaa elabora cómo es que el habitar es el origen de la arquitectura, así como el fin al que se dirige. Para el arquitecto finlandés, “habitar” es una característica ontológica del ser humano. Esto es: que al ser humano le corresponde esencialmente “estar en el mundo” o “habitar el mundo”. (Pallasmaa, 2016: 08) Para Pallasmaa, el habitar humano no se reduce a las actividades fisiológicas, sino que también implica la relación del ser humano con el tiempo, con la memoria, la naturaleza, los sueños, la comunidad, el entorno y la tradición. (Pallasmaa, 2014: 151)

comprender y pensar. (Pallasmaa, 2014: 154) Las preguntas que Pallasmaa elabora con el fin de apuntar a una interpretación más amplia de las obras arquitectónicas, se alzan en medio una tradición arquitectónica que da prioridad a la funcionalidad, así como al aspecto visual de las construcciones. Nosotros nos enfocaremos en esbozar esta última característica, la cual, se relaciona en mayor medida con lo que hemos desarrollado al respecto de la conciencia estética.<sup>25</sup>

Pallasmaa utiliza la expresión “arquitectura de la imagen” para nombrar la época actual de la arquitectura que construye las obras arquitectónicas teniendo como prioridad que sus aspectos visuales causen impresión. La crítica que el arquitecto finlandés lanza contra la priorización y dominio del aspecto visual de las obras arquitectónicas tiene como objetivo no perder de vista que antigua y originalmente este tipo de obras recibían y representaban diversos significados debido a la cultura y al estilo de vida en el que nacían y se integraban. (Pallasmaa, 2014: 19) Sin embargo, con el predominio de la geometrización y estetización en el campo de la arquitectura, esta ha empezado a consistir en “meros ejercicios gráficos sin un sentido de la vida real”. (Pallasmaa, 2014: 19)

Juhani Pallasmaa agrega que en la medida en que las obras arquitectónicas nacen desde las pretensiones de puro análisis geométrico y de abstracción visual, pierden su coherencia, materialidad, y su compasión por el mundo humano. (Pallasmaa, 2014: 19) Por ende, el arquitecto argumenta que la arquitectura actual vive en “la época de la imagen”. La palabra “imagen”, siguiendo las reflexiones de Pallasmaa, se entiende actualmente como un producto técnico que pretende ser únicamente atractivo visualmente, altamente reproducible y de fácil consumo. (Pallasmaa, 2014: 19) La arquitectura de la imagen es, en este contexto, un modo de construir que hace un uso calculado de habilidades arquitectónicas con el fin de elaborar edificios formales y seductores, fácil de impactar. (Pallasmaa, 2014: 20)

---

<sup>25</sup> Consideramos que es igualmente relevante desarrollar cómo “la conciencia técnica” de la época moderna también afecta e influye en el modo en que se construyen las obras arquitectónicas. Sin embargo, nuestro análisis y acercamiento a la obra de Pallasmaa está motivado y regido por el problema estético que dirige la presente investigación. Dicho problema consiste en mostrar la insuficiencia de la conciencia estética para comprender e interpretar las obras de arte.

En tanto que las obras arquitectónicas son convertidas en imágenes, pueden ser exhibidas como construcciones separadas de sus contextos vitales, culturales y sociales. (Pallasmaa, 2014: 20) Tanto Gadamer como Pallasmaa reconocen que la moderna técnica reproductiva convierte a las construcciones arquitectónicas en meras imágenes, útiles para la comercialización y exhibición, pero ya no para la comunicación.

Si mantenemos presente el modo de construir propio de la “arquitectura de la imagen”, tenemos la oportunidad de relacionar el término de la conciencia estética” con este tipo de arquitectura, la cual, elabora obras que buscan su propio espacio aislado y fragmentado para el impacto estético en el espectador. Aunque no podemos ahondar sobre cómo este tipo de arquitectura-imagen llegó a formarse y posteriormente a imponerse en la época actual, nos limitamos a señalar que el problema estético que es tipo de pensar y construir las obras arquitectónicas se relaciona con “la conciencia estética. Pues, tanto la arquitectura-imagen como la conciencia estética tienen presente únicamente el impacto estético que ofrece un objeto, sin consideración de origen, función o significado.

Ante la situación que domina en la arquitectura contemporánea, Pallasmaa reconoce que las obras arquitectónicas no se limitan ni son fundamentalmente objetos técnicos producidos con fines estéticos. En cambio, Juhani arguye que toda construcción arquitectónica tiene el carácter de “verbo”. Esto es, que la obra entendiéndola como un todo, así como cada uno de sus elementos, consiste en orientar a partir de acciones. Para aclarar este aspecto nos referiremos a lo que Pallasmaa menciona:

*El suelo es una invitación a levantarse, estabilizarse y a tomar acción (caminar, bailar, pararse, etcétera); la puerta nos invita a entrar y a pasar a su través; la ventana, a mirar fuera; la escalera, a subir y a bajar... (Pallasmaa, 2014, 157)*

La postura que Pallasmaa antepone a la “arquitectura de la imagen” pretende mostrar que las obras arquitectónicas de hecho guían nuestro actuar. Esto significa que toda construcción arquitectónica en la entramos, al acogernos, nos orienta. Ellas no son simples objetos que sirvan al placer visual que pueden causar, pues como tal, nos hacen

participar de un tipo particular de orientación: de la que cada construcción nace y apunta. Pallasmaa lo expresa del siguiente modo:

*Un edificio no es tan solo una estructura física, sino también un espacio [...] que estructura y articula nuestras experiencias. La arquitectura más relevante nos acoge como seres conscientes y sensoriales completos, y no como criaturas únicamente visuales. (Pallasmaa, 2014: 63)*

Desde el momento en que Pallasmaa entiende que tanto las obras arquitectónicas, así como sus elementos constituyentes, son una orientación de actividades específicas, podemos relacionar su reflexión con la interpretación hermenéutica del juego. Para mostrar adecuadamente dicha relación es valioso recordar que, desde la hermenéutica filosófica, entrar en el juego significa dejarse guiar por él. Ahora bien, desde las reflexiones de Pallasmaa, entrar en una construcción significa orientarnos desde lo que ella posibilita, es decir, llevar a cabo las invitaciones que dicha obra arquitectónica configura y ordena. Por consecuencia, tenemos que la obra arquitectónica tiene la primacía sobre el habitante, guiándolo; mientras que al habitante le corresponde participar del movimiento configurador de la obra.

Esta última conclusión se reafirma si ahondamos en mayor medida el planteamiento de Pallasmaa, el cual señala que toda obra arquitectónica está formada por “verbos” específicos. Siguiendo este planteamiento, la construcción arquitectónica invita a “subir”, a “entrar”, a “permanecer”, “descansar”, entre otras actividades, sin embargo, estas invitaciones están dirigidas al habitante. En tanto que la construcción arquitectónica pide ser atendida desde lo que ella misma configura, ella es una obra que “dirige su palabra” a quien entra en ella y, en este sentido, “escuchar” lo que ella dice consiste en “llevar a cabo sus invitaciones”.

La analogía entre el acto de “escuchar” y el “llevar a cabo corporalmente una actividad” es tomada en cuenta por el mismo Gadamer en el escrito titulado *Sobre la lectura de edificios y cuadros* (1979). El filósofo alemán señala que para que una obra arquitectónica sea capaz de hablarnos, nosotros tenemos que “ir a ella, entrar, darle vueltas [...] atravesar la obra”. (Gadamer, 1998: 256) Para permitir que las construcciones arquitectónicas nos dirijan su palabra, se tiene que llevar a cabo una

“escucha” que es, siguiendo a Gadamer, una especie de comprensión corporal. (Gadamer, 1998: 256) Más arriba hemos dicho que la auténtica experiencia tanto del juego como de la obra consiste en participar de su movimiento o sentido, vernos movidos y, por ende, afectados.

En tanto que la experiencia de la arquitectura consiste en que la obra arquitectónica “dice” y nosotros tenemos que “dejarnos decir”, hemos de mostrar cómo nuestra experiencia con la obra arquitectónica se relaciona con el modo de ser de la conversación. Por consiguiente, en la sección que viene abordaremos dicha relación. El esclarecimiento de la relación mencionada es relevante porque nos permite mostrar, por un lado, que la “conciencia estética” desoye, o no escucha adecuadamente las obras de arte en general y las obras arquitectónicas en particular. Y, por otro, que la interpretación hermenéutica del “juego” nos permite mostrar que la experiencia con el arte consiste en “dejar que se nos diga”, esto es, “escuchar” a las cosas mismas.

## 2. El carácter de “conversación” de la experiencia de la obra arquitectónica

Retomemos el modo en que Juhani Pallasmaa ha caracterizado a las obras arquitectónicas. Ellas, así como sus elementos constituyentes, son verbos. Esto significa que, por ejemplo, el elemento arquitectónico de la “escalera” no se limita a ser un mero objeto, sino que hay que entenderlo como un verbo: “subir” o “bajar”. Así pues, al encontrarnos frente a una escalera que se direcciona hacia un piso superior estaría diciendo: “¡Sube!” Sin embargo, el carácter imperativo que sale a la luz no es el de la imposición. Pallasmaa lo aclara diciendo que el verbo con el que se comunica la obra arquitectónica es una invitación. Esto es, que la expresión imperativa (en el caso de la escalera: ¡Sube!) es una solicitud a la que se le puede “hacer caso” o no.

La obra arquitectónica se comunica gracias al “decir” con el que sus elementos invitan a actuar. La puerta se comunica diciendo: “¡Entre!”, o, también, “¡Salga!” La ventana, por ejemplo, puede decir: “¡Mire!” El suelo, por otro lado: “¡Camine!” Por ende, si una construcción nos invita a entrar y entramos, entonces le estamos “haciendo caso”,

“escuchándola”.<sup>26</sup> Como vemos, la obra arquitectónica dirige su palabra y nosotros podemos atenderla o no hacerlo.

Para que se lleve a cabo una conversación tienen que estar en relación dos actitudes: hablar y escuchar. Gadamer, en el texto *Mito y Razón* (1997), describe cómo se ponen en relación ambas actitudes en la narración:

*El narrador introduce a los oyentes en un mundo íntegro. El oyente que participa toma, evidentemente, parte en ese mundo como en una especie de presencia del acontecer mismo. [...] Narrar es un proceso recíproco. Nadie puede narrar si no tiene unos agradecidos oyentes que lo acompañen. [...] El interés del oyente acompañante vincula al narrador, permite la comunicación y la participación del otro. El narrador responde a la sed de saber o a la curiosidad del otro y satisface sus ganas de mundo, de existencia, de experiencia. (Gadamer, 1997: 32)*

La obra arquitectónica, en este sentido, tiene la palabra. Aquella nos dice algo. Nosotros, por nuestra parte, hemos de escuchar lo que se nos quiere comunicar. Si al encontrarnos con una puerta que dice “¡Entre!” y nosotros entramos, entonces podemos decir que estamos “haciendo caso”, “escuchando”. Escuchar, por ende, es participación. Anteriormente hemos esclarecido en qué consiste el fenómeno de la participación: salir de sí mismo, verse arrastrado y poseído por aquello en lo que se participa. (Gadamer, 2012: 170)

El acto de escuchar, a su vez, está en íntima relación con el callar. Gadamer señala que: “callar consiste en dejar hablar al otro”. (Gadamer, 2002: 71) Heidegger, en *Ser y Tiempo*, indica que callar, propio de aquel que escucha, permite que aquello de lo que se habla llegue a manifestarse. (Heidegger, 2002: 188) Por supuesto, también podemos no

---

<sup>26</sup> En la conferencia titulada *Sobre el oír* (1998), Gadamer pone en relación el acto de “escuchar” (horchen) con el acto de “obedecer” (ge-horchen). Entre las distintas tareas a las que se dedica la hermenéutica filosófica, esta también pretende rehabilitar el concepto de la “autoridad” con el fin de señalar que las obras de arte, la tradición, la historia, la filosofía y que las personas son capaces de ver y entender algo mucho mejor que nosotros, y, por ende, hay que aprender a escucharlas para ganar un conocimiento que antes no teníamos. Gadamer también desarrolla el planteamiento anterior en el escrito *La verdad en las ciencias del espíritu* (1953), publicado en *Verdad y Método II*, en donde dice que “la verdadera esencia de la autoridad reside en [...] presuponer en el otro un conocimiento superior que rebasa el juicio propio.” (Gadamer, 2010: 45)



escuchar, esto es: oponerse, obstinarse o dar la espalda. (Heidegger, 2002: 186) Tal como lo apunta Gadamer, escuchar el lenguaje de las cosas significa: rechazar tanto la arbitrariedad en el trato con ellas, así como el empecinamiento de las meras opiniones. (Gadamer, 2010: 71)

Para ejemplificar y aplicar lo que hasta este momento hemos dicho al respecto del juego y habla de la obra de arte arquitectónica, analizaremos un diseño arquitectónico elaborado por el arquitecto y diseñador estadounidense James Turrell (1943). El diseño al que hacemos referencia es llamado "Skyspace", y lo hemos escogido por la sola razón de que él mismo es sencillo, y nos permite mostrar con suma claridad en qué consiste, por un lado, el habla de la arquitectura y el modo en que se participa de ella, al escucharla.

El diseño "Skyspace", tal como lo dice su nombre, es una obra arquitectónica que da lugar al cielo. Este diseño está constituido por una sola habitación: esta puede tener un área cuadrada, rectangular, o incluso circular. Esta habitación tiene, en el medio del techo, una abertura directa hacia al cielo. Además, en esta habitación hay asientos los cuales, al dar espalda a las paredes, quedan orientados hacia el centro. También, las paredes tienen un único color de tonalidad suave. A su vez, alrededor de la abertura en el techo, hay luz LED, la cual al cambiar paulatinamente de tonalidad permite que el color del cielo contraste y resalte. (Figura No. 5)

Pasamos, pues, a analizar en la medida de lo posible el diseño general del "Skyspace". En primer lugar, este diseño arquitectónico no cuenta con una puerta con la cual pueda "cerrarse". En consecuencia, podemos decir que esta construcción se mantiene siempre abierta, invitando a pasar. En segundo lugar, nos encontramos con un espacio reducido: apenas una habitación. Aunque el "Skyspace" se mantenga abierto, pide, en todo caso, que su experiencia sea íntima. Esto es, que no se vea entorpecida por el exceso de personas. La abertura en el techo, hacia la que se orientan las bancas, llama la atención sobre sí y pide ver al cielo. Las bancas sólo remarcan en mayor medida este requerimiento, pues ellas permiten que la estancia y atención al cielo duren en mayor medida.

Se puede, sin embargo, omitir el llamado de esta obra arquitectónica. Si al ver su entrada siempre abierta, renegáramos entrar, no estaríamos haciendo caso de su invitación a entrar. Si aun entrando, e incluso sentándonos, no miráramos hacia donde la obra nos pide que miremos, estaríamos nuevamente desatendiendo su llamado de mirar el cielo. Ante una obra de suma sencillez como el “Skyspace”, queda patente en qué consiste participar de la obra arquitectónica. “Participar”, “escuchar”, “hacer caso” no tiene que ver, en principio, con seguir ciegamente las órdenes de algún otro. Gadamer pretende devolver a la obra de arte su carácter de autoridad, de ser una obra humana que es posible enseñarnos, y para que ella sea capaz de comunicar lo que sabe, hemos de escuchar.



Figura No. 5

Ahora bien, la obra arquitectónica “Skyspace” no pide ser meramente apreciada por su capacidad luminosa o su configuración inusual. Este tipo de obra llama la atención sobre el cielo, sobre sus colores, tonalidades, nubes, y cambios en general. Turrell dijo en una

entrevista (El cielo sobre la tierra, 2015: min 2:34) que en esta época los seres humanos estamos tan fascinados y cautivados por visitar planetas en el universo, y a su vez, preocupados por la inhabilitad de este mundo, que se ha considerado la posibilidad de dejar la tierra para viajar al espacio. Sin embargo, y siguiendo sus palabras, de hecho, ya estamos ya en un planeta, el cual ya está en el espacio, y que, si nos ha acogido, hemos de preservar nuestro lugar en él.

En este sentido, el “Skyspace” parece ser una obra que realza y apunta a un aspecto del mundo en el que ya de hecho estamos: el cielo. Es significativo que una obra arquitectónica tenga el fin de darle un espacio al cielo. Que este diseño arquitectónico realce y devuelva su carácter enigmático al cielo nos parece un modo de mostrar que no sólo hemos de aplicar nuestras fuerzas al aprovechamiento y consumo del mundo, sino también a su contemplación.

La preocupación por el exceso consumo y transformación de los recursos naturales está presente tanto en Gadamer como en Heidegger. En diversos escritos<sup>27</sup>, estos filósofos han apuntado al modo en el que la sociedad actual se ha empeñado en el desarrollo y uso de técnicas industriales con el propósito de aprovechar los recursos naturales. Pero que, además, el desarrollo y progreso técnico también han permitido que las guerras alcancen una capacidad de destrucción total. Es significativo que para ambos filósofos “escuchar” o “mirar” sean modos en que lo “otro” accede a su manifestación, pues ambas actitudes no pretenden dominar, sino permitir que lo otro tenga lugar en nuestra vida.

Regresando al análisis del “Skyspace”, nos queda por describir el modo en que aquel que entra en dicha obra se ve afectado. Cuando hablamos acerca del juego, hemos dicho que, dependiendo de su configuración, el jugador experimentaría de manera subjetiva una sensación: ya sea de temor, de entusiasmo, de alegría, entre otras. Siguiendo este punto, pretendemos señalar cuáles pueden ser aquellas sensaciones que el habitante puede sentir al momento de entrar en un “Skyspace”. Para este propósito son nuevamente de ayuda las reflexiones de Pallasmaa.

---

<sup>27</sup> Se puede consultar el texto de Gadamer titulado *Humanismo y revolución industrial* (1988) así como el texto de Heidegger *¿Y para qué poetas?* (1936).

El arquitecto finlandés señala que hay obras arquitectónicas que promueven, dependiendo del modo de su configuración, la restricción, el confinamiento y el debilitamiento de la libertad. A este tipo de construcciones Pallasmaa les llama: obras arquitectónicas de control.<sup>28</sup> (Pallasmaa, 2014: 20) Por otro lado, están aquellas que instan a la apertura, al fortalecimiento y a la libertad. Estas son, en cambio: obras arquitectónicas emancipadoras. (Pallasmaa, 2014: 20) El “Skyspace”, orientado y pretendiendo señalar al cielo, es capaz de mostrar un elemento natural como el cielo que, como todo elemento natural, es “juego infinito”.<sup>29</sup>

En tanto que el “Skyspace” está dirigido hacia el cielo, un elemento que se transforma infinita y lentamente, permite al habitante un encuentro en el que él no es capaz de dirigir ni limitar, sino ser participe del movimiento inacabable de la naturaleza. La experiencia emancipadora que permite el diseño arquitectónico de Turrell consiste en el reconocimiento del habitante dentro de ese cambio incesante del que es parte y al que le es preciso dar lugar, y tanto controlar.

El análisis e interpretación de la obra arquitectónica “Skyspace” a partir del concepto hermenéutico de “juego” y del “verbo” parecen ser adecuados al momento de mostrar cómo la obra predomina, rige y permite conocer a quien entra en su seno. Esta aplicabilidad de los conceptos antes mencionados a las obras arquitectónicas nos faculta para analizarlas no sólo en su aspecto visual, sino por el modo en el que se erigen en un lugar, la configuración en la que consisten y la experiencia que ganamos gracias a ellas. La hermenéutica filosófica nos permite reconocer que nuestra experiencia con las obras de arte no radica ni originaria ni únicamente en el placer visual que causan, sino en el significado humano que nos comunican.

---

<sup>28</sup> Al respecto de este tipo de construcciones arquitectónicas dedicadas al control, el famoso trabajo del filósofo francés Michael Foucault (1926 – 1984) titulado *Vigilar y Castigar* (1975) echa luz sobre cómo una construcción penitenciaria está configurada de tal modo que parece funcionar “por sí misma”, permitiendo que haya un estado omnisciente de vigilancia. Y, por ende, creando, en estos últimos, un efecto permanente de control. (Foucault, 2009: 265)

<sup>29</sup> En el análisis fenomenológico del “juego” Gadamer señala que la naturaleza es de hecho un “juego infinito” que consiste en hacerse y automanifestarse infinitamente. La naturaleza consiste en su autorepresentación. En este sentido, el cielo, teniendo en cuenta todos los cambios que se puedan producir, es un juego inacabable. (Gadamer, 2012: 148)

### 3. Reflexiones en torno a las conclusiones hermenéuticas

La presente investigación puede no contribuir a una plena disminución del dominio de la conciencia estética en nuestra época actual, y pese a ello, se ha empeñado en mostrar que las obras artísticas no se atienden ni se comprenden suficientemente valorando y enjuiciando únicamente su aspecto “estético”. Aun cuando filosofía de los siglos pasados haya contribuido al descredito en que ha caído la obra de arte y su experiencia, y aunque a la época actual le parece obvio que el arte es una expresión subjetiva, a nosotros nos compete volver a repensar lo obvio y revalorar la tradición.

La hermenéutica filosófica muestra que nuestra existencia es hermenéutica y que consiste en estar constantemente comprendiendo e interpretando no únicamente cuando nos enfrentamos a un texto, sino que lo estamos cuando vemos e incluso cuando corporalmente nos movemos. Gadamer mismo ha dicho que su investigación por el fenómeno de la comprensión llevada a cabo en *Verdad y Método* comenzó por la experiencia del arte para mostrar la amplitud y universalidad del aspecto hermenéutico de nuestra existencia.

En tanto que la experiencia con la obra de arte se entiende como uno de los fenómenos hermenéuticos en los que nuestra comprensión e interpretación se llevan a cabo, se abren un sinfín de posibilidades para el arte. Pues, si este, a partir de la conciencia estética, se entiende limitadamente como objeto de juicio y de agrado, desde la conciencia hermenéutica las obras de arte se vuelven instructoras sobre quiénes somos, de dónde provenimos, cuáles son nuestras esperanzas y temores. El arte se vuelve instructor.

Pese al carácter ahora positivo e instructivo que adquiere el arte gracias a la hermenéutica filosófica, resta por preguntar y responder cómo el fenómeno de la conciencia estética en nuestra época actual tiene relación con otros fenómenos contemporáneos. Filósofos como Byung-Chul Han (1959), Gilles Lipovetsky (1944), Herbert Marcuse (1898 – 1979), entre otros, se han preguntado qué papel tiene la sensación de agrado y desagrado en nuestra época actual, y cómo nuestra forma de comunicación y organización social se han visto determinadas por la valía que

actualmente detenta la sensación de agrado. Gadamer, al igual que Heidegger, piensan sobre el dolor y su importancia en la existencia humana.

Al inicio de esta investigación citamos cómo Gadamer ve al “malentendido” y a la “incomprensión” como experiencias esenciales en nuestra existencia. Sin embargo, esas experiencias llevan consigo la experiencia del dolor que conlleva no comprender bien al otro. La experiencia del malentendido y de la insuficiencia al momento de escuchar a quien nos habla, nos capacitan para escuchar con mucho mayor cuidado y detenimiento. Cuando Gadamer señala que la existencia es hermenéutica pone en claro que nuestra condición humana implica estar interpelados por un “otro” que nos dirige su palabra. La capacidad que tenga el “otro” de hacer valer su palabra depende de la apertura y cuidado con la que nosotros atendamos. En la medida en que prestemos atención, escuchemos, participemos del “otro”, tanto más comprensible se nos hará. Lo obvio, lo extraño, lo lejano, son formas de nombrar lo que aún no hemos escuchado suficientemente.

La caracterización de la “conciencia estética” y la problemática latente en ella consolidó el punto de partida de esta tesis. Al igual que Gadamer, nos hemos preguntado si las obras de arte se limitan a ser objetos para deleitarnos, o si, en cambio, nos afectan mucho más significativamente. El fenómeno del “juego” nos permite interpretar nuestro encuentro con la obra de arte como una experiencia de verdad, es decir, que la obra de arte nos permite conocer. Desde esta interpretación, nuestro papel ante a las obras de arte no consiste en rechazar o aceptarlas por su aspecto estético, sino que toda obra llega a nosotros con el fin de comunicarnos su significado.

El que para Gadamer la forma artística de la arquitectura fuera importante para su planteamiento significó que esta forma de arte pone en claro cómo el aspecto, la función, el lugar de origen, la concreción histórica, así como el significado que comunica, conforman el sentido unitario de la obra. Al profundizar sobre el modo en que la obra arquitectónica recoge las características del fenómeno del juego nos percatamos de que esta investigación de tesis no sirve únicamente para describir nuestra experiencia con obras de arte arquitectónicas, sino en general con toda construcción arquitectónica. El ejemplo más palmario de esta conclusión es el caso de la prisión, que, aunque no

embellezca el paisaje ni haga uso de ningún tipo de decoración, rige a la persona que entra en ella, esto es, al prisionero.

Aunque esta tesis se proponía retomar el análisis fenomenológico del juego elaborado por Gadamer y mostrar la aplicabilidad de este concepto a las obras arquitectónicas termina enfrentándose con problemáticas diversas tales como el significado de “habitar”, el de la “conciencia técnica” así como la relación de la “conciencia estética” con la “arquitectura de la imagen”. Y aunque no ahondamos sobre dichos problemas, consideramos que la presente investigación es un valioso esfuerzo por llamar la atención sobre las obras arquitectónicas. Para quienes vivimos en la urbanización, las casas, los edificios, las fábricas, entre otros tipos de construcciones, son obras con las que estamos ligados. Pero por ser tan cercanas y usuales no parecen tener nuestra atención, pasando desapercibidas.

Sin embargo, en tanto que las construcciones arquitectónicas son capaces de regirnos, y nos hacen comprender y comportarnos en el mundo de un modo particular, es relevante prestarles atención; así como este tipo de construcciones nos pueden permitir conocer algo de mejor modo, así también pueden ocultar, dominar e incluso limitar nuestra comprensión del mundo. Por ejemplo, la película *Metrópolis* (1927) del director Fritz Lang (1890 – 1976) nos muestra cómo una fábrica, corazón de la ciudad, al requerir constante mantenimiento para su perfecto funcionamiento, convierte a las personas que trabajan ahí en simples “herramientas” que debido al trabajo incesante y maquinal terminan por morir.

En la época actual es posible que la técnica industrial sirva incluso como modelo para configurar las obras arquitectónicas, y estas a su vez, para regir nuestra experiencia del mundo. Tanto Gadamer, Heidegger y Pallasmaa, consideran que nuestro lugar en la tierra se puede ver en peligro por la capacidad transformadora y destructiva de nuestra época. Nosotros participamos de esta preocupación al preguntarnos, junto con el poeta francés René Char (1907 – 1988): “¿Dónde pasar nuestros días *ahora*? ¿Entre los destellos incesantes del hacha que a su vez se ha vuelto loca?” (Char, 1995: 67)

Ante esta preocupación es valioso recordar la obra arquitectónica “lograda” no es principalmente una obra “funcional” ni mucho menos “técnica” que desatiende tanto a su

lugar como al comportamiento humano que abriga. La obra arquitectónica lograda reflexiona sobre ambos aspectos: comportamiento humano y mundo. Si relacionamos estos dos últimos aspectos, entendemos que la obra arquitectónica nace y permite un cierto tipo de comportamiento en el mundo. Gadamer, al igual que Heidegger, señalan que todo comportamiento en el mundo se funda y se posibilita en una comprensión del mundo. Las obras arquitectónicas, por ende, no consisten originalmente ni en dominación humana ni en la transformación del mundo, sino en posibilitar una comprensión y comportamiento junto con el mundo y junto con los otros con quienes convivimos.

Consideramos que la preocupación por el carácter técnico y de control por parte de las obras arquitectónicas es parte del alcance que tiene la presente investigación. En tanto que nos hemos concentrado en mostrar cómo la obra arquitectónica dirige su palabra hacia la persona y esta, por su parte, puede hacerle o no caso, llegamos a la pregunta sobre ¿qué tipo de palabra e indicaciones comunica la obra? ¿son invitaciones o imposiciones? Para Gadamer este problema resulta importante en tanto que para él la obligatoriedad de la imposición interrogativa o exclamativa corta y disminuye la comprensión mutua entre las personas. (Gadamer, 2010: 191) Sólo una investigación más detallada sobre el fenómeno que ahora señalamos podría apoyarnos a responder el tipo de preguntas planteadas más arriba.

Entendemos, por ende, que el lenguaje no es únicamente la herramienta con la que decimos algo, sino que participamos y convivimos gracias al lenguaje, esto significa que es gracias a él que es posible la convivencia, el consenso abarcante que incluye al tú y al yo, al nosotros. El lenguaje, incluso el de la arquitectura, es aquel desde el que entendemos. Al lenguaje arquitectónico, tal como al lenguaje vivo, lo habitamos y experimentamos, permitiéndonos comprender e interpretar el mundo. Gadamer dice: “habitamos en la palabra”. (Gadamer, 2013: 114)

Agudizar la mirada y la escucha es, en parte, una de las implicaciones de esta tesis. Filosofar implica aprender a ser teóricos, esto es, a “estar presentes”, prestar atención. También ya hemos mostrado que la verdadera experiencia del otro, entiendo a este otro como naturaleza, una obra de arte, un momento histórico del pasado, o una persona, consiste en dejar valer su palabra. Esta palabra que se nos dirige nos permite conocer



más y de mejor modo. Filosofar, por ende, es aprender a ser interpelado por el otro, por lo obvio, lo lejano y lo extraño. O, como se definió a la filosofía en sus orígenes: deseo de saber.

## **Bibliografía**

- Gadamer, H. G. (2012). *Verdad y Método*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2010). *Verdad y Método II*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2013). *Hermenéutica, Estética e Historia*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2000). *La herencia de Europa*. Barcelona: Editorial Península.
- Gadamer, H. G. (2002). *Acotaciones Hermenéuticas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Gadamer, H. G. (1996). *Mis años de aprendizaje*. Barcelona: Editorial Herder
- Gadamer, H. G. (2002). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Editorial Herder.
- Gadamer, H. G. (1999). *¿Quién soy yo y quién eres tú?*. Barcelona: Editorial Herder.
- Gadamer, H.G. (2000). *El problema de la conciencia histórica*. España: Tecnos.
- Gadamer, H.G. (2000). *La dialéctica de Hegel*. España: Cátedra.
- Gadamer, H.G. (2001). *El inicio de la sabiduría*. España: Paidós.
- Gadamer, H.G. (1997). *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós.
- Grondin, J. (2000). *Hans-Georg Gadamer: Una biografía*. Barcelona: Editorial Herder.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Editorial Herder.
- Intersticios Filosofía, (S/A) *Arte y Religión. Homenaje a Gadamer: Cien años de vida*. México: Universidad Intercontinental.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (1997). *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Heidegger, M. (1997). *Caminos del bosque*. Madrid: Editorial Alianza Universidad.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Chile: Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (2018). *Hitos*. Madrid: Editorial Alianza.

- Heidegger, M. (2008). *El concepto de tiempo*. Barcelona: Editorial Herder.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2002). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2002). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Byung-Chul, Han. (2017). *La salvación de lo bello*. España: Herder
- Ruíz, Rodríguez, D. (2014). *La casa de las metáforas: Ensayos sobre la periferia de las artes y la arquitectura*. Madrid: Editorial Abada.
- Kearney, R. (2003). *The wake of imagination*. London: Routledge.
- Bozal, V. (1987). *Mímesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid: Editorial Visor.
- Fulcanelli. (2014). *El misterio de las catedrales*. España: Editorial Biblok.
- Foucault, M. (2019). *Vigilar y Castigar*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Valéry, P. (1991). *Eupalinos o el arquitecto*. México: Editorial Silva Bourdón.
- Vico, Giambattista. (2006). *Ciencia nueva*. España: Tecnos.
- Lipovetsky, Gilles. (2018). *La era del vacío*. México: Anagrama.
- Rilke, R. M. (1984). *Elegía de duino*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Rilke, R. M. (1998). *El libro de las horas*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Rilke, R.M. (2004). *Sonetos a Orfeo*. España: Visor de poesía
- Hammonds, K. y Alamillo, A. K. (2019). *James Turrell. Pasajes de Luz. Passages of Light*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Berio, L. (2019). *Un recuerdo al futuro*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Belting, H. (2011). *La imagen y sus historias: ensayos*. México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- Aristóteles. (2014). *Poética*. España: Gredos.
- Velarde, Héctor. (1976). *Historia de la arquitectura*. México: Fondo de cultura Económica.

- Conrads, Ulrich. (1964). *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Editorial Lumen
- Benet, Juan. (1990). *La construcción de la torre de Babel*. Madrid: Siruela.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

## Tabla de contenido

<b>Prólogo a la presente investigación de tesis</b> .....	4
<b>Capítulo I: Introducción a la hermenéutica filosófica y al problema de la obra de arte</b>	7
1. Existencia hermenéutica: modo fundamental del estar-ahí humano .....	7
2. Esbozo de la conciencia estética .....	12
3. La tarea hermenéutica: a la escucha del lenguaje del arte .....	17
<b>Capítulo II: La conciencia estética</b> .....	22
1. Formación histórica de la conciencia estética.....	22
2. Caracterización de la conciencia estética.....	26
3. Crítica hermenéutica a la conciencia estética.....	33
<b>Capítulo III: El concepto hermenéutico del juego</b> .....	42
1. Análisis fenomenológico del juego.....	42
2. La transformación del juego en obra de arte.....	46
3. Relación entre la obra de arte y la obra arquitectónica .....	50
<b>Capítulo IV: Conclusiones hermenéuticas</b> .....	57
1. Las obras arquitectónicas y su relación con el concepto hermenéutico de “juego” .....	57
2. El carácter de “conversación” de la experiencia de la obra arquitectónica .....	62
3. Reflexiones en torno a las conclusiones hermenéuticas .....	68
<b>Bibliografía</b> .....	73