



---

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

**La comprensión del arte como juego y tiempo festivo.  
Una aproximación gadameriana**

Tesis para obtener el grado de doctora en Ciencias Sociales con  
ESPECIALIDAD EN COMUNICACIÓN Y POLÍTICA  
QUE PRESENTA

Flor Araceli Bonilla Martínez

Director de tesis  
DR. DIEGO LIZARAZO ARIAS

CIUDAD DE MÉXICO

SEPTIEMBRE DE 2022



## Resumen

La presente investigación indaga sobre la comprensión del arte a través de la relación juego y tiempo festivo desde la propuesta gadameriana. Gadamer inscrito en la tradición hermenéutica tiene como objetivo *el fenómeno de la comprensión*, por ello considera necesario partir de la fundamentación de las ciencias humanas y exponer que el arte es el vehículo que le permite mostrar, cómo en esta experiencia la ciencia moderna encuentra su límite. Las ciencias humanas se enfocan en otros ámbitos de conocimiento experiencias como el arte escapan a una racionalidad instrumental.

El concepto de *juego* permite romper con una apreciación subjetiva de la obra de arte, no se reduce a una conciencia que se activa para hacer un juicio sobre ella; el juego por sus atributos reglamentado, espacio, tiempo delimitado y movimiento, permite comprender esta experiencia como una totalidad de sentido que se activa con la participación de los jugadores. El juego al estar abierto hacia los demás, el *primado del juego sobre el jugador* permite incorporar a la discusión el papel del espectador. El espectador participa dentro de la dinámica lúdica y en su co- presencia remata la obra de arte construyendo una comprensión inaugural.

El arte, en sus diferentes manifestaciones posee la cualidad de interrumpir el tiempo para vivirlo como extraordinario. Su condición irruptora reclama la comprensión de ese gesto ritual y en consecuencia su temporalidad. Por ello, se presenta la reflexión en torno a la fiesta, la fiesta nos concurre a pensar la comunicación y la experiencia de comunidad que en ella se manifiesta. Para comprender el carácter ritual y su temporalidad es necesario la oposición del tiempo del trabajo frente al tiempo del modo extraordinario, el que se vive dentro de la fiesta en su dimensión ritual.

La comprensión del arte desde estas coordenadas muestra la relación entre los diferentes niveles que pueden tener las artes, se desdibuja las fronteras de un espectador frente a un escenario y el escenario desdibuja los límites en las disciplinas artistas, esta tesis en su exposición pretende comprender el arte en sus diferentes manifestaciones. El arte por sus características intrínsecas inaugura un espacio en el cual asistimos, provocando con ello una experiencia, una posibilidad de comprensión originaria que se resiste en cada encuentro a dejarse reducir a categorías ya establecidas y donde la imaginación se pone en marcha.

## **Abstract**

This research investigates the understanding of art through the relationship between play and festive time with a Gadamerian approach. In a hermeneutic tradition, Gadamer's objective is the phenomenon of understanding, therefore he considers it necessary to start from the foundation of human sciences and to expose art as the vehicle that allows him to show how modern science finds its limit in this experience. The human sciences focus on other fields of knowledge, experiences such as art escape instrumental rationality.

The concept of play allows to break with a subjective appreciation of the work of art, which is based on a reduction to a conscience that is activated to make a judgement on art; the play by its regulated attributes – space, delimited time and movement – allows to understand this experience as a totality of significance that is activated with the participation of the players. The play, being open to others – the primacy of the play over the player – allows the spectator's role to be incorporated into the discussion. The spectator participates in the playful dynamic and in his or her co-presence completes the work of art by constructing an inaugural understanding.

Art, in its different manifestations, has the quality of interrupting time in order to experience it as extraordinary. Its disruptive condition demands the understanding of this ritual gesture and consequently its temporality. For this reason, the reflection on the festival is important. The festival helps us to think about communication and the experience of community that is manifested in it. In order to understand its ritual character and its temporality, it is necessary to oppose the time of work to the time of the extraordinary mode, which is experienced within the festival in its ritual dimension.

The compression of art from these coordinates shows the relationship between the different levels that the arts can have. It blurs the boundaries between spectator and stage, and the stage blurs the limits in the artistic disciplines. This thesis in its exposition intends to understand art in its different manifestations. Art by its intrinsic characteristics opens a space in which we attend, thus provoking an experience, a possibility of an inaugural understanding that resists in each encounter to be reduced to already established categories and where the imagination is set in motion.

## **Agradecimientos**

Esta tesis es el resultado de un largo proceso y en el camino me encontré con grandes amigos que me han acompañado de distintas maneras, en nuestras grandes charlas, en los momentos de complicidad, en la *fiesta* y en todos esos espacios donde hemos compartido. Gracias China, Erika, Marissa, Pilar, Selene, Arturo, Theres, Mayra, César Alejandro.

A Lorenzo mi compañero de vida por su apoyo e impulso.

A mis padres Lidia y Agustín por su presencia incondicional y su abrazo siempre cálido, a mis hermanos Carlos y César por ayudarme a comprender la música y compartir ese gusto por el arte, a mi hermana Nelly y a mis sobrinos Herbert y Diego por su alegría siempre presente.

Quiero agradecer a Diego Lizarazo mi director de tesis por todo el acompañamiento, amistad y aprendizaje compartido. A los profesores Mauricio Andión, José Antonio Paoli Bolio, Cristina Ríos, Guiomar Jiménez, José Alberto Sánchez y Marco Alberto Porras por su puntual lectura, su aporte y compromiso.

# Índice

<b>Introducción</b>	6
Capítulo I	
<b>Aproximaciones a la lectura gadameriana:</b>	
<b>eje general de su discusión estética</b> .....	29
El papel del prejuicio y la tradición en el ejercicio de comprensión .....	36
El problema de la subjetividad .....	42
De la autonomía del arte a la experiencia autónoma del arte .....	47
Condición de verdad.....	57
Capítulo II	
<b>El carácter del juego, creación de sentidos</b> .....	66
Atributos del juego .....	69
De la seriedad del juego .....	74
El juego es movimiento .....	81
La representación y la máscara .....	90
Capítulo III	
<b>La temporalidad festiva</b> .....	103
Bergson: el tiempo de la intuición .....	114
El tiempo, un ejercicio de síntesis.....	120
El tiempo cíclico .....	131
El tiempo narrativo .....	137
Suspensión del tiempo: la fiesta.....	141
<b>Conclusiones</b> .....	153
<b>Anexo</b> .....	164
La danza de Pina Bausch desde la cámara de Wim Wenders.	
<b>Bibliografía</b> .....	174

---

# **Introducción**

---

Probablemente se necesite otro paso distinto,  
otra epistemología  
para hacer frente a esas manifestaciones irrepetibles  
e inopinadas que son la fiesta, la creación artística, los sueños,  
la práctica de lo imaginario que es el juego.  
Jean Duvignaud

Señalemos al pasar que lo único que la  
autoridad impuesta no alega es la belleza.  
No digo que no la utilice como instrumento de seducción  
o de disfraz, o incluso de convicción;  
pero ninguna institución pretende ser obedecida por ser bella.  
Este es el honor del arte y la literatura,  
su inocencia de principio.  
Pero también la prueba de que pertenecen al  
nivel del lenguaje errante  
y no del lenguaje arraigado de la institución.  
Tomas Segovia

Asistimos a un momento histórico donde las transformaciones sociales, culturales, las formas de comunicación, “el dominio por la naturaleza” y el avance del desarrollo tecnocientífico han trastocado todas las formas de experiencia. Una necesidad imperante de controlar los ciclos biológicos, una práctica de consumo cada vez más acelerado, la construcción de falsas identidades referidas a las “necesidades” digitales, solo hacen evidente un gesto que caracteriza nuestro tiempo, la dificultad de construir un diálogo con el otro, la imposibilidad de romper con una linealidad que caracteriza el tiempo del progreso, la incapacidad de detenernos un segundo y disfrutar de algunas prácticas que hoy más que nunca aparecen como innecesarias, y que en su hacer se niegan a reproducir una racionalidad instrumental. Es decir, se rehúye de ciertas experiencias, pues no entran en una práctica reducida al consumo como sería *el juego, la fiesta, el despilfarro, el azar, la dilapidación, el arte* por una demanda económica que no encuentra en estas expresiones una condición de ganancia.

Sin embargo, aún bajo estas condiciones hay expresiones que se resisten a dejarse subsumir por la vorágine del mundo moderno capitalista, que en alguna acepción han logrado persistir como sería el caso de la *fiesta*, *el juego* y *el arte*. Sabemos que, al encuentro con una forma de expresión del arte algo pasa, se generan experiencias diferenciadas a las de la vida corriente, una experiencia que adquiere una totalidad de sentido cuando se participa en ella, prácticas que en alguna acepción rompen con las posibilidades instituidas del saber moderno, que suscitan esa distensión del tiempo para quebrantar la linealidad homogénea capitalista. La experiencia del arte que por sus condiciones intrínsecas reclama una temporalidad distinta; comprender y participar de ella es reconocer un momento lúdico de nuestra experiencia y un instante de celebración.

Mi propósito es formular la siguiente pregunta a nuestra época y a la literatura de nuestra época: ¿Tiene el poeta aún un cometido en nuestra civilización? ¿Hay espacio para el arte en una época en la que se siente por doquier la inquietud social y el malestar producido por la masificación anónima de nuestra vida social y en la que continuamente puede reivindicarse la recuperación o la nueva justificación de la solidaridad? (Gadamer 1993, 107-108).

Por lo anterior, la intención de este trabajo es plantear una reflexión sobre las posibilidades de comprensión que suscita el encuentro con la obra de arte. Si bien es importante reconocer que el arte puede dejarse subsumir por discursos de poder, o ser utilizado por una propuesta hegemónica; sin embargo, hay algo en él que se resiste a sólo reproducir las formas culturales estandarizadas por una industria del consumo o por un discurso hegemónico. También es importante considerar que en su desarrollo histórico las expresiones del arte se han transformado por el uso de técnicas diferenciadas; pero hay algo en su discurso que genera las condiciones de posibilidad para crear *espacios de lo sensible*, espacios de *lo político*, formas de conocimiento y una forma de desocultamiento -como *aletheia*; - una posibilidad del hombre moderno de comprensión inaugural que se resiste en cada encuentro con la obra de arte, a dejarse reducir a categorías ya establecidas, donde la imaginación se pone en marcha, para comprender no sólo ciertos momentos sociales, sino conocer algo más de nosotros y reconocer esa posibilidad abierta de acción para actuar en nuestro presente. “El arte, en efecto, constituye el órgano privilegiado por el cual se comprende la

vida, porque situado <<en los confines del saber y de la acción>>, permite a la vida revelarse ella misma en una profundidad donde la observación, la reflexión y la teoría no tienen acceso”. (Gadamer 2017, 61).

La tesis tiene como objetivo la comprensión del arte, como confluencia del juego y del tiempo festivo siguiendo la ruta gadameriana; el juego es una experiencia donde los jugadores quedan subsumidos para dar sentido al juego, no se reduce a una conciencia individual que se activa, son diversas individualidades que se reúnen para entrar al servicio del juego, su esencia es independiente de quienes participen. La fiesta por su parte nos invita a la celebración, no se trata de diálogos sueltos o dispersos, por el contrario, busca la comunicación y en ese instante de celebración permite arrancarnos de la cotidianidad, aunque sea por un momento. Por ello vislumbramos que, al posicionarnos frente a una obra de arte, se producirá una inflexión en los que participan para dar lugar a una forma de conocimiento. Es a partir del carácter del juego y la temporalidad festiva que nos aproximaremos a la comprensión del arte.

En este mundo convulso donde parece que los diferentes discursos, donde las diferentes fronteras se empiezan a desdibujar y comienzan a fusionarse en un discurso continuo, el juego que podría tener un dialogo abierto entre las diferentes disciplinas es el horizonte del que partiré. Pensar que las disímiles ciencias sociales y otras disciplinas se encuentran resueltas en una suerte de espacios estancos, donde se piensa que solamente se pueden tocar los objetos de conocimiento que cada una determina, me resulta cuestionable; por eso en mi propuesta decido no tomar partido por ninguna, a lo que me refiero es que apuesto a un dialogo abierto entre las diferentes disciplinas de las cuales se nutre la tesis; la coordenadas geográficas donde se encuentra mi escritura se ubican en lo que Gadamer llamará *mediación*. La *mediación* si bien se expresa en el juego, permite desde este lugar romper con dicotomías de pensamiento, permite abrir la reflexión en un ejercicio libre, sólo condicionado por la impronta de ciertas interrogantes que pueden responderse en la articulación desde diferentes disciplinas.

Es desde este horizonte donde está inscrita mi tesis en el posgrado en Ciencias Sociales con especialidad en comunicación y política, mi propuesta pretende abrir este dialogo de los diferentes saberes que se imparten en esta especialidad, pues a mi juicio pueden tener más juego al confrontarlos como es el caso de la filosofía, la literatura, la sociología, ya no sólo como objetos de estudio, sino como esto que nos puede hablar. Pero además desde la propuesta hermenéutica gadameriana no se reduce a una cuestión exclusiva de la filosofía, por el contrario, en su trabajo teje las relaciones entre las ciencias sociales, el arte, pues toma como eje de su reflexión el lenguaje “que implica por lo menos dos cosas: que el bien y la verdad no son dados desde fuera sino contruidos; por otro lado, contribuye al desplazamiento de la racionalidad nomológica para ser sustituida por la dialógica”. (Aguilar y González 2007, 11).

Mi tesis responde a la línea de política en este posgrado desde la vieja *querella* entre arte y política, si bien es cierto que la intensión no es mostrar esta relación, si nos permite desde la lectura de Ranciere entender por los *regímenes de visibilidad* que produce el arte como conformación de *espacios de lo sensible*, espacios que son común a todos y en donde se expresa la heterogeneidad que conforma las sociedades y que deviene en un posible ejercicio de la política. “De esta forma, Ranciere llegó a entender el arte y la política como prácticas singulares y totalmente contingentes que rompen las reglas que controlan la experiencia <<normal>>”. (Ranciere 2019, 14). La relación entre política y el arte si bien cada una responde a sus propias características es necesario encontrar lo común en ellas.

El arte puede crear un nuevo paisaje de lo visible y una nueva dramaturgia de lo inteligible, pero esas innovaciones trabajan para reelaborar el mundo de la experiencia común como el mundo de una experiencia impersonal compartida. Y de esta manera ayuda a crear el tejido de una experiencia común en la que pueden desarrollarse nuevos modos de construir los objetos comunes y nuevas posibilidades de enunciación subjetiva que son características de la <<estética de la política>>. (Ranciere 2019, 40-41).

Así como Bergson habló del signo que congela, la escritura cristaliza lo vivido, luego entonces, toda propuesta de texto es un tamiz biográfico y esta tesis no es la excepción, pues mi inquietud ahora congelada fue una emergencia frente a mi experiencia en lo estético, es decir, a mi andar en la danza. Desde la danza surge la interrogante para la comprensión sobre el arte, la danza produjo en mi ese proceso de *Formación (bildung)* del que habla Gadamer.

La elección de mi reflexión en algunas propuestas artísticas es resultado de mi experiencia, el acercamiento a la danza contemporánea me permitió asistir a una suerte de confrontación de la concepción de la corporalidad, de los discursos que se trabajan en el ejercicio dancístico y cómo ello impacta en el público. Desde mi perspectiva la danza no sólo se trata de la técnica del cuerpo, sino de lo que nos quiere decir ese cuerpo, de los discursos posibles que enuncia, pues se expresan las emociones más básicas del hombre; lo regresa a la naturaleza y lo conecta con lo divino.

Mi tesis de maestría que se centró en dilucidar el concepto de la anomia<sup>1</sup>, lo cual fue un resorte que me arrojó a los temas de la estética, pues la anomia representa esta condición normativa al contener el doble vínculo; por un lado, el que llevaría al suicidio y, por otra parte, el de la creación estética, esto dio como consecuencia una prefiguración en la comprensión del arte. Mi tesis de maestría quedaba en falta, pues no había una reflexión sobre el arte y de esta curiosidad me encontré a Hans – Georg Gadamer, y hasta entonces

---

<sup>1</sup> La *anomia* presenta una doble condición la más conocida que se le atribuye al sociólogo francés Emilio Durkheim, para Durkheim la *anomia* expresa una condición negativa por la transformación de las sociedades modernas y con ello una creciente individualización, que se puede expresar en el *suicidio anómico*, pero también encontramos la otra condición de la *anomia* aquella que trabajó Jean-Marie Guyau y quién fue el primero en hacer uso del término. “La anomia, para Guyau, es creadora de nuevas formas de relaciones humanas, de autonomías que no son las de una referencia a normas constituidas, sino abiertas a una creatividad posible. No resulta, como cree Durkheim, de un desorden estadístico, sino que incitan al individuo a sociabilidades hasta entonces desconocidas – de las que dirá que la creación artística es la manifestación más fuerte”. (Duvignaud 1990, 81).

sin saberlo ya había iniciado un diálogo con *verdad y método* su libro capital. Muchas de las aún insípidas ideas hicieron resonancia con él, y posteriormente contra él, por ejemplo, en esta suerte ideal de una *fusión de horizontes*.

Realice un abordaje rector de los libros de Gadamer en los que trabaja el arte, como primer momento *verdad y método*, que es el centro de gravedad de sus posteriores escritos. Pues estos funcionan como apéndices a su libro principal. Lo cual me incitó a que dialogara con los autores revisados por el filósofo alemán, que son muy disimulos entre sí, no sólo seguí los pasos de Gadamer para rearticularlos sino también para una interpretación propia. Mi recorrido bibliográfico si bien, mantiene este eje ya planteado por Gadamer, no se reduce a él, se gesta en un diálogo abierto con otras posturas, otros autores no trabajados por el que realiza *verdad y método*.

En una primera etapa revisionista de las fuentes gadamerianas y en una segunda etapa la recuperación de esas fuentes en mi propio horizonte, Gadamer en su propuesta estética abre dos condiciones la primera que se refleja en esta tesis donde la intención es evidenciar uno de los posibles acercamientos a la comprensión del arte, la segunda “permite que la formación y la educación gane un horizonte”. (Grondin 2007, 27).

Desde mis lecturas sociológicas se hizo este entrecruce con la propuesta gadameriana para enriquecer el diálogo, desde mi lugar de enunciación es importante reconocer esos entramados teóricos que posibilitan una voz propia, aunque a veces este lejana de la disciplina que vio nacer mi escritura teórica.

De estas inquietudes surge la pregunta por el arte, ¿qué es lo que posee que permite arrancarnos de la vida instaurada?, ¿qué es lo que hay en sus discursos que nos invita a jugarlos en la imaginación? Por ello mi primer acercamiento a este trabajo se origina desde el concepto del juego, el juego al ser de carácter medial permite romper con falsas

dicotómicas epistémicas, por el contrario, en ese espacio de libertad se anuncian posibilidades estéticas que lleva consigo toda obra de arte. En este acercamiento al juego me encontré a Hans – Georg Gadamer, que al ser la comprensión del arte un eje principal en *Verdad y método* y donde la intención del autor es mostrar las posibilidades que lleva consigo la comprensión del arte, me permitió responder a mis preguntas desde su trabajo filosófico.

Gadamer trabaja en dos textos particularmente la discusión sobre *el juego y la fiesta*; el primero de ellos publicado en 1960, la que se considera la obra más importante *Verdad y Método*; como es conocido ese título no era el que originalmente había pensado; al tener la influencia de Heidegger en *Ser y tiempo* “había pensado que un título adecuado podría ser el de *Comprender y Acontecer*” (Gadamer 2017, 21); sin embargo la crítica constante que lanza contra el método moderno le resultara más adecuado titular su obra como hoy la conocemos; y el segundo libro *La actualidad de lo bello* publicado en 1977, donde el acento se encuentra en tejer ese puente entre un “arte del pasado” y “un nuevo arte” a través de tres conceptos fundamentales - *signo, juego y fiesta* - que se articulan para formular su estética hermenéutica.

Señalemos que a lo largo de *Verdad y método* Gadamer inscrito en la tradición hermenéutica tiene como objetivo *El fenómeno de la comprensión*, pues la comprensión se encuentra presente en todas las actividades humanas; el arte es el vehículo que le permite exponer, cómo en esta experiencia la ciencia moderna encuentra su límite, y al mismo tiempo reformular la condición subjetiva que se presenta en la apreciación de un hecho estético. Gadamer en la estela de la discusión heideggeriana, propone pensar el encuentro con la obra de arte, como un momento de la comprensión -claro que se necesita cierta disposición y condición genuina de encuentro – por ello, se apoya en su maestro para argumentar desde otro lugar el encuentro estético. “La irrupción heideggeriana [...] abrió aquí un nuevo acceso en cuanto que interpretó la obra de arte como el poner – en – obra de la verdad y

defendió la unidad sensible y moral de la obra de arte frente al cualquier dualismo ontológico”. (Gadamer 1993, 26).

Mi estado del arte más que una bibliografía extensa se realizó una selección afectiva de los autores que se revisaron para el armado de esta tesis, así dejando por un lado el agotamiento bibliográfico, pero privilegiando la puntualidad teórica.

Nuestro primer capítulo como su nombre lo indica *Aproximación a la lectura gadameriana, eje general de su discusión estética*, se centra en exponer el punto de partida en el cual Hans – Georg Gadamer lanza su propuesta filosófica y cómo es que, a través del arte le permite visualizar la experiencia de verdad que surge del encuentro con una expresión artística. Ya en la introducción de *Verdad y Método* podemos observar la intención de nuestro autor. “El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a otro razonamiento”. (Gadamer 2005, 24). Por ello, junto con Gadamer encontramos necesario partir de la discusión sobre la fundamentación de las ciencias del espíritu o humanidades como hoy las conocemos.

Como primer momento nos acercaremos a la discusión que está presente en Wilhelm Dilthey, con la intención de exponer como para Gadamer la propuesta diltheyana representa el problema en el siglo XVIII - XIX de la fundamentación de las ciencias del espíritu,- las ciencias humanas - que al “querer” alcanzar un estatuto tanto epistemológico como metódico, no logran distanciarse de la repercusión cartesiana, la duda metódica ya expuesta en Descartes permanece así, en *la filosofía de la vida* de Dilthey “Así, Dilthey mantiene, por ejemplo, para las ciencias humanas, un ideal de objetividad que no puede servir más que para asegurarse un rango igual al de las ciencias exactas”. (Gadamer 2017, 64). Desde este lugar Gadamer va a encontrar el equívoco de trabajo hermenéutico de Dilthey, pues el historicismo permanecerá objetivando los hechos del pasado.

Por ello, se vuelve necesario revisar el problema expresado en Dilthey, en la urgencia gadameriana de romper con ese pensamiento dicotómico, por la pretensión de explicar cada hecho histórico desde el mismo tiempo histórico, y no reconocer que el sujeto que quiere acercarse al pasado parte de un presente, un presente que se encuentra construido por categorías de pensamiento y por ciertas tradiciones; “Gadamer se preguntará, además si la verdad de las ciencias humanas depende de semejante fundamento inquebrantable. ¿No se extraviará uno entonces por el ideal de la certeza cartesiana y por el modelo de las ciencias naturales?”. (Grondin 2003, 114).

En otras palabras, no reconoce que en el presente hay otras condiciones de comprensión, resulta evidente, que no es posible abordar un hecho histórico eliminando las categorías de las cuales partimos. Hay cierta *influencia histórica* que se encuentra puesta en marcha cuando me acerco al pasado.

Según estas exigencias, todo momento histórico debe ser comprendido a partir de él mismo y no puede estar sometido a las medidas de un presente que le sea exterior. Pero la aplicación de este esquema presuponía que el historiador pueda librarse de su propia situación histórica. (Gadamer 2017, 58).

Gadamer hace evidente que Dilthey, no logra establecer metodológicamente la diferencia de las ciencias del espíritu frente a las ciencias naturales, además se pierde una cuestión central, el no reconocer la potencia que ellas encierran pues llevan consigo una experiencia de verdad irreductible a la ciencia moderna.

La experiencia del arte nos reclama otra forma de acercamiento, otra mirada para su comprensión, sabemos que el método moderno se encontraba predominando todas las áreas del conocimiento; y por ello, la necesidad de buscar en otras experiencias una expresión de la verdad. El arte, como posible experiencia humana por sus propias condiciones se escapa a un análisis científico, el arte posee otro espacio de reflexión, que para Gadamer necesita ser fundamentado, pues es en el encuentro con el arte donde la verdad se pronuncia como *Aletheia*.

Su objetivo es rastrear la experiencia de la verdad, que el ámbito de control de la metodología científica, allí donde se encuentre, e indagar su legitimación. De este modo las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica (Gadamer 2005, 24).

Como primer momento le interesa esclarecer lo que sucede en la comprensión, a saber, *la estructura previa del entender*. Para Gadamer hay una suerte de anticipación para poder entender e interpretar una obra de arte con cierta expectativa. En otras palabras, el sujeto que se posiciona frente a la obra de arte, parte de cierta proyección de lo que espera ver y esta proyección es el “motor” del ejercicio de comprensión.

Por ello, vamos a encontrar en Gadamer la necesidad de recuperar los conceptos desarrollados en el humanismo, haremos evidente como desde este lugar se permite comprender lo que sucede al encuentro de la obra de arte.

Ni el moderno concepto de la ciencia ni el concepto de método que le es propio puede bastar. Lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor desde la tradición del concepto de *formación* que desde la idea de método de la ciencia moderna. (Gadamer 2005, 47).

Como primera aproximación a los conceptos básicos del humanismo será el de *formación*, pues este nos permite comprender que las experiencias en las humanidades van transformando al sujeto que participa en ellas. Es decir, las ciencias humanas producen ciertos conocimientos que afectan al sujeto que participa de ellas, “no consiste en que el que aprende acumule materias y métodos científicos, sino en que se forme a sí mismo. Los conocimientos que las ciencias humanas proporcionan, ¿no son igualmente verdades que nos forman, al cultivarnos, educarnos y transformarnos?”. (Grondin 2003, 48). La educación que se experimenta en las ciencias humanas es referida al sujeto, se hace evidente un profundo cambio espiritual por ello no es una cuestión técnica es un proceso interior – siempre en movimiento – que nos conforma y nos conecta con el mundo.

Ahora bien, Gadamer<sup>2</sup> al igual que Heidegger encuentra en el historicismo planteado por Dilthey un problema fundamental “en la medida en que se enseña que la historicidad de la verdad es el destino del ser, se pierde la pregunta por la verdad” (Gadamer 2017, 70). Por ello, Gadamer lanza su crítica al método moderno – como única forma de verificación y acceso a la verdad, y es a través de la lectura heideggeriana que la verdad se comprende como *Aletheia*, en esta franca confrontación entre *tierra* y *mundo*, ente ocultación y desocultación.

Si Heidegger designó la experiencia fundamental de los griegos como *aletheia*, desocultamiento, no sólo quiso decir que la verdad está abierta a la luz del día y que hay que arrancarla al ocultamiento como un robo, sino que además consideró que la verdad está siempre en peligro de volver a hundirse en la oscuridad, y que el esfuerzo del concepto debe apuntar a preservar lo verdadero de este sumergirse, pensando incluso este sumergirse aún como un acontecer. (Gadamer 2017, 69).

En nuestro trabajo cuando distinguimos la verdad que surge de la obra de arte, hacemos referencia a lo trazado por Heidegger en su texto *el origen de la obra de arte*, en él Heidegger distingue las cosas del mundo que nos rodean, los útiles, de la cosa – obra de arte – y para ello en principio es necesario reconocer que sí bien, es un objeto, una cosa, no posee las mismas características de los objetos del mundo, - de los útiles - hay algo en ella que nos reclama. “el modo de ser de la obra de arte describe que ésta es también una cosa y que sólo a través y más allá de su ser – cosa significa aún algo más; como símbolo remite a algo diferente o como alegoría da a entender algo distinto” (Gadamer 2017, 101). La obra de arte no se agota en un estar a la vista, como sería el caso de las demás cosas que nos

---

<sup>2</sup> Es conocido que Gadamer se enfermó de poliomielitis y esta condición lo obligó a retirarse de la vida pública, permaneció en cuarentena muchos meses, y en ese tiempo se acercó al trabajo filosófico de Heidegger. “el primer encuentro de Gadamer con Heidegger se halla bajo el signo de la hermenéutica, la cual hará que cambie el tema de su vida”. (Grondin 2003, 25). En Heidegger su maestro encontró una forma de pensar que partiera de la fundamentación ontológica, el trabajo de la comprensión ya implicaba con Heidegger una pregunta por el *ser*, y al mismo tiempo su apuesta por el diálogo por el ejercicio hermenéutico que implica la comunicación con los otros; pero además se apoya en el pensamiento heideggeriano para dilucidar la experiencia de verdad en la obra de arte. Recordemos que en Heidegger el sentido de la palabra griega *aletheia*, alcanza otro significado, no sólo es la desocultación, sino para Gadamer atribuye el significado “[...] de <<auténtico>> en el sentido de no <<falsificado>>”. (Gadamer 1993, 17).

rodean, pues objetivar la obra de arte es justamente lo que tanto Heidegger como Gadamer intentar superar.

Desde esta lectura vamos a exponer la experiencia de verdad que lleva consigo el encuentro de la obra de arte, la argumentación de Heidegger permite liberar la obra de arte de su aparente condición subjetiva, al preguntarnos por la esencia del arte, las consecuencias que alcanza es que abre la discusión para pensarla en su ser ontológico.

Por último -correspondiente a nuestro primer capítulo - nos centraremos en clarificar la relación Gadamer - Schiller pues como veremos más adelante lo que para Gadamer se traduce en la separación de la creación artística de la realidad, en Schiller implica la construcción de un concepto de belleza a través de dos impulsos. A Friedrich Schiller le toca vivir un contexto histórico convulso, por ello, para él se vuelve necesario resolver o encontrar una alternativa a los problemas políticos de la época mediante el arte, en algún sentido Schiller se niega a debatir la situación política de su tiempo de manera “directa”; él atacará la condición de su tiempo por la vía estética.

En el trabajo schilleriano podemos encontrar una crítica muy aguda al privilegio de la razón por la razón, a esta construcción objetiva que ha elegido el estado moderno, por ello es necesario - nos dice Schiller - recuperar la otra dimensión, la sensibilidad; el estado schilleriano es aquel que articula estos dos elementos en un ejercicio dialéctico del reconocimiento de los impulsos: el *impulso formal* y el *impulso de la materia*, que si bien, son de distinta naturaleza y de diferente índole, es en la superación de ambos que tendrá lugar un tercero- a saber- *el impulso del juego*.

El impulso del juego, en el que los otros dos actúan conjuntamente, convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales a ambas, y que con la necesidad desaparece también la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma (Schiller 1990, 229).

Por ello, el estado estético en el que piensa Schiller es aquel que reconoce ambos impulsos, que vigila esta tensión permanente para asegurar en algún sentido una nueva forma de *la sensibilidad de la apariencia*, es decir, esta *inclinación al adorno y al juego*.

El objeto aparece libre, es libertad en la apariencia porque se define así mismo, no hay nada por fuera de él que lo determine – de ahí la vinculación con el juego -, se explica así mismo; el objeto que observamos, lo apreciamos por ser bello, porque lo juzgamos estéticamente sin referencia con algo exterior a él. Sólo cuando el hombre alcance a percibir esa libertad de la apariencia habrá transformado su cualidad sensible y la imaginación estará operando para dar lugar al movimiento libre, al *salto del juego*.

Y de este salto al juego estético, recobramos nuevamente la argumentación gadameriana. En nuestro segundo capítulo nos centraremos en comprender cómo es que Gadamer utiliza la metáfora del juego para fundamentar la condición de verdad en la que participa la obra de arte, por ello resulta evidente que esta condición de verdad va a hacer referencia a la elucidación heideggeriana, como *Aletheia*. Para Gadamer el significado que le atribuye Heidegger a la palabra griega no sólo es el salir de lo oculto – desocultación -, sino que al mismo tiempo debe de ser entendida como auténtico, bajo esta acepción, la pregunta por la verdad del arte remite a una discusión ontológica “es decir, no caracteriza un comportamiento o una exteriorización de alguien o de algo, sino su ser como también *aletheia* puede significar una propiedad del carácter, la sinceridad, la franqueza”. (Gadamer 1993, 18).

Para esclarecer el modo de ser de la obra de arte, recuperaremos el trabajo antropológico de Huizinga, el concepto de juego nos permite problematizar y proponer una nueva lectura sobre el arte. El concepto del juego proporciona en principio liberar la condición subjetiva del arte. “Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que

él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óntico de la representación, y pertenece esencialmente al juego como tal”. (Gadamer 2005, 161). Con el concepto de juego Gadamer se opone a la conciencia estética, porque para él, desde este lugar no se comprende la experiencia de conocimiento que se pone en marcha en el espacio lúdico.

Para Huizinga, el juego es anterior a la cultura, a partir de la observación de los animales, se advierte esta acción, por ello es necesario construir una categoría que dé cuenta de esta actividad fundamental del hombre, como *homo ludens*, si bien, es cierto que el juego ha querido ser reducido a una actividad secundaria, frívola, vacía y divertida, - al igual que la fiesta por oposición al trabajo- , no es del todo de esa manera, en el juego se producen experiencias diferenciadas a las de la vida cotidiana, con reglas definidas a su interior, con una totalidad de sentido y es desde el interior de ese sentido que debemos entenderlo.

La intención de este capítulo es dilucidar el concepto de juego y por ello lo abordaremos desde distintos lugares como, por ejemplo; en Mikhail Bakhtin cuando realiza el análisis de Rabelais en su texto *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, desde su observación sobre el carnaval se reconoce su expresión como una dimensión del juego que configura la vida misma. Así como también lo abordaremos en la “relación” máscara – representación, a juicio de Gadamer no es posible trazar alguna distinción de la obra de arte y la representación, pues ambas son condición de un mismo espacio.

El carnaval representa ese espacio lúdico y todos participan en él, la intervención de todos los presentes dota de existencia al carnaval, una de sus principales cualidades como señala Bakhtin, es que no reafirma las desigualdades de una sociedad; el carnaval se sustrae de esa diferencia por algún momento al burlarse y ridiculizar a las figuras de autoridad, en algún sentido todos experimentan las mismas condiciones, es a través del humor que se permite esta “inversión de los roles sociales”.

Los problemas arduos y temibles, serios e importantes son transferidos al plano, alegre y ligero, de los tonos menores. Tienen un desenlace que produce alegría y alivio. Los misterios y enigmas del mundo y del futuro no son sombríos y temibles, sino alegres y ligeros. No se trata evidentemente de afirmaciones filosóficas, sino de la dirección tomada por el pensamiento artístico e ideológico, que trata de comprender el mundo desde un punto de vista nuevo, abordándolo no como un misterio sombrío, sino como un drama sátiro. (Bakhtin 2003, 187).

Los espacios de juego como forma del carnaval que analiza Bakhtin expresan esta liberación total de la seriedad de la vida corriente, permite “apoderarse” de las calles, ser parte del pueblo, de una colectividad popular. “Pues las fronteras entre el juego y la vida están diluidas adrede. Es la vida misma la que dirige el juego”. (Bakhtin 2003, 209). El juego entonces adquiere esa totalidad de sentido al interior de este, se percibe un espíritu de libertad pues las normas válidas para la vida corriente pierden su eficacia.

Por otra parte, vamos a revisar el trabajo de Ludwig Wittgenstein, en su texto titulado *Investigaciones filosóficas*, sabemos que en él desarrolla el problema del juego del lenguaje, es decir, los usos posibles de las palabras y cómo éstas adquieren su validez en esa comunidad de hablantes.

Podemos advertir que el uso de las palabras está inscrito en un juego, - comunidad de hablantes – quienes establecen el uso de estas, así como su significado, este juego del lenguaje contiene reglas, estas reglas permiten y delimitan las jugadas – las palabras-, los movimientos de los jugadores; es decir, lo que es admisible dentro del juego. En el juego del lenguaje podemos decir que cada frase o palabra es un movimiento -una jugada – por lo tanto, su significado es posible dentro de las reglas de uso en el contexto de dicha actividad y el sentido del juego de palabras se construye en la totalidad de comunicación de ese instante, bajo ese contexto.

Por último, dentro del capítulo *El carácter del Juego: creación de sentido*, analizaremos el problema de la representación y la máscara. La máscara implica la “problemática entre el ser y la representación”, Gadamer en el apartado que dedica a dilucidar el concepto del juego titulado *El juego como hilo conductor de la explicación ontológica* plantea la

problemática sobre la representación de la obra de arte. A través de la representación dramática considerada como un juego, esta puesta en escena es pensada para un público, es decir para ser *re-presentada*, está ejecutada para alguien más, entonces el juego no sólo se reduce al trabajo de los actores, sino a los “espectadores” que también participan de él. “El espectador ocupa el lugar del jugador. El, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego”. (Gadamer 2005, 153). Es a través del espectador que el juego adquiere la totalidad de sentido, en nuestra argumentación vamos a desarrollar, como primer momento sus atributos: reglamentado, determinado en espacio – tiempo, experiencia de libertad y movimiento; con la intención de comprender cómo es qué, en el juego no sólo se remite a los jugadores. El modo de ser de la obra de arte contiene como parte de su definición a la *re-presentación*, no son condiciones distantes, sino que se congregan para la comprensión, la referencia siempre abierta a ese espectador potencial permite comprender como el juego se ha convertido en obra de arte.

Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene su ser simplemente en el punto de intersección de las experiencias de los espectadores. Es a la inversa el ser del espectador el que está determinado por su <<asistencia>>. La asistencia es algo más que la simple copresencia con algo que también está ahí. (Gadamer 2005, 169).

La representación teatral implica la construcción de un personaje dotarlo de identidad para su ejecución, que hace sentido en la puesta escénica; como señala Vattimo la máscara implica la idea de representar a alguien, *como un segundo ropaje que nos cubre y nos protege* al no exponer de manera directa nuestra identidad nos permite ser apariencia, y es el sujeto debajo de la máscara quién se está jugando en la representación.

Para Nietzsche – desde la lectura de Vattimo – la máscara o disfraz transita por dos momentos en el primero al vincularla al “hombre decadente”; pues cubre con ella sus temores e inseguridades; sin embargo, en el análisis de la tragedia griega encuentra otra forma de concebir la máscara.

[...], nos vemos inducidos a preguntarnos si la máscara está siempre y necesariamente conectada con la decadencia. Al contrario, ha resultado ya evidente que también aquel mundo de formas que se nos aparecen como una perfecta síntesis de interior y exterior, ser y parecer, a su vez no es más que una máscara destinada a encubrir la desnuda realidad de la existencia amenazada por el terror y el caos. (Vattimo 1989, 26).

Aquí Nietzsche le concede a su argumentación que la máscara ahora aparece; si bien aún ligada al sufrimiento ya no pertenece a un hombre decadente, a un hombre débil ahora la máscara la porta el hombre de la súper abundancia. Por ello, en la representación del arte se trata de buscar en la raíz dionisiaca la potencia liberadora que lleva consigo las experiencias artísticas, pues las formas e institucionalizadas de la vida cotidiana las vivimos reiteradamente con la configuración de Apolo.

Para nuestro tercer capítulo titulado: *la temporalidad festiva* vamos a dilucidar el problema de la celebración del arte en sus diferentes manifestaciones y en su cualidad de interrumpir el tiempo para vivirlo como extraordinario, su condición irruptora reclama la comprensión de ese gesto ritual. Revisaremos qué es y cuál es el sentido de la fiesta, para poder comprender su carácter temporal, la fiesta es celebración, es aprender dirá Gadamer a demorarnos en ella, el arte, por su parte nos invita también a demorarnos en él, entre más construyamos su sentido, más tiempo queremos celebrarlo. La fiesta en ocasiones queremos que permanezca, pues el sentido que se construye al interior de esta se vive como pleno y porque rompe con la individualización moderna.

Pero, para comprender el carácter ritual de la fiesta y su temporalidad como aquí se pretende, reflexionaremos en torno a esas experiencias del tiempo. El tiempo que se vive como lineal, cronológico – si este puede ser entendido así, - el tiempo habitual de la normalización institucional; frente al tiempo de la comunicación, al del desorden, el tiempo del caos; el del modo extraordinario.

No hay religión ni sociedad que no haya conocido y practicado esa división del tiempo en dos partes separadas que alternan según una ley que varía con los pueblos y las civilizaciones. Incluso es muy probable, como ya dijimos, que haya sido la necesidad de esa alternancia la que haya llevado a los hombres a introducir, en la continuidad y la homogeneidad de la duración, distinciones y diferenciaciones que no lleva naturalmente consigo. (Durkheim 2014, 478).

En *la actualidad de lo bello*, Gadamer trabaja tres elementos fundamentales del arte: el elemento lúdico, el simbolismo y la fiesta con el objetivo de tejer un puente entre el arte del pasado y el arte moderno, pues a la pregunta ¿qué es el arte?, bajo la creación de nuevas expresiones artísticas, se vuelve necesario buscar en experiencias humanas más fundamentales -señala Gadamer-; es decir en la base antropológica, de ahí que la fiesta en su expresión ritual; en ese tiempo diferenciado nos ayude a comprender esta discusión.

El tiempo como experiencia resulta complejo de ser caracterizado porque se piensa que es un concepto abstracto, o se reduce al trabajo de la física<sup>3</sup>. Sin embargo, desde diferentes lugares se ha estudiado; como por ejemplo en el trabajo que realiza Henri Bergson, para el filósofo francés es importante distinguir dos concepciones fundamentales del tiempo; el tiempo de la yuxtaposición -entendido como movimiento desde fuera- frente al tiempo absoluto, el de la intuición que sólo se conoce *desde dentro y en sí*. La primera forma de conocer siempre será en aproximación, fragmentada y, por lo tanto, nunca se alcanza su totalidad; la segunda es desde la intuición que aprehendo el sentido:

[...], piensen que se encuentran fuera del movimiento; lo observan. En un momento dado, ustedes suponen que el cuerpo móvil se detiene en un punto en donde en realidad no se detiene, pero en donde ustedes creen que se podría detener. Lo que ustedes llaman una posición del cuerpo móvil es en realidad una suposición de detención. El cuerpo móvil nunca está en el punto por el que pasa; si estuviera en uno de los puntos por los que pasa, coincidiría con ese punto, y en consecuencia el movimiento sería inmóvil. (Bergson 2017, 37).

---

<sup>3</sup> Es conocida la confrontación que tuvieron Albert Einstein y Henri Bergson, en el año de 1922 en París, el encuentro del físico y el filósofo hizo evidente la diferencia fundamental en la comprensión del tiempo. “Einstein estaba obsesionado con buscar la unidad del universo y creía que la ciencia podía revelar sus leyes inmutables y describirlas de la forma más simple posible. Bergson, en cambio, defendía que el signo definitivo del universo era justamente lo contrario: el cambio interminable. (Canales 2020, 37). Canales expone el debate que sostuvieron Einstein y Bergson en la comprensión del tiempo, posiciones irreconciliables.

El tiempo de la intuición, es el que nos permite movernos desde dentro, desde la temporalidad festiva, por ello, en esta distinción se vuelve necesario revisar al sociólogo Norbert Elías, para quién la dificultad de abordar el concepto del tiempo, es que no se reconoce un ejercicio de síntesis en la comprensión del mismo y se vuelve necesaria la construcción histórica que han hecho las sociedades sobre él, en un proceso largo de observación de fenómenos para ser perfeccionado como símbolo de organización y regulación de las sociedades. “De este modo, el “tiempo”, o, mejor dicho, la determinación del tiempo se muestra como un medio de orientación que los hombres elaboran para dominar tareas sociales muy precisas a lo largo de los siglos”. (Elias 2015, 102). Pues se logra ese ejercicio de síntesis a través de establecer procesos, vincular aspectos observados en la naturaleza y crear un marco de referencia.

Del análisis sociológico de Elías, vamos a desarrollar el concepto del tiempo a lo largo del proceso civilizatorio y del cómo es que, en las sociedades tradicionales se vinculan al tiempo, su trabajo nos permite comprender como la percepción sobre el mismo se ha modificado y se ha transformado en un ejercicio coercitivo.

Por otra parte, los rituales nos permiten aproximarnos a la comprensión de un tiempo cíclico que se expresa de manera más recurrente en las sociedades tradicionales, por ello vamos a revisar el trabajo de Mircea Eliade. El tiempo desde esta lectura es el que retorna, el que permite la reanudación de la cosmogonía. Eliade expone ciertos rituales, en diferentes culturas, nos explica cómo es que en las sociedades tradicionales privilegian la construcción de un tiempo sagrado frente al devenir del tiempo profano. En esta oposición que plantea Eliade del mundo sagrado y el profano debemos entender que el primero permite la regeneración. En consecuencia, el mundo profano que experimentamos las sociedades actuales, no se juega en el instante, sólo representa el tiempo del trabajo, de la linealidad observable.

Como último elemento sobre la comprensión del tiempo revisaremos la propuesta de Paul Ricoeur, pues cómo sabemos, la intención del autor francés en *Tiempo y narración* es la de comprender la temporalidad de la estructura narrativa. “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su pleno significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”. (Ricoeur 2018, 113).

Para ello, el modo de acceder a la estructura narrativa – considera Ricoeur – será por dos vías; la problemática planteada por Agustín a través de sus aporías, frente a la posición de Aristóteles en la trama (*mythos*) “el análisis agustiniano ofrece una representación del tiempo en la que la discordancia desmiente continuamente el deseo de concordancia del *animus*. El análisis aristotélico, en cambio, establece la superioridad de la concordancia sobre la discordancia en la configuración de la trama”. (Ricoeur 2018, 40). El objetivo de abordar a Ricoeur es porque nos ayuda a pensar la estructura narrativa de la propia obra de arte, en esta condición que señala Aristóteles de un “principio”, un “medio”, y un “final”, se reconoce la temporalidad intrínseca de la obra de arte que se puede distinguir de la continuidad homogénea.

Después de haber expuesto el problema sobre la comprensión del tiempo, regresaremos a la discusión de la fiesta, con la intención de mostrar su carácter cíclico. Desde la sociología el análisis de la comprensión de la festividad podemos ubicarlo con Emilio Durkheim, quien ya había señalado el origen de la fiesta, para el sociólogo francés no es posible que lo sagrado y lo profano coincidan en un mismo espacio, ni tampoco en la misma unidad de tiempo; por ello es necesario establecer tiempos (días, fechas, períodos) para que tenga lugar la fiesta. En Durkheim vamos a encontrar esta exposición a través de una concepción antagónica del mundo profano frente al mundo sagrado.

Efectivamente, gracias a la barrera que separa lo sagrado y lo profano, el hombre sólo puede entrar en íntimo contacto con las cosas sagradas a condición de despojarse de lo que hay de profano en él. No puede vivir una vida religiosa intensa sino empieza por retirarse más o menos completamente de la vida temporal (Durkheim 2014, 479).

Por su parte Gadamer ubica dos expresiones o modalidades de la fiesta las que retornan y la que se presentan por única ocasión; las primeras, las que retornan son la que permiten esa comprensión del tiempo cíclico, las que se viven con una intensidad diferente y que por esa diferencia antagónica es posible vivirse como una experiencia plena. Es así, que la fiesta se vive como éxtasis, como temporalidad plena, en esa reunión entre el cielo y la tierra, en el retorno a un origen primigenio, es la ruptura con la vida cotidiana, con el trabajo, con lo profano.

Después de hacer el recorrido por el eje de discusión gadameriano, por los atributos del juego y la distinción de la temporalidad festiva presentaremos nuestras conclusiones en ellas expondremos cómo desde la lectura hermenéutica gadameriana, el arte posee una cualidad de comprensión inaugural irreductible a categorías de pensamiento ya definidas.

No es problema la cuestión de si la danza y el juego se hallan en conexión. Es algo tan patente y seguro que podemos excusarnos el trabajo de incorporar minuciosamente el concepto de danza en el del juego. La relación entre danza y juego no consiste en que aquella tenga algo de éste, sino que forma una parte de él: es una relación de identidad de naturaleza. La danza es, como tal, una forma particular y particularmente completa del juego. (Huizinga 2008, 209).

Por último, se presenta un anexo en él se analiza el trabajo del director de cine Wim Wenders titulado *Pina*, con la intención de poner en operación algunos de los conceptos que hemos trabajado en esta tesis. Wenders en una suerte de documental recupera el trabajo coreográfico y dancístico de una transgresora de la danza contemporánea. Pina reúne no sólo la danza y la música, sino que agrega el teatro, el performance en un ejercicio único dentro de las vanguardias de la danza. Wenders en su manejo del cámara ayudado del formato 3D logra que el público se vincule con la danza es sus aspectos más básicos, en esa expresión de las emociones – que a Pina tanto le gustaba trabajar -, en el manejo del 3D

somos parte del juego dancístico. La danza expresa esa fuerza dionisiaca, ese impulso creativo que no puede ser reducido a categorías de pensamiento, la danza logra conectar el hombre con lo sagrado.

---

**Capítulo I**  
**Aproximaciones a la lectura gadameriana,**  
**eje general de su discusión estética.**

---

El arte es más poderoso que el conocimiento,  
porque *él* quiere la vida,  
mientras que el conocimiento alcanza  
como última meta sólo – la aniquilación.  
Friedrich Nietzsche.

el pensador abstracto posee casi siempre un corazón frío,  
porque fracciona las impresiones,  
que sin embargo sólo conmueven al alma  
cuando constituyen un todo;  
el hombre práctico tiene con mucha frecuencia  
un corazón rígido  
porque su imaginación recluida  
en el ámbito uniforme de su actividad,  
no es capaz de extenderse hacia otras formas de  
representación.  
Friedrich Schiller.

Gadamer<sup>4</sup> en gran parte de su trabajo filosófico se dedicó a problematizar y cuestionar la verdad como forma de verificación moderna, como *única vía válida para la construcción de conocimiento*, de esta inquietud se desprende la apuesta por el arte, para hacer evidente los límites metodológicos de la ciencia moderna. Para nuestro autor es en el testimonio del *arte, la historia y la filosofía* que la comprensión debe entenderse como un ejercicio amplio en el cual siempre se encuentra inmerso un sujeto.

Para Gadamer es fundamental reconocer que en estas experiencias se hace evidente un mundo que en cierto sentido escapan a la explicación de una metodología científica y que no es posible adecuarse a esta. Las ciencias del espíritu son una experiencia de verdad y de ellas se deriva – como sería el caso del arte – una forma de comprensión. El arte, sin duda

---

<sup>4</sup> Es importante aclarar que la intención de este capítulo no es agotar la discusión sobre la *Crítica del juicio* por Immanuel Kant, ni la propuesta que plantea Schiller en su libro titulado *Cartas sobre la educación estética del hombre*, el propósito será trazar los ejes de la argumentación gadameriana para la comprensión de su trabajo estético y desde ahí conocer la importancia que representó para Gadamer analizar el papel del arte dentro del ámbito de comprensión hermenéutico.

alguna, se reconoce como una experiencia humana completamente diferente, extraña, ajena para el trabajo de la ciencia<sup>5</sup>, y es desde este lugar el interés de Gadamer por mostrar su condición de verdad. La verdad desde la distancia epistémica sesga la comprensión, *adaequatio rei et intellectus*, la verdad para Gadamer debe ser repensada como un acontecimiento, pues no hay una adecuación del método a la realidad va más allá de la propuesta cartesiana, entender la verdad como acontecimiento nos reclama y nos permite interrogarnos. Por ello, en este apartado nos centraremos en dilucidar los ejes rectores gadamerianos en su propuesta sobre el arte.

La experiencia del arte no debe falsearse como la posesión de una posición de formación estética, ni neutralizar con ello la pretensión que le es propia. Veremos más adelante que aquí está contenida una consecuencia hermenéutica de gran alcance, ya que *todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer*. (Gadamer 2005,141).

Gadamer va a dudar del método moderno, en el sentido que pueda validar y fundamentar todas las formas de conocimiento, para nuestro autor hay otras experiencias que no pueden ser “analizadas” desde el modelo cartesiano. “Gadamer piensa aquí especialmente en el testimonio del arte, y también en las tradiciones <<más antiguas>> [...], porque revelan una concepción del entender que todavía no es instrumental”. (Grondin 2003, 41). Desde el ejercicio hermenéutico se hace evidente que el método moderno no puede abarcar todas las experiencias humanas, la verdad se presenta en otros espacios y por ello habrá que fundamentarlo. Ya en Descartes ubicamos la discusión que provoca su propuesta metódica, el dudar de todo aquello que no esté verificado con la realidad, no permite que tanto los *prejuicios* como la *tradicón* se reconozcan en el proceso de comprensión. “Por consiguiente, lo que censura no es la ciencia metódica como tal (lo cual sería necio), sino la fascinación que dimana de ella y que nos seduce a entender de manera puramente instrumental el entender, y a errar así en cuanto a entenderlo”. (Grondin 2003, 41).

---

<sup>5</sup> Ya en Nietzsche encontramos esta discusión en su texto *el origen de la tragedia* “Mientras tanto, ciertas naturalezas superiores, inclinadas a afrontar problemas universales con increíble sensatez, han sido capaces de utilizar el mismísimo armamento de la ciencia con la intención de mostrar sus límites y los condicionantes de su conocimiento y así, de paso, impugnar de manera decisiva la arrogación de la ciencia de poseer una validez universal y unos fines universales” (Nietzsche 2010, 117).

Para fundamentar esta posible experiencia de verdad que lleva consigo el encuentro con una obra de arte, Gadamer parte del problema de la *conciencia histórica* expuesta por Dilthey, a saber, su concepción del historicismo; en Dilthey se encuentra esta fundamentación de las ciencias del espíritu, su ejercicio es distinguir cómo se comprenden los hechos históricos.

El problema de la propuesta diltheyana estriba en la fundamentación de las ciencias humanas frente a las ciencias naturales; para Gadamer esta apuesta no se logra, pues Dilthey permanece objetivando la historia y con ello impide dilucidar el proceso de comprensión histórica.

[...] y a la exigencia del pensamiento histórico de comprender cada época desde sí misma y de no medirla con el patrón de un presente extraño a ella. Según este esquema – así Dilthey – podría pensarse el conocimiento de nexos históricos cada vez más amplios y extenderlo hasta un conocimiento histórico universal, del mismo modo que una palabra sólo se comprende desde la frase entera y ésta sólo desde el contexto del texto entero e incluso desde la totalidad de la literatura transmitida. (Gadamer 2005, 292).

En *Verdad y Método* podemos observar tres inflexiones que plantea Gadamer para su propuesta estética, la crítica al subjetivismo kantiano y con ello la facultad del juicio de gusto, - como la acción del sujeto que vuelve sobre sí mismo- es decir, lo que no está dado por conceptos; la separación del arte de la realidad, como simple apariencia sin una conexión con el mundo y la crítica a la ciencia moderna como *única vía de acceso al conocimiento*. Por ello, en palabras de Grondin, para Gadamer es necesario redescubrir las concepciones del humanismo y será necesario “liberar al concepto de verdad de la camisa de fuerza que la metodología científica le impuso”. (Grondin 2003, 45). Gadamer no va a negar la importancia de ésta, sino que su intención es hacer evidente que hay otras experiencias de verdad, como sería el caso del arte, donde el método moderno no resulta el más adecuado; - y al mismo tiempo cómo es posible ese proceso del comprender vinculado al arte”. (Grondin 2003, 46) por la experiencia de *formación* que el arte puede proporcionar.

Como punto de partida, Gadamer ubica en Dilthey<sup>6</sup> el fracaso de la fundamentación de las ciencias del espíritu; pues no logra distanciarse metodológicamente de la construcción de un “objeto de estudio”. En Dilthey -según Gadamer – hay una influencia del modelo de las ciencias naturales, “a pesar de su empeño en justificar la autonomía metódica de las ciencias del espíritu” (Gadamer 2005, 35). Sucede que, si la historia se estudia desde su objetivación sólo reproduce el modelo de las ciencias naturales validando su método y permaneciendo así, como única referencia metodológica. Resulta evidente que la discusión que plantea Gadamer en *Verdad y Método* llega tarde a dicha problematización (la fundamentación de las ciencias humanas) sin embargo, como lo anuncia este capítulo, el objetivo es plantear el punto de inflexión que señala Gadamer para desarrollar una comprensión del arte.

Es necesario reconocer que, aproximarse a la comprensión histórica, requiere determinarla en su condición singular, no es posible trazar una generalidad en los hechos históricos; porque comprender hechos humanos también requiere de otras categorías de análisis que den cuenta de lo que ahí tiene lugar, pero además: “Lo que interesa al conocimiento histórico no es el saber cómo los hombre, los pueblos, los Estados se desarrollan en *general*, sino, por el contrario, cómo *este* hombre, *este* pueblo, *este* Estado ha llegado a ser lo que es; cómo esto ha podido pasar y llegar a suceder *allí*”. (Gadamer 2017, 50). Y a la par, si queremos comprender los hechos históricos no podemos desvincularlos de las categorías con las que nos acercamos a su elucidación.

De esta primera crítica se desprende la necesidad de recuperar los conceptos desarrollados en el humanismo, “Gadamer buscará esa experiencia de la verdad en tradiciones valiosas pero que cayeron en el olvido, y cuya rehabilitación él ha contribuido considerablemente” (Grondin 2003, 44) pues estos son lo que pueden dar cuenta del proceso de comprensión

---

<sup>6</sup> Jean Grondin reconoce tres aporías que se encuentra expuesta en *Verdad y método* y realiza una síntesis de la discusión que plantea Gadamer, la primera aporía refiere a “la pretensión metodológica de un conocimiento de validez universal para las ciencias humanas”; la segunda expresa “una concepción intelectual o instrumentalista”; una conciencia histórica que desconoce su propia historicidad, y por último, “Ésta se manifiesta en su inclinación a concebir inadvertidamente la vida histórica a partir de las categorías cartesianas de la ciencia y en orientación hacia ellas, mientras que Dilthey promete lo contrario, a saber, proporcionar una explicación de la ciencia partiendo de la vida histórica”. (Grondin 2003, 113-116).

de lo humano en general y la potencia del arte como experiencia de conocimiento. El *acontecimiento del entender* como proceso dialógico que permite el ejercicio hermenéutico.

Gadamer recupera el concepto de *Formación*. (*bildung*) “Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la <<conservación>> es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu”. (Gadamer 2005, 40). Para entrar al concepto de *Formación* propone el método dialéctico planteado por Hegel, pues desde este lugar le permite entenderlo como una posibilidad de devenir, al mismo tiempo lograr una distancia sobre sí mismo y colocarse por encima; es decir, como una generalidad, que no debe ser comprendida como la generalidad abstracta que representa el método inductivo de la ciencia, sino “aquí generalidad es en consecuencia la posibilidad de verse así mismo y ver los objetos como los ven los demás”. (Gadamer 2005, 46). Es decir, “la conciencia que opera en todas las direcciones y es así un sentido general. (Gadamer 2005, 47).

El concepto de *formación* no debe ser entendido como un aprendizaje cultural o artístico, o una formación académica, si se entiende desde este lugar se reduce a un conocimiento probablemente construido por exigencias sociales o reconocimiento; la *formación* -como la entiende Gadamer - implica un “incremento” de saber, de experiencias vividas que permiten a alguien comprender una situación o un hecho con mayores elementos. Por ello, la experiencia del arte representa un *incremento de ser*, “el concepto de formación es donde más claramente se hace perceptible lo profundo que es el cambio espiritual que nos permite sentirnos todavía contemporáneos del siglo de Goethe”. (Gadamer 2005, 38). En otras palabras, podemos entender el concepto de *Formación*, como un concepto en movimiento que se apropia de todas las “experiencias”, - las aprehende - la formación “no se trata de cuestiones de procedimiento o de comportamiento, sino del ser en cuanto devenido. (Gadamer 2005, 46). Las ciencias humanas y en específico el arte, permiten irnos formando, *in crescendo*; es un saber que opera en toma de decisiones, en capacidad de escucha, o en hacer una *docta ignorantia*.

Gadamer encuentra en Heidegger esta posibilidad de comprender “la verdad” como la lucha entre ocultación y desocultación; es decir, como *aletheia* -es conocido que Heidegger fue maestro de Gadamer y en gran parte de su discusión se encuentra esa estela del pensamiento heideggeriano- Resulta evidente que el trabajo filosófico de Gadamer pretende “recuperar la experiencia de verdad en el arte”, y legitimar en algún sentido su potencial de conocimiento.

También el arte dispone de un asombroso poder enunciativo, que es propio de él, oponiéndose a su traducción a otro *médium*. La manera de la contemplación estética tiene plenamente su legitimidad, pero no debe hacer que se olvide que la obra de arte encarna, ante todo, una experiencia de la verdad. (Grondin 2003, 45).

Sabemos que la obra de arte no agota su sentido, no agota su poder enunciativo, siempre tiene algo más por decir; pero sólo se hará presente en esta confrontación entre tierra y mundo, en su juego permanente de *ocultación – desocultación* y es desde esta tensión, que Gadamer elabora su propuesta frente a la obra de arte.

Desde este lugar podemos entender algunos ejes de inflexión que se encuentran expuestos en *Verdad y método*<sup>7</sup> Gadamer le apuesta a las experiencias del arte, la historia y la filosofía<sup>8</sup>; para legitimar el papel de las humanidades como forma de comprensión de lo humano, que no se “explican” con el método moderno, por otro lado, la experiencia con la

---

<sup>7</sup> Sabemos que *Verdad y Método* es la obra principal de Gadamer que presentó cuando tenía 60 años. “Se trata, con toda seguridad, de una obra de madurez, preparada muy laboriosamente. Pero, dada la longevidad y la productividad de su autor, al cabo de cuarenta años, casi se la considera como una obra de juventud. Porque Gadamer había publicado relativamente pocas cosas con anterioridad”. (Grondin 2003, 21). Para él filósofo alemán que encuentra en la universidad de Marburgo a los maestros que como Heidegger le permiten trazar un eje de discusión sobre la experiencia del arte, la crítica al historicismo, la formulación de su hermenéutica permite a Gadamer que, en la experiencia del arte, hay potencialmente una experiencia de verdad. Habrá entonces junto con nuestro autor argumentar, sí esto es posible.

<sup>8</sup> A nuestro autor le tocó vivir todo el siglo XX y con ello asistir a las nuevas transformaciones tanto tecnocientíficas, como el ascenso del positivismo, -una época donde la ciencia y la tecnología iban acaparando todo el mundo; - una fundamentación necesaria de las ciencias humanas y con ello también, la ruptura con ciertas tradiciones del humanismo; la experiencia de dos guerras mundiales y en consecuencia la reformulación de lo humano. Tal vez de estas experiencias de vida es que Gadamer, encuentra en el arte una posibilidad de acceso al conocimiento, una forma de crítica a la racionalidad instrumental, una apuesta por el diálogo, y una forma de comprensión desde un horizonte hermenéutico.

obra de arte no se reduce a una condición subjetiva (intersubjetividad) un sujeto que sólo observa una obra de arte, - distante – como sí no hubiese una implicación de aquello en lo que participa, por ello Gadamer utiliza la metáfora del juego para romper con dualismos metodológicos y así comprender la experiencia del arte – Como veremos en el siguiente capítulo-.

### **El papel del *prejuicio* y la *tradicción* en el ejercicio de comprensión**

Nuestro filólogo trabajará en sus primeros capítulos de *Verdad y Método* la recuperación de dichos conceptos para volverse a la *tradicción* y definir qué clase de conocimiento, es aquel que se produce a partir de reconocer que “el conocimiento histórico no obstante no busca ni pretende tomar el fenómeno concreto como caso de una regla general. Su idea es más bien comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única. (Gadamer 2005, 33). Este tipo de conocimiento que no puede ser análogo al conocimiento de las ciencias naturales y que reclama ciertas aptitudes y una sensibilidad particular. “¿es posible dejar el concepto de verdad sólo en manos del conocimiento conceptual, científico?”. (Aguilar 2006, 11).

Gadamer opone a la conciencia histórica, una comprensión hermenéutica. Es decir, como primer momento le interesa esclarecer lo que sucede en la comprensión, no como el proceso de construcción metodológica, sino el punto de partida de esa comprensión, a saber, *la estructura previa del entender*, para Gadamer hay una suerte de anticipación para poder entender e interpretar una obra de arte. En otras palabras, el sujeto que se posiciona frente a la obra de arte parte de cierta proyección de lo que espera ver y esta proyección es el impulso del ejercicio de comprensión. “El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la

ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico” (Gadamer 2005, 23).

En este ejercicio hay ciertas condiciones que se anticipan, una suerte de proyección no es posible imaginar que el sujeto que se posiciona frente a un texto, una obra de arte, o frente al pasado es un sujeto vacío – *tabula rasa*- en él hay algo por lo cual se lanza al texto, hay ciertas condiciones que le permiten tener este encuentro, y a juicio de Gadamer son los *prejuicios* y la *tradición* que están operando.

Por ejemplo, cuando leemos un texto, ya por el título proyectamos las posibilidades de contenido que en él se encuentran, (espero que me diga algo); el texto posee un desarrollo argumentativo y me va llevando por discusiones, que bien podría no conocer, o por aquellas que se espera encontrar dentro del texto, entonces se reformula mi proyección sobre el mismo, visualizo un sentido que se alcanza con mi lectura o se modifica también por mi lectura. El proyectar, el anticiparme es parte del ejercicio de la comprensión, pero este proyectar está nutrido de ciertos *prejuicios* y de cierta *tradición*. “La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido”. (Gadamer 2005, 333). Son anticipaciones, pero se reformulan o se corrigen cuando nos enfrentamos al texto y esto es una cualidad que a juicio de Gadamer define al ejercicio constante de la comprensión, pero habrá que precisar que nuestras opiniones no son arbitrarias, no se trata de una simple “ocurrencia”, sino que para alcanzar la verdadera comprensión tengo presente mis *prejuicios* y mi *tradición*. Vuelvo a ellos para contrarrestar su validez. “Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas”. (Gadamer 2005, 336).

En el capítulo 9 de *Verdad y Método* titulado *La historicidad de la comprensión como círculo hermenéutico*, desarrolla los conceptos que hemos señalados fundamentales para la comprensión: como primer momento nos acercaremos al concepto de *prejuicio*, el *prejuicio* generalmente como señala Gadamer está condicionado a una falta de fundamentación en un juicio, para la ilustración al *prejuicio* se le confiere entonces, está especie de carácter negativo; “Pues existe realmente un prejuicio de la Ilustración, que es el que soporta y determina su esencia: este prejuicio básico de la Ilustración es el prejuicio contra todo prejuicio y con ello la desvirtuación de la tradición”. (Gadamer 2005, 337). Sin embargo, para nuestro autor el *prejuicio* debe ser considerado como elemento fundamental que opera cuando intentamos comprender algo genuinamente, ya sea una condición histórica o una obra de arte.

El prejuicio adquirió una carga negativa en la ilustración, sobre la base cartesiana de que las ideas no claras y con falta de fundamentación no tienen validez. Sin embargo, para Gadamer son opiniones antes de la elaboración de un juicio “un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes” (Gadamer 2005, 337).

También es importante vigilar el *prejuicio* del cual se parte, es decir; hacernos conscientes que para el proceso de comprensión partimos con ciertos prejuicios si bien, no los podemos negar, sí podemos hacernos responsables de ellos; “<<Prejuicio>> no significa pues en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positivamente o negativamente”. (Gadamer 2005, 333) Gadamer va a distinguir entre *prejuicios falsos* y *prejuicios verdaderos*; en el trabajo hermenéutico los prejuicios son la condición de posibilidad de la comprensión, resulta que también habrá que discernir cuáles de ellos están operando; Gadamer lo resuelve con “la distancia del tiempo”; es decir, la distancia temporal permite reconocer los prejuicios que han operado y esta misma distancia permite “evaluar” qué tipo de prejuicio fue el que operó (falsos o verdaderos). “Sólo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de la hermenéutica,

la de distinguir los prejuicios verdaderos bajos los cuales comprendemos, de los juicios falsos que producen malentendidos”. (Gadamer 2005, 369).

Es importante señalar como esta exposición resulta muy cuestionable; pues la distancia en el tiempo no certifica o “ayuda” a distinguir que tipo de juicio estuvo operando y por ello, devino un obstáculo en la comprensión. “Gadamer desconoce la circunstancia de que la distancia en el tiempo pueda tener también un efecto encubridor cuando ayuda de manera inconsciente o bien por imposiciones del poder”. (Grondin 2003, 144).

Ahora bien, Gadamer advierte que la conciencia hermenéutica está atenta a los prejuicios, no los cancela para poder trazar la estructura de la comprensión, inicia en su reconocimiento, como primer acercamiento es tener presente la situación de la que se parte al intentar comprender una obra de arte. “hay que reconocer el momento de la tradición en el comportamiento histórico y elucidar su propia productividad hermenéutica”. (Gadamer 2005, 351).

El ejercicio hermenéutico se sirve de la *tradición* y con ello la libera de su prejuicio formado en el periodo ilustrado. “Ahora bien, la tendencia general de la Ilustración es no dejar valer autoridad alguna y decidirlo todo desde la cátedra de la razón”. (Gadamer 2005, 339). La tradición se forma de costumbres del pasado, pero éstas se actualizan en un ejercicio libre de su reconocimiento. Al romanticismo le debemos entonces, reconocer el papel de la tradición y cuestionar a la ilustración fundamentada en la razón, la tradición no se olvida del todo, pues el acceso a la tradición es vía el dialogo, aunque éste sea silente. La historia efectiva no es el relato de los hechos tal y como sucedieron, cuando Gadamer habla del horizonte se refiere al carácter de perspectiva, todo horizonte tiene algo detrás, es decir la *tradición*.

Entonces, la *tradición* esta puesta en marcha para el ejercicio de la comprensión, nos movemos hacia lo que queremos comprender, - en nuestro caso- una obra de arte; por ello, el sentido de la obra de arte no está acabado, nosotros nos movemos para poder comprenderlo, se ha generado el círculo de la comprensión.

El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni <<neutralidad>> frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. (Gadamer 2005, 335-336).

Derivado de esta cuestión se formula su propuesta hermenéutica, la hermenéutica para Gadamer es un ejercicio práctico que preexiste en diferentes ámbitos de la vida, no sólo es el trabajo de entender, sino “el *acontecimiento del entender*, que se apodera repentinamente de nosotros”. (Grondin 2003, 41) de esa manera súbita que captamos las cosas y que produce una inflexión en aquellos que participan de la experiencia del arte: dentro de un proceso de *formación*. Por ello, para nuestro autor de *Verdad y Método*; la verdad es el resultado de este proceso del comprender con los elementos que cada sujeto posee, a saber, su *tradición*.

El entender se vuelve una conquista, si nos encontramos leyendo un texto y realizamos una primera lectura, probablemente se nos escapen algunas cuestiones, pero cuando nos volvemos a enfrentar al texto éste parece que se ha transformado, sucede que, en esta segunda lectura logro comprender algo más. Es a partir de reconocer el ejercicio de la *tradición*, que es posible un conocimiento del pasado. La tradición se reafirma con actos cotidianos de lo que se trata es de establecer una relación viva con el pasado, Gadamer parte de la discusión que se ha hecho entre la ilustración y en el romanticismo, la forma en que está constituida la tradición en Gadamer no corresponde a la idea de los pueblos originarios o arcaicos porque muchas referencias a la tradición tienen un fundamento en el mito, en las relaciones de parentesco, en la religión, etc. Gadamer en su propuesta hermenéutica no buscará un fundamento último.

Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. (Gadamer 2005, 348).

Para Gadamer la *tradición* tiene cierta plasticidad, no está escrita en piedra, la tradición se actualiza y esa condición de actualizarse es el ejercicio de la tradición, siempre se está nutriendo, para traer la tradición al presente debe ser alterada, no permanece idéntica así misma, tampoco ejerce un dictado sobre nosotros, sino que nos ayuda a lanzar preguntas, plantear problemas y en tanto cuestiona es un ejercicio crítico. “Aún la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada”. (Gadamer 2005, 349). No se trata de incorporarla pasivamente, sino que la modificamos y actualizamos en el presente. Según Gadamer la reapropiación genuina de la tradición es cuando se modifica. “En consecuencia no se trata en modo alguno de asegurarse a sí mismo contra la tradición que hace oír su voz desde el texto, sino, por el contrario, de mantener alejado todo lo que puede dificultar el comprenderla desde la cosa misma”. (Gadamer 2005, 336).

Gadamer expone que, en el proceso de la *comprensión*, es necesario la *fusión de horizontes*, como esta suerte de partir de nuestro horizonte histórico para “coincidir” con el horizonte del pasado reconociendo la alteridad del otro. La idea de la *fusión de horizontes*, sin embargo, como Grondin señala, no termina de ser desarrollada en el trabajo gadameriano. Desde mi lectura me resulta cuestionable desplazarme al horizonte del otro, parece que sucede bajo un presupuesto de igualdad, sin embargo, justo porque las relaciones sociales están atravesadas por condiciones de poder, entorpece la idealidad de la *fusión de horizontes*.

Tanto la tradición y el prejuicio pueden operar en el ejercicio de comprensión, para Gadamer estos se ponen en marcha cuando queremos acercarnos al pasado, “Por eso el problema hermenéutico le es particularmente central. Intentar comprender la tradición correctamente, esto es, racionalmente y fuera de todo prejuicio”. (Gadamer 2005, 339). Para Gadamer, no se pueden evadir tanto los prejuicios como la tradición: estos se encuentran siempre operando.

### **El problema de la subjetividad**

Gadamer propone dos lecturas indispensables, por un lado - y sin las cuales no es posible trazar dicha reflexión – es el trabajo Kantiano sobre la validez del juicio de gusto. “Éste es un problema en términos del sistema estético kantiano porque mientras para Kant lo sensorial siempre remite a la singularidad del sujeto sensible, lo conceptual remite a la universalidad del sujeto inteligente y, por tanto, a la comunicabilidad propia del concepto”. (Carrillo y Vásquez 2013, 29) pero, también a la “promesa” que plantea Schiller en su trabajo *la educación estética del hombre*; de estas dos lecturas Gadamer observa la transformación de la estética kantiana en Schiller. “Mientras Kant había separado el juicio de gusto del entendimiento y de la moral, diferenciando con ello lo bello de lo moralmente bueno y del conocimiento, Schiller une la moral y la estética, priva crítica de la moral kantiana, la cual separa el instinto de la razón”. (Aguilar 2006, 62).

Gadamer ubica en Schiller una supuesta armonía entre la teoría de los instintos; en el instinto de la forma y el instinto de la materia, en este supuesto equilibrio se produce el *instinto del juego*; es decir, se introduce la idea de la libertad. Sin embargo, Schiller no va a plantear una armonía de dichos instintos, por el contrario, él planea una constante tensión

de ambos, cada uno de ellos demanda cualidades específicas – como veremos más adelante –. Desde esta lectura gadameriana este supuesto equilibrio será lo que termina por generar el distanciamiento entre la apariencia y la realidad. “En lugar de la relación de complementación positiva que había determinado desde antiguo las relaciones de arte y naturaleza, aparece ahora la oposición entre apariencia y realidad”. (Gadamer 2005, 122).

Gadamer encuentra en *la educación estética del hombre*, que el hombre moderno debe cultivar ese instinto -el instinto lúdico -es entonces que, de la oposición del instinto de la forma y el instinto de la materia, se genera la distancia entre la obra de arte y la realidad “significa que la obra no es real, sino algo distinto, y aunque autónomo mantiene una posición de segundo grado con respecto a lo real, en la medida en que la obra es ensueño, ilusión o apariencia”. (Aguilar 2006, 64). Por ello, para Gadamer es necesario redefinir esta relación entre arte y realidad para reconocer las posibilidades de conocimiento que la obra construye.

Hemos advertido al inicio del capítulo la necesidad de establecer los horizontes de la discusión estética gadameriana –subrayemos nuevamente que este capítulo no agota dicho debate, solo nos permite aproximarnos a la crítica que plantea Gadamer sobre la propuesta estética kantiana-.

En su segundo apartado de *Verdad y Método* al que titula *La subjetivación de la estética por la crítica kantiana*; Gadamer va a señalar el problema que desde su lectura plantea la construcción sobre el juicio estético que desarrolla Kant. Kant inicia aclarando que en cuanto “la validez de lo bello no se puede derivar ni demostrar desde un principio general. A nadie le cabe duda de que las disputas sobre cuestiones de gusto no pueden decidirse por argumentación ni por demostración” (Mansur 2010, 120), nos indica que el primer apartado de la crítica del juicio es clave para la comprensión del juicio de gusto; pues Kant afirmará como pertenece a una dimensión subjetiva.

Por ello, para Gadamer el problema de la estética Kantiana es que le va a arrebatar al gusto cualquier significado cognitivo; si bien puede reconocer que Kant logra establecer “su generalidad empírica y su pretensión apriorística de generalidad”. (Gadamer 2005, 76). El *sentido común* va a reducirse a una condición subjetiva - En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde un sentimiento de placer en el sujeto”. (Gadamer 2005, 76). Es decir - siguiendo a Grondin -, Kant al intentar establece la validez del juicio del gusto, lo determina como una universalidad subjetiva; sin embargo, esta validez no remiten a nuestras facultades de conocimiento.

Sabemos que para Kant la experiencia estética demanda dos condiciones fundamentales el ejercicio de la imaginación y el entendimiento, y en el juicio estético no sólo estas dos facultades se reclaman, sino que, la facultad de apreciar será sin conceptos; es decir, no es comunicable y al no ser comunicable, no hay concepto o referencia a un marco de conocimiento. Podemos decir entonces, que el placer que nos produce el objeto bello no corresponde al objeto, sino que nos afectamos por una “sensación” espiritual, el gusto que expresamos sobre el objeto dice más de nuestra apreciación que del objeto que se observa.

En el texto *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Kant distingue como su título lo indica: los “sentimientos”. En su texto traza la diferencia entre aquellos que podemos considerar bellos como, por ejemplo: “el día, frente a lo sublime de la noche”; “el ingenio frente al entendimiento sublime”; “la mujer bella frente al hombre sublime”, Sin embargo, reafirma el carácter subjetivo que tiene la experiencia estética. “Nos equivocamos cuando, ante quien no ve el valor o la hermosura de lo que nos conmueve y encanta, replicamos diciendo *que no lo comprende*. Aquí no se trata de lo que el entendimiento comprende sino más bien de los sentimientos que se sienten”. (Kant 2011, 25).

Por otra parte, para Gadamer uno de los inconvenientes del trabajo realizado por Kant en cuando realiza la distinción entre la belleza libre y la belleza dependiente; es que desde esta diferencia no hay posibilidad de un ejercicio reflexivo para juzgar.

Y cuando Kant se da cuenta de que muy bien puede juzgarse un mismo objeto desde los dos puntos de vista diferentes, el de la belleza libre y el de la belleza dependiente; sin embargo, el árbitro ideal del gusto parece seguir siendo el que juzga según lo que tiene ante sus sentidos, no según lo que <<tiene en el pensamiento>>. (Gadamer 2005, 79).

Para Gadamer, esta distinción que realiza Kant representa el problema fundamental pues “obliga a la estética a definirse a sí misma por contraposición al conocimiento y a la moral” (Gadamer 2017, 75) Es decir, “el juicio de gusto, mediante el cual un objeto es declarado bello bajo la condición de un concepto determinado, no es puro”. (Kant 2018, 144).

Kant en su parágrafo 16 va a distinguir entre la *belleza libre* y la *belleza adherente*; la primera de su tipo “no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segundo presupone un concepto y la perfección del objeto según éste” (Kant 2018, 144); es entonces que la belleza libre va a estar representada en la naturaleza y la naturaleza es bella en sí misma. “Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por concepto en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí” (Kant 2018, 145) y, por lo tanto, el juicio de gusto es puro; para el caso de la belleza dependiente “presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa” (Kant 2018, 145). Sin embargo, Gadamer va a señalar que Kant terminará por argumentar que un mismo objeto puede juzgarse desde las dos condiciones; por ello para nuestro autor esta suerte de distinción de la belleza libre y de la belleza dependiente no permite ir más allá de una estética del gusto.

Desde ahora el << arte >> podrá convertirse en un fenómeno autónomo. Su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico. La idea kantiana de que lo bello gusta sin conceptos no impide en modo alguno que sólo nos sintamos plenamente interesados por aquello que siendo bello nos habla con sentido. Justamente el conocimiento de la falta de conceptos del gusto es lo que puede llevarnos más allá de una mera estética del gusto. (Gadamer 2005, 83).

En principio, este planteamiento – el de la conciencia estética en Kant y el de la educación del arte en Schiller –, tiene que ser rebasado para no reducir la experiencia del arte en una dicotomía por demás inmediata, la de un sujeto que se sitúa frente a un objeto –llámese obra de arte–; si reconocemos esta supuesta dicotomía, tendríamos que enfocarnos en una posición subjetiva, la de un sujeto con una apreciación individual frente a la obra de arte. Dicha postura no permite comprender el punto donde Gadamer lanza su crítica, la de romper con esos binomios: “subjetivismo - objetivismo, esteticismo-historicismo, imitación-ilusión” (Aguilar 2006, 78) porque en este juego de contrarios limita la problematización que ahí tiene lugar.

Sin embargo, como hemos visto en esta breve introducción lo que plantea tanto Schiller como Kant, no alcanza justicia en Gadamer; el primero no plantea la idea de una educación para el arte, pues el impulso del juego debe ser entendido como esa frágil relación de los instintos, de esa permanente tensión es que surge *la libertad de la apariencia*.

## De la autonomía del arte a la experiencia autónoma del arte

Hemos señalado los ejes de la discusión gadameriana, - a saber- la importancia de legitimar las ciencias del espíritu y el problema que plantea la autonomía del arte. Para Gadamer, no solo será necesario establecer los límites del modelo metodológico de las ciencias naturales— como ya hemos advertido - sino establecer nuevamente el vínculo entre la “realidad” y la creación artística. Ahora bien, sabemos que en este giro romántico de otorgarle al arte su autonomía, -desde la lectura gadameriana - se establece como esfera separada de la naturaleza y define sus propias reglas, para el filósofo alemán esto representa el problema fundamental, pues al separarse la obra de arte del mundo, esta pierde conexión con el mismo y deja de mostrarlo en algún sentido, o sólo se muestra como apariencia frente a la realidad. Por ello, la autonomía del arte -según Gadamer -al quebrantar el vínculo de la realidad a la que pertenece, la obra de arte deja de decir algo sobre el mismo del que surge.

El arte podrá sacarnos en gran medida de la cotidianidad, pero no puede situarse en oposición a la realidad y a nuestro conocimiento de la misma. Esta separación fatal es el precio que hay que pagar por la automatización de la estética [...] El arte, desligado de toda referencia a la realidad por medio del conocer o del obrar, se mueve entonces en el ámbito supuestamente autónomo de la apariencia bella. (Aguilar 2006, 64).

Para Gadamer, en *La educación estética del hombre* Schiller no logra plantear una propuesta para superar los problemas de su época; por el contrario, en esta educación del hombre solo se hace evidente la conformación de un *estado estético*; y al mismo tiempo, el propósito de Schiller de construir un concepto de belleza queda reducido a la educación de la sensibilidad pues remite a una especie de cultivo para el arte.

Es conocido que de la idea primera de una educación a través del arte se acaba pasando a una educación para el arte. En lugar de la verdadera libertad moral y política, para la que el arte debía representar una preparación aparece la formación de un <<estado estético>>, de una sociedad cultural interesada por el arte. (Gadamer 2005, 122-123).

De la cita anterior, podemos observar la crítica que va a estar presente en el trabajo gadameriano, sabemos que la educación de la sensibilidad – en Schiller - era una cualidad que debería adquirir el hombre moderno; sin embargo, desde la lectura gadameriana esta queda reducida a “sólo una sociedad cultural que se interesa en el arte”. (Gadamer 2005,122).

Además, encuentra otra preocupación en el trabajo de *la educación estética*; el problema de la fundamentación de la belleza, pues Schiller va a plantear el frágil equilibrio de los impulsos; el *impulso sensible* y el *impulso formal* que darán origen a un tercero – como veremos más adelante –. Ahora es necesario revisar la argumentación schilleriana para comprender cómo el arte será el instrumento para lograr resolver los problemas políticos de su época, pero también porque en Schiller encontramos una propuesta crítica del hacer del arte, es decir, el arte genera con su fuerza enunciativa cierto tipo de experiencia, que no se reduce solo a su contenido, sino que su potencia se encuentra en lo que representa, como creador de *espacios de lo sensible*.

Lo que es valorado es entonces la determinación del arte como forma y autoformación de la vida. En su punto de partida está la referencia insuperable que constituye la noción schilleriana de la educación estética del hombre. Es ella quien fijó la idea de que dominación y servidumbre son primero distribuciones ontológicas (actividad del pensamiento contra pasividad de la materia sensible) y quien definió un estado neutro, un estado de doble anulación donde actividad de pensamiento y receptividad sensible se vuelven una sola realidad, constituyen algo como una nueva región del ser – la de la apariencia y del libre juego- .(Ranciere 2000, 31).

Schiller inicia su primera carta planteando lo complicado que representa construir un concepto objetivo de belleza, y del cómo este no puede estar separado del “testimonio de la experiencia”; sabemos que una de las preocupaciones de Schiller se encontraba determinada por su contexto histórico, su mirada y crítica filosófica se encuentra orientada por los problemas políticos de su época. El arte para Schiller tiene este potencial, “porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales”. (Schiller 1990, 117). Por ello, en las primeras cartas se dedica a caracterizar su tiempo y analizar la formación del estado moderno “estado natural que no

viene dado por ninguna experiencia, sino que le viene impuesto necesariamente por su determinación racional”. (Schiller 1990, 123). Resulta evidente que la crítica expuesta por Schiller en sus primeras cartas se centra en un análisis a la teoría expuesta por Rousseau del *estado contractual*.

El que me resista a esa tentación, ya anteponga la belleza a la libertad, no creo que tenga que disculparlo sólo por mi inclinación, sino que espero poder justificarlo valiéndome de principios. [...] que para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad (Schiller 1990, 121).

Schiller va a recuperar del trabajo Kantiano - la teoría de la belleza - la relación que se establece en el juicio con las facultades de la imaginación y el entendimiento, apuesta a una construcción denominada como sensible – objetiva.

La dificultad de establecer objetivamente un concepto de belleza y de legitimarlo completamente *a priori* partiendo de la naturaleza de la razón, de tal manera que la experiencia confirme por completo ese concepto, pero sin tener que pronunciarse sobre su validez, esa dificultad es poco menos insuperable. (Schiller 1990, 3).

Sin embargo, es por el camino de la estética que abordara la problemática política; la vía estética es para Schiller es la posibilidad de transformar los problemas a los que asisten en su tiempo. Después del diagnóstico que traza a su época<sup>9</sup>; Schiller se preguntará: “Pero ¿acaso no estamos ante un círculo vicioso?” (Schiller 1990, 171); como de esta imposibilidad de situarnos desde otro lugar para afrontar los problemas de su tiempo, pues no es solo esa racionalidad que se reproduce a sí misma, sino también va a construir y determinar las formas de sentir.

---

<sup>9</sup> En sus primeras cartas Schiller traza un diagnóstico de las condiciones sociales y políticas de su época; hace evidente las contradicciones que lleva consigo el proyecto ilustrado, y al mismo tiempo cuestiona el pensamiento político de Rousseau. “El hombre recupera así, artificialmente, su infancia en su mayoría de edad; da forma en el mundo de las ideas a un *estado natural* que no le viene dado por ninguna experiencia, sino que le viene impuesto necesariamente por su determinación racional; le otorga a ese estado ideal una finalidad que no tenía el auténtico estado natural, y se da a sí mismo un derecho de elección del que entonces no era capaz”. (Schiller 199, 123) De estos cuestionamientos se desprende la preocupación por el arte, “pues mientras la ciencia amplía sus puntos lugares de inferencia, las fronteras del arte se estrechan”; pero por otro lado los problemas que plantea la política, habrá que resolverlos por la vía estética, “; porque es a través de la belleza como se llega a la libertad”. (Schiller 1990, 121).

Es bajo esta breve caracterización del tiempo que le corresponde observar a Schiller, que le resulta apremiante buscar en otros lugares las posibilidades de volver al hombre a su condición de armonía, el extravío que ha desencadenado la época moderna no puede ser más que resuelto por la vía estética. “Su quehacer es por lo tanto doble. Primero: proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad; segundo: asegurar la personalidad frente al poder de las sensaciones. Lo primero lo consigue educando la facultad de sentir, lo segundo educando la facultad de la razón”. (Schiller 1990, 213). Y para poder lograrlo, es importante, señalar que somos movidos por dos fuerzas contrapuestas, que denominaré, impulsos los cuales se diferencian entre sí y se ejecutan en dos ámbitos de acción distinguibles.

Lo que va a permitir salir de ese círculo vicioso, será el arte; será la vía estética; “La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no solo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia”. (Schiller 1990, 171). Esta educación estética parte del reconocimiento de una facultad sensible; no serán solo los conceptos los que explican una realidad, sino que nuestro modo de percibir esa realidad al reconocer nuestra capacidad sensible será lo que nos permita imaginar otros espacios, otras posibilidades, que genera las condiciones de posibilidad de construir una mirada crítica a su tiempo; pues desde este lugar se genera una manera distinta de conocer y de mirar.

La cultura debe hacer justicia a ambos por igual y tiene que afirmar no sólo el impulso racional frente al sensible, sino también el sensible frente al racional. Su quehacer es por lo tanto doble. Primero: proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad; segundo: asegurar la personalidad frente al poder de las sensaciones. Lo primero lo consigue educando la facultad de sentir, lo segundo educando la facultad de la razón. (Schiller 1990, 212-213).

Pero ¿cómo es que sucede esto? Primero habrá que reconocer que para Schiller “somos movidos por dos fuerzas contrapuestas”; la primera que va a denominar como impulso sensible y la segunda como impulso formal, el primero – el impulso sensible –; “resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro

de los límites del tiempo y de hacerlo material” (Schiller 1990, 201); será el espacio de las sensaciones; por otra lado, tenemos el impulso formal “resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional” (Schiller 1990, 205). Ahora bien, parece evidente que estos impulsos son contrapuestos, cada uno tiene un campo de acción, que excluye por condición al otro.

El impulso sensible exige que haya variación, que el tiempo tenga contenido; el impulso formal pretende la supresión del tiempo, que no exista ninguna variación. Así pues, aquel impulso en el que ambos obran conjuntamente (permítaseme llamarlo de momento impulso de juego, hasta que haya justificado esta denominación), el impulso de juego se encaminaría a suprimir el tiempo en el tiempo, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación en la identidad. (Schiller 1990, 225).

La educación debe de ser sensible sin que niegue con ello el carácter racional; pues ambos impulsos al ser distintos y de diferente índole, se tensaran y de esa tensión es que surge, un tercer impulso: el impulso del juego. “La tarea de la cultura consiste en vigilar estos dos impulsos y asegurar los límites de cada uno de ellos. La cultura debe hacer justicia a ambos por igual y tiene que afirmar no sólo el impulso racional frente al sensible, sino también el sensible frente al racional”. (Schiller 1990, 211). Por ello, la forma en que construimos nuestra mirada hacia la realidad deberá estar conformada por ambos impulsos: *El impulso del juego*. En Schiller podemos observar también la problematización de la relación subjetividad - objetividad, el juego es manifestación de ambos impulsos: formal y material. Sin embargo, Gadamer no recupera esta discusión para formular su propuesta sobre el juego.

Es así, que en *el impulso del juego*; al mantener la distensión de los dos impulsos; da lugar a la belleza; en su decimoquinta carta Schiller ha introducido el propósito que da inicio a su reflexión - el crear un concepto de belleza - “El objeto del impulso del juego, expuesto en un esquema general, se denominará entonces *Forma viva*; un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra aquello que denominamos belleza en su más amplia acepción”. (Schiller 1990, 231).

Ranciere en la lectura que realiza sobre Schiller establece la importancia de agotar la “promesa” planteada por el autor de las *Kallias*, Ranciere encuentra en las últimas cartas uno de los puntos centrales de esta discusión, lo que el filósofo francés ha denominado, como *el espacio de lo sensible*.

Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega. Esta afirmación, que en este momento puede resultar paradójica, alcanzará una amplia y profunda significación una vez que la hayamos aplicado a la doble seriedad del deber y el destino. Sobre esta afirmación, os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir. (Schiller 1990, 241).

Ranciere, reconoce en Schiller que su apuesta estética no se reduce solo a la influencia de un pensador “sino con la eficacia de un argumento que reestructura la división de las formas de nuestra experiencia. (Ranciere 2019, 152); pues sí bien, en Schiller se expresa la autonomía del arte, esto no implica por condición pensar una realidad separada de la creación estética; no puede ser abordada como un juego de contrarios – en el sentido que lo plantea Gadamer –; en realidad no hay una esfera separada del arte. Ranciere va a encontrar esta universalidad de la facultad sensible y por ello, no de la autonomía del arte escindido de la vida cotidiana, sino la autonomía de la experiencia estética. Esta experiencia sensible que constituye las posibilidades de inaugurar un nuevo espacio común.<sup>10</sup> por los regímenes de visibilidad que el arte posee.

En primer lugar, la autonomía que representa el régimen estético del arte no es la de la obra de arte, sino la de un modo de la experiencia. En segundo lugar, la <<experiencia estética>> es una experiencia de heterogeneidad, de manera que, para el sujeto de esa experiencia, es también el rechazo de una cierta autonomía. En tercer lugar, el objeto de esa experiencia es <<estético>>, en la medida en que no es, o al menos no es solamente arte. (Ranciere 2019, 153).

---

<sup>10</sup> De esta posibilidad de construir un espacio sensible común, Ranciere va a tejer el vínculo con la política; pues genera las condiciones de posibilidad de nuevas subjetividades políticas. Sabemos que el trabajo del pensador francés se centra en trazar o repensar esa vieja *querrela*.

En su texto titulado *El reparto de lo sensible*, Ranciere nos expone la idea que implica el concepto de “reparto”; pues posee esta doble acepción; en una primera lectura el reparto implica dividir, distinguir, trazar una diferencia y una división al construir una clasificación; de esta primera aproximación se infiere un mal reparto de la realidad, pues se desprende de la necesidad de categorizar las cosas en un posible interés de dominación; por otro lado el “reparto” se puede entender como: “esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto” (Ranciere 2009, 9) para esta segunda acepción es donde se ubica “las prácticas estéticas”; es decir, “formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que “hacen” a la mirada común”. (Ranciere 2009, 10).

Ranciere distingue tres dimensiones de régimen del arte - para la intención de este trabajo sólo nos vamos a detener en el que denomina régimen *estético*<sup>11</sup>; el régimen estético permite diferenciar las creaciones artísticas en su cualidad singular, establece una diferencia con las otras actividades sociales del hombre; lo que Ranciere define como régimen estético lo encuentra ya desarrollado en Schiller.

El estado estético schilleriano que es el primer -y, en un sentido, insuperable - manifiesto de este régimen, marca bien esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es puro suspenso, momento en que la forma es probada por sí misma. Y es el momento de formación de una humanidad específica (Ranciere 2009, 26).

---

<sup>11</sup> En su libro titulado *El reparto de lo sensible* Ranciere distingue tres regímenes; el primero al que denomina *Régimen ético de las imágenes* que se inscribe en una discusión más amplia sobre la modernidad, pues desde éste lugar se discute sobre los criterios preestablecidos sobre qué podemos entender por el arte; y “que son objeto de una doble interrogación: la de su origen, y por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirve y los efectos que ellas inducen”. (Ranciere 2009, 21). El segundo régimen es que denomina como poético o representativo de las artes; implicar una categorización y/o establecer jerarquías de lo que será denominado como práctica artística “lo que la época clásica llamará “bellas artes” - al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. Lo llamo *representativo*, en tanto que es la noción de representación o de la que organiza estas maneras de hacer, de ver y de juzgar”. (Ranciere 2009, 23).

Para Schiller la propuesta de la educación se centra en esa frágil tensión entre los dos impulsos, para dar lugar a la belleza; o como diría Ranciere en esta doble anulación que permite hacer evidente lo que es común para todos. “las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad”. (Ranciere 2009, 10-11). Podemos entender, que se genera un marco amplio desde donde se sitúa el acceso a expresiones artísticas, por ello no puede ser solo un discurso sobre las obras de arte, tampoco es exclusivamente sobre la recepción; es a partir de este vínculo que se genera *el espacio de lo sensible*, pues comparten ambas situaciones una misma fundamentación. “Una “superficie” no es simplemente una composición geométrica de líneas. Es una forma de lo sensible”. (Ranciere 2009, 14).

Como hemos podido observar esta educación estética no se reduce a una educación de la sensibilidad del hombre, bajo el panorama de esta discusión el sujeto y el objeto no son puntos de partida, sino el resultado, el resultado como proceso, el sujeto es resultado de su devenir histórico y ese devenir histórico es el que está frente a la obra de arte. Por lo tanto, el problema se construye en otra dimensión, es decir, no como problema epistemológico sino ontológico.

Si bien Gadamer encuentra en la autonomía del arte planteada por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, esta separación de la realidad no necesariamente es así; es decir, no hay un juego de contrarios entre la creación estética del arte.

Al principio la autonomía estaba unida a la <<indisposición>> del objeto de la experiencia artística; luego llegó a ser una autonomía de una vida en la que el arte no tiene una existencia separada, en las que sus producciones son, en realidad, expresiones de la vida. (Ranciere 2019, 155).

Por el contrario, en Schiller podemos encontrar en esta suspensión de los impulsos, las condiciones para la interrupción de un presente, generar una pausa e imaginar otras posibilidades, será entonces, ese impulso del juego. “donde la imaginación escape siempre a la realidad, y, sin embargo, no se aparte nunca de la simplicidad de la naturaleza, sólo aquí podrán desarrollarse los sentidos y el espíritu, la facultad receptiva y la creativa, en ese feliz equilibrio que es el alma de la belleza y la condición de la humanidad” (Schiller 1990, 345). El modo de percibir ha cambiado, la imaginación está operando y en ese uso de la imaginación, la percepción se ha transformado, será entonces, “el goce en la apariencia, la inclinación al adorno y al juego”.

Hemos dicho que ese impulso del juego está presente por ejercicio de la imaginación, por el goce de la apariencia; y para Schiller será importante que éste logre desarrollarse, es decir, “tanto la estupidez como el entendimiento encuentra un consuelo, el primero cuando busca lo real, el segundo cuando haya los conceptos, en una palabra, la estupidez no puede ir más allá de la realidad, ni el entendimiento puede detenerse antes de llegar a la verdad”. (Schiller 1990, 345). Ambas situaciones solo expresan lo limitante de la actividad humana; sin embargo, si es posible, “la indiferencia frente a la realidad y el interés por la apariencia significan una verdadera ampliación de la humanidad y un paso decisivo hacia la cultura”. (Schiller 1990, 345). Es decir, la imaginación ha logrado superar lo que la puede condicionar con lo real, y al mismo tiempo ejecuta su libertad interior. “En cuanto comienza a gozar con la vista, y el hecho de ver adquiere para él un valor independiente por sí mismo, entonces el hombre es ya estéticamente libre, y el impulso del juego se ha desarrollado”. (Schiller 1990, 349).

Schiller recupera, entonces, la condición del hombre al poseer dos sentidos fundamentales, el de la vista y el oído; pues estos “le permiten conocer la realidad simplemente a través de la apariencia”. (Schiller 1990, 349). Luego entonces, “los sentidos de la apariencia” permiten reconocer que si bien, “La realidad de las cosas es obra de esas mismas cosas, la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se deleita en la apariencia, ya no haya más placer en lo que recibe, sino en lo que hace”. (Schiller 1990, 347).

Entonces, es pertinente recordar el pasaje que describe Schiller en sus cartas a su amigo Gottfried Köner sobre el hombre que “ha caído en manos de unos bandidos que le despojan de sus vestimentas le arrojan al borde del camino bajo un frío riguroso”. (Schiller 1990, 33). Después de que varios hombres se acercan a tratar de ayudarlo, es el último que se presenta una acción libre, “autónoma del ánimo” y “autónoma en la apariencia”.

El primero de ellos que pasa a su lado, le ofrece dinero, no puede hacer más por él, porque su aspecto le desagrada; el segundo viajero quien le condiciona su ayuda a cambio de dinero – de esa forma compensaría el tiempo que ha perdido por ayudarlo -; aparece a su camino un tercer viajero que a pesar de su condición frágil y enferma, le propone llevarlo en su caballo y darle su abrigo, sacrificando su condición por él; después se aparecen dos hombres quienes inmediatamente reconocen en él a su enemigo; quienes pretenden ayudarlo, pero, sin perdonarlo, únicamente porque lo ven en desgracia. Por último, se presente un quinto viajero el cual le dice:

<<veo, -empieza diciendo por propia iniciativa – que estás herido y que tus fuerzas te abandonan. El pueblo más próximo queda aún lejos, y te desangrarás antes de llegar a él. Monta a mis espaldas, que me pondré en marcha con todo mi ánimo y te llevaré hasta ahí.>> <<Pero ¿qué será de tu fardo, que has de dejar aquí en medio del camino?>> <<No lo sé, pero tampoco me importa, -dice el otro – lo único que sé es que tú necesitas ayuda y que yo debo dártela. (Schiller 1990, 37).

Resulta evidente, que en este pequeño pasaje lo que le interesa a Schiller exponer es la libertad de una acción bella, que no está condicionada por cuestiones morales, intereses económicos, sacrificios personales, o por algo externo a la situación de desgracia en la que había caído el hombre, sólo en el último viajero se encuentra una acción bella. “Así pues, una acción libre es una acción bella cuando coinciden la autonomía del ánimo y la autonomía de la apariencia” (Schiller 1990, 39). Podemos decir entonces, que la acción del quinto viajero ha representado una apariencia sincera.

## Condición de verdad

Ya hemos señalado, la crítica que lanza Gadamer el método privilegiado por la ciencia moderna, al trabajo de inducción que ejecuta, una ciencia que en su pretensión de objetividad y construcción de un objeto de estudio, condiciona un extrañamiento entre el sujeto y el objeto, negando con ello la implicación que está puesta en el juego del comprender, Gadamer con el arte pretende desdibujar ese extrañamiento que se produce en esta subjetivación y mostrar la afección del sujeto que participa del encuentro del arte. Pues la verdad -desde el arte – no pretende, ni puede tener como base esa objetividad, el arte posee una cualidad de dar apertura de mundo. Es desde este lugar es que Gadamer pretende “recuperar la experiencia de verdad en el arte”, y legitimar en algún sentido su potencial de conocimiento.

Esta condición de verdad en la que participa el arte no puede ser abordada por el método clásico de la ciencia, implica una comprensión en otro horizonte de sentido, y es desde el interior de este sentido que surge su afectación, comprender “la verdad” como la lucha entre ocultación y desocultación; es decir como *aletheia*, que reclama para su comprensión una actividad libre y cierta disposición.

Un eje que articula la reflexión filosófica de Heidegger es la pregunta por la esencia (*en la pregunta por la técnica*, en *El ser y el tiempo*.) y por supuesto en *el origen de la obra de arte*, la pregunta por la esencia del arte supone distinguir lo que la hace diferente del resto de las cosas (de *los útiles* del mundo) de aquellas cosas que nos sirven para una función específica, al plantearse la pregunta por *el origen de la obra de arte*, no se reduce a un artista creador, o aún espectador que se deleita en el disfruta de la obra de arte, Heidegger parte de su condición ontológica, lo que determina que la obra de arte sea obra de arte. “la pregunta sobre el origen de la obra de arte se convierte en la pregunta sobre la esencia del

arte” (Heidegger 2006, 35-36). Es buscar la fuente de su esencia, aquello que la define como obra de arte.

Por ello señala que la obra de arte se constituye del juego dialéctico entre el artista, la obra de arte y el arte, la obra de arte solo puede ser en la mediada de la creación del artista, pero lo rebasa, lo olvida, para constituirse como obra; mientras tanto la obra es la que hace al artista lo denomina, lo nombra como tal, para dar lugar a un tercero: el arte es condición de existencia recíproca del otro, en tanto afirmación y negación. “Tan necesariamente como el artista es el origen de la obra de modo distinto a como ésta lo es del artista, tan ciertamente es el arte el origen, de modo aún distinto del artista y sobre todo de la obra”. (Heidegger 2006, 35)

Heidegger parte del reconocer que las obras de arte están ahí, en su recorrido histórico. “Si las miramos en su intacta realidad, sin prejuizar, entonces se muestra que las obras son tan naturalmente existentes como las cosas”. (Heidegger 2006, 37). Si bien el arte es una cosa, un *ente*, un objeto; esta cosa posee características particulares, pues detenta la cualidad de *levantar un mundo*, que es una cosa que no está definida por su utilidad, ni por su uso, que hay algo más en ella, que nos permite nombrarla como arte; es decir, ese carácter de verdad, que sale al encuentro, es el *ente* que se confronta con la tierra para hacer mundo. Pensar el arte como cosa, no resuelve la cuestión central pues desde luego el arte no podemos identificarlo con cualquier objeto del mundo, una silla, una libreta, un teléfono, etc.

Las cosas -instrumentos<sup>12</sup> - se nos presentan en el mundo, por su utilidad práctica, no reflexionamos comúnmente sobre ellas, sobre su existencia, “nos sirven”, “las usamos”;

---

<sup>12</sup> Heidegger en su texto titulado *La pregunta por la técnica*, reflexiona en su esencia, y la “esencia de algo es aquello que algo es”; la técnica encuentra dos posibles acepciones que es un medio para un fin, “donde domina lo instrumental, allí prevalece la condición de causa, la causalidad”, y que es un hacer del hombre; para el filósofo alemán las dos definiciones son correctas; pues pertenecen al fabricar, al usar y al útil; es decir como instrumento; sin embargo, no es la verdad. - como veremos más adelante.

pero pertenecen a un mundo que determina su utilidad al que se integran. Es decir, en su uso práctico están determinadas y este uso cotidiano, - su *ser útil* – se agota, se desgata, se vuelve habitual “el hecho de que el instrumento, por lo menos mientras funciona bien, no atraiga la atención sobre sí es signo de que se resuelve todo en su uso, en el contexto del mundo al que pertenece”. (Vattimo 2006, 107). El ser útil de la cosa, es para lo que se expresa en su uso; para lo que sirve como objeto, como cosa en su utilidad – función - más elemental.

Un útil determinado se gasta y consume; más al propio tiempo el mismo usarlo sucumbe al desgaste, se embota y se vuelve habitual. Así es como el ser mismo del útil entra en obliteración rebajándose al mero útil. [...] La desgastada habitualidad del útil avanza entonces como la única forma de ser que al parecer le es exclusivamente propia. (Heidegger 2006, 54-55).

Entonces, para reconocer la condición específica de la obra de arte, es necesario -junto con Heidegger – diferenciarla de los demás objetos del mundo, del resto de las cosas; afirma que si nosotros observamos las obras, éstas se presenta en un ambiente de cosas; es decir, tienen ese carácter de cosa, como “el cuadro que cuelga de la pared como un fusil de caza o un sombrero”. (Heidegger 2006, 37); por ello, las cosas se presentan ante nosotros -pero antes de esta presencia – son instrumentos – nosotros las dotamos de significación, las utilizamos para ciertos fines, las utilizamos de una manera cotidiana, las cosas “nos sirven” para algo y en esta accesibilidad de ellas, las llenamos de cierta importancia. Entonces las cosas – instrumentos – participan de nuestro proyecto, pues nos afectan. Cuestión fundamental, pues “nos lleva a cuestionar el concepto mismo de realidad como presencia”. (Vattimo 2006, 29). Las cosas no son así, “como un modo sólo de darse objetivamente, sino que están relacionadas con el sentido que hacemos de ellas”. Entonces las cosas pertenecen al mundo, pero no significa que sea una cuestión meramente instrumental, dado que participan de nuestro mundo y nos “facilitan” habitarlo; pero al mismo tiempo nos afectan.

Por consiguiente, es necesario distinguir ¿qué tipo de cosa es la obra?, sí es que puede ser llamada así, podemos ya afirmar que la obra de arte no es una cosa más de los objetos que nos rodean, no la podemos situar al mismo nivel que las cosas comunes; pues ella abre en su ser un acontecimiento. “Entonces debemos desde luego hacer visible lo cósmico de la obra. Para esto es necesario que separemos, clara y suficientemente, lo que es una cosa”. (Heidegger 2006, 38).

A diferencia de las cosas, la obra de arte - en principio – se “impone como digna de atención en cuanto tal. Que la obra de arte no se resuelve, como el instrumento, en el mundo al cual pertenece”. (Heidegger 2006, 107). Resulta evidente que a Heidegger no le interesa la obra de arte desde el lugar del museo, sino como está construye un sentido en el momento que surge en su presencia. “Debemos, pues, tomar la obra de arte como aquellos que la experimentan y la gozan”. (Heidegger 2006, 37). Entonces siguiendo a la pregunta de Heidegger ¿A dónde pertenece una obra?, es evidente que no puede ser al mundo de las cosas -instrumentos – habituales, pues la obra no se agota en un uso, no es cotidiana, no puede ser entendida como un instrumento. “Una obra de arte no quiere decir algo, no remite a un significado como un signo, sino que se muestra en su propio ser, de modo que el observador se ve obligado a detenerse delante de ella”. (Gadamer 2017, 103). Por ello, podemos decir que son dos modos de ser del ente – dos modos de utilizarse y de realizarse-; el primero como cosas útiles dentro de una habitualidad, que se gastan y nos sirven; el segundo, el que se expresa haciendo mundo, como obra de arte.

Cuando Heidegger utiliza como ejemplo la pintura de Van Gogh, lo que le interesa es hacer evidente esas dos cualidades; la primera reconocer el útil de las cosas; es decir, en el cuadro titulado *un par de zapatos de labriego*; los zapatos nos sirven, se usan, se gastan, sirven para calzarse y en este usarse se muestra su utilidad “semejante útil sirve para calzar el pie<sup>13</sup>”; no hay una reflexión sobre ellos, se usan y resuelven una situación práctica de la

---

<sup>13</sup> Cuando los zapatos muestran su ser útil, en realidad se hace patente su esencia, es decir, se devela, se desoculta, se hace evidente su ser “La técnica no es pues un mero medio, la técnica es un modo de desocultar. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la

vida “Los lleva y anda con ellos”. Así es como realmente sirven los zapatos” (Heidegger 2006, 53); podemos decir que se hace evidente su utilidad; pero este servir para algo Heidegger lo llama *el ser de confianza*.

El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser. El estado de no ocultación de los entes es lo que los griegos llamaban *aletheia*. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, los que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad”. (Heidegger 2006, 56).

En otras palabras, se revela lo esencial del ser, la obra de arte inaugura un modo de acercamiento al ser, es esa apertura del ente en su verdad, en su acontecer. La obra de arte entonces también debe ser pensada fuera de toda relación, ella pertenece al mundo que ella abre, en su acontecer, es desde su confrontación interna de la obra de arte, a saber, la tierra y el mundo. “La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente”. (Heidegger 2006, 56).

Por ello, para Heidegger no es posible comprender el ser de la obra de arte, si no hay referencia a la lucha que se genera entre mundo y tierra, ésta lucha no puede reducirse a una franca identificación entre ellas, su carácter, su fuerza, está determinada por la autoafirmación de cada una de ellas, es decir; el mundo como mundo con su forma, con su apertura, la tierra como materia, como cerrada; la lucha es entonces esa confrontación de ambas, donde la tierra puede mantenerse cerrada y estar en la constante tensión de apertura del mundo, y es solo en ésta confrontación donde aparece la obra, en su presencia. Ambos mundo y tierra son esencialmente diferentes, pero se necesitan. “La obra realiza esta lucha estableciendo un mundo y haciendo tierra. El ser-obra de la obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra”. (Heidegger 2006, 71). No es posible separar esta relación mundo -tierra, el mundo reposa sobre la tierra y por otro lado la tierra tiene a abrazar al mundo e introducirlo en su centro. Entonces, la obra de arte pertenece aún mundo, es

---

región del desocultamiento, es decir, de la verdad”. (Boburg 2009, 24). La verdad, entonces podemos entenderla siguiendo a Heidegger, como el desocultamiento, en los zapatos de labriego en su ser útil, y en la esencia de la técnica será “en traer algo al aparecer”.

portadora de mundo, trae consigo el mundo al cual dará apertura. “Ser obra significa establecer un mundo”. (Heidegger 2006, 65).

El establecimiento es, como tal, la erección en el sentido de la consagración y la gloria. El establecimiento ya no significa aquí la mera coloración. Consagrar significa santificar en el sentido de que, en la construcción, que es obra (Werkhaft), lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a lo patente de su presencia. (Heidegger 2006, 65).

El mundo es entonces, “lo que pone la obra en cuanto obra”, crea un espacio, determina el espacio donde se hará presente; el mundo es un ámbito de orientación y apertura, pero que instaure la obra por sí misma – lo lleva consigo-, y al inaugurar un espacio es quien construye las posibilidades de sentido. Cuando referimos a que la obra de arte levanta un mundo debemos comprender como ese erigir, en el sentido de consagrar, cuando se instala una obra no solo es el traslado de ella, sino la consagración porque ella instaure el mundo.

El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo simplemente inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. (Heidegger 2006, 66).

Por su parte, la tierra puede ser entendida como materia, en su característica de estar cerrada, la tierra es y puede mantenerse cerrada en tanto solo sirve para su utilidad, la obra de arte al ser un trabajo elaborado se resguarda en todos los materiales que la componen de esta manera la obra realiza un movimiento inverso con lo que sucede con los útiles.

En verdad el escultor se sirve de la piedra, así como el albañil la maneja a su manera. Pero el escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. También el pintor se sirve del colorante, pero de manera que no se gasta el color, sino haciéndolo lucir. También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como. (Heidegger 2006, 69).

Pero, la tierra también posee esta cualidad de desocultar, *arrancarse de lo oculto*; este arrancarse de lo oculto, este *desgarramiento interno*, es lo que surge como *aletheia*. Es decir, solo en el movimiento constante de esa lucha entre mundo y tierra, entre ocultamiento y desocultamiento, es que reposa la verdad. Es en esta confrontación de la tierra y el mundo donde aparece como tal la obra -la presencia -; y es en esta confrontación donde aparece la verdad; la verdad como *aletheia*, “como desocultación del ente”; por ello, Heidegger nos dice que es solo a partir de esta confrontación entre mundo y tierra que la obra de arte se puede mantener como obra de arte. “que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación”. (Heidegger 2006, 63).

La tierra establece una relación consigo misma al resguardarse y al abrirse al mundo en una relación de intimidad, es a partir de esta tensión que se hará visible el acaecimiento de la verdad, por ello ambos componentes tierra y mundo no son esferas separadas del ente, están en su centro, coexisten en esa constante lucha, lucha que define la esencia de la obra de arte. entonces la verdad de la obra de arte solo es posible que acaezca en esta confrontación entre ocultarse y des ocultarse. “La obra de arte abre a su modo el ser del ente. esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. en la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. el arte es él ponerse en operación la verdad”. (Heidegger 2006, 60).

Por ello Heidegger encuentra en la pintura de Van Gogh “Lo que resalta en la obra del pintor y lo que ésta representa de manera intensa no son unos zapatos campesinos casuales, sino la verdadera esencia del útil que son” (Gadamer 2017, 102); se hace visible el mundo de la campesina que los porta, se hace visible su vida, su desgaste en su uso cotidiano, es decir, se desoculta se presenta como *aletheia*, por ello la obra de arte, se distingue de las demás cosas – de los útiles – la obra de arte se sostiene en sí misma “que aquí la verdad

<<esta puesta en obra>>, y Heidegger nos ha mostrado que la verdad de la obra de arte no es la declaración del *logos*, sino un <<qué>> y un <<ahí>> al mismo tiempo, que se encuentra en la disputa del desocultamiento y del ocultamiento”. (Gadamer 1993, 47).

Cuando hemos dicho que estamos obligados a detenernos – siguiendo a Heidegger – es porque la obra de arte se mostró como es, “se muestra en su propio ser” en su origen y en su existencia. “Su ser no consiste en convertirse en vivencia, sino que ella misma es vivencia por medio de su propia existencia, es un empuje que derriba todo lo anterior y habitual, un empuje con el que se abre un mundo que nunca había estado ahí de esta manera”. (Gadamer 2017, 103). Pero también sucede que, si partimos de que nosotros como sujetos tenemos una expectativa sobre la obra de arte, se ponen en marcha nuestros prejuicios, nuestros conceptos previos, sin lo cual no sería posible la comprensión. “la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados. Y es todo este constante re-proyectar, en el cual consiste el movimiento de sentido del comprender e interpretar. Lo que constituye el proceso que describe Heidegger”. (Gadamer 2005, 333). Por ello, para Gadamer el ejercicio de la comprensión debe ser entendido como lo había explicado ya Heidegger; es decir, como un acto de existencia, como un pro – yecto arrojado.

Comprender una obra de arte en cualquiera de sus manifestaciones, es lograr participar de su acontecimiento del instante que inaugura,). Es decir, nos relacionamos con el sentido que se produce en la obra de arte, la obra de arte inaugura ese espacio que posee intrínsecamente, pero al estar posicionado frente a ella; me muevo con ella, se abre una posibilidad de comprensión que antes permanecía oculta y que volverá a ocultarse; y si después de un tiempo me vuelvo a colocar frente a la obra de arte, ésta volverá a abrirse para cerrarse, en esta tensión permanente del mundo y la tierra. “no significa puramente ser presente, sino un acontecer. El desaparecer, el perecer, el olvido no sólo acaba con cada <<ahí>> como todo lo terrenal; más bien es un <<ahí>> únicamente porque es finito, es decir, porque sabe de su propia finitud”. (Gadamer 2017, 34).

Gadamer siguiendo a su maestro, la verdad no es una adecuación de la realidad con el método, sino que la verdad es un suceso, un acontecimiento que se produce inflexiones, pues nos obliga a ir más allá de nosotros mismos. La experiencia de verdad del arte no es cartesiana, la experiencia de verdad frente a una obra de arte es acontecimiento y es desde este lugar que Gadamer lanza su propuesta hermenéutica, tanto la superación de la condición subjetiva del hecho estético como la separación del arte de la realidad al construir su autonomía; por ello, se vuelve necesario revisar el concepto del juego, pues en desde el interior de este que se hacen evidentes las posibilidades de comprensión que produce la obra de arte y porque en algún sentido la pregunta por el origen de la obra de arte en su esencia es la ruta del reconocimiento del ser, la obra de arte lleva consigo en su interior esta lucha constante entre tierra y mundo, pero es tan poderosa que la desborda que se exterioriza en el mundo, por eso me detengo ante ella, me sobrecoge es una vivencia, el juego nos permite vislumbrar que en este encuentro no hay obra ni un sujeto sino la totalidad que emerge, es el acontecimiento que gracias a la obra de arte en su ofrenda que podemos acceder a su mundo.

---

**Capítulo II**  
**El carácter del juego: creación de sentido.**

---

Tenía, por añadidura, que aprender el juego mismo,  
ya que a pesar de las mil descripciones de la ruleta  
que había leído con tanta avidez,  
la verdad es que no sabía nada de su funcionamiento  
hasta que no lo viera con mis propios ojos.  
F. M. Dostoyevski

Lo importante es ese instante único en el movimiento.  
Es darle a ese momento sentido, importancia y vitalidad.  
No dejar que se desvanezca en vano,  
sin ser percibido.  
Martha Graham

Gadamer termina su tercer apartado de *Verdad y Método* al que titula: *recuperación de la pregunta por la verdad del arte*, introduciéndonos a uno de los ejes fundamentales de su discusión y a la cuestión que nos ocupa – a saber, - replantear una formulación ontológica sobre el arte y la condición de verdad en la que participa. Esta condición de verdad no puede ser abordada por el método clásico de la ciencia (como ya vimos en el capítulo anterior), implica una comprensión en otro horizonte de sentido. Gadamer encuentra en la experiencia del arte esta posibilidad de conocimiento, pues el ejercicio que se realiza frente a la obra de arte – comprender e interpretar - *pertenecen con toda evidencia a la experiencia humana del mundo*.

La idea del juego hace posible que concibamos conjuntamente la interpelación del arte y su respuesta en la unidad de un proceso dialéctico. El juego significa no sólo la distinción de la obra artística sino también el hecho de que nos dejemos seducir <<dialogalmente>> para sumergirnos en ella. (Grondin 2003, 72).

Recordemos que en el capítulo uno, planteamos la discusión heideggeriana en su texto *el origen de la obra de arte* y siguiendo a Heidegger, la obra de arte no es posible distinguirla, si no hay referencia a la lucha que se genera entre mundo y tierra, ésta lucha no puede reducirse a una comparación entre ellas, su carácter, su fuerza, se encuentra determinada

por la autoafirmación de cada una de estas condiciones, es decir; el mundo como mundo con su forma: con su apertura; la tierra como materia: cerrada. La lucha es entonces, esa tensión de ambas, donde la tierra puede mantenerse cerrada y estar en la constante posibilidad de apertura de mundo, y es sólo en esta identificación donde aparece la obra de arte, en su *presencia*. “La obra realiza esta lucha estableciendo un mundo y haciendo tierra. El ser-obra de la obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra”. (Heidegger 2006, 71). En otras palabras, la obra de arte es portadora de mundo, la cual dará apertura al encuentro con la tierra y de esta apertura de mundo, - que expone Heidegger -, Gadamer lo recupera, pues el juego es acontecimiento que se realiza al entrar en esa dinámica lúdica, que no se explica desde fuera de él, el juego crea un marco de acción diferenciado de la vida corriente.

Bajo esta mirada y situando la comprensión a través de esclarecer el *modo de ser de la obra de arte*, Gadamer va a recuperar del trabajo antropológico de Huizinga, el concepto de juego le permite problematizar y proponer una nueva lectura sobre el arte. Por ello, utiliza el concepto como hilo conductor de su fundamentación ontológica esto le concede liberar la condición subjetiva en el arte y romper con esta dicótoma entre sujeto y objeto; porque considera que en el juego hay una suerte de representación, que invita a un “espectador” para que participe en él. Incorporar la idea de la representación en el espacio del juego va a otorgar a nuestro autor, asimilar el encuentro con la obra de arte, como un ejercicio de comprensión.

La poesía habla mejor y más propiamente por medio de los oyentes, de los espectadores – o incluso de los lectores – que, por medio de los recitadores, los actores o los declamadores. Pues, es sin duda, estos interlocutores [...] se encuentran frente al texto en una función secundaria en cuanto que fuerzan al mismo a la accidentalidad de una ejecución única. (Gadamer 1993, 31).

La nota anterior nos ayuda a vislumbrar la idea de la representación que pretende exponer Gadamer, pues sin la representación como presencia escénica, no se comprende la totalidad de sentido que lleva consigo el juego. El “espectador” no se reduce a un sujeto que sólo

observa la obra de arte de manera pacífica, debemos concebir a ese sujeto frente a la obra de arte, como parte de ella, es con el espectador que el juego ha dado el salto a la obra de arte. “Toda clase de arte [...] está destinada a una <<representación>>”. (Grondin 2003, 72).

En la representación – según Gadamer- el juego adquiere ese carácter *medial*, pues no se encuentra participando sólo una subjetividad, son varias conciencias que se activan para construir la objetividad del juego, posteriormente al abrirse al espectador, estos se vinculan con el juego. Por ello la característica del arte es que está destinado a la expectación; el arte no sólo nos informa, sino que lleva consigo las posibilidades de reconocernos en la obra y en nuestra actualización del presente.

Por espacio lúdico vamos a entender esta facultad del sujeto de poder acceder y al mismo tiempo construir una situación en donde participa y es receptor “es acceder a un paréntesis, que pone en entredicho una realidad general (la realidad cotidiana). Este espacio lúdico emerge entonces mientras mantengan el contrato normativo establecido “mientras se mantengan dentro de la ficción” (Lizarazo 2006, 107). En el espacio del juego se redimensiona lo que sucede en su interior dentro de ese paréntesis al cual se ha permitido acceder, construyendo así una realidad propia. Siguiendo a Lizarazo el espacio lúdico emerge del contrato de verosimilitud de los jugadores y lo expuesto en un texto, al cumplir la normatividad del juego. “No surge de una suerte de improviso, sino que hay una reglamentariedad que le da forma al espacio del juego” (Lizarazo 2006, 102).

## Atributos del juego

Sabemos que el concepto del juego<sup>14</sup> ha sido trabajado desde diferentes lugares, como por ejemplo; en Mikhail Bakhtin cuando realiza el análisis de Rabelais en su texto *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, desde Bakhtin en su observación sobre el carnaval, se reconoce su expresión como una dimensión del juego que configura la vida misma; en el trabajo de Ludwig Wittgenstein en *los juegos del lenguaje*, al señalar que los significados posibles de las palabras están determinadas en sus reglas de uso; es decir, en esa comunidad de hablantes que construyen su validez; y por su puesto en el trabajo antropológico que realiza Johan Huizinga en *Homo ludes*, pues en su análisis encontramos “las características fundamentales del juego y la importancia de su función en el desarrollo mismo de la civilización”. (Caillois 1994, 27). Por otro lado, se vuelve necesario analizar el papel de la representación y he considerado el compromiso de Friedrich Nietzsche al abordar el problema de la máscara.

El juego como bien señala Huizinga en *Homo ludes*, es necesario reconocerlo como una parte fundamental de la vida cultural, de hecho nos dirá el antropólogo que “el juego es más viejo que la cultura” (Huizinga 2008, 7), por lo cual podemos decir que el juego antecede a la cultura, ya en los animales se puede reconocer esta actividad antes de que hubiese como tal una “sociedad”, de esta observación dentro del mundo animal se desprende que es “algo más que un fenómeno meramente fisiológico”. (Huizinga 2008, 12). El juego ha estado presente a lo largo del proceso cultural e histórico – evidentemente

---

<sup>14</sup> Roger Caillois recupera varios de los atributos que ha señalado Huizinga, “como una acción libre, “ocupación separada de la vida corriente”, “tiene límites precisos de espacio y lugar”, “el sentido del juego se genera dentro del juego”; sin embargo él va a establecer seis categorías para la comprensión del juego: 1.- libre, 2.- separada, 3.- incierta, 4.- improductiva, 5.- reglamentada y 6.- ficticia.; por otra parte, también realiza la clasificación de los juegos de acuerdo a sus propias cualidades, por ejemplo: billar, ruleta, imitaciones infantiles, sube y baja, entre otros. También podemos encontrar el trabajo de Jean Duvignaud en su texto titulado *El juego del juego*, para Duvignaud el juego debe ser entendido como una posibilidad de “salir” de lo institucionalizado – del orden social – y al igual que Huizinga reconoce que su sentido sólo se agota al interior del mismo. Por su puesto también lo encontramos en Kant y Schiller, “le había atribuido un amplio alcance en su proyecto de educación estética. Kant hablaba todavía de un juego de nuestras facultades de *conocimiento*” (Grondin 2003, 68).

con sus características particulares y en sus formas concretas - “el juego como una forma de actividad, como una forma llena de sentido y como función social. No busca los impulsos naturales que condicionarían, de una manera general, el jugar, sino que considera el juego, en sus múltiples formas concretas, como una estructura social”. (Huizinga 2008, 15). En otras palabras, Huizinga nos dice que la cultura humana surge del juego, por ello, podemos entender que, en la cultura se juega; desde esta afirmación, no se puede considerar al juego como una actividad secundaria. La intención de Huizinga es exponer al juego como una acción fundamental dentro de la cultura, el modo de darse de éste, y la fecundidad que el juego puede alcanzar dentro de esta, porque en él se expresa una experiencia de libertad y “riesgo” que se vive en su interior.

Para Huizinga no basta distinguir entre *homo sapiens*, *homo faber* sino falta reconocer la dimensión cultural y por lo tanto fundamental del hombre, es decir, el *homo ludens*, entonces al posicionarlo desde este lugar, con una categoría independiente, reclama para su comprensión un análisis en cuanto tiene lugar, en estas formas concretas donde el juego se hace presente – se manifiesta -. Si bien es cierto, como señala Huizinga se ha buscado conectar la acción del juego a múltiples intenciones, por ejemplo: “como una necesidad de relajamiento, para distraerse de la realidad, una actividad frívola, etc.”; el juego no agota su sentido al vincularlo a éstas posibles intenciones, para nuestro antropólogo es necesario reconocer que el juego es una experiencia que no corresponde a la vida corriente, es una experiencia determinada por un espacio y un tiempo, y que debe ser aprendido desde ese espacio – cuando tiene lugar- *in situ*, el juego representa un lugar de libertad al poder sustraerse de él, en el momento que se quiera y porque las reglas de la vida cotidiana pierden su efectividad.

Ya en las formas más primitivas del juego se engarzan, desde un principio, la alegría y la gracia. La belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego. En sus formas más desarrolladas éste se halla impregnado de ritmo y armonía, que son los dones más nobles de la facultad de percepción estética con que el hombre está agraciado. Múltiples y estrechos vínculos enlazan el juego a la belleza. (Huizinga 2008, 19).

Otra propiedad fundamental del juego es que no puede ser reducido al comportamiento de los jugadores, *El primado del juego sobre el jugador*. El juego tiene lugar en la medida que los jugadores se dejen llevar, se dejen seducir por él, el juego transita por los jugadores se realiza en la medida que los jugadores le dan vida, podemos decir, que sólo tiene lugar cuando circula a través de ellos “Nuestra pregunta por la esencia misma del juego no hallará por lo tanto respuesta alguna si la buscamos en la reflexión subjetiva del jugador”. (Gadamer 2005, 144). Este desplazamiento, hace posible situarnos en el modo de ser de la obra de arte y no en la conciencia estética que intenta superar la propuesta gadameriana y es desde esta totalidad de sentido que Gadamer la recupera.

En otras palabras por los atributos que definen al juego, se permite hacer esa afinidad con la experiencia frente a la obra de arte; es decir, el juego insta una esfera separada de vida cotidiana por sus características intrínsecas, en consecuencia no es la vida corriente y por ello, define sus reglas para que tenga lugar, en el juego se participa de manera libre tanto para “entrar en él” como para sustraerse, por último el juego es movimiento, nunca un juego será el mismo, siempre hay posibilidades abiertas dentro de su espacio, aunque éste se repita.

Esa idea de totalidad cerrada, completa en un principio inmutable concebida para funcionar sin otra intervención exterior que la energía que lo mueve ciertamente constituye una innovación preciosa en un mundo esencialmente en movimiento, cuyos elementos son prácticamente infinitos y, por otra parte, se transforma sin cesar. (Caillois 1994, 9).

Tanto en *Verdad y Método* como en *La actualidad de lo bello*<sup>15</sup>, Gadamer traza este eje de comprensión para la discusión del concepto. En *la actualidad de lo bello* el primer atributo que le reconoce al juego es que *es una función elemental de la vida humana*; y movimiento continuo que no está vinculado a ningún fin - como veremos más adelante cuando nos

---

<sup>15</sup> Podemos ubicar la problematización del concepto de juego en *Verdad y método* en su capítulo cuatro, titulado “*La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico. El juego como hilo conductor de la explicación ontológica*” y en *La actualidad de lo bello*, en el primer apartado con el nombre de: *El elemento lúdico del arte*

habla del juego de la naturaleza y el juego del lenguaje-; en *Verdad y Método* hace referencia a la seriedad que reclama el juego para su actuación; esta propiedad de seriedad interna se vuelve una condición para la ejecución del mismo; y simultáneamente incorpora la idea de la representación, entendida como << *Todo jugar es un ser jugado*>>; es decir los que participan construyen la totalidad de sentido en el espacio lúdico.

Resulta evidente que el juego reclama para su realización a los jugadores – como ya hemos señalado; - sin embargo, no puede limitarse a ellos, es en la participación de los jugadores que se constituyen el ser del juego, es a través de ellos que se accede a su manifestación. *Tendremos pues, que esforzarnos en considerar el juego en su totalidad y valorarlo así.* (Gadamer 1984, 14). Por otra parte, al pensar en los jugadores se incorpora a la discusión el lugar del espectador; un espectador que participa por la *representación* que se realiza del juego, y logra completar la identidad de la obra de arte en el proceso de comprensión o de lectura que realiza sobre la misma “La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea”. (Gadamer 2005, 154). Pero, quien participa de él tendrá que hacerlo de una forma genuina para ser refugiado. Para ello será necesario verla, escucharla, tocarla, ser leída, moverse en ella y con ella, habitarla porque esta cualidad es la que permite trastocar al sujeto frente a la obra de arte.

## De la seriedad del juego

En su novela titula *el jugador*, Fiedor Dostoievski, nos narra la pasión en la que se debate Aleksei Ivanovich -personaje principal – por un lado, el amor hacia Polina Aleksandrova y por otra la pasión por el juego. Aleksei regresa a la ciudad de Roulettenburg para formar parte del séquito del general – trabajando como tutor de sus hijos, situación que le desagrada, pues lo obliga a relacionarse con otras clases sociales y hacer más evidente su precariedad económica. Aleksei se encontraba enamorado de Polina Aleksandrova, quien a pesar de su condición privilegiada atravesaba por problemas económicos, por ello le pide que juegue a la ruleta en su nombre, Polina le dará el dinero con el cual se presentara al casino para poder jugar. A pesar de la negativa de Aleksei, terminó por acceder a jugar, en nombre de la mujer que amaba.

Pero, en fin, había recibido su encargo: ganar a la ruleta de la manera que fuese. No tenía tiempo para pensar con qué fin y con cuánta rapidez era menester ganar y qué nuevas combinaciones surgían en aquella cabeza siempre entregada al cálculo. [...] Era preciso averiguar todo ello, adentrarse en muchas cuestiones y cuanto antes mejor. (Dostoyevski 2009, 123).

Aleksei se presenta en el casino, está atento a todo lo que sucede, tanto en los jugadores como al comportamiento de los asistentes, - sin saberlo ya era parte del juego- tenía que entender la dinámica lúdica lo más pronto posible “a mí me parecía que todo esto merecía la atención más solícita, especialmente cuando venía aquí no sólo para observar, sino para formar parte, sincera y conscientemente” (Dostoyevski 2009, 28). Debía aventurarse en el juego para poder cumplir la petición de Polina; se encontraba nervioso y un poco incómodo, pues le molestaba jugar en nombre de alguien más y no hacerlo por él mismo, jugar por encargo le impedía disfrutar del mismo juego, le impedía abandonarse a la dinámica lúdica, se sentía condicionado a cumplir el deseo de Polina, “No cabe duda de que el juego se debe definir como una actividad libre y voluntaria, [...] Un juego en que se estuviera obligado a participar dejaría al punto de ser un juego: se constituiría en coerción, en una carga en la que habría prisa por desembarazarse”. (Caillois 1994, 31).

Sin embargo, a pesar del amor que sentía por Polina, decidió renunciar a su petición, para dejarse seducir por el movimiento de la ruleta, tenía que experimentar por sí mismo el recogimiento del juego. Una vez en el juego, su atención se centró en observar todo lo que sucedía, tenía que comprender las reglas del juego: “a primera vista en toda esa chusma de la ruleta era el respeto con que miraba lo que se estaba haciendo, la seriedad, mejor dicho, la deferencia con que se agolpaban en torno a las mesas”. (Dostoyevski 2009, 26).

La fascinación que producía el juego a Dostoyevski, no reduce en la ganancia o pérdida – aunque evidentemente necesitara el dinero – la fascinación por el juego, respondía tal vez, a esa posibilidad abierta de no tener una certeza, - de jugarse en el juego - lo imprevisible que resulta el jugar, a las múltiples posibilidades indefinidas, ese espacio que quebrantaba lo que vivía en su mundo cotidiano y que a través del juego le concedía por instantes olvidarse de ese mundo regular y de moralidad tradicional; Tal vez Aleksei, vivía ese espíritu del juego al que refiere Roger Caillois:

Lo que ya se ha ganado puede perderse e incluso se encuentra destinado a ser perdido. La manera de vencer es más importante que la propia victoria y, en cualquier caso, más importante que lo que está en juego. Aceptar el fracaso como simple contratiempo, aceptar la victoria sin embriaguez ni vanidad, con ese desapego, con esa última reserva respecto de la propia acción, es la ley del juego (Caillois 1994, 20).

Una de las primeras características que le atribuye Gadamer al juego, es que, es una actividad seria, en el sentido de que el juego reclama para su realización, que el jugador se abandone a la dinámica lúdica y en la medida que se comprometa en el juego, el juego se realiza, el juego tendrá lugar. “Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas”. (Gadamer 2005, 145). No cabe duda, Aleksei no era un “aguafiestas” aprendió rápidamente las reglas de la ruleta, incluso parecía que podía anticipar su movimiento, resulta evidente que ya era parte del juego.

Saqué una conclusión que me parece exacta: [...] Ocurre, por ejemplo, que después de los doce números medios salen los doce últimos; dos veces – digamos – la bola cae en estos doce últimos y vuelve a los doce primeros. Una vez que ha caído en los doce primeros, vuelve otra vez a los doce medios, cae en ellos tres o cuatro veces seguidas y pasa de nuevo a los doce últimos; y de ahí, después de salir un par de veces, pasa de nuevo a los doce primeros, cae en ellos una vez y vuelve a desplazarse para caer tres veces en los números medios; y así sucesivamente durante la hora y media o dos horas. Uno, tres y dos. (Dostoyevski 2009, 38).

Pero precisemos, no es que el jugador “reconozca” una actitud seria como condición para jugar (de hecho se presenta como todo lo contrario), el juego se torna serio al cumplirse las reglas o las normas para su realización, si estas no se llevasen a cabo se pone en cuestión la existencia del mismo, -se acaba el juego-, luego entonces, la seriedad del juego se manifiesta al cumplir las reglas internas, no importa que las reglas sean arbitrarias o inicuas, el jugador las incorpora a su acción y participa dentro del juego con una cierta “naturalidad” determinada al interior del mismo y es lo que permite su composición, podemos decir que el jugador se ha abandonado al juego y es por medio de él que tiene presencia.

Paradójicamente al considerarse el juego como “actividad sin sentido o secundaria” sus reglas aparecen con mayor claridad y precisión, que las reglas, que se nos presentan en la vida ordinaria, de no ser así, el juego ni siquiera tuviese lugar. “Las leyes confusas y complicadas de la vida ordinaria se sustituyen, en ese espacio definido y durante ese tiempo determinado, por reglas precisas, arbitrarias e irrecusables, que es preciso aceptar como tales y que presiden el desarrollo correcto de la partida” (Caillois 1994, 37). Las normas que han sido válidas para la vida corriente, en el ámbito del juego pierden su efectividad o su coacción; las normas válidas para ese momento sólo serán las del juego, por ello, el jugador si se encuentra jugado de manera genuina, es el sentido del juego que aparece de manera definida.

Gadamer nos dice *el jugador sabe bien que el juego no es más que juego*, por lo cual sólo puede tener lugar si se cumplen los objetivos y reglas del mismo, por su parte Huizinga, señala esta falsa oposición entre juego y seriedad, para él no se sostiene, porque el juego es por condición de realización algo serio, algo que se ejecuta en apego a un orden y a una serie de reglas precisas que se determinan en su interior y por lo tanto carecen de vigencia en la exterioridad.

En nuestra conciencia el juego se opone a lo serio. Esta oposición permanece, al pronto, tan inderivable como el mismo concepto de juego. Pero mirada más al por menor, esta oposición no se presenta ni unívoca ni fija. Podemos decir: el juego es lo no serio. Pero, prescindiendo de que esta proposición nada dice acerca de las propiedades positivas del juego, es muy fácil rebatirla. En cuanto, en lugar de decir <<el juego es lo no serio>> decimos <<el juego no es cosa seria>>, ya la oposición no nos sirve de mucho, porque el juego puede ser muy bien algo serio. (Huizinga 2008, 17).

Resulta evidente que esta seriedad que representa el juego no es la seriedad de la vida corriente, en la ejecución de la norma - o la seriedad de la construcción del conocimiento “objetivo” - en su desarrollo metódico -, la seriedad estriba en la realización del juego, como condición de posibilidad de su existencia y se hace evidente en su desarrollo. “Dentro del campo de juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada”. (Huizinga 2008, 24).

Hagamos un ejercicio de imaginación si nos encontramos jugando ajedrez, domino o cartas nuestro estar en el juego es determinado por cumplir las reglas internas del mismo; por ejemplo, no podemos mover los alfiles de manera horizontal o vertical, tenemos que respetar su movimiento en diagonal, para poder decir que se está llevando a cabo una partida de ajedrez.

Las reglas construidas al interior pueden ser arbitrarias y esto depende del tipo de juego, pero las asumimos como válidas al reconocerlas, nuestra permanencia se mantiene sin obligarnos a persistir dentro - podemos dejar de participar en él en cualquier momento -, no habrá un reclamo moral, ni exigencia alguna después de la partida, participamos o no, en él. Esta condición de sustraernos o quedarnos en el juego es lo que lo construye como un ejercicio libre, como actividad en la que decidimos participar. Para esta propiedad del juego, Huizinga señala que puede ser considerado como una actividad superflua, en el sentido de que se puede abandonar en cualquier momento, pues no se realiza por “una necesidad material, ni por un deber moral”, por ello se vive como un espacio de libertad, es el ser del juego, su carácter temporal, de no repetición, es sólo movimiento.

Sí bien es cierto como diría Duvignaud, “el juego jamás ocupa el mismo lugar en la vida común”. (Duvignaud 13, 1982). Resulta evidente que bajo las condiciones actuales el juego se ha desvinculado de la experiencia de libertad, los juegos actualmente han quedado capturados por el modelo capitalista en sus procesos de desvirtuación.

Caillois le atribuye al juego como una de sus primeras características que es un ejercicio de libertad, aunque se presenta regulado, es una decisión voluntaria la de suscribirse al juego, bajo las condiciones actuales la libertad que se presenta al interior y que es una de las características fundamentales que lo definen, se presenta como una quimera; el capitalismo ha logrado capturar esa cualidad, basta observar la introducción de los casinos, la transformación del juego en deporte y actualmente los videojuegos. Siempre se especula una posibilidad de ganancia absorbida por el capital. La experiencia de libertad que caracteriza al juego ha quedado subsumida para reproducir una forma más de la industria cultural.

En espectador del fútbol ya no participa de forma activa (si bien brinda y festeja) su presencia expresa sólo un carácter enajenado de asistencia y pura diversión. Por otra parte, al introducirse las cámaras de televisión y la grabación en los estadios, la celebración del gol se transforma en buscar el reflector, se ha transformado en espectáculo, ahora la celebración del gol sólo se realiza hacia la cámara y con ella a todo un público que observa la transmisión. Por otra parte, esta suerte de repetición con el uso de la tecnología *var*, permite congelar ese instante de gol y de máxima efervescencia, captura el instante más importante del partido, lo congela como signo.

Por otra parte, revisemos el trabajo que realiza Mikhail Bakhtin en su análisis literario de Rabelais plantea como los juegos son parte de la dimensión popular y pública de la fiesta; el carnaval es ese espacio lúdico donde despoja a la realidad de su carácter velado y lo aborda como un “drama sátiro”.

Esta concepción particular del juego que existía en la época de Rabelais debe ser rigurosamente tornada en consideración. El juego no se había convertido aún en un simple hecho de la vida cotidiana, cargado de matices peyorativos. Conservaba todavía su valor de concepción del mundo. Es preciso advertir que, al igual que los humanistas de su tiempo, Rabelais conocía muy bien las ideas de la Antigüedad acerca del juego, que era situado por encima de un pasatiempo banal. (Bakhtin 2003, 190).

El carnaval que se presenta en la edad media “Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego”. (Bakhtin 2003, 7). El carnaval logra rechazar la estructura de la escena donde se presentan los actores y el público como un simple espectador, rompe con una estructura dicotómica, pues sucede en un mismo espacio y es posible con la participación de todos. “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo”. (Bakhtin 2003, 7). Por ello, el carnaval puede ser abordado, como una de las formas de expresión del juego, se vive, transita por todos los allí presentes, invade la vida misma, es en la participación de todos los que se reúnen que el carnaval accede a su

manifestación, y en la medida en que todos los presentes se dejen seducir por él se expresará su totalidad de sentido.

En su cualidad de usar la plaza pública, las calles sirven como escenario, es el espacio público que da vida al carnaval, bajo esta característica se desdibuja la relación actores y espectadores; pues *no se trata de una representación teatral*, el espectáculo es para todos, permea la vida cotidiana e invade la escena pública, en otras palabras, se desborda para contagiar a todos con su risa. “Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Y en ese sentido, no hay una determinación espacial, se vive en las calles; es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial”. (Bakhtin 2003, 7). Sin embargo, plantea esta implicación, por un lado, es un espacio construido de manera “ficticia”, que define sus normas internas, que suspende por instantes las conductas institucionalizadas, pero se instaura como la vida misma, lugar posible para tomar conciencia de las contradicciones de esa sociedad, con elementos como la risa, la burla, la parodia, la inversión de roles sociales. Se juega con todos estos elementos durante un cierto tiempo e invade todos los espacios sociales, se instaura como la vida misma. Con esta suerte de suspensión de la vida habitual, para dar espacio a la vida del carnaval. “Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia”. (Bakhtin 2003, 8).

En la revelación de la vida como sátira, como “ficticia” se permite tanto la desaparición de roles sociales, como ser objeto de burla es una forma de manifestar la crítica a la estructura social establecida: a las figuras de poder y autoridad. También se construye un lenguaje específico para la ridiculización de esas figuras de poder; estos comportamientos no son algo agregado, por el contrario, tiene un sentido profundo hace evidente una forma cultural. Así como las contradicciones sociales que caracterizaban la época “permitían al hombre salir de los moldes convencionales, lo liberaba de las leyes y reglas, le permitía reemplazar las convenciones corrientes por otras más numerosas, alegres y ligeras” (Bakhtin 2003, 189). El carnaval posee esa cualidad de crear un espacio diferenciado de la vida acostumbrada, a través de la risa, la burla, la ironía rompe por cierto tiempo con la institucionalización de lo formalmente establecido, y desde este lugar, desde el interior del carnaval es posible invadir todas las formas sociales.

En el tiempo del carnaval nos dice Bakhtin se congregan todos los individuos independientemente de sus condiciones particulares, hay esta forma libre transitar, hay esta disolución momentánea de relaciones jerárquicas, y de las reglas de conducta, se instaura un nuevo comportamiento y comunicación con los demás. “En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario sino vivida en la duración del carnaval”. (Bakhtin 2003, 7).

Por lo anterior, en este ejercicio de representar las contradicciones sociales, de crear una estructura independiente de la cotidianidad y de participar de manera voluntaria, se hace manifiesto como un espacio de libertad, a esta congregación la reconocemos como un ejercicio libre donde se participa o no en el carnaval (como ya mencionamos no hay una sanción moral y podemos sustraernos en cualquier momento) “Todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego. Ya este carácter de libertad destaca al juego del cauce de los procesos naturales. Se les adhiere y adopta como un hermoso vestido”. (Huizinga 2008, 20).

De las cualidades anteriores es que podemos situarnos en ese tiempo ajeno a la regularidad, el tiempo y el espacio que genera el juego, sólo puede ser aprendido desde el interior del mismo – *in si tu* –. Por ello, para Gadamer en el concepto del juego encuentra la metáfora para la comprensión de su propuesta estética, el juego por sus características intrínsecas es acontecimiento y revelación de sentido.

## El juego es movimiento

No es posible pensar el juego sin referirlo al movimiento, pues implica momentos transitorios durante su ejecución. Esta experiencia lúdica puede repetirse e incluso ser reiterativa; sin embargo, en cada ocasión que tenga lugar su sentido no se agota. Es movimiento constante, es movimiento de realización. Gadamer alude al movimiento de la naturaleza, como, por ejemplo: *el juego de luces, del juego de las olas, e incluso el juego de las palabras*, con el objetivo de señalar que no hay una finalidad en este movimiento, es movimiento inagotable, abierto al mismo movimiento y en constante aliteración.

Las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego. Tomemos, por ejemplo, el lenguaje, este primero y supremo instrumento que el hombre construye para comunicar, enseñar, mandar; por el que distingue, determina, constata; en una palabra, nombra; es decir, levanta las cosas a los dominios del espíritu. Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado (Huizinga 2008, 16).

Tanto Gadamer como Huizinga encuentra en el lenguaje los aspectos que permiten denominarlo una forma del juego, para comprender esta idea recuperemos el trabajo de Ludwig Wittgenstein en su texto titulado *los juegos del lenguaje*. En los juegos del lenguaje Wittgenstein va a denominar a estos no sólo al proceso en los que aprenden los niños su lengua materna -enseñanza ostensiva de palabras - ni al proceso de sólo nombrar los objetos y que se genere una “correspondencia”, sino por juegos del lenguaje vamos a entender “al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido” (Wittgenstein 2021, 6); es decir, no será posible entender los juegos del lenguaje, sino se reconoce que las palabras no tienen un significado determinado, “como sería el caso del alfil en el ajedrez, pues las palabras como las piezas de ajedrez, no son independientes de una actividad humana, el alfil no es independiente del juego de ajedrez”.

En el proceso de nombrar los objetos es importante distinguir utilizando la analogía del juego de ajedrez, nombrar la pieza caballo, alfil, etc.; resulta evidente que no es la jugada, pero tampoco mover de manera aislada una pieza, no es el juego; el juego es la totalidad de movimientos posibles dentro de ese espacio. Por ello, a “La pregunta << ¿Qué es realmente una palabra?>> es análoga a << ¿Qué es una pieza de ajedrez?>> (Wittgenstein 2021, 33). Wittgenstein solo reconoce que en su uso es que la palabra como la pieza de ajedrez, cumplen la función que está determinada por el juego de ajedrez o por la comunidad de hablantes, por ello “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje”.

Wittgenstein también utiliza como analogía el ejemplo de una serie de herramientas, pues estas en su contexto – en su ambiente - nos ayudan a comprender el significado de las palabras. “Piensa en las herramientas de una caja de herramientas: hay un martillo, unas tenazas, una sierra, un destornillador, una regla, un tarro de cola, cola, clavos y tornillos.- Tan diversas como las funciones de estos objetos son las funciones de la palabras” (Wittgenstein 2021, 7) Entonces las herramientas, tienen diferentes funciones, múltiples como la posibilidades de uso; sin embargo la función específica de cada una de ellas va a estar determinada en su contexto, en la forma que las agrupemos como sería el caso de la palabras. “Piensa en los diferentes puntos de vista desde los que puede clasificarse herramientas en genero de herramientas. O piezas de ajedrez en géneros de piezas” (Wittgenstein 2021, 8).

Se hace evidente, como el uso de las palabras se encuentra inscrito en un juego, comunidad de hablantes quienes establecen el uso de estas, así como su significado, este juego del lenguaje contiene reglas, estas reglas permiten y delimitan las jugadas – las palabras-, los movimientos de los jugadores; es decir, lo que es admisible dentro del juego. En el juego del lenguaje podemos decir que cada frase o palabra es un movimiento (una jugada) por lo tanto, su significado es posible dentro de las reglas de uso en el contexto de dicha actividad y el sentido del juego de palabras se construye en esa totalidad de comunicación de ese instante, bajo ese contexto.

También encontramos otras expresiones del *juego del lenguaje*, por ejemplo: el albur. El albur trabaja con el doble sentido de las palabras, no hay una referencia explícita a lo que se quiere nombrar, no se reduce a un objeto determinado, la relación dentro del albur entre palabras y objetos es modificada, se encuentra definida por su contexto creando múltiples usos posibles. El juego de palabras en el albur tiene varios sentidos y diferentes significados, esto depende del uso de las palabras y la agrupación que se hace de ellas.

Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdidoso es poseído, violado, por el otro. Sobre él caen burlas y escarnios de los espectadores. (Paz 2020, 47).

El dialogo a través del albur representa un *juego del lenguaje* bastante distintivo, pues una de las reglas es no explicar y explicitar el doble sentido que se está jugando, sino crear una confrontación para poder avanzar en el juego, ganará quién puede jugar con las palabras con mayor habilidad construyendo ese doble sentido y pierde quién no encuentre palabras para continuar. “Entender una oración significa entender un lenguaje, Entender un lenguaje significa dominar una técnica”. (Wittgenstein 2021, 54). El juego del albur al estar inscrito como parte de la cultura, representa una técnica con el uso de las palabras y la disposición que se hace de ellas.

Pensar en la disputa a través de albures hace evidente lo que para Wittgenstein es primordial romper “con la idea de que el lenguaje funciona siempre de un solo modo” (Wittgenstein 2021, 67) el albur, al ser un *juego del lenguaje* expresa una práctica social, una forma cultural y una relación que establece formas lingüísticas, que se inscriben en esa situación particular, además esto sólo es posible dentro del espacio “público”, en esa comunidad de hablantes que entienden el sentido del albur.

Para Wittgenstein al señalar que el lenguaje es un juego, habrá que reconocer que éste posee diversas reglas (como la variedad de juegos posibles) implica reconocer que como sujetos nos encontramos imbricados en una serie de situaciones lingüísticas que se encuentran determinadas por interacciones de los hablantes, en los juegos lingüísticos es necesario evidenciar las reglas; reconocer la regla implica seguirla, esta supone una convención que nos obliga a cumplirla, pero además es “pública” para que se pueda llevarse a cabo el juego del lenguaje, las reglas gramaticales en el albur operan en el modo de darse.

199. ¿Es lo que llamamos <<seguir una regla>> algo que pudiera hacer sólo un hombre sólo una vez en la vida? – Y ésta es naturalmente una anotación sobre la gramática de la expresión <<seguir una regla>>. No puede haber sólo una única vez en que un hombre siga una regla. No puede haber sólo una única vez en que se haga un informe, dar una orden, jugar una partida de ajedrez son costumbres (usos, instituciones). (Wittgenstein 2021, 54).

Al reconocer que son costumbres, usos e instituciones presume que se da dentro de una condición social, no se presenta de manera aislada o en un lenguaje privado, por ello, es común y compartida al ser repetible, es un constructo social y en consecuencia comunicable. Las reglas son “públicas” condición que permite jugar el juego del lenguaje (o el juego del albur), seguir la regla admite una serie de acciones lingüísticas. Por ello, para Wittgenstein no puede haber un lenguaje privado, pues la referencia del objeto y la palabra es una convención determinada por la situación del juego, en las reglas del lenguaje hay una correlación con las acciones, no se produce un lenguaje privado en el sentido de que si reconocemos que el lenguaje se expresa en sus usos e instituciones estos son constructos sociales de los posibles significados que permiten la comunicación en esa comunidad de hablantes.

198. <<pero ¿cómo puede una regla enseñarme lo que tengo que hacer en este lugar? Cualquier cosa que haga es ¿, según alguna interpretación, compatible con la regla>>. -No, no es eso lo que debe decirse, Sino esto: Toda interpretación pende, juntamente con lo interpretado, en el aire: no puede servirle de apoyo. Las interpretaciones solas no determinan el significado. (Wittgenstein 2021, 54).

En el juego del albur es necesario construir una oración, de manera aislada una sola palabra no remite al doble sentido, generando así una intercalación de palabras de interposiciones, son oraciones estructuradas de una manera particular que va definiendo un ritmo y una forma específica del jugar.

Wittgenstein se pregunta de cómo es posible establecer la relación del nombre con lo nombrado, para ello ejemplifica con un hombre que siente dolor, ese dolor refiere a la condición de un sujeto que en soledad denomina para sensación del dolor el signo <<S>>, la letra <<S>> es signo define una vivencia interna, que refiere a mi dolor y por lo tanto sólo él puede entenderlo. Pero ¿cómo lo comunicó?, ¿cómo hago transmitible la comprensión de mi dolor?

257 << ¿Cómo sería si los hombres no manifiestan su dolor (no gimiesen, no contrajesen el rostro, etc)? Entonces no se le podría enseñar a un niño el uso de la expresión olor de muela>>. Cuando se dice <<Él ha dado un nombre a la sensación>>, se olvida que ya tiene que haber muchos preparativos en el lenguaje para que el mero nombrar tenga un sentido. Y cuando hablamos de que alguien da un nombre al dolor, lo que ya está preparado es la gramática de la palabra <<dolor>>; ella muestra el puesto en que se coloca la nueva palabra. (Wittgenstein 2021, 61).

En consecuencia, al definir el dolor con el signo <<S>> no se establece una comunicación de mi sensación, el signo, los gestos, los movimientos corporales que lleva consigo la expresión del dolor supone que nos encontramos dentro de un lenguaje previo, que permite nombre como <<S>> el dolor.

243 ¿Pero sería también imaginable un lenguaje en el que uno pudiera anotar o expresar sus vivencias internas – sus sentimientos, estados de ánimo, etc. – para su uso propio? - ¿Es que no podemos hacerlo en nuestro lenguaje ordinario? – Pero no es eso lo que quiero decir. Las palabras de este lenguaje deben referirse a lo que sólo puede ser conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privada. Otro no puede, por tanto, entender este lenguaje. (Wittgenstein 2021, 59).

No es posible construir un lenguaje privado, primero porque lo que se construya como lenguaje no es comunicable, no hay posibilidad de que algún otro lo comprenda, segundo porque no hay una serie de reglas sociales que me permitan acceder a ese lenguaje privado, se aprende un lenguaje dentro de una cultura, es un ejercicio práctico, la cuestión del lenguaje es un asunto público. ¿cuál sería la intención de un lenguaje privado? Si entorpece la sociabilidad con el otro.

Entonces a partir de Wittgenstein podemos reconocer que estamos participando en distintos juegos del lenguaje, donde la regla es “pública” que nos permite jugar, el ejercicio lingüístico supone este reconocimiento de reglas, el albur puede ser una superposición entre una comunicación la que refiere al doble sentido, y la que expresa la relación con el objeto. Un lenguaje privado es estéril pues no es comunicable y no expone sus reglas cotidianas, visibles en consecuencia, no es lenguaje, pues el significado de un término es su uso, es decir, no hay una condición fija – predeterminada e inamovible entre un conocimiento y la realidad. No es posible pensar un sujeto en soledad que construya su propio lenguaje el uso de nuestro lenguaje es una construcción histórica y cultural.

Por otra parte, para Bakhtin en la poesía Goethe, cuando éste realiza su trabajo sobre el carnaval en Roma que “logra aprehender y formular los rasgos esenciales del carnaval”. (Bakhtin 2003, 97). Goethe al observar la “coronación del emperador del <<Sacro Imperio romano germánico>>”, describe sus impresiones “supo ver y revelar la unidad y el profundo valor del carnaval en la concepción del mundo” (Bakhtin 2003, 204), además según Bakhtin, Goethe logra concebir a la naturaleza como un todo, esta concepción no sólo incluye una referencia al carnaval, sino permite hacer evidente el movimiento de la

naturaleza, denominado como *movimiento sin intención*. Revisemos el poema en prosa que escribe Goethe sobre la *naturaleza*<sup>16</sup>: para ejemplificar el movimiento.

He aquí algunos fragmentos que confirman nuestra opinión:  
<<La naturaleza. Rodeados y asidos por ella, no podemos ni salir de su seno ni penetrarla más profundamente. Llegada de improviso y no esperada, nos atrapa en el torbellino de su danza y nos arrastra hasta que, agotados, escapemos de sus brazos.  
<<Ella no tiene ni lenguajes ni lengua, pero crea los millones de corazones y lenguas con las cuales habla y siente.  
<<Ella lo es todo. Se recompensa, se castiga, se divierte, se atormenta. Es severa y dulce, ama y aterroriza, es impotente y todopoderosa.  
<< Todos los hombres están en ella, y ella está en todos. Lleva con todo un juego amigable, y cuanto más ganan los otros más se divierte. Con algunos, su juego es tan disimulado que acaba sin que ellos se den cuenta.  
<<Su *espectáculo* es eternamente nuevo, pues crea incesantemente nuevos contempladores. La ciudad es su mejor invención; *para ella la muerte es un medio de vida más grande.*  
<<Ella es entera y *eternamente inacabada*. De la manera en que crea, puede crear eternamente>>  
[...] << Se percibe una tendencia hacia una especie de panteísmo; además sobre la base de fenómenos universales, suponemos una criatura inconcebible, incondicional y humorística que se contradice a sí misma, y todo puede desembocar en un fuego extremadamente serio >>

Después de esta larga cita del poema de Goethe, desde mi lectura resulta evidente la semejanza que establece con los atributos del juego, por ejemplo: es acción sin intención, no presenta una finalidad última, es movimiento constante, todos se dan cita en ella, tanto en Gadamer como en Huizinga se alude al juego de la naturaleza, pues encierra todas las cualidades del juego. Incluso si leemos el poema anterior en voz alta, (como señala Gadamer), sucede que el ritmo de la composición de las palabras y el ritmo de la lectura se fusionan para darle más fuerza al movimiento.

Es difícil decir qué es lo que articula este ritmo poético de tal modo que en la lectura en voz alta se percibe claramente cuándo está mal. Habrá que decir fundamentalmente que se trata de un equilibrio sensorial que se mantienen entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido. Ambos movimientos, que se funden siempre – y a veces no sin violencia- en un único movimiento, tienen sus medios sintácticos específicos. (Gadamer 1993, 39).

---

<sup>16</sup> Citado por Mikhail Bakhtin en *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. En el contexto de Francois Rabelais*. Alianza: España, pp. 205.

Este vaivén de movimiento es de los atributos fundamental para comprender la dinámica lúdica, le permite al juego la posibilidad de repetición y de permanencia, en un transitar histórico. Comienza y en determinado momento ya se acabó - terminó el juego-. “Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una concatenación de movimientos, un enlace y desenlace”. (Huizinga 2008, 23) y permanece en el sentido que deja abierta la posibilidad de repetición.

Sin embargo, aunque el juego se repita, porque posee una serie de reglas y condiciones para su realización, también tiene la cualidad de su condición singular, no sólo cada juego es irrepitible sino el juego en sí mismo es único, porque dota de cierta identidad a los jugadores que participan de él, nunca un juego es el mismo, nunca un juego se repite, -ya sea por los sujetos que le dan vida o por el tiempo en el que acontece- implica un movimiento constante, aunque las reglas son las mismas al interior del juego y reconocidas para su realización sólo tienen validez al efectuarse, de igual manera, nosotros nunca somos los mismos al jugar. *Digamos que el juego encontrase un camino donde se desarrolla y transita en un como si marchase solo.* Así mismo, esta idea de repetición de la puesta escénica del arte, permite comprenderlo en su dimensión temporal, en su carácter de celebración; si bien es cierto, que el juego nunca es el mismo, hay algo en él que mantiene de su forma “original” “esto significa que por muchas transformaciones y desplazamientos que experimente en sí, no por eso deja de seguir siendo ella misma”. (Gadamer 2005, 167).

El movimiento al que refiere Gadamer en el juego es la configuración de un espacio definido por la participación de los jugadores, es al mismo tiempo, la conformación de un tiempo ajeno, que se construye desemejante a la cotidianidad que *se colma de sentido al buscar la realización del mismo*, un tiempo extraordinario que emerge sobre lo homogéneo.

Bolívar Echeverría<sup>17</sup> en su trabajo titulado *el juego, la fiesta y el arte*, nos dirá que hay “un tiempo de la existencia innovadora que se caracteriza por la irrupción en la rutina, frente al tiempo de la autoconservación, donde la identidad sólo se mantiene”. Y es bajo estas contradicciones de la temporalidad que surge el tiempo del juego, de la fiesta y del arte emerge como fractura de un tiempo rutinario, por su parte Roger Caillois nos dice, “La vida corriente se haya suspendida, es decir, en la homogeneidad del curso de la vida, el juego abre la experiencia de vivir ese tiempo como algo sin referencia al tiempo lineal” (Caillois 1194, 113).

## **La representación y la máscara**

Partimos del concepto del juego como hilo conductor de la fundamentación gadameriana, hemos expuesto los elementos que lo caracterizan; sin embargo, nos falta analizar el papel de la representación que implica el jugar. Al incorporar la representación<sup>18</sup>, por condición se agrega la figura de un tercero, quien terminará de construir el sentido y la identidad de la obra de arte; en su mirada, en su escucha, en su habitar se construye el espacio lúdico, aunque sea por instantes (el círculo hermenéutico). Es en el momento de la escenificación

---

<sup>17</sup> Junto con Bolívar Echeverría consideramos que tanto el juego, la fiesta y el arte poseen esta cualidad de generar una ruptura dentro de la complejidad de lo cotidiano, como veremos en el siguiente capítulo dedicado a la fiesta.

<sup>18</sup> Ya Heidegger había señalada la importancia de la contemplación en la obra de arte, recordemos que para él “Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra. Si una obra no puede ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación”. (Heidegger 2006, 38). Heidegger señala el juego dialéctico que se construye entre el artista, la obra de arte y el arte; la obra de arte solo puede ser en la mediada de la creación del artista, pero lo rebasa, lo olvida, para constituirse como obra; mientras tanto la obra es la que hace al artística lo denomina, lo nombra como tal, para dar lugar a un tercero: el arte; uno es condición de existencia recíproca del otro, en tanto afirmación y negación. “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre”. (Heidegger 2006, 35).

que el juego alcanza su mayor sentido. “También la representación dramática es un juego, es decir, tiene esa estructura del juego consiste en ser un mundo cerrado en sí mismo. Pero el drama cultural o profano, aunque lo que representa sea un mundo completamente cerrado en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador”. (Gadamer 2005, 153).

Como ya hemos señalado, el papel de la representación es fundamental para Gadamer, pues implica la participación de un sujeto frente a la obra, desde la lectura de Grondin, no es posible diferenciar el modo de ser del arte de su representación, “por ejemplo, no podemos diferenciar la poesía de su recitado, o la obra teatral de la puesta en escena” (Grondin 2003, 72). Como hemos visto a lo largo del capítulo es con la participación del espectador que el juego accede a su realización, en otras palabras; si bien son los actores quienes construyen el drama escénico, es con los espectadores que se construye la totalidad de sentido de la obra; podemos entender, que el juego no se reduce al trabajo escénico, - es un primer momento -, el juego reclama la presencia de los “espectadores”, no están sólo para ver -en un sentido pacífico- , sino que en su lectura se revela el sentido, se hace presente.

Pero en el caso de la música, la interpretación es dada, a través del músico, al oyente, aunque la libertad que posee en el ejercicio de su función sea tan grande como se quiera. El músico, tanto cuando toca un instrumento como cuando dirige, tiene una posición intermedia: tiene que ser, en el sentido más literal de la palabra, un intérprete precisamente entre el compositor y el oyente. Es lo mismo que ocurre en el teatro: la ejecución de una interpretación se sitúa entre el texto poético y el espectador. (Gadamer 2002, 33).

Por ello, es que el juego escenifica una realidad, no sólo incluye a los participantes directos del mismo, sino a los que observan el modo de darse de este; por un momento lo que sucede en escena es la realidad misma, invadida de angustia, risa, llanto. Cuando revisamos el trabajo de Bakhtin, señalamos que el carnaval desvanece las fronteras entre un escenario y un público, - que no sólo observa -, sino es el espectador quien permite darle vida al carnaval.

Hemos expuesto brevemente lo que sucede en el carnaval, existe esta suerte de caracterización de ser alguien más, sin embargo, “el enmascarado no trata de hacer creer que es un verdadero marqués, ni un verdadero torero, a su vez resulta del hecho de que la máscara disimula al personaje social y libera la personalidad verdadera”. (Caillois 1994, 56). Podemos decir entonces, que es el espectador quien se mueve con el sentido del drama escénico, y es quien ejecuta la interpretación de dicha obra, más allá de lo que hubiese querido el autor.

El papel de la representación dentro de la obra de arte no es un ejercicio marginal, por el contrario, analizar la recepción permite junto con Gadamer comprender la obra de arte, por ello en el cine encontramos esta condición de acceder a la *diégesis*, el cine por su estructura narrativa “exige de nosotros una actitud, una disposición específica, en la que asumimos la realidad estética del texto que se nos propone” (Lizarazo 2004, 273), pero además porque el espectador del cine se vincula con la estructura narrativa del filme. “El espectador nunca verá el significante cinematográfico, gracias a lo cual se produce el efecto de sentido de todo filme. (Lizarazo 2004, 271).

La tarea del espectador no es una condición mecánica, ni mucho menos una condición pacífica es una disposición genuina, la de permitir que el texto nos hable. “La experiencia cinematográfica resulta posible para nosotros sólo a condición de que el espectador participe activamente en la construcción del texto filmico” (Lizarazo 2004, 281). El cine en su estructura está diseñado para el espectador, es sólo en él que va dirigida toda la secuencia narrativa, en su disposición el espectador accede a lo narrado.

Desde la perspectiva del intérprete, la verosimilitud no es entonces un asunto de engaño o ilusión. Es más bien un posicionamiento intelectual y emocional específico que adopta el fruidor, en el que se compromete a no juzgar la obra, el texto, por su *analogía* con la realidad efectiva o por su participación con ella, sino por sus propiedades estéticas. En otras palabras, la relación estética entre sujeto y objeto encuentra en la verosimilitud, la clave que garantiza el acto estético. (Lizarazo 2004, 274).

Tanto las condiciones técnicas como las narrativas del cine se encuentran diseñadas para que el espectador acceda a la historia narrada. El cine se encuentra estructurado, pensado y diseñado para el público en su disposición ya supone un tipo de efecto; frente al fruidor las condiciones técnicas también intervienen en la experiencia estética.

Los encuadres cinematográficos interconectados y los acontecimientos narrados en ellos exigen de nosotros un posicionamiento específico que va más allá de la contemplación de las correlaciones gráficas entre las figuras móviles y el reconocimiento de las relaciones cromáticas entre los diversos grises y blancos del espacio visual fílmico nos exige acceder a la *diégesis*. (Lizarazo 2004, 273).

En el cine se puede observar esta relación más inmediata con el espectador, Walter Benjamin<sup>19</sup> en su texto *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, expone como el cine pondera la experiencia para el espectador, la acción frutiva del cine permite que el espectador no se vincule con los actores de manera individual, sino que, en la experiencia del cine a través del montaje que diseña el director, donde se seleccionan momentos, narrativas, secuencias, discursos, son efectos para producir en el espectador esa posibilidad, la de vincularse con la historia y se borra esa distancia que guardaban las obras de arte dentro de su condición aurática.

Debido a la técnica de montaje como a la edición el espectador percibe “la realidad de la pantalla” se observa como cambiante, dirigida a ciertas intensiones o momentos

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin en su texto *la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* expone la transformación en el arte por la reproducción mecánica, la naturaleza del arte bajo las condiciones técnicas lleva consigo un cambio profundo, la pérdida del aura; la condición aurática del arte que lo había definido como unicidad, auténtico dentro de la historia y la tradición, se desvanecen para dar paso a la exhibición. “Según Benjamin, en su época el arte se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un “valor de culto”, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un “valor para la exhibición” o “para la experiencia” (Benjamin 2003, 13). En la época de la reproductibilidad técnica el valor de culto ha desaparecido ahora su valor es expositivo. Para Benjamin es en el cine donde se expresa de manera contundente dicha transformación, pues permite el acceso a las masas y se experimenta de manera colectiva. Actualmente la reproducción electrónica y digital también llevan consigo la transformación del cómo nos posicionamos frente a una obra de arte y da cuenta de ciertos cambios sociales y culturales.

previamente diseñados para lograr ese efecto; el público se enlaza con la narración asistiendo desde el punto de vista de la cámara, se produce una suerte de identificación con el protagonista de la historia y le permite ser crítico de la acción. “El salto desde una ventana, por ejemplo, puede ser filmado en el estudio como un salto desde una plataforma, mientras que la huida que viene a continuación puede serlo más tarde, incluso semanas después, en una toma en exteriores”. (Benjamin 2003, 71).

En el cine encuentra Benjamin que su valor se encuentra condicionado por su exhibición. El cine está diseñado, estructurado y pensado para el espectador, el montaje opera para construir un discurso en el que el espectador domina o como dice Benjamin adopta esa posición de experto. “El público toma así la actitud de un experto calificador que no es afectado por ningún contacto personal con el intérprete. El público sólo se identifica con el intérprete al identificarse con el aparato”. (Benjamin 2003, 60).

Benjamin al analizar el papel de la técnica en los procesos artísticos sobre todo en el cine, reconoce que las artes se han transformado, al introducirse la reproductibilidad técnica se pierde el valor aurático que había definido al arte, con ello ha mermado su posibilidad de permanecer oculta, para ahora solo ser pensado dentro de una reproductibilidad incansable, junto con las transformaciones del arte también se produce un cambio de percepción del arte. “La reproductibilidad técnica de la obra transforma el comportamiento de las masas con el arte”. (Benjamin 2003, 82). La transformación técnica del arte produce también un cambio en la mirada de percepción, no es sólo un desarrollo técnico, sino que los modos de percepción también se transforman.

Por otro lado, en un primer acercamiento a la representación teatral implica la construcción de un personaje, dotarlo de identidad para su ejecución, que hace sentido en la puesta escénica, es evidente que ese instante se construye como la totalidad. Sin embargo, aquí no se agota el sentido de la representación, por ejemplo, en la utilización de un disfraz, de la

máscara. “El disfraz es algo que no nos pertenece por naturaleza, sino que se asume deliberadamente en consideración de algún fin, impelidos por alguna necesidad. (Vattimo 1989, 20). Podemos decir, como primer momento, que se realizó una caracterización de dicho personaje; sin embargo, debajo del ropaje hay un sujeto que se juega en la representación.

Para Roger Caillois, entrar en un juego implica no sólo realizar las acciones del juego, sino también poder adoptar un personaje y en consecuencia actuar, “el sujeto juega a creer, a hacerse creer o hacer creer a los demás que es distinto así mismo”. (Caillois 1994, 52) a esta cualidad de “de representar otra posibilidad la denomina *mimicry*<sup>20</sup>. Por ello, el disfraz o la máscara no se entienden como algo secundario, sino que “forma parte del cuerpo”. El uso de las máscaras ha estado presente en las sociedades tradicionales, “Las máscaras son el verdadero nexo social” (Caillois 1994, 149) como una forma de vida y función social. Levi -Strauss cuando estudia a los Caduveo tribu del Brasil reconoce que en su forma de organización social se trazaba una estrecha relación con las características del juego; su estilo y su sistema de costumbres, su estructura general permite evidenciar la forma lúdica de organización.

Su civilización recuerda irresistiblemente aquella que nuestra sociedad se entretuvo en imaginar en uno de sus juegos tradicionales, y cuyo modelo extrajo tan hábilmente la fantasía de Lewis Carroll: esos indios caballeros semejan figuras de naipes. Ese rasgo surgía ya de su vestimenta: túnicas y abrigos de cuero que agrandaban la espalda y caían en pliegues duros, decorados en negro y rojo con dibujos que los antiguos autores comparaban a las alfombras de Turquía y donde aparecían motivos en forma de pica, corazón, diamante y trébol. (Levi -Strauss 2017, 243-244).

Es sabido que tenían un sistema de organización social con base en las castas, con ciertas jerarquías donde los mbyás representaban a los nobles, les seguían los guerreros y los ganá quienes cultivaban la tierra y pagaban tributo a los mbyás a cambio de protección.

---

<sup>20</sup> Roger Caillois observa múltiples expresiones del juego y para su análisis las clasifican en 4 grandes secciones: “Las llamo respectivamente *Agon*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. La cuatro pertenecen claramente al terreno de los juegos: se juega al fútbol, a las canicas, o al ajedrez (*agon*), se juega a la ruleta o a la lotería (*alea*), se juega al pirata como se interpreta [...] a Nerón o a Hamlet (*mimicry*) y, mediante un movimiento rápido de rotación o de caída, se juega a provocar en sí mismo un estado orgánico de confusión y de desconcierto (*ilinx*). (Caillois 1994, 41).

La forma de marcar y representar la jerarquía era a través de pinturas corporales y dibujos en el rostro -además de otras aptitudes: como rodearse de esclavos que facilitaban sus actividades - Sin embargo, lo que nos interesa resalta de esta tribu del Amazonas, es que en su estructura social, se incorporaba este tipo de representación para distinguir y marcar las diferencias de castas; un juego social de representación que hace evidente el carácter profundo de una comunidad indígena; y marca las diferencias sociales que se expresan como diría Lévi - Strauss *en un juego de naipes*. Pero, al mismo tiempo podemos observar en los mbyás en esta caracterización que realizan se expresa su cultura, esta suerte de “disfraz en su cuerpo”, permite dar un sentido a la comunidad y que se enuncie en el juego de la representación.

Tenían reyes y reinas y, como a las de Alicia, nada gustaba tanto a estas últimas como jugar con las cabezas cortadas que les traían los guerreros. Los nobles caballeros las nobles damas se divertían en los torneos; estaban liberados de los trabajos subalternos por una población instalada más antiguamente y de distinta lengua y cultura: los guaná. (Levi -Strauss 2017, 244).

Como hemos visto en el caso del carnaval se invaden todos los ámbitos de lo social y se expresa como una forma de la cultura, es una expresión desbordada que permite ver el sentido último de la comunidad (como ha sido el caso de los Caduveo), en esta comunidad se puede observar la dimensión lúdica como parte de su estructura social. “Las fronteras entre el juego y la vida están diluidas adrede. Es la vida misma la que dirige el juego”. (Bakhtin 2003, 39).

La máscara implica la idea de representar a alguien, como un segundo ropaje que nos cubre y nos protege al no exponer de manera directa nuestra identidad nos permite ser apariencia, pero al mismo tiempo, es el sujeto debajo de la máscara quién se está jugando en la representación, siguiendo a Vattimo “El problema de la máscara es el problema de la relación entre ser y apariencia”.

Vattimo en la lectura que hace de Nietzsche en su texto *El sujeto y la máscara* nos dice que una primera lectura de la construcción nietzscheana sobre ésta es la “solución” del hombre moderno para hacer frente a la decadencia, “al temor, a la inseguridad, a la lucha por la existencia”. Es decir, en esta fractura entre la forma y el contenido el hombre moderno, adopta el disfraz – la máscara – para poder “combatir un estado de temor y de debilidad”. (Vattimo 1989, 20).

Conocemos que Nietzsche cuando analiza la cultura griega, observa este mundo, con dos formas específicas; por un lado, la cultura apolínea con sus características de equilibrio y perfección, por otro lado, la figura misteriosa de Dionisio con sus ritos orgiásticos, su exuberancia. La cultura griega al tener en el centro la vida trágica, la vida condenada por los dioses, la vida que Edipo enfrentó en su destino trágico, tuvo entonces que cubrirse para protegerse, mostrar este equilibrio que representa Apolo del “sufrimiento del que nacen las apariencias apolíneas”. (Vattimo 1989, 28). De esta ruptura, es que se origina la máscara, asume la función de representar algo que permite sobrellevar el mundo decadente, nos dirá Vattimo que es *un arma de ficción*.

El mundo de la apariencia y de la forma definida, la cultura apolínea que encuentra su máxima expresión en la escultura griega es una ilusión, una máscara, que sirve para soportar la existencia, aprehendida en su esencia por la sapiencia dionisiaca, que le es más próxima, y precisamente por esto no se formula en expresiones definidas, sino que comparte su móvil fugacidad, la caoticidad, el carácter oscuro. (Vattimo 1989, 24).

Nietzsche – según Vattimo – vincula la utilización de la máscara como una necesidad del hombre moderno, como una forma de defensa y de sobrevivencia; la cultura apolínea representa este disfraz que se construye el hombre griego para hacer vivible la tragedia. “El nacimiento de la tragedia representa más bien la puesta al descubierto de las mismas raíces históricas del conflicto dentro del cual el hombre moderno se encuentra implicado y en función del cual asume la ficción como disfraz y arma”. (Vattimo 1989, 22). Sin embargo, Nietzsche más adelante va a reconocer esta armonía que se da en la máscara, una

especie de equilibrio entre alguien que está debajo de la máscara y el que se muestra con la máscara, que finalmente es el mismo, la máscara será entonces una alternativa para salir de la decadencia.

[...] en la segunda Intempestiva, además del disfraz del hombre decadente que no sabe tomar iniciativas y se enmascara asumiendo roles estereotipados, <<máscaras con una sola expresión>>, nos encontramos también frente a un enmascaramiento que no sólo no está conectado a la decadencia, sino que, por el contrario, parece el único modo de salir fuera de ella. (Vattimo 1989, 25).

Al llevar consigo una máscara hace posible vivir con cierta libertad; pues es arrojado al mundo sin condiciones morales que lo limiten, al portar la máscara se representa de manera soberbia, agudiza la trama que se realiza, la vive como suya, como en la experiencia del carnaval.

Al contrario ha resultado ya evidente que también aquel mundo de formas que se nos aparecen como una perfecta síntesis de interior y exterior, ser y parecer, a su vez no es más que una máscara destinada a encubrir la desnuda realidad de la existencia amenazada por el terror y el caos. (Vattimo 1989, 26).

Por ello, la máscara no solo se reduce a representar a algún otro, esta representación está en juego como parte de lo social mismo, implica un retorno sobre sí. El jugarse siempre es jugarse frente a un otro, en un juego de representación de lo social, que posibilita tomar conciencia de sí, para actuar.

Ya hemos señalado que, el jugarse siempre es jugarse frente a otro; sin embargo, éste puede no ser real, implica tener a alguien que se contraponga a nuestra jugada, que de movimiento “como en un avance” al juego, implica adoptar un comportamiento diferenciado, representando algo, es decir, representar un modo de ser, y este modo de ser está circunscrito al reclamo del juego, a la demanda del mismo; sin embargo, aquí también se

está jugando un espacio de libertad en el sentido de que el modo de ser “que se adopte” es una elección del jugador que es parte de la fascinación del jugador.

Si esto es cierto se revela un sentido en su realización, sentido que se da en el modo de ser del juego, el juego no puede ser una acción clausurada en tanto es revelación de sentido, es cierto, que es una acción delimitada o demarcada y que tiene lugar en un tiempo determinado, pero no está dicha de una vez y para siempre, paradójicamente hay una suerte de azar, un espacio que también se vive como la experiencia de libertad. Se realiza como una totalidad instantánea, pues tiene lugar al encuentro recíproco de la escenificación, de ahí que también, cada momento sea inaugural como una nueva lectura, como un “repetido instante”, más allá de las veces que hayamos asistido a una puesta escénica, o más allá de las veces que nos demos cita con un poema, siempre nuestro encuentro es una condición singular.

El juego significa no sólo la distinción de la obra artística sino también el hecho de que nos dejemos seducir <<dialogalmente>> para sumergirnos en ella. La obra de arte nos da su dictado, su ley, pero nosotros permanecemos siempre <<presentes>>. Esto conduce a Gadamer, en su obra *Verdad y método*, a la importante tesis de que la obra artística tiene su genuino ser en la representación, en la cual nosotros participamos siempre. (Grondin 2003, 72)

Transitar por el espacio lúdico y dejarnos seducir por su dinámica, es acceder a un ambiente de la *representación*, que es un *auto – representarse*, es un sujeto que porta una máscara y le permite moverse en el espacio del juego, en el espacio de lo social. “

Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene su ser simplemente en el punto de intersección de las experiencias de los espectadores. Es a la inversa el ser del espectador el que está determinado por su <<asistencia>>. La asistencia es algo más que la simple copresencia con algo que también está ahí. (Gadamer 2005, 169).

Las mujeres de las amazonas, las Caduveo se caracterizan por pintarse el rostro, construyen una máscara que es comprendida por la comunidad; su significado es reconocido por los miembros de ésta y les permite hacer evidente tanto su condición social como su forma de participación. El drama social se escenifica y es a partir del drama que se vincula la comunidad, es a través de esta representación de la máscara para los otros, que alcanza el sentido profundo de su cultura.

Hemos señalado a lo largo del capítulo la importancia de los jugadores para la realización del juego, sin ellos no es posible que el juego tenga lugar, pero en un segundo momento hemos incorporado la participación de un tercero el espectador, con la participación del espectador se manifiesta la totalidad de sentido del juego. El juego entonces, para que revele su sentido no se reduce a los jugadores, ni a los espectadores, ni siquiera al artista que ha creado el drama, el juego se afirma en la participación de todos los anteriores. Es lo que ya había señalado Heidegger “Tan necesariamente como el artista es el origen de la obra de modo distinto a como ésta lo de lo es del artista, tan ciertamente es el arte del origen, de modo aún distinto del artista y sobre todo de la obra”. (Heidegger 2006, 35).

El que representa quiere que se mantenga lo representado, frente a los espectadores, no es fundamental reconocer al actor debajo del ropaje, sino conocer el drama que está en escena, “se trata de representar de manera que sólo haya lo representado” (Gadamer 2005, 158). De modo tal, que si lo representado es verdadero alcanzará en nosotros un momento de inflexión de reconocernos en la trama o de comprender algo más. “Esta representación deja tras sí todo cuanto es casual e inesencial, por ejemplo, todo lo que constituye el ser propio y particular del actor. Este desaparece por entero tras el conocimiento de lo que representa” (Gadamer 2005, 159). El juego del arte alcanza su significado sólo en esta relación dialéctica, pues los espectadores no se vinculan, con los actores, sino con el drama, el actor niega su identidad para construir otra, y el juego surge cuando todos aceptan la participación. “el juego humano, en todas sus formas superiores, cuando significa o celebra

algo, pertenece a la espera de la fiesta o del culto, la esfera de lo sagrado”. (Huizinga 2008, 22).

Entonces lo que representa se ha *des - ocultado*, se ha hecho *presente*, y es con eso *presente* que el espectador se vincula, el espectador ha formado parte de la intimidad del arte, al integrarse en su juego se olvida por instantes de su vida cotidiana, abandona la realidad que lo domina y entra en una celebración escénica. Desde este lugar no hay una subjetividad que sólo “aprecia” una obra de arte, la comprensión está operando, pero no distante de su objeto, sino desde el interior del objeto mismo. “El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente”. (Gadamer 2005, 160). Podemos decir entonces, que el espectador entró al juego.

Así como el carnaval y el juego habrá un espacio para su manifestación, la fiesta también nos invita a la celebración, a la reunión, a la comunicación, por ello me gustaría señalar la estrecha relación que existe entre la fiesta y el juego por su carácter y naturaleza, una de ellas es:

“El descartar la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la acción, -también la fiesta puede ser muy seria-, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad, he aquí los rasgos capitales comunes al juego y a la fiesta” (Huizinga 2008, 38).

Como hemos visto a lo largo de este capítulo el juego representa ese carácter medial al no reducirse al comportamiento de los jugadores desde la subjetividad, sino al estar abierto a un espectador que participa en el interior del sentido que se *re-presenta* en el arte. El juego al estar determinado en un espacio y un tiempo se vincula con la fiesta, la fiesta es la congregación, la reunión con el otro, en la fiesta se generan las condiciones de posibilidad de irrumpir en la linealidad temporal. Ambas experiencias “se estructuran formando un

todo orgánico único por su sentido y estilo. Su denominador común es el tiempo festivo”. (Bakhtin 2003, 190).

En consecuencia el juego nos invita a asistir, y asistir nos dirá Gadamer es participar, en la fiesta se logra la participación de todos los que se dan cita, sí el juego en algún sentido permite salir de las convenciones, de las normas instituidas; la fiesta genera la efervescencia, la reunión con el otro y la comunicación, estas dimensiones de la cultura no serían posible comprenderlas, sino es a través de esclarecer su temporalidad, pues tanto el juego, como la fiesta generan las circunstancias de irrumpir en la vida decante. Ambas experiencias “se estructuran formando un todo orgánico único por su sentido y estilo. Su denominador común es el tiempo festivo” (Grondin 2003, 190).

---

## **Capítulo III**

### **La temporalidad festiva**

---

¿No es acaso evidente que el acontecimiento no es homogéneo,  
que tal vez es orgánico, que hay lo que se denomina  
en acústica vientres y nodos, llenos y vacíos,  
un ritmo, tal vez una regulación, tensiones y distensiones,  
períodos y épocas, ejes de vibración, puntos de elevación,  
puntos de crisis, chatas planicies y, de pronto, puntos suspensivos?  
Chales Péguy

Si lo pudiéramos decir con palabras,  
no tendríamos necesidad de bailarlo.  
Existe entre la mímica y la danza la misma diferencia  
que, entre el concepto,  
que resume lo que ya existe, y el mito,  
que trasciende lo que existe para sugerir lo posible.  
La danza no relata una historia, no es un duplicado de la literatura,  
tampoco es el juego infantil que mediante una pantomima  
permite adivinar el nombre de la charada.  
Ella es, como el mito, un indicativo de trascendencia.  
Roger Garaudy

Iniciemos este capítulo con una tesis que el filósofo de Marburgo va a defender, lo que a mi juicio es uno de sus temas principales en su discusión filosófica, la posibilidad de construir conocimiento desde otro lugar, ya hemos señalada la crítica frontal que lanza al método clásico de la ciencia, y no porque niegue la importancia de ésta, sino la forma en que desdibuja la implicación del sujeto frente al “objeto” que estudia, es decir su método.

Por ello, en el arte se accede desde ese otro lugar al conocimiento, o en sus palabras *el arte también es conocimiento*, pero para que tenga lugar esta experiencia, es necesario ubicarla en su carácter festivo o en la celebración como ruptura del presente. El arte, como es sabido, en sus diferentes manifestaciones posee la cualidad de interrumpir el tiempo para vivirlo como extraordinario. Su condición irruptiva reclama la comprensión de ese gesto ritual y en consecuencia su temporalidad.

Por ello, si nos detenemos a pensar en términos prácticos que es la fiesta, podemos decir que es la celebración de algo en comunidad, es imposible pensarla de manera aislada, por lo cual implica reunión, comunidad, comunicación, nos congregamos para realizar la fiesta. Nos reunimos de manera libre para conmemorar y celebrar. “No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales”. (Gadamer 2002, 101). La fiesta<sup>21</sup> tiene lugar en ese momento porque se está celebrando, incluso en ocasiones ha representado el tiempo improductivo, el tiempo perdido, el tiempo del ocio; en oposición al tiempo productivo, al tiempo donde se realizó algo y donde se privilegia la ganancia. Sin embargo, esta oposición no es necesariamente así; la fiesta está llena de experiencia y permite también darle continuidad a la vida ordinaria y rutinaria del modo de vida moderno.

No hay religión ni sociedad que no haya conocido y practicado esa división del tiempo en dos partes separadas que alternan según una ley que varía con los pueblos y las civilizaciones. Incluso es muy probable, como ya dijimos, que haya sido la necesidad de esa alternancia la que haya llevado a los hombres a introducir, en la continuidad y la homogeneidad de la duración, distinciones y diferenciaciones que no lleva naturalmente consigo (Durkheim 2014, 478).

La fiesta es celebración, es aprender dirá Gadamer a demorarnos en ella, el arte, por su parte nos invita también a demorarnos en él, entre más construyamos su sentido, más tiempo aspiramos a celebrarlo, la fiesta en ocasiones queremos que permanezca, pues el sentido que se construye al interior de la misma se vive como pleno, y porque rompe con

---

<sup>21</sup> Es importante señalar que las fiestas aún en las sociedades tradicionales, no han quedado exentas de la producción económica- mercantil, estas se reproducen como parte de la lógica ordinaria, como parte de la industria del espectáculo y se vuelve una “necesidad” el gestionarlas; es decir, las fiestas se convierten en producción de valor, así dejan de ser un momento irruptivo para incorporarse a la lógica de reproducción, podemos decir, siguiendo a Debord que la fiesta es sólo una parte más del espectáculo. ” Con esta reunificación, obtenemos la sociedad del espectáculo, esto es, el momento en el que el espectáculo ha alcanzado la sociedad en su conjunto y conforma el sentido y el empleo de nuestro momento histórico”. (Debord 2019, 30). Sin embargo, aún hay expresiones de la fiesta que se resisten a dejarse subsumir por la lógica del capital y porque aún llevan consigo la concepción del tiempo cíclico en su celebración; si bien se modifica algo en ella, también algo permanece. “La fiesta que retorna no es ni otra distinta ni tampoco la simple rememoración de algo que se festejó en origen. El carácter originariamente sacral de toda fiesta excluye evidentemente esta clase de distinciones, que nos son sin embargo habituales en la experiencia temporal del presente, en el recuerdo y en las expectativas. En cambio, la experiencia temporal de la fiesta es la celebración, un presente muy *sui generis*”. (Gadamer 2005, 168). Es así como el carácter de celebración, de reunión, de establecer diálogos, es el que permanece, “Por su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre <<exactamente igual>>). Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar”. (Gadamer 2005, 168). La fiesta, aún puede ser ese instante de la vida activa.

la individualización “La experiencia estética es un «tiempo de celebración» que nos despoja del tiempo (lineal o acumulativo) y nos sugiere lo eterno (Gadamer 2002, 22).

La noción de fiesta nos invoca a situarnos en lugar y tiempo diferenciado que abre brecha para una crítica a la vida cotidiana que se estructura en la modernidad, nos dice Echeverría, la dimensión festiva propicia una inflexión para construir la crítica, si bien “la fiesta es una experiencia en un sentido ritual, el arte por su parte es una conversión de la vida cotidiana en un drama escénico”. (Bolívar 2010, 125).

Los dioses, se nos dice, han instituido las fiestas de acción de gracias por compasión a la humanidad nacida para sufrir, como descanso a sus preocupaciones, y han dado a los hombres como compañeros de fiesta a las Musas, a Apolo, conductor de las Musas, y a Dionisos para que, mediante esta divina comunidad festiva, se restaure constantemente el orden de las cosas entre los hombres (Huizinga 2008, 203).

Pero, para comprender el carácter ritual de la fiesta y su temporalidad como aquí se pretende, es necesario reflexionar en esas experiencias de la temporalidad, el tiempo que se vive como lineal, cronológico – si este puede ser entendido así, - el tiempo habitual de la normalización institucional; frente al tiempo de la comunicación, al del desorden, el tiempo del caos; el del modo extraordinario.

Por lo anterior, es importante reflexionar sobre el tiempo, pues partimos de la tesis que el carácter festivo del arte rompe con el tiempo habitual de la vida moderna, ese tiempo que se nos presenta como homogéneo y en un *continuum* hacia el progreso. “Las fiestas que retornan no se llaman así porque se les asigne un lugar en el orden del tiempo; antes bien, ocurre lo contrario: el orden del tiempo se origina en la repetición de las fiestas” (Gadamer 2002, 103). Son el punto de partida para la organización de la vida cotidiana y es a partir del calendario festivo que se comprende un tiempo cíclico.

El tiempo como experiencia resulta complejo de ser caracterizado porque se piensa que es un concepto abstracto, o se reduce al trabajo de la física. No basta con señalar que hay un pasado, que actuamos el presente y proyectamos un futuro, dicho así no se dice nada, comprender la temporalidad reclama tal vez ubicar ciertos acontecimientos que dan sentido a esa continuidad como sería el caso de la fiesta, el lugar de la catástrofe, el lugar de la suspensión de las normas habituales (el de la anomia), el lugar del tiempo profano desprovisto de significación frente al tiempo sagrado lleno de sentido y de arquetipos<sup>22</sup>, el de la experiencia estética; es decir, aquella experiencia que en alguna acepción genera un tiempo lleno de sentido, donde el sentido se construye por el instante que tiene ahí lugar, que permite la conmemoración y rompe con la estructura del tiempo lineal, un tiempo que sólo tiene referencia en el interior de la manifestación estética, es decir no hay nada por fuera de él, que pueda compararse.

Entre los griegos, paralelamente a “cronos”, una noción mítica del tiempo lo enlazaba con la vida. Ya no se trataba del tiempo abstracto que superaba la condición específica de la existencia, y que apuntaba a la universalidad sistemática y objetiva que establecería el mundo moderno. Aión es la perduración de la vida. En su sentido más arcaico, y en su condición mítica Aión no resulta diferenciado del impulso vital. Tiempo es impulso vital y el impulso vital no es otra cosa que el tiempo. (Lizarazo 2017, 29).

Sin embargo, es importante señalar que esta estructura del tiempo lineal en el momento actual ha logrado transformar prácticas de la vida cotidiana, se pretende controlar todas las formas naturales y biológicas de lo humano. Crary en su texto *24/7* da cuenta de cómo se ha construido esta suerte de no tiempo y el impacto que ha ejercido la tecnología en la vida cotidiana.

Su eficacia reside más bien en la incompatibilidad que pone al descubierto, en la discrepancia entre el mundo de la vida humana y la evocación de un universo con un botón de encendido para el cual no existe botón de apagado. Por su puesto, ningún individuo puede estar comprando, jugando, trabajando, bloqueando, bajando contenidos o escribiendo mensajes de texto las veinticuatro horas. Sin embargo, como ahora no existe momento, lugar o situación en los que uno no pueda comprar, consumir o utilizar los recursos de internet, hay una intrusión incesante del no tiempo *24/7* en todos

---

<sup>22</sup> El trabajo de Mircea Eliade, sobre el mito del eterno retorno nos ayuda en la comprensión sobre el tiempo pues el hombre arcaico necesita de la suspensión de ese tiempo profano. Para las culturas primigenias, hay una regeneración del tiempo a través del mecanismo de transformación del hombre en arquetipo mediante la repetición. Véase Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, p 51.

los aspectos de la vida social o personal. El mundo 24/7 no elimina experiencias externas o independiente, pero las empobrece y reduce<sup>23</sup> (Crary 2015, 42- 43).

La posibilidad de construir experiencias queda reducida al tiempo que pasamos en las redes sociales, a la forma de consumo; pues ahora, no es necesario ir a los centros comerciales, o desplazarnos para visitar ciertos lugares, basta con acceder a alguna página electrónica, dar *click* y comprar, acceder a todo, y a todo tipo de mercancías; todos compramos lo mismo, no hay nada de novedoso en la adquisición, se expresa como una de las formas de la estandarización.

La estandarización de la experiencia a tal escala argumenta, implica una pérdida de la identidad y de la singularidad subjetiva; también conduce a la desastrosa desaparición de la participación y de la creatividad en la producción de los símbolos que todos intercambiamos y compartimos. La idea de largos bloques de tiempo dedicados exclusivamente a ser espectador está pasada de moda. (Crary 2015, 60-62).

Sentarse, quedarse de pie, y disfrutar de aquello que se nos presenta resulta casi imposible y hasta deriva incomodo, bajo las condiciones actuales es de una necesidad urgente ver algo más, y más, y más. El celebrar con el otro se ha reducido, la comunicación con el otro ahora es mediada por la tecnología. La experiencia no sólo se ha estandarizado, sino que se ha empobrecido. “Uno habita en un mundo en el que, desde hace mucho tiempo, se habla de la atrofia de la experiencia compartida y, sin embargo, uno nunca obtiene realmente las gratificaciones o recompensas prometidas por las opciones tecnológicas más recientes” (Crary 2015, 51). Estas opciones tecnológicas plantean una falsa paradoja, por un lado, manifiestan un avance y desarrollo constante que nunca logramos alcanzar – ponernos al día -, siempre habrá “nuevos modelos” para adquirir, marcan un ritmo incesante y una velocidad de consumo y, al mismo tiempo no se agota la utilidad del producto, del objeto que hemos comprado.

---

<sup>23</sup> Ya Walter Benjamín, nos había hablado sobre el empobrecimiento de la experiencia, Benjamín en su ensayo titulado “El narrador”, nos dice “Es como si una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos fuese arrebatada. Tal, la facultad de intercambiar experiencias” El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría se extingue. Pero este es un proceso que viene de muy atrás y nada sería más necio que querer ver en él una “manifestación de decadencia”, para no hablar de un “fenómeno moderno”. Es más bien un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas histórico-seculares el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece.

Este ritmo y velocidad de consumo traspasa y trastoca todos los aspectos de la vida cotidiana, “tenemos prisa”, “no, nos da tiempo”, “necesito más tiempo”, expresiones que hacen evidente la interiorización que establecemos sobre el mismo, luego entonces permanecer, disfrutar, contemplar, observar, establecer diálogos con los otros, resulta casi imposible, es tiempo perdido “Cada año se gastan miles de millones en investigar cómo reducir el tiempo necesario para tomar decisiones, cómo eliminar el tiempo inútil dedicado a la reflexión y la contemplación. Esta es la forma del progreso contemporáneo: la implacable apropiación y dominio del tiempo y de la experiencia”. (Crary 2015, 50-51).

Por ello, bajo el panorama actual es necesario no sólo reconocer la temporalidad que ha creado el modo de vida moderno, sino recuperar la posición de la dimensión festiva como ritualidad, Gadamer en su texto *La actualidad de lo bello* señala cómo es que la fiesta, puede representar ese carácter negativo, puede asociarse con el tiempo no productivo, incluso a la pérdida de tiempo; frente al tiempo del trabajo, al de la maximización de la producción, que por su naturaleza industrializada implica una separación de los sujetos, y que cada vez se hace más evidente en la creciente especialización de las sociedades modernas. “Lo cierto es que ya no somos capaces de advertir este carácter único de la celebración. Saber celebrar es un arte. Y en él nos superaban ampliamente los tiempos antiguos y las culturas primitivas. ¿En qué consiste propiamente ese arte?, se pregunta uno”. (Gadamer 2002, 100).

En *la actualidad de lo bello*, Gadamer trabaja tres elementos fundamentales del arte: el elemento lúdico, el simbolismo y la fiesta con el objetivo de tejer un puente entre el arte del pasado y el arte moderno, pues a la pregunta ¿qué es el arte?, bajo la creación de nuevas expresiones artísticas, se vuelve necesario buscar en experiencias humanas más fundamentales -señala Gadamer-; es decir en la base antropológica, de ahí que la fiesta en su expresión ritual; en ese tiempo diferenciado, nos ayude a comprender esta discusión.

Entonces bajo esta distinción y siguiendo nuevamente a Gadamer se trata de dos experiencias del tiempo, el tiempo como presencia atormentadora que se vive como condicionante de la vida, el tiempo que nos apremia y se expresa en el aburrimiento o en el ajeteo; es decir, un tiempo vacío que es necesario llenar de contenido o bien que se presenta como coercitivo, pero también existe el tiempo lleno o el tiempo propio, un tiempo pleno, el tiempo de la experiencia estética, que se vive como sagrado.

Ahora bien, para poder comprender la temporalidad que representa el carácter festivo, es necesario reflexionar en torno al tiempo. En un primer momento lo abordaremos desde la perspectiva filosófica de Henri Bergson pues su trabajo plantea la difícil tarea de abordar el concepto, desde la premisa de reconocer el papel de la intuición -como él lo llamará – en la experiencia que se puede tener sobre el tiempo; es decir, en la distinción que realiza sobre el movimiento y que separa en absoluto (que se experimenta desde dentro) y relativo (que se observa desde fuera) que se construye sólo por aproximación, en una suerte de yuxtaposiciones. El primero dará cuenta de la idea del tiempo irreductible a conceptos, el segundo el de la “representación homogénea y segmental”.

La conciencia intelectual que procede de forma analítica no podrá dar cuenta del tiempo que será sólo aprehendido por la intuición. Pero esta intuición tiene su propio lenguaje, no el de los conceptos y las argumentaciones, sino el de las metáforas y las imágenes. Bergson muestra que la concepción métrica y la homogénea del tiempo recae y deviene, tarde o temprano, en el avasallamiento del tiempo sobre los deseos del individuo y en última instancia, en el destino de su aniquilamiento (el tiempo está siempre por encima de la existencia). (Lizarazo 2017, 31).

Como segundo momento revisaremos el trabajo del sociólogo Norbert Elias, para él la dificultad de abordar el concepto, es que no se reconoce un ejercicio de síntesis en la comprensión de éste y se vuelve necesaria la construcción histórica que han hecho las sociedades sobre él, en un proceso largo de observación de fenómenos y cómo es que el tiempo, se ha vuelto un símbolo de organización y regulación de las sociedades. Además, el estudio del tiempo implica no establecer falsas dicotomas y reconocer las relaciones y conexiones que se establecen en todos los aspectos de la vida; es decir en condiciones objetivas y observables. “De este modo, el “tiempo”, o, mejor dicho, la determinación del

tiempo se muestra como un medio de orientación que los hombres elaboran para dominar tareas sociales muy precisas a lo largo de los siglos” (Elias 2015, 102). Pues se logra ese ejercicio de síntesis, a través de establecer procesos, vincular aspectos observados en la naturaleza y crear un marco de referencia. Elias va a señalar la necesidad de elaborar un concepto que dé cuenta del fluir, y de la construcción de las temporalidades como son pasado, presente y futuro; sin embargo, no es posible segmentar así la temporalidad, no hay tales líneas divisorias.

El flujo mismo del acontecer, no hay intervalos de este tipo. Lo que es pasado, pasa sin ruptura al presente y éste al futuro. Y esto queda de manifiesto cuando el futuro que se hace presente se transforma en pasado. Sólo en la vivencia humana se dan las importantes líneas divisorias entre lo que es “hoy”, “ayer” y mañana. (Elias 2015, 101).

La idea de “vivencia humana” me parece que puede ser entendida desde la posición que trabaja Bergson, como el tiempo de la intuición, en el devenir mismo del movimiento. Pero, continuemos con Elias los conceptos anteriores “presente, pasado y futuro”, sólo adquieren relevancia cuando están “referidos al devenir de los hombres vivos presentan la peculiaridad de que ninguno en particular tiene un significado claro, sino están todos al mismo tiempo presentes en la conciencia humana (Elias 2015, 98).

Ya hemos señalado que la fiesta implica por condición reunión, congregación para poder llevar a cabo la celebración y esta forma de celebración se aprecia en las sociedades tradicionales, incluso la celebración se lleva a cabo en varios días. La celebración festiva organiza la vida cotidiana, organiza el tiempo profano y puede hacer evidente el carácter cíclico de la vida, pues las fiestas retornan.

Por lo anterior, se vuelve fundamental revisar el concepto de tiempo desde una mirada antropológica en el trabajo que desarrolla Mircea Eliade, pues nos permite clarificar la experiencia del tiempo a partir del mito en sociedades tradicionales y como se produce – lo

que él llamará - *el eterno retorno*, donde la repetición es fundamental a través de construcción de arquetipos que den origen a la reanudación de la cosmogonía.

Para dar cuenta de esto, Eliade recupera ciertos rituales – como son, el casamiento humano, la circuncisión, etc., en diferentes culturas, nos explica cómo es que, en las sociedades tradicionales se privilegia la construcción de un tiempo sagrado frente al devenir del tiempo profano. Donde el primero – el tiempo sagrado – consagra el sentido último incorporándose al mundo divino. En esta suerte de comunicación y retorno al origen, como era al principio del tiempo, se abre esta brecha entre el cielo y la tierra. El mundo sagrado debe ser entendido como la realidad misma, es en este espacio dónde el hombre adquiere conciencia de su condición y al generarse esta necesaria separación, lo sagrado queda excluido del mundo profano, lo profano será entonces la vida rutinaria.

Como último elemento sobre la comprensión del tiempo revisaremos la propuesta de Paul Ricoeur<sup>24</sup>, pues cómo sabemos, la intención del autor francés en *Tiempo y narración* es la de comprender la temporalidad de la estructura narrativa. “El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal”. (Ricoeur 2018, 39). Es decir, para la comprensión del tiempo, es necesario la condición narrativa, pues está siempre encierra en sí misma, una estructura temporal.

Para ello, el modo de acceder a la estructura narrativa – considera Ricoeur – será por dos vías; la problemática planteada por Agustín a través de sus aporías, frente a la posición de Aristóteles en la trama (*mythos*).

---

<sup>24</sup> No es intención de este trabajo agotar la cuestión que plantea Ricoeur en *Tiempo y Narración*, sólo marcaremos algunos ejes de su discusión que nos ayuden a comprender el tiempo narrativo, por ello nos centraremos en la problemática que planea sobre san Agustín y Aristóteles, en su capítulo titulado “El círculo entre narración y temporalidad”.

El análisis agustiniano ofrece una representación del tiempo en la que la discordancia desmiente continuamente el deseo de concordancia del animus. El análisis aristotélico, en cambio, establece la superioridad de la concordancia sobre la discordancia en la configuración de la trama (Ricoeur 2018, 40).

El objetivo de abordar a Ricoeur es porque nos ayuda a pensar la trama narrativa de la propia obra de arte, en esta condición que señala Aristóteles de un “principio”, un “medio”, y un “final”, se reconoce la temporalidad intrínseca de la obra de arte, que se puede distinguir de la continuidad homogénea.

Una vez que hemos trazado el recorrido en la comprensión del tiempo, es necesario retornar a la fiesta para hacer evidente su carácter cíclico en oposición a la vida productiva, al expresarse en su dimensión sagrada y construir las posibilidades de irrumpir la linealidad homogénea produciendo con ello una forma de la experiencia.

Desde esta permanencia, mi idea de hacer un recorrido por los autores aquí expuestos es dilucidar cómo existe esta oposición en la comprensión del tiempo, es decir el tiempo que se expresa como coercitivo frente al tiempo del modo extraordinario. Este recorrido teórico que va desde Bergson hasta Durkheim desde mi lectura logra expresar dos cualidades del tiempo que por sus características mantienen una relación recíproca.

## Bergson: el tiempo de la intuición

Para dilucidar el concepto del tiempo desde la perspectiva filosófica de Henry Bergson es necesario reconocer que él nos invita a flexionar desde lo que llamará experiencia vital o intuición<sup>25</sup>; es decir abordarlo como una experiencia real, reconocer que el tiempo opera en la realidad como flujo y que tiene distintas tensiones; que no puede reducirse al tiempo que miden los relojes, pues el tiempo determinado por el reloj sólo es una forma conceptual. “Bergson opone el cronos o tiempo impuro, como tiempo exterior, impersonal y objetivo; al tiempo puro, real e íntimo al que llama *durée*, la duración, la edad, la vida”. (Lizarazo 2017, 33).

Para el filósofo francés la representación conceptual del tiempo plantea un problema del cómo abordarse, pues no puede reducirse a su representación simbólica, no es posible expresar la continuidad del movimiento mediante construcciones conceptuales, desde el exterior “Por su naturaleza misma, la duración, el tiempo, se resiste a todo tipo de representación conceptual”. (Bergson 2017, 94). Podríamos señalar que crítica la forma de conocer, que sólo es por aproximación y no desde “dentro”; es decir, esta orientación del pensamiento de reducir la experiencia a conceptos, frente a una experiencia “real” de la vida que solo podría ser abordada mediante la intuición, como si de manera súbita captara la vida, y no la observara por conceptos, es estar dentro del movimiento.

[...]el tiempo, en esta forma simple, no se puede expresar a través de un concepto, y ni siquiera de muchos conceptos. Los conceptos siempre nos darán perspectivas sobre el tiempo, una variedad de perspectivas sobre él, pero jamás nos darán el tiempo mismo. El tiempo no se puede confinar dentro de una o varias representaciones conceptuales. (Bergson 2017, 97).

---

<sup>25</sup> La idea de conocer la realidad a través de la intuición es fundamental para Bergson recordemos que para el filósofo la forma a aproximarnos a la verdad es mediante la construcción conceptual, y en tanto concepto es “intervenir con ideas ya hechas, ya existentes, y preguntarle a la realidad cuál es el marco en el que puede entrar” por lo cual será un conocimiento discontinuo; entonces, ¿cómo acercarnos a la realidad?, o a este flujo del conocimiento, a través de cierta simpatía intelectual, o de la intuición, que es colocarnos en el lugar de la cosa que queremos pensar. En lugar de tomar de ella una perspectiva exterior, debemos intentar simpatizar intelectualmente con ella. (Bergson 2017, 92).

Luego entonces, el problema radica en como dilucidar el movimiento para lo cual habrá dos formas de abordarlo; el movimiento que denominaré como absoluto frente al movimiento desde fuera o relativo. Para poder observar esta diferencia plantea el ejemplo sobre el aprendizaje de una lengua extranjera, donde nos dice que cuando se aprende la gramática y la pronunciación, se genera únicamente una yuxtaposición de las palabras que permiten enriquecer un vocabulario del idioma, por lo cual sólo se obtendrá un conocimiento relativo; por el contrario, si accedemos a la lengua desde su lugar de origen, desde su lugar de enunciación, representa un instalarse en la vida- mundo de esa región, el idioma se aprende de una forma orgánica, el sonido se vuelve constante en nuestro ambiente y en él participamos de manera cotidiana.

Es así, que el conocimiento relativo se construye a través de signos – y siempre en aproximación - frente al conocimiento absoluto que será acceder a la cosa misma; sin embargo, ¿cómo damos cuenta del conocimiento absoluto, cuando es necesario expresarlo en conceptos? El conocimiento relativo sólo se puede expresar por composición, yuxtaponemos los conceptos previos, se convierte en una aproximación que jamás estará acabada, es decir infinita; la reconstrucción es imitación y, por lo tanto, no es perfecta. El movimiento no puede ser entendido por posiciones, porque cada lugar que se marque en la trayectoria determina un principio y fin de movimiento, que no sería por consecuencia la trayectoria inicial.

Es evidente que la vida interior es un flujo continuo, es la movilidad misma; pero un estado, status, statio, es una estación. Nosotros detenemos ese flujo, lo fijamos en cierto número de puntos, y es a través de esas estaciones yuxtapuestas que buscamos entonces reconstruir, siempre de manera imperfecta, la movilidad, pues es esencialmente un fijador del mismo. (Bergson 2017, 58).

Ahora bien, ¿cómo se observa este movimiento?, ¿cómo lo percibo?, desde fuera nos dirá Bergson pues lo observamos cuando se desplaza dicho objeto y por lo tanto observo su movimiento, mi posición frente al objeto móvil es fija puedo observar la transición, esa transición es continua; sin embargo si señalo cortes dentro de esa continuidad, se pierde esa

transición; es decir -se construye- como relativo, pues depende de la posición que observo desde fuera- y de los cortes imaginarios que trazo para poder aprehender el movimiento -; en contraposición un conocimiento absoluto es necesario transportarse al interior. “No hay un conocimiento absoluto a menos que haya la posibilidad de transportarse al interior de aquello que se puede conocer a través de una especie de simpatía intelectual, y para eso es necesario que haya un interior”. (Bergson 2017, 27). Es conocerlo a través del presente lo que está teniendo lugar en el aquí y en el ahora, sin que este aquí y ahora, sea inamovible, es un constante flujo, pero no un flujo lineal, ni homogéneo, es la realidad misma que por condición es movimiento, es la duración.

Entonces tenemos dos cualidades del tiempo, un tiempo de una sucesión homogénea, una sucesión igual pues está construido por conceptos que reducen la realidad “un conocimiento a través de signos o a través de símbolos” y tenemos un tiempo donde no hay datos, donde hay una experiencia real de la vida, el flujo que siempre cambia, es la intuición la percepción directa de la realidad- un absoluto -.

Pongamos otro ejemplo, el caso de un bailarín, el bailarín al ser un ejecutante debe realizar el movimiento, independientemente de la técnica (Graham, Limón, realse, ballet, etc.) se ejecuta en un punto inicial y llega a un punto final, es decir una transición, no importa que se realice en un lugar determinado del espacio, como puede ser, el piso, centro y diagonales; tampoco si se trata de un *allegro* o un *adagio* (pues esto indica la calidad del movimiento y tiempo del movimiento; que puede ser a un tiempo, en dos tiempos, etc.) a decir del *rond de jambe*, la cualidad de este movimiento es realizar una circunferencia, definida por los puntos que debe tocar; se inicia con un *tendu* delante (si el *rond de jambe* es en *déhors*) se pasa a una segunda posición, en el sentido de las manecillas del reloj, hasta un *tendu* detrás, y se llega a una primera posición. El movimiento que realiza el bailarín es continuo, no se detiene por los puntos por los que transita el movimiento, y el que no se detenga, en las posiciones – puntos – sino que trace la circunferencia de manera continua, es lo que determina la calidad del *rond de jambe* y al *rond de jambe* mismo. Podemos decir, entonces

que en el caso del bailarín conoce la continuidad del movimiento, pues lo experimenta desde dentro, lo ejecuta al desplazar su cuerpo, la indicación técnica del profesor es discontinua, - e incluso mi descripción técnica del movimiento - pues es a través de la yuxtaposición que se explica al – *rond de jambe* – por lo tanto, no será la realidad misma – el movimiento – sino sólo será una aproximación al mismo.

Entonces tenemos dos formas de comprender la movilidad aquella que se construye conceptualmente por yuxtaposición, imperfecta la que los griegos llamaron *cronos*, y la de la actividad *vita*, la que se realiza desde dentro, de manera absoluta, simple e indivisible: *aión*. “una vez más, aquí el punto de vista del interior es el punto de vista de la simplicidad; el punto de vista de lo relativo, del exterior, es la complejidad”. (Bergson 2017, 58).

Para el filósofo parisino hay tres características fundamentales del signo; la primera, el signo es o tiende a ser universal, dos siempre invita a la acción y por último es algo fijo. Pensemos en los signos musicales que siempre invitan a ser ejecutados, es decir la partitura, o en codificación de danza la técnica Laban que al leer los signos nos invita a realizar el movimiento del cuerpo. “Por lo tanto, el signo es algo que fija el movimiento, algo que marca estaciones a lo largo de una continuidad móvil, algo cuya esencia es siempre discontinuidad”. (Bergson 2017, 50).

Podemos entender, entonces que la aproximación del movimiento por yuxtaposiciones es la que se construye por signos, y el signo posee ciertas características. La primera de ellas será que el signo sólo es una aproximación a la realidad y por lo tanto carece de perfección, en una intención de aproximarse cada vez más a la realidad, sin lograrlo, “es un movimiento de reproducción continúa indefinidamente” y, por lo tanto, no es acabado. “El signo es necesariamente general, es decir, común a varias cosas significadas” (Bergson 2017, 45) y en tanto general, puede ser utilizado para más cosas.

Segunda característica, “Todo signo está orientado hacia la práctica, hacia la acción. Todo signo es, más o menos, una invitación a la acción”. (Bergson 2017, 47). Para poder explicar, esta segunda característica me gustaría nuevamente recuperar el ejemplo de la danza, en este caso, utilizaremos la técnica Laban, para Laban era fundamental tener una “partitura del movimiento” entonces crea un sistema de signos que indican el movimiento que debe realizarse en el espacio, estos signos pueden indicar tanto niveles del espacio, como desplazamientos, cada signo invita a la acción, a ejecutarlo, la técnica Laban permite marcar -dejar registro- en una instantánea, de la transición del cuerpo en el espacio a través de signos específicos. La danza que es movimiento por condición queda inamovible al establecerse en signo; sin embargo, en la ejecución del bailarín, el movimiento que experimenta es desde dentro, marca la continuidad, el movimiento es un flujo: es creación continua.

Y, por último, la tercera característica del signo es la capacidad que tiene de detener el movimiento, “el signo es algo fijo, tiende a la fijación”. (Bergson 2017, 49). Frente al signo que “congela” tenemos una realidad que es movimiento, que no se detiene, es transición asumiendo que la realidad es una continuidad, y esa continuidad hay que abordarla desde la intuición, pues no se puede reducir conceptualmente, es por ello que la temporalidad se vuelve una experiencia, del presente, es en la experiencia del movimiento interior que conozco el devenir de la realidad, de lo contrario solo me aproximo a través de conceptos, con construcciones mentales yuxtaposiciones y recordemos que para Bergson el tiempo se escapa a toda representación conceptual<sup>26</sup>

Si la ciencia se imagina el movimiento siempre como algo relativo, es únicamente por esta razón. La única manera de abordar científicamente un movimiento “es no ver en él más que una serie de simultaneidades. Someter el movimiento a un cálculo no es captar el movimiento. Encarcelarlo es una fórmula es simplemente determinar, establecer, cierto número de simultaneidades entre las posiciones del cuerpo móvil y este o aquel fenómeno, las cuales tomamos como medida del tiempo (Bergson 2017, 54).

---

<sup>26</sup> Me parece que esta idea en algún sentido también la desarrolla Norbert Elias en su trabajo *Sobre el tiempo*, en él plantea el nivel de síntesis – que no de abstracción – que implica el concepto del tiempo, y que se encuentra vinculado a experiencias concretas de las sociedades – como veremos más adelante -.

Ahora bien, la idea del devenir aquí recobra una vital importancia pues para Bergson “El devenir es el estado de algo que es y no es; algo que es esto y que no lo es, puesto que al mismo tiempo es aquello. La transición de esto a lo otro es la transición de algo que es y no es. A decir verdad, ya no se trata de una cosa, puesto que en cuanto hablamos de una cosa, la fijamos”. (Bergson 2017, 113). El devenir es el estado de la conciencia, la vida interior la continuidad misma, - nuevamente - si nos encontramos desde el interior del movimiento, es lo absoluto; es la transición, o en palabras de Agustín será la *anima distesa*.

Bergson [...], logra mejor que él entender el tiempo como fuerza creadora, dinámica. No es el medio en que está <<contenido>> algo, sino la potencia que produce algo. El tiempo no es ningún escenario para el juego, sino que como actor pertenece él mismo al juego. Y el hombre no sólo experimenta el tiempo, sino que temporaliza a través de su acción. El órgano interior del tiempo es iniciativa y espontaneidad. El hombre es un ser originante. Por tanto, según Bergson, en lo más íntimo de la experiencia humana del tiempo se oculta la experiencia de la libertad creadora. El universo creador encuentra su conciencia de sí en la libertad humana (Safranski 2004, 350).

Bergson nos señala claramente que entender el devenir es reconocer que algo es y no es; por lo tanto, es excluido desde un pensamiento lógico<sup>27</sup>, y ese ser y llegar al no ser, es la transición, si lo detenemos para analizarlo conceptualmente, por condición, no será el devenir. El devenir es movimiento, flujo que transita en el presente, no puede ser reducido a signos; si lo hacemos sólo nos acercaremos a la idea del tiempo, por yuxtaposición. Puesto que la realidad es móvil es esencialmente movimiento, es creación continua.

La conciencia intelectual que procede de forma analítica no podrá dar cuenta del tiempo que será sólo aprehendido por la intuición. Pero esta intuición tiene su propio lenguaje, no el de los conceptos y las argumentaciones, sino el de las metáforas y las imágenes. Bergson muestra que la concepción métrica y homogénea del tiempo recae y deviene, tarde o temprano, en el avasallamiento del tiempo sobre los deseos del individuo y en última instancia, en el destino de su aniquilamiento (el tiempo está siempre por encima de la existencia). La imaginación en cambio, como función fabuladora, propone otra respuesta al tiempo, una respuesta que busca sobreponerse a la violencia ejercida sobre la existencia, a esa fuerza témpica que imposibilita la realización del deseo y que extingue la vida. La imaginación como resistencia e insubordinación al tiempo que devora fatalmente la vida. (Lizarazo 2017, 31).

---

<sup>27</sup> Nietzsche en su texto titulado *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* hace referencia a la falta de correspondencia con las cosas que nombramos; es decir, con los conceptos y por ello no dan cuenta de la experiencia singular. “Todo concepto se forma a la equiparación de casos no iguales” (Nietzsche 2017, 27) El concepto según Nietzsche olvida las condiciones individuales y establece una generalidad, donde nunca se acerca al “objeto inicial”, no conocemos la característica esencial únicamente. “Creemos saber de las cosas; sin embargo, sólo se muestran” El movimiento, es devenir es una condición singular del sujeto que lo experimenta, no hay posibilidad de aprehenderlo por conceptos.

Es así como el tiempo de la intuición, es ese momento de la imaginación, de lo instantáneo; el instante condensa y conserva lo infinitamente móvil; la imaginación arranca a la vida del concepto y es una “herramienta de la voluntad de vivir” (Lizarazo 2017, 32). Es ese tiempo que en algún sentido se encuentra en el arte, en su estructura narrativa.

Sabemos que la intención de Bergson en *Historia de la idea del tiempo* es la de plantearla a la filosofía este ejercicio de simpatía intelectual, como sí por un momento renunciará a formulación conceptual, pues esa conciencia y forma analítica de proceder, no puede dar cuenta de lo vivido por la intuición; observar desde fuera el movimiento, no nos hace parte de él. “Aión abre el camino de un tiempo solo vivenciado, y en todo caso, contado, sentido, imaginado, intuido. Ya no el concepto del tiempo, sino el sentimiento, la intuición de tiempo” (Lizarazo 2017, 31). La intuición como una “libertad creadora”, como el bailarín que ejecuta.

### **El tiempo, un ejercicio de síntesis**

Me gustaría iniciar este apartado ubicando algunas líneas generales de la discusión que plantea Norbert Elias. Como primera consideración debemos señalar que para el sociólogo no existe esa supuesta dicotomía entre individuo y sociedad; la naturaleza y lo social, objeto y sujeto o hasta “tiempo físico y tiempo vivido”; el ejercicio sociológico debe comprender la interrelación que se produce en el hacer social, es decir, no es que exista un individuo fuera de la sociedad, pensar en la condición del individuo, implica por requisito hablar de un tipo de sociedad, no hay algo tal como un proceso de “socialización”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Es importante reconocer esta forma metodológica de aproximación al análisis sociológico, la interrelación es un elemento fundamental que él considera, además porque plantea la crítica a ciertas sociologías que han propuesto el proceso de socialización, como algo externo que se adquiere en el desarrollo del individuo, para Elias, no es así, no hay un individuo “externo” que entra a un proceso social.

Para Norbert Elias, uno de los problemas con los que nos enfrentamos en la investigación sobre el tiempo es “la falta de la teoría evolutiva de la abstracción”, o mejor dicho de la síntesis que implica la comprensión de tiempo, para él se vuelve fundamental recuperar el aprendizaje sobre las experiencias “temporales”, pues es a partir de ellas que se logra explicar un conocimiento adecuado de la realidad.

En su trabajo *Sobre el tiempo* plantea que es un ejercicio de síntesis a lo largo del proceso civilizatorio, que se genera a través de la experiencia que ha permitido la orientación de los seres humanos, pues se transmite de generación en generación; es decir en un proceso de aprendizaje transmitido. Es evidente que esta referencia no siempre fue así, se necesitaron ejercicios comparativos a lo largo de periodos para construir la idea del tiempo. Por ello, el ejercicio de síntesis como característica de los hombres tuvo que pasar por largos ciclos, donde el aprendizaje y la experiencia podía ser transmitido. Es así, que el concepto de tiempo como hoy lo conocemos implica un registro de ciertos procesos.

Bajo esta premisa es importante reconocer que entre las sociedades antiguas la forma de organización del tiempo era en la observación de ciertos fenómenos que no necesariamente se repetían, (de una manera muy cercana) y al no tener esta continuidad próxima, los nexos o periodos no resultaban tan aparentes de establecer. Las posibles relaciones o conexiones que existían en esos fenómenos solo pudieron ser observadas al tener un mayor espacio y tiempo para poder percibir y dar cuenta de tal repetición.

Al advertir diferentes procesos, situaciones de la naturaleza y relacionarlos entre sí, dio lugar a lo que hoy conocemos como tiempo, para ello según Elias fue necesario vincular al menos tres entidades:

Está la persona que, aquí y ahora establece y determina las relaciones (“determina el tiempo”); está uno mismo como *continuum* en devenir entre el nacimiento y la muerte, sirviendo en este caso de *continuum* estandarizado, y está finalmente la multitud de procesos que uno mide con su propia vida, esto es, consigo mismo como *continuum* cambiante. (Elias 2015, 68).

Para comprender el momento actual con la institucionalización del tiempo, Elias hace un recorrido del proceso de evolución del hombre, que va desde la caza para la alimentación, hasta la agricultura y el “aprovechamiento de las plantas domesticadas”, el segundo de estos procesos implica una organización frente a la cosecha. “Otro trabajo que formaba parte de las tareas fijas del [...] sacerdote era la observación de las estaciones del año, que le permitía anunciar a todo el pueblo el tiempo para la siembra del trigo y para la celebración de sus fiestas” (Elias 2015, 71-72).

De esta organización social del tiempo se desprende la diferencia de un tiempo activo y un tiempo pasivo. El primero representa la organización para la siembra, los ritos, las ofrendas, las danzas, el canto, “el auxilio de los dioses”; el tiempo de la cosecha y de la celebración<sup>29</sup>. Frente a esta determinación pasiva del tiempo” que se construye por la espera de la siguiente cosecha, actividades que podemos referir a la vida cotidiana, actividades que pasan para retornan a la fiesta y celebración.

Para llegar a esta conclusión Elias observó algunas sociedades primitivas – como él las denomina -, donde resalta la actividad de figuras como los sacerdotes, quienes se encargaban de la observación para establecer los ciclos; esto fue cambiando por la necesidad de integrar a los pueblos y territorios para el trazo de rutas comerciales e industriales. Implicó poner un “orden” cronológico de los tiempos sociales y la necesidad inmediata de regular las actividades; es decir la institucionalización del tiempo.

---

<sup>29</sup> Elias en su recorrido histórico sobre la concepción del tiempo va a distinguir dos manifestaciones el tiempo activo- de la celebración que retorna y que es el de la experiencia plena, frente a un tiempo pasivo - el de la espera-. Esta distinción es importante, pues se inscribe en el mismo orden de nuestra discusión sobre la diferenciación de la experiencia.

Para comprender ésta institucionalización del tiempo nuestro autor plantea una fantasía: “un grupo humano inicial” donde no hay instrumentos conceptuales, ni símbolos, existía otro tipo de comunicación la de las gestualidades corporales; entonces al no poseer conceptos son una *tabula rasa*; es decir experimentan las temporalidades sin un concepto previo, es a partir de las necesidades inmediatas que se presentaba la demanda de realizar éste ejercicio de síntesis, sin esta exigencia de denominarlo como tiempo.

En efecto, ¿cómo, sin un amplio conocimiento de estas regularidades, podrían formar conceptos de un grado de síntesis tan elevado como, por ejemplo, “vida”, “naturaleza” o “razón”, obvios en la actualidad, pero que suponen un alto grado de certeza sobre las regularidades e identidades recurrentes tanto de los “objetos” como de sí mismos. (Elias 2015, 188).

Podemos observar que en las sociedades actuales el tiempo se presenta objetivado, por fuera y encima de nosotros se nos presenta como algo omnipresente (este aspecto coercitivo, es una distinción fundamental entre las sociedades industrializadas y las sociedades originarias) “Lo que cambia en el curso de un proceso civilizador es ante todo la pauta de su autorregulación del tiempo” (Elias 2015, 48). Para lo cual, el tiempo puede ser abordado desde su aspecto más concreto, es decir, en su efecto de organizador de la vida, disciplinario, orientador y del “poder” coercitivo que ejecuta sobre la misma, ajustamos nuestros ciclos biológicos, fisiológicos, sociales, por lo tanto, no puede ser separado de la experiencia y del pensamiento o en la construcción de estas falsas dicótomas. Se han creado escalas temporales para poder hacer referencia a situaciones específicas de la vida, para poder crear una sincronía en ciertas actividades cotidianas, para establecer regularidades comunes y como parte de la comunicación simbólica.

Una escala temporal social que mide la edad (“tengo 12 años, tú tienes 10”) la aprende el individuo muy pronto y la integra, como elemento esencial, en la imagen de sí mismo y de los demás. Esta subordinación de medidas temporales no sólo sirve como comunicación sobre cantidades distintas, sino que alcanza su pleno sentido como abreviación simbólica comunicable de diferencias y transformaciones humanas conocidas en lo biológico, lo psicológico y los social (Elias 2015, 89).

Una vez señalado que para el sociólogo es importante pensar a partir de las interrelaciones que se construyen. Considera que no es posible separar el tiempo como objeto de la física o como el tiempo social. “al operar con el tiempo siempre están en juego hombres en su

entorno; esto es procesos sociales al mismo tiempo que físicos” (Elias 2015, 34). Para lo cual, fue necesario establecer secuencias de relación y de duración; es decir establecer periodos de tiempo que permiten reconocer duraciones temporales: realicé “x” actividad, durante “x” tiempo, y en el *contempo* sincronizar actividades diversas y la urgencia de construir “conceptos como pasado, presente y futuro”. Sin embargo, esta edificación conceptual desde la mirada de Elias, no pueden ser momentos independientes, implica reconocer el flujo temporal que experimenta un individuo y por lo tanto “tres unidades temporales en la vivencia humana, que constituyen un concepto único” (Elias 2015, 96).

Estas construcciones conceptuales hacen evidente el ejercicio de síntesis para comprender el devenir; pero deben ser entendidos como el “flujo mismo del acontecer”; la creación conceptual solo responde a una forma de la comprensión del tiempo, no existen como tal estas aparentes divisiones conceptuales pues la experiencia del tiempo se encuentra en el orden de la conciencia, de la vivencia, de la intuición.

La experiencia del tiempo – como señala Norbert Elias - implicó un proceso de conocimiento social sobre la observación de regularidades en un sentido “naturales” y de secuencias temporales que permitieron la organización social. “En las sociedades modernas o altamente individualizadas”, el ejercicio de síntesis sobre la experiencia del tiempo ha quedado determinada por la creación de calendarios, del reloj; pues esta forma de contabilizar permite determinar, por ejemplo, un ciclo escolar, las vacaciones, los tiempos laborales, las fechas de pago, “las edades físicas y biológicas de los seres humanos”, etc. Es decir, nos permite orientarnos en la aparente línea de la vida y en la sucesión de la misma. “El calendario y el reloj ayudan a regular el tiempo, dando por hecho que las cosas son así. Y al mismo tiempo implica reconocer que los “aparatos” que se han construido para “medir” el tiempo son sólo instrumentos que permiten cierta organización, pero que finalmente no tienen sentido, sino se establece la relación con los seres humanos; es decir, no es un dato natural – el tiempo- escindido del modo de vida.

Dentro de este orden sucesivo, cada segundo, cada hora y cada día son únicos e irrepetibles: vienen, se van y no vuelven nunca. Pero la duración de un movimiento entre dos posiciones estandarizadas socialmente como “segundo”, “hora”, “día”, “mes” o “año” es siempre exactamente igual a la de otro movimiento normalizado de esta manera: un “segundo”, una “hora, etc. duran tanto como otro “segundo” y otra “hora”, aunque jamás son los mismos (Elias 2015, 137).

Visualicemos las actividades que realizamos en el día a día, éstas están organizadas y normadas por el reloj y el calendario, nos dicta que hacer en ese momento; sin embargo, el tiempo no lo vemos es una representación simbólica, pero tan efectiva para organizar el *continuum* de la vida. “Pero el tiempo no se puede ni ver ni sentir, ni escuchar ni gustar ni olfatear. La pregunta sigue flotando sin obtener respuesta: ¿cómo puede medirse algo que los sentidos no pueden percibir? Una hora es invisible. Pero ¿acaso los relojes no miden el tiempo?” (Elias 2015, 27). La experiencia de la temporalidad es un ejercicio de síntesis, pero también de un proceso de concatenación de experiencias, algunas de ellas se repiten de manera cíclica y permiten en cierta manera la organización de ese aparente *continuum*.

Podemos ver incluso como se presenta esta interiorización del tiempo, nuestro reloj fisiológico que disciplina nuestras horas, de iniciar el día, de comer, de actuar, de dormir, no están organizadas de una forma arbitraria, están establecidas en función del tiempo instituido socialmente; hay una suerte de relación en nuestros ciclos biológicos, nuestra vida individual y la vida social. La agudeza con la que organiza nuestra vida es por demás planificada, Jonathan Crary hace evidente esta forma de intento de regulación, pues hay una pretendida injerencia en nuestros ciclos biológicos, el control o dominio sobre el sueño es sólo una expresión del mismo.

Para nuestro autor el ejercicio sociólogo es no crear estas falsas dicótomas y es en ese sentido, que la experiencia de la comprensión del tiempo, se da en la relación hombre en la naturaleza, por lo tanto el tiempo no sólo es algo físico – como sí, fuese un objeto - ; el concepto de tiempo debe ser entendido como “un concepto de alto nivel de generalización y síntesis, que presupone un acervo de saber social muy grande sobre métodos de medición

de secuencias temporales y sobre sus regularidades” (Elias 2015, 61-62) que además permiten la regulación temporal y que permite la experiencia del tiempo como un flujo uniforme y siempre igual (justo en esta comprensión del tiempo es donde el arte irrumpe dentro del flujo uniforme). Sin embargo, es importante reconocer que en Elias el tiempo es algo concreto – ya hemos señalado que es un ejercicio de síntesis más que de abstracción - y en tanto concreto funciona para establecer relaciones, comprender la sucesión de procesos. Entonces, según “Elias un análisis crítico del concepto “tiempo” exige entender la relación entre tiempo físico y tiempo social; esto es, entre determinar el tiempo en el contexto de la “naturaleza” y hacerlo en el de la sociedad” (Elias 2015, 65) y simultáneamente es necesario reconocer un desarrollo vinculante de la construcción de la idea del tiempo en las sociedades, en esta comprensión y exigencia de establecer las relaciones entre ciertos acontecimientos.

Por ello, es que el individuo aprende desde muy pequeño en la sociedad que construye la experiencia del tiempo, es algo constitutivo de su ser social, pues ajusta y/o adecua su conducta. La institución social del tiempo actúa como coacción sobre todo en las sociedades modernas: aprendemos la importancia del tiempo desde nuestra niñez para ir construyendo *habitus*. “Determinar el tiempo implica para los hombres funciones concretas. En el curso del desarrollo social, estas funciones pueden transformarse en un aspecto igualmente concreto” (Elias 2015, 36). Las sociedades más avanzadas tienen esta forma tan concreta de relacionarse con el tiempo, por ejemplo, sus sistemas de transporte son precisos y “puntuales” en las horas de llegada y salida, el reloj marcará la hora en que el tren debe partir y sólo se dependerá de ese tiempo para poder abordarlo, de lo contrario se habrá perdido el tren – y habremos perdido el tiempo-. “No hay duda de que los relojes son realidades físicas que los hombres hacen y disponen para que, de una u otra forma (por ejemplo, la posición variable de las manecillas en la esfera), queden incorporados a su mundo simbólico” (Elias 2015, 38). Construyendo así un tipo de sociabilidad, que se vuelve cada vez más “eficiente” a diferencia de otro tipo de sociedades, y es que, en las sociedades modernas individualizadas el tiempo presenta un problema pues se vincula al sistema de reproducción capitalista y en consecuencia medimos todas las actividades.

Actualmente el tiempo aparece como algo objetivado – no se reflexiona en torno a él en la vida cotidiana, el tiempo se vive y ya – se da por hecho y con cierta “naturalidad” el transcurrir del mismo “Como suele suceder en un universo sociosimbólico de nuestro tipo, los símbolos de un alto nivel de síntesis se objetivan en el lenguaje ordinario y adquieren vida propia” (Elias 2015, 89). Asistimos a uno de los momentos históricos donde la vivencia del tiempo es de un carácter fundamental en el proceso de producción capitalista, pues el tiempo de producción, lo que busca es maximizar la aceleración en la fabricación de las mercancías en una cantidad mínima de tiempo, el trabajo a destajo o por las nuevas aplicaciones plantea la ilusión que tú eres el “dueño de tu tiempo” y por lo tanto puedes trabajar en el momento que lo desees. “al proceso de valorización le es absolutamente indiferente que el trabajo apropiado por el capitalista sea un trabajo simple, el trabajo social medio, o un trabajo complejo, de mayor peso específico” (Marx 2019, 179). Lo que ha logrado la forma de producción capitalista es medir el tiempo, diferenciarlo – del tiempo productivo y del ocio-, logrando estandarizar procesos.

Se trata de una interrupción sin concesiones al robo de tiempo que sufrimos por parte del capitalismo. La mayoría de las necesidades en apariencia irreductibles de la vida humana, -hambre, sed, deseo sexual y, recientemente, amistad- se han reformulado como formas mercantilizadas o financiadas (Crary 2015, 22).

Marx ya había analizado esta condición cuando examina el doble carácter de la mercancía, - recordemos brevemente - el primer ejercicio que realiza Marx es definir lo que vamos a entender por mercancía “un objeto externo, una cosa que por sus cualidades satisface cualquier tipo de necesidades humanas” (Marx 2019, 41) independientemente de donde provengan éstas necesidades, pero estos objetos poseen dos condiciones: la primera el valor de uso que podemos advertir como la utilidad del objeto; es decir, para la función por la cual fue creado y que alcanza su realización en el consumo. Al mismo tiempo la mercancía posee un valor de cambio que se realiza al intercambiarse por otras mercancías; es decir, el equivalente de las mercancías va a estar determinado por un tercero, pues de este tercero se establece la equivalencia entre las mismas. Sin embargo, para determinar su equivalencia, es necesario hallar lo que es común en las mercancías. Y para ello, Marx va

a abstraer todas las cualidades físicas de las mercancías “Y es precisamente la abstracción de sus valores de uso lo que evidentemente caracteriza la relación proporcional de intercambio entre las mercancías” (Marx 2019, 43). Como sabemos, la cualidad común de toda mercancía será la de ser producto del trabajo, “al hacer abstracción de su valor de uso, nos abstraemos también de los elementos corpóreos y de las formas que hacen de él un valor de uso” (Marx 2019, 45). Es decir, deja de ser el producto del trabajador y cada forma específica de trabajo se borra, se desvanece para sólo ser trabajo humano abstracto.

La mercancía sólo puede ser producto del trabajo humano y al no reconocer que, en el proceso de producción, es el trabajo humano el que se “desgasta” el que se “cansa”; se borra del horizonte que es el trabajador, quien realizó esa mercancía. La utilidad de las mercancías deslumbra y se presentan como autónomas e independientes, la mercancía se abstraigo de la realidad a la que pertenece, que no es más que fuerza de trabajo. Es entonces, que se desdibuja las cualidades específicas del trabajo, y se reduce a trabajo humano abstracto; no se considera que en la producción de dichas mercancías hay una “fuerza de trabajo y trabajo humano acumulado”. Por lo tanto, el valor de la mercancía contiene la fuerza de trabajo que hay en ella y esto nos dice Marx, es el equivalente general de las mercancías pues todas poseen trabajo humano. Entonces la propiedad que le queda a todas las mercancías es que son producto del trabajo humano; “energía, fuerza de trabajo, gasto de fuerza de trabajo”; es decir su valor.

Ahora bien, cómo se mide este valor, pues ya sabemos que es el ejercicio del trabajador “Por la cantidad de “sustancia creadora de valor”, de trabajo, que en él se contiene. A su vez, la cantidad de trabajo se mide por el tiempo que dura y este tiempo de trabajo posee su propia medida en determinadas fracciones de tiempo, horas, días, etcétera.” (Marx 2019, 44), la mercancía obtendrá su valor por el tiempo que dedica el trabajador en su realización; es decir, *el tiempo de trabajo socialmente necesario*. Es entonces que las mercancías poseen una magnitud de valor, son poseedoras de valor, porque el valor es la cualidad de ser producto de trabajo en general, lo que está cuantificando es la cantidad de trabajo abstracto

y sabemos que este se mide por su duración “los valores de las mercancías poseen una realidad puramente social, que sólo adquieren en cuanto son expresión de la misma unidad social que es el trabajo humano, lo que quiere decir que esta realidad social sólo puede manifestarse en la mutua relación de una y otra mercancía dentro de la sociedad. (Marx 2019, 52).

Por ello, la experiencia del tiempo en la producción capitalista se experimenta como está necesidad acelerada de producción, “mediante un excedente cuantitativo de trabajo, alargando la duración del mismo proceso de trabajo” (Marx 2019, 179). Es decir, la generación de plusvalía es entonces, la necesidad imperante bajo el esquema capitalista lograr organizar nuestra forma de vida, la falsa ilusión de ser “dueños de nuestro tiempo”, ha logrado despojarnos de nuestra fuerza -como fuerza de trabajo – y con ello define el valor de las mercancías por *el tiempo socialmente necesario para su producción*, pero además, no se reconoce el excedente de trabajo en el proceso de producción y en consecuencia no se recibe, ninguna remuneración por ese tiempo excedente; “la plusvalía sólo se produce mediante un excedente cuantitativo de trabajo, alargando la duración del mismo proceso de trabajo” (Marx 2019, 179). De la lectura marxiana se desprende que bajo estas condiciones en la que opera la reproducción del capitalismo, da lugar a formas de experiencias ilusorias, el aparente “control” sobre nuestro tiempo, no es más que el robo del mismo y simultáneamente la diferencia de un “tiempo productivo” y un “tiempo de ocio”.

Y con ello, se construye esta necesidad social de medir el tiempo para efectos productivos – de maximizar la ganancia - El problema es que si opera de esta forma en el proceso industrializado, se incorpora en los sujetos – de tal suerte – que se experimenta el tiempo social como tiempo productivo e improductivo, y se construye la falsa apreciación de que aspectos de la vida como son *el juego, la fiesta, la experiencia del arte*, solo son experiencias de ocio, o secundarias pues no representan ganancias. La idea de homogeneidad es fundamental, pues en las sociedades modernas la experiencia del tiempo se ha modificado de manera radical, se vive como vacío de sentido, o como apremiante; la

práctica del consumo puede ilustrar mejor esta idea. “la experiencia del tiempo como flujo uniforme y siempre igual” (Elias 2015, 63). Pero también se vive una forma pasiva del tiempo, el que se experimenta como homogéneo por el *tic tac* del reloj, y en continuo progreso hacia mejor; si bien ha permitido cierta organización y construcción de relaciones sociales, carece de sentido porque se experimenta lineal, se coloca por encima de los sujetos y acrecienta la individualidad en los procesos sociales.

Ya sólo hablar de “medir” el tiempo, da la impresión de que el tiempo es un objeto físico, como una montaña o un río, cuyo tamaño puede medirse. O piénsese en la frase “el tiempo corre”. Casi parece insinuar que los hombres o quizá todo el mundo nadasen en un río de tiempo. [...], la forma sustantivada del concepto “tiempo” contribuye, sin duda, a la ilusión de que el tiempo es un tipo de cosa “en el espacio y el tiempo” (Elias 2015, 67).

Pero, cómo ya señalamos, esto no siempre fue así, cuando Elias señala la diferencia entre las sociedades simples y sociedades desarrolladas, reconoce que, en las primeras se observa una relación con la naturaleza que permite la comprensión de los tiempos; por ejemplo, los tiempos de la cosecha que pueden estar determinados por la observación de la luna, o por la temporada (los diferentes climas) ello implica, realizar la celebración de la cosecha, ofrendar como ritual para garantizarla, “es un tiempo de celebración” es la manifestación activa del tiempo. De una experiencia del tiempo que se reitera, como vivencia cíclica que se hace presente de manera diferenciada, a saber, el tiempo de la fiesta.

## El tiempo cíclico

En el trabajo de investigación que realiza Mircea Eliade<sup>30</sup> uno de los principales elementos que percibe al estudiar las sociedades tradicionales, es el negarse al tiempo concreto, al tiempo histórico, al tiempo de la modernidad; una modernidad que pretende generar no sólo secularidad, sino la idea del avance lineal ascendente y con ello, suprimir el tiempo sagrado, el tiempo que retorna. Sin embargo, en las sociedades tradicionales se puede observar la exigencia del retorno al tiempo mítico, al tiempo de los orígenes, en ellas se percibe una concepción cíclica del tiempo a través de los rituales, y en la construcción de arquetipos, pues estos – los rituales – retornan al origen, al tiempo donde surgió todo y donde se genera la purificación de la vida que se ha vivido como profana.

Pero ¿cómo es qué sucede esto? El acento del trabajo de Eliade es poner en evidencia cómo se produce la primera experiencia *cósmico superior*, para ello es importante, observar la forma en que se genera el mito, el rito y el símbolo pues este análisis permite la comprensión de la cosmovisión de las sociedades tradicionales. Es entonces, que la construcción de los arquetipos y su repetición se genera un retorno al origen que permite vislumbrar el comportamiento de las sociedades tradicionales y su relación cíclica con el tiempo "la transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación" (Eliade 2019, 23). Es decir, se busca restaurar la comunicación que fue quebrantada; la comunicación originaria entre el cielo y la tierra; al desaparecer ese vínculo los ritos logran re-establecer ese "ese puente" como *in illo tempore*.

---

<sup>30</sup> Recordemos que para el filósofo rumano lo que le interesa señalar, es cómo el tiempo tiene una naturaleza cíclica en las sociedades tradicionales o premodernas (como el mismo las denomina) frente a esta visión moderna de un tiempo de avance hacia el progreso, en una condición infinita. Su trabajo se centra en exponer y ejemplificar los diferentes ritos de diversas sociedades que den cuenta del eterno retorno al origen. Es necesario apuntalar como la modernidad se ha caracterizado por eliminar los mitos (el proceso de desmitificación en la consagración de la razón). Para una visión más amplia de todos los ejemplos véase el capítulo 1. Arquetipos y repetición, en *El mito del eterno retorno*.

Cuando Eliade nos describe los ritos de paso en diferentes culturas, - evidentemente con sus diferencias específicas - lo que observa es el establecer ese enlace entre el cielo y la tierra, para regenerar la comunicación entre los dioses y los hombres, es un retorno a los orígenes, al paraíso perdido<sup>31</sup>.

En el ensayo de Eliade titulado *El mito del eterno retorno*, lo primero que nos señala es la importancia de reconocer que los objetos habituales pueden poseer un valor sagrado, pues participan de un acto mítico y al participar de esta manera se constituyen en una hierofanía, pues simbolizan la conmemoración de ese acto mítico, se sacralizan los objetos para recuperar esa experiencia de lo divino y por condición se distinguen y excluyen de los objetos profanos.

Nos interesa insistir en esta noción de singularización por medio de una experiencia insólita y anormal. Porque es preciso considerar que la singularización como tal surge de la dialéctica misma de lo sagrado. En efecto, las hierofanías más elementales no son otra cosa que una separación radical, de valor ontológico, entre un objeto cualquiera y la zona cósmica circundante: tal piedra, tal árbol o tal lugar, por el hecho mismo de que se revelan como sagrados, por haber sido, en cierto modo, “escogidos” como receptáculo de una manifestación de lo sagrado, se separan ontológicamente de las otras piedras, de los otros árboles y de los otros lugares, y se sitúan en un plano diferencia, sobrenatural (Eliade 2019, 43).

Hay que precisar que el actuar en las sociedades tradicionales no puede ser entendido como una “acción sin intención” antes bien, el acto mítico implica la realidad, la comunicación con lo sagrado en esta suerte de repetir lo que ya se ha hecho con anterioridad. “Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros” (Eliade 2019, 17), pues estos gestos y acciones son los que dotan de una identidad particular y constituyen su realidad.

---

<sup>31</sup> En su texto *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Eliade describe de manera muy puntual los diversos ritos de paso que se llevan a cabo en diversas sociedades, independientemente de las condiciones específicas de cada uno de estos ritos, lo que ha Eliade le interesa resaltar, es cómo este rito de paso, tiene la intención de vincular el cielo con la tierra; pues el Chaman que ha renacido (después del rito) es capaz de poder establecer esta comunicación, sólo que ahora puede estar marcado por el sacrificio y el sufrimiento, no así, como era en el origen de los tiempos; es decir, “restauran la comunicación que existía *in illo tempore* entre este mundo y el Cielo” (Eliade 2019, 372).

Ahora bien, ni los objetos ni las cosas poseen un valor intrínseco autónomo, adquieren esta condición sagrada cuando forman parte del ritual, y por lo cual se vuelven condicionantes del acto sagrado. Alcanzan este atributo singular por un acto ritual, logran separarse, distanciarse de la vida cotidiana, de la vida profana. La realidad es entendida como lo sagrado y es en esta dimensión de la realidad donde se hace evidente la vida de las sociedades tradicionales. “Evidentemente, la realidad se manifiesta, para la mentalidad arcaica, como fuerza, eficacia y duración. Por ese hecho, lo real por excelencia es lo sagrado; pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas” (Eliade 2019, 24) o en otras palabras es el tiempo activo, el tiempo de la celebración.

Sabemos que Eliade al estudiar las sociedades tradicionales observa la importancia en primer lugar que, al extenderse en otros territorios, se vuelve necesario consagrar ese nuevo espacio, “es decir, cuando se lo empieza a explorar, se realizan ritos que repiten simbólicamente el acto de la creación: la zona inculta es primeramente <<cosmizada>>, luego habitada” (Eliade 2019, 22). Se consagra ese espacio como sagrado y en tanto sagrado puede ser habitado, al consagrarse a través de ritos se instaure un acto de creación. “Por el momento, retengamos sólo un hecho: todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como <<espacio vital>> es previamente transformado de <<caos>> en <<cosmos>>; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una <<forma>> que lo convierte en real” (Eliade 2019, 24). Este espacio que se ha consagrado adquiere la calidad de centro, lo que quede fuera será reconocido como algo profano. Determinar el espacio como sagrado es fundamental para la comprensión del tiempo que retorna, pues al repetir este acto – como ritual-, se vuelve al origen logrando un espacio trascendental y un tiempo consagrado; es decir ese tiempo lineal, concreto es mítico pues regresa al origen o como lo ha denominado Eliade *in illo tempore*.

El antropólogo rumano nos explica como el sentido de la repetición es por condición un acto de creación, es un acto divino por excelencia, a través de un acto ritual el caos se convierte en cosmos. Y al mismo tiempo este sentido ritual marca el centro, el centro como lugar de lo sagrado que se extiende en todas direcciones para construir una realidad, es

decir, la realidad absoluta. Pues esta realidad solo será por repetición o imitación, aquello que no repite un arquetipo no puede ser comprendido como sagrado, no posee un sentido último. Como ya hemos señalado al analizar diversas culturas tradicionales da cuenta del acto de repetición, también entendido como acto que renueva la comunión y que permite pensarlo desde una ontología original, esta ontología original está enmarcada por la relación que se establece entre el cielo, la tierra y el infierno en el momento de la consagración. Para nuestro autor estos elementos son fundamentales para comprender la importancia del retorno al principio como tiempo mítico, es decir al tiempo de la creación.

El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al <<centro>> equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz (Eliade 2019, 31).

El espacio profano al ser marcado por un ritual, remite al origen de los tiempos, consagra ese espacio como el lugar de lo trascendental -el centro -, y al repetirlo ese tiempo lineal -histórico, se reinicia, se reactualiza en la conmemoración, a saber, nulifica el tiempo profano.

Es así, que el tiempo profano queda desprovisto de toda significación pues frente a un tiempo sagrado, donde el ritual conmemora una realidad originaria, lo verdaderamente importante se presenta en las comunidades tradicionales. El hombre alcanza una manifestación sagrada de su ser. “El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y desprovisto de significación: en el <<devenir>>” (Eliade 2019, 50). Luego entonces, por oposición, en el tiempo profano no hay significación, no es la realidad, es un tiempo desprovisto de sentido.

Durkheim en su texto *Las formas elementales de la vida religiosa* alude a la necesaria exclusión de lo sagrado frente a lo profano, pues ambas experiencias no pueden darse en un mismo espacio, ni en un mismo tiempo; así mismo, no es posible que los objetos de la vida cotidiana se mezclen con lo sagrado; “El medio profano y el medio sagrado no sólo son distintos, sino que están cerrados uno a otro, y entre ellos hay un abismo” (Durkheim 2014, 492).

Recuperemos un ejemplo<sup>32</sup> de los que señala Eliade, el del casamiento humano, la importancia de este radica en que la unión divina asegura la fecundidad terrestre, es decir, representa la unión entre el cielo y la tierra, dando lugar a la creación cósmica, porque a través del rito del matrimonio se imitan actos divinos. En su mayoría las actividades que adquieren importancia en las sociedades tradicionales solo son aquellas que permiten la actualización del acto cósmico. “[...] un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está <<desprovisto de sentido>>, es decir, carece de realidad. (Eliade 2019, 48).

Lo importante de señalar a partir del análisis de Eliade es como el tiempo profano no tiene significado alguno, se vive de manera banal, se experimenta como un tiempo inauténtico. A diferencia del tiempo auténtico, entendido como acto que renueva la comunión y que permite pensarlo desde una ontología original, esta ontología original está enmarcada por la relación que se establece entre el cielo, la tierra y el infierno en el momento de la consagración. En el rito de los Chamanes al prepararse para el éxtasis para lograr esa transición, se niega su condición mundana y en los ritos de paso logran re-encontrarse *in illo tempo*, se distingue de inmediato un espacio sagrado extático. “Al prepararse al éxtasis, y durante este éxtasis, el chamán suprime la condición humana actual y re-encuentra, provisionalmente, la situación inicial” (Eliade 2019, 95). El rito de paso del Chaman re-

---

<sup>32</sup> No es intención del capítulo señalar todos los ejemplos que describe Eliade (La circuncisión, la danza, las orgías, las luchas guerreras, la celebración de un nuevo año, el valor mágico de ciertas hierbas, etc.) la importancia de recuperar algunos de estos rituales, es que nos ayudan a comprender la idea del tiempo cíclico.

establece la comunicación entre la tierra y el cielo, restablece el tiempo primigenio. El Chaman en un arquetipo y por condición es un ser aparte.

Pero, desde un determinado punto de vista, todas esas experiencias contemplativas son equivalentes; en todas partes encontramos el deseo de sobrepasar la condición profana, individual, y de conseguir una perspectiva trans-temporal. Y se trate de una re-inmersión en la vida originaria para lograr una renovación espiritual de todo su ser, o ya (como en la mística budista y el chamanismo esquimal) de una liberación de la ilusión carnal, el resultado es el mismo: hallar en cierto modo la fuente misma de la vida espiritual, que es a la vez “verdad” y “vida”. (Eliade 2019, 68).

Es evidente que los rituales a los que alude Eliade están pensados en comunidad, desde y para la comunidad, estos permiten la continuidad de la misma y posibilitan como diría Durkheim “relevar un aspecto esencial y permanente de la humanidad”. Por ejemplo, en algunas comunidades originarias la celebración del fin de año<sup>33</sup> está vinculada con las estaciones temporales, marcan el periodo de inicio o fin de la cosecha y de la regeneración periódica de la vida. Apuntala un tiempo cíclico de regeneración y renovación, parece entonces que la historia se detiene, pues siempre se restituye el origen. Otro ejemplo que analiza Eliade son los ritos de iniciación de los hombres, el cambio de un estado a otro, de una nueva posición social, implica un nuevo nacimiento, el hombre nace a partir de ese acto ritual, retorna al origen de los tiempos, pero además es reconocido así al interior de la comunidad.

En efecto, los mitos de muchos pueblos hacen alusión a una época muy lejana en la que los hombres no conocían ni la muerte, ni el trabajo ni el sufrimiento, y tenían al alcance de la mano abundante alimento. *In illo tempore* los dioses descendían a la tierra y se mezclaban con los humanos; por su parte, los hombres podían subir fácilmente al cielo. Como consecuencia de una falta ritual, las comunicaciones entre el cielo y la tierra se interrumpieron y los dioses se retiraron a las alturas. Desde entonces, los hombres deben trabajar para alimentarse y han dejado de ser inmortales (Eliade 2019; 108-109).

---

<sup>33</sup> Para plantear el problema de la absolución de la historia Mircea Eliade va a clasificar en dos grandes momentos las ceremonias: “1. °, expulsión anual de los demonios, enfermedades y pecados; 2. °, rituales de los días que preceden y siguen al Año Nuevo” Véase capítulo 2. La regeneración del tiempo. En *El mito del eterno retorno*.

Una vez expuestas las características generales, lo que observa Eliade en las sociedades tradicionales, es que, a partir de la repetición de los ritos, la realidad se construye como “auténtica”, como si se negaran a avanzar en el tiempo, el verdadero sentido de la vida sólo se revela al retornar a lo sagrado, la vida profana carece de sentido.

### **El tiempo narrativo**

Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* va a “elucidar, clarificar y precisar el carácter temporal de la experiencia humana”; para ello, Ricoeur trabaja dos formas independientes de comprender la narratividad y temporalidad. Por un lado, la teoría del tiempo en san Agustín desde las aporías que plantea sobre la eternidad y por otro lado la trama en Aristóteles por la “organización inteligible de la narración” (Ricoeur 2018, 39). La justificación de ambos, según Ricoeur está fundamentada por que el primero se plantea la naturaleza del tiempo, y el segundo su teoría de la trama dramática. Ambos tanto Agustín como Aristóteles “ofrecen dos accesos, independiente entre sí, a nuestro problema circular.” (Ricoeur 2018, 40), sin embargo, lo importante de éstas dos posturas es que “*uno engendra la imagen invertida del otro*”.

En mi libro será constante la tesis de que la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad narrativa. No porque ésta resuelva por suplencia las aporías; si las resuelve, es en el sentido poético y no teorético. La construcción de la trama, diremos después, responde a la aporía especulativa con un hacer poético capaz de aclarar la aporía (tal será el sentido principal de la *catarsis* aristotélica), pero no de resolverla teóricamente (Ricoeur 2018, 43).

Una de las primeras paradojas que expone Ricoeur de Agustín, es la condición ontológica, la del <ser y no – ser del tiempo>, conocemos el argumento de San Agustín, pues el pasado ha sido, <pero no -es>, el futuro aún no posee existencia y el presente con su cualidad instantánea <no -es>; entonces podemos concluir que el tiempo <no – es>, no existe. Bajo estas cualidades del tiempo, Agustín se centrará en examinar el presente como punto de partida de su reflexión, en el presente se encuentra el pasado como memoria y el futuro como espera; sin embargo, el presente manifiesta la imposibilidad de “medirse” - su duración -, el presente por condición no puede ser “largo”, no posee extensión, no puede durar. “Agustín da un giro dramático a la despiadada conclusión de la máquina argumentativa: El tiempo presente gritaría que no puede ser largo” (Ricoeur 2018, 47) pues el presente por su condición de instante puntual no tiene extensión. ¿Cuál es la medida del presente, podríamos preguntarnos? Si éste no tiene extensión no puede ser medible (segunda aporía), la imposibilidad de darle una medida al presente, pero podemos medir lo que pasa, a diferencia de medir el pasado, sólo mido el presente en tanto pasa, entonces concluye Agustín el tiempo es la medida del movimiento y la posibilidad de medirlo con otros tiempos.

Agustín desarrolla la idea del triple presente “Sólo la dialéctica del triple presente, interpretada como distensión, podrá salvar un aserto que antes debe perderse en el laberinto de la aporía” (Ricoeur 2018, 53), pero distensión de qué, se preguntará Agustín, “queda que la extensión del tiempo es una distensión del espíritu”, (Ricoeur 2018, 57). Es decir, a la imposibilidad que representa medir el presente, darle una duración y que sin embargo reúne los tres tiempos en su juego dialéctico, es en el alma donde se origina la conciencia de la duración.

En ti alma mía, mido yo los tiempos” (27,36). ¿Y cómo? En cuanto permanece, tras su paso, la impresión (*affectio*) que las cosas marcan en el espíritu al pasar: “La impresión que deja en ti las cosas al pasar, y que permanece (*manet*) apenas pasaron, esa presencia es la que mido, no las cosas que pasaron para producirla (27,36) (Ricoeur 2018, 61).

Es consecuencia sólo en el lenguaje podemos dar cuenta del tiempo, pues lo medimos, lo comparamos, lo percibimos generamos en intervalos de tiempo con la ayuda de nuestras actividades “sensoriales, intelectuales y pragmáticas” (Ricoeur 2018, 47). Es cuando ponemos en acción la narración que podemos dar cuenta de las dimensiones temporales se articulan en el alma con el lenguaje, la experiencia y la acción.

Es evidente que la idea del triple presente es fundamental para comprender la *distensión del alma*, el presente debe ser entendido como transición activa, es lo que Agustín llamará *distentio animi*, pues el espíritu se mueve en distintos momentos, en distintas direcciones “entre la espera, la memoria y la atención”- a saber- la conciencia se “relaja” y puede entonces ver el pasado como huella, y al futuro como signo. Esta relajación del alma permite la no concordancia en los tiempos de la acción.

El valioso hallazgo de Agustín al reducir la extensión del tiempo a la distensión del espíritu es haber unido esta distensión al desfase que continuamente se insinúa en el corazón del triple presente entre el del futuro, el del pasado y el del presente. Así ve nacer y renacer la discordancia de la propia concordancia de los objetos de la expectación, la atención y la memoria. (Ricoeur 2018; 65).

Como segundo momento tenemos la lectura que realiza Ricoeur de Aristóteles - para establecer como hemos dicho al principio del apartado – la imagen invertida de Agustín – pues en la construcción de la trama *mythos* donde se aprecia esta diferencia. “Así, el *mythos* trágico aparece como la solución poética de la paradoja especulativa del tiempo en cuanto que la propia invención del orden se manifiesta excluyendo cualquier característica temporal”. (Ricoeur 2018, 91).

La composición de la trama debe entenderse como un todo y éste todo es de carácter interno (no hay nada en la historia narrativa que este determinado por fuera), se encuentra en la trama. La trama contiene tres elementos fundamentales: principio, medio y fin, estos tres elementos están hilados por la estructura narrativa, en el interior es que surge el sentido. El

“principio” como señala Ricoeur está determinado por no necesitar una anterioridad narrativa, no es necesaria se presenta como ausente; el “medio” es lo que concatena -une – un “principio” con otra secuencia, el “fin” es lo que continúa del medio. El fin se encuentra determinado por la historia es inherente a esta. Estas características del principio-medio-fin adquieren sentido en la ordenación del poema. “es porque las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción afectiva, sino efectos de la ordenación del poema” (Ricoeur 2018, 93) así mismo, la construcción de la trama es la que determina el límite, su extensión.

Si es cierto que la principal propensión de la teoría moderna de la narración – tanto en historiografía como en el arte de narrar – es “descronologizar” la narración, la lucha contra la concepción lineal del tiempo no tiene necesariamente como única salida “logicizar” la narración, sino profundizar su temporalidad. (Ricoeur 2018, 79).

Si esta extensión de la obra es temporal, es el tiempo de la obra - en la sucesión de sus acontecimientos, en su principio, medio, fin – en esa construcción necesaria y verosímil de la narración. “Los tiempos vacíos no entran en cuenta”; es decir, que “Con respecto al tiempo, no sólo no lo tiene en cuenta, sino que lo excluye” (Ricoeur 2018, 93). La composición verosímil de la trama está en la organización de los hechos, de las acciones, no puede entonces entenderse en “uno después del otro” pues implica una sucesión por momentos, episódica; por el contrario, pensar la organización por causa, es decir “uno, causa de otro” es lo que permite no sólo la verosimilitud, sino la universalización de la trama. “Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” (Ricoeur 2018, 96). La historia del relato – en este caso la tragedia – es intrínseca a la misma narratividad. La narración con Aristóteles a partir del *mythos* trágico marca la estructura temporal en el interior de la misma, los tiempos que se estructuran en la narración son inmanentes al relato. Podemos observar que mientras para san Agustín en el alma este es el ejercicio de la captación de la temporalidad, Aristóteles no dirá que no es una cuestión afectiva, sino la ordenación inherente a la estructura narrativa.

## **Suspensión del tiempo: la festividad.**

Iniciamos este capítulo con la intención de comprender la temporalidad festiva y para ello fue necesario establecer la diferencia que representa la comprensión del tiempo; pues en la fiesta se vive el tiempo como pleno, sagrado, vivido, en contraposición con el tiempo “normal”, el tiempo institucional, el tiempo del trabajo y vacío de sentido.

Sabemos que el trabajo es la oposición más evidente a la festividad, en él se hace presente la individualización y la competencia; por el contrario, en la festividad se recuperara la capacidad de comunicación, de reafirmar los vínculos sociales, “Es que el trabajo es la actividad por excelencia de la vida profana: no tiene otro fin aparente que proveer a las necesidades temporales de la vida, y sólo pone en contacto con cosas vulgares” (Gadamer 2002, 476). Gadamer señala que en la fiesta no es posible estar en diálogos sueltos, que se genera un proceso de comunicación, es el instante de la experiencia, pues en el ritual festivo donde es posible crear un vínculo originario. “La fiesta como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos” (Gadamer 2002, 45).

Desde la sociología el análisis de la comprensión de la festividad podemos ubicarlo con Emilio Durkheim<sup>34</sup>, quien ya había señalado el origen de la fiesta para el sociólogo francés “Además, la vida religiosa y la profana no pueden coexistir en la misma unidad de tiempo. Así que es preciso asignarle a la primera determinados días o períodos de los que se aparten todas las ocupaciones profanas. Éste es el origen de las fiestas” (Durkheim 2014, 478). Es decir, hay una separación necesaria para establecer los días de fiesta se tienen que distinguir del resto, pues siguiendo a Durkheim no es posible que lo sagrado y lo profano coincidan en un mismo espacio, ni tampoco en la misma unidad de tiempo; por ello es necesario establecer tiempos (días, fechas, períodos) para que tenga lugar la fiesta.

No hay religión ni sociedad que no haya conocido y practicado esa división del tiempo en dos partes separadas que alterna, según una ley que varía con los pueblos y civilizaciones. Incluso

---

<sup>34</sup> El sociólogo francés en su texto *las formas elementales de la vida religiosa* dan cuenta de cómo la religión es una realidad social. Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas” (Durkheim 2014, 40) para ello, analiza las sociedades australianas los churinga y los bull-roarers.

es muy probable, como ya dijimos, que haya sido la necesidad de esa alternancia la que haya llevado a los hombres a introducir, en la continuidad y homogeneidad de la duración, distinciones, diferenciaciones que no lleva naturalmente consigo (Durkheim 2014, 478).

Ahora bien, para llevar a cabo la celebración festiva es necesario que los hombres se desprendan y eliminen todo aquello que pertenezca a su vida profana: su forma de vestir cambia, no es la misma que se utiliza en las jornadas habituales de la vida cotidiana, implica ciertas características y/o exigencias que determina el rito. Al mismo tiempo hay una especie de transición o de desvanecimiento de ciertas normas, pues en el tiempo de la fiesta se genera otro tipo de organización; la organización es determinada por el respeto a lo sagrado, tanto los objetos, como el lenguaje que participan de esta dimensión adquiere otro sentido y su significado cambia. - Recordemos como Eliade, explica la construcción de los arquetipos y la consagración de ciertos objetos para el ritual. –

Durkheim en su texto *Las formas elementales de la vida religiosa* señala que hay dos tipos de ritos; el primero el del culto negativo pues se caracteriza por establecer la prohibición de ciertas actividades, acciones, formas; la intención primordial es la de mantener aparte lo sagrado, dejar fuera las actividades profanas<sup>35</sup>. Con este propósito de separar las actividades se hace evidente la forma de distinguir, de demarcar lo que será sagrado y por lo tanto participa de la consagración; se establece una distinción de las actividades utilitarias, se construye el espacio para el acto sagrado ya sea en templos, santuarios, es decir el centro y la construcción de los arquetipos.

La característica distintiva de los días de fiesta de todas las religiones conocidas es el cese del trabajo, la suspensión de la vida pública y privada en cuanto que carece de objetivo religioso [...] Ese reposo no es sólo una especie de relajación que los hombres se conceden a sí mismo para entregarse más libremente a los sentimientos de alegría que despiertan habitualmente los días festivos. (Durkheim 2014, 176).

---

<sup>35</sup> Si bien Durkheim hace una diferencia entre los tipos de interdictos aquellos que se establecen con la magia y los que se determinan en el ámbito religioso, para la intención de este apartado, nos centraremos en explicar los segundo; es decir interdictos que establecen la separación entre lo sagrado y lo profano. (Durkheim 2014, 469).

Al observar las sociedades australianas Durkheim ubica dos cualidades de las fiestas, las que denomina como tristes y alegres. Las primeras tienen la cualidad de ser para el duelo y la penitencia y las segundas alcanzar y vincularse con la vida religiosa; pero ambas son manifestaciones de lo sagrado. Por su parte Gadamer ubica dos expresiones o modalidades de la fiesta las que retornan y la que se presentan por única ocasión; las primeras, las que retornan son la que permiten esa comprensión del tiempo cíclico, las que se viven con una intensidad diferente y que por esa diferencia antagónica es posible vivirse como una experiencia plena. “el mundo sagrado mantiene una relación de antagonismo con el mundo profano. Responden a dos formas de vida que se excluyen, o que al menos no pueden vivirse al mismo tiempo con idéntica intensidad”. (Durkheim 2014, 491).

Como ya hemos señalado la celebración es reunión, comunicación y de ahí la diferencia con el mundo cotidiano; pues el trabajo genera su característica individualización y separa a los que participan de dicha actividad; incluso genera una especie de competencia innecesaria; “nos aislamos cuando nos orientamos a los fines de nuestra actividad”. (Gadamer 2002, 100). La fiesta busca reafirmar la comunicación con el otro, perturba el sentido “normalizado”, institucionalizado, generando otro; la fiesta posee una lógica interna y por su efervescencia logra contagiar a los demás – a los que participan de ella -.

Es así como la fiesta se vive como éxtasis, como temporalidad plena, en esa reunión entre el cielo y la tierra, en el retorno a un origen primigenio, es la ruptura con la vida cotidiana, con el trabajo, con lo profano es:

[...]una ruptura o interrupción virtual y pasajera del modo ordinario de la existencia humana mediante la irrupción disruptiva en medio de ella de lo que podría acontecer en el modo extraordinario de la misma. Es como si en ella, el caos -lo otro, humanizado o “domesticado” como la contraparte del cosmos humano – hiciera un gesto de amenaza, fingiera hacer estallar esa humanización o “domesticación” que lo tiene aherrojado, destruirla (así sea, lúdicamente, para reconstruirla después). (Bolívar 2010, 123).

Hemos analizado algunas concepciones sobre el tiempo que permiten vislumbrar cómo comprender la temporalidad, cómo se pueden tejer dos experiencias sobre el mismo, pero ¿cómo es que en la experiencia estética hay una suspensión del tiempo?

La experiencia estética como se sabe tiene la capacidad de generar ese proceso disruptivo en la vida cotidiana, permite “el modo extraordinario o libre” de la existencia, propicia ese desajuste del tiempo. “La experiencia onírica, tanto como la experiencia estética, constituye un desorden del tiempo: un lugar en que las reglas de cronos entran en crisis y se subvierten” (Lizarazo 2017, 33). Por ello, al arte en sus múltiples representaciones trastoca la rutina y no concuerda con la utilidad, la ganancia, la aceleración del mundo capitalista, hace vivir el presente, significarlo, en una suerte de conectar con el instante, genera ese momento de inflexión en la linealidad del tiempo productivo.

El arte no puede ser considerado como algo suplementario, o simple diversión; el arte con su fuerza estética puede ser creador de sentido, debilita la competencia determinada por el capitalismo y nos brinda la oportunidad de comunicarnos, en su dimensión ritual vivirlo como fiesta, y en tanto fiesta alejados del mundo profano y de la concepción utilitaria y progresiva del mundo.

Los hechos artísticos son como burbujas o instantes de dispendio improductivo, injustificado, luego, en medio de la masa compacta de la vida y del mundo entregados al pragmatismo y al productivismo que garantiza la supervivencia social durante toda la “era neolítica” o “de la escasez”. Si son aceptados dentro de ese espacio-tiempo es gracias a un comprimido que la vida rutinaria acepta cerrar con esa otra dimensión que, siéndole heterogénea, extraña, implicando una ruptura de su *continuum*, parece sin embargo resultarle a la vez indispensable, complementaria: la dimensión lúdica, festiva y estética (Bolívar 2010, 125).

El arte captura el instante, no se mide desde fuera en el interior de su narración es que se encuentra el sentido, la obra de arte posee su propia temporalidad “señalar dos elementos que son fundamentales en la obra de arte, el primero el de la propia temporalidad de la obra de arte, su tiempo propio “la obra de arte no está determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal” (Gadamer 2002, 107). Lo hemos analizado ya con Ricoeur la temporalidad de la obra de arte surge del interior, es

inmanente a su historia, no hay nada por fuera que afecte y determine su temporalidad y si fuese el caso, su condición de verosimilitud narrativa se pierde.

Sabemos de la capacidad que genera la experiencia estética en su pluralidad de sentidos y cada uno de ellos se vuelve incomparable. La obra de arte, sin haberse modificado genera una multiplicidad de instantes, aparece como infinita e inabarcable derivada de su condición comunicativa. Lo estético no se deja aprender por una conceptualización, hay una imposibilidad de reducirlo en conceptos. “Cualquiera que sea la capacidad del espectador para abarcar la obra de un solo golpe de vista, este criterio externo se combina con una exigencia interna de la obra, que únicamente interesa en ese momento” (Gadamer 2002, 93).

Gadamer recurre al ejemplo del *tempo* de la música para explicarnos que es lo que sucede; el ritmo, junto con la armonía y la melodía, son elementos de la música y este se define como la organización de los sonidos con respecto al *tempo*. Imaginemos la marcha de un pelotón militar, el aleteo de un ave, el movimiento de la cola de un pez al nadar, el tic-tac de un reloj, el andar de una persona. Cada batimiento de las alas, cada paso de la persona o el pelotón, cada oscilación de la cola del pez o el movimiento de la manecilla de los segundos en el reloj es un pulso, si consideramos que estos pulsos son constantes en un intervalo de tiempo, aunque sea muy pequeño, podemos decir que hay “x” número de pulsos en dicho intervalo. Ahora imaginemos el latir de un corazón, cada palpitación sería un pulso, que podemos asumir son alrededor de 70 latidos por minuto, diríamos que el tiempo es de 70 pulsos por minuto, ¿Y si fuera un corazón afligido, cansado, exhausto? tal vez su latir sería más lento, contaríamos, probablemente 50 pulsos por minuto, ¿Y un corazón excitado? 90 o más latidos por minuto. Si cada pulsación fuera una nota o un sonido, diríamos que el *tempo* es de 50, 70 o 90 pulsos por minuto, por lo tanto, el *tempo* es el número de pulsos por minuto.

La música tiene un pulso y es el elemento básico del ritmo, es algo sensorial, como cuando movemos el pie al escuchar una canción o el movimiento al bailar, puede ser constante, acelerarse o ir disminuyendo dentro de la misma pieza, el *tempo* es la velocidad de estos pulsos. Un sonido o una nota puede durar uno, dos, o más pulsos, también dentro de un pulso puede haber: dos, tres o más sonidos, y lo mismo aplica para los silencios.

El *tempo* en una obra musical lo determina el carácter, el estado de ánimo, las emociones del ejecutante, del compositor y de la misma obra, lo que se pretenda expresar con la misma, y los músicos consideren se asemeje más a ese propósito. Lo que hay que encontrar es el tiempo propio de la composición musical, el sonido propio de un texto poético; y eso sólo puede ocurrir en el oído interior. Toda reproducción, toda declamación de una poesía, toda representación teatral, por grandes que sean los actores y los cantantes, sólo nos comunicará una experiencia artística efectiva de la obra, cuando atendamos en el sentido nuestro oído interior. Como si de manera súbita, por nuestra intuición captáramos la totalidad de la composición y nos desplazamos junto a la obra con nuestro espíritu distendido.

En este sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma. Pero eso quiere decir: también tiene su tiempo propio. Naturalmente, eso no significa que tenga también su juventud, su madurez o su vejez, igual que el verdadero organismo vivo. Pero sí significa que la obra de arte no está determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal (Gadamer 2002, 106-107).

Por lo que la experiencia estética del arte genera la inflexión en la temporalidad lineal, no puede ser explicada desde fuera, es al interior de ella – como también es el caso del juego – es en su intimidad donde se construye el sentido, reclama de la disposición de los espectadores para contagiarnos del éxtasis que comparte en su estructura narrativa, festejamos ese tiempo de la celebración, porque nos permite despojarnos del mundo profano.

Es así como el tiempo de la experiencia estética, frente a la obra de arte es un tiempo propio y un tiempo lleno de sentido. Ya habíamos señalado en el capítulo del juego que el sujeto que participa del mismo se deja seducir por su lógica interna, que se requiere de cierta disposición; luego entonces la fiesta edifica esa congregación para la celebración.

Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. [...] El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado. No hay nada que sea un mero escalón previo, ni nada que sea degeneración sin más; por el contrario, tenemos que preguntarnos qué es lo que une consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo (Gadamer 1996, 111).

La modernidad capitalista ha logrado estructurar la vida y condicionar la experiencia, resulta casi imposible demorarse en el disfrute del instante; el instante como señaló Nietzsche abre dos posibilidades: la del eterno retorno donde la vida, se significa y vale la pena ser vívida o la que se repetirá reiteradamente como aburrimiento, como aniquilante de la imaginación.

Lizarazo en su ensayo titulado *El eterno retorno de la violencia en el arte* distingue esta condición:

Nietzsche ha colocado en el individuo el peso o la gracia vital infinita de repetir una y otra vez, por la eternidad, la acción que ahora realiza [...], de esta sentencia resultan dos condiciones, la de vivir reiteradamente lo mismo, como “carga” que aplasta y destruye y su destrucción es tan grande que no deja si quiera el alivio de la conclusión definitiva, en la que al final se acaba el tormento porque los males se repetirán una y otra vez. El eterno retorno es vivido aquí como el castigo más severo”. (Lizarazo 2017, 39).

La segunda condición, dónde la intuición de Bergson esta puesta en marcha, donde la imaginación opera, donde el tiempo es activo como posibilidad de acción, donde nuestro oído interior se conecta con el mundo y la naturaleza “la acción es resultado de la decisión irreductible de un individuo que con ella no sólo opta por un curso en el instante, sino que produce la eternidad. El retorno eterno no gobierna la decisión, es la decisión la que define su eterno retorno” (Lizarazo 2017, 39).

Sin embargo, parece ser que el hombre moderno se inclina más por la primera condición basta con observar el extrañamiento que experimentamos frente al otro, la afectación que le hemos hecho a la naturaleza<sup>36</sup> la imposibilidad de construir comunidad; pues esta, ahora sólo es ficticia, o se pretende “sustituir” por comunidades virtuales, como si en ellas pudiese darse la escucha, la afección, la comunicación, la mirada, la fiesta.

Hoy las prácticas que requieren un tiempo considerable están en trance de desaparecer. También la verdad requiere mucho tiempo. Donde una información ahuyenta a otra, no tenemos tiempo para la verdad. En nuestra cultura posfactual de la excitación, los efectos y las emociones dominan la comunicación. (Han 2021, 19).

Aunado a lo anterior, encontramos otra característica del modo de vida moderno, la de estructurar una sociedad sin mitos, - sin relatos sagrados - y en su lugar se privilegia una idea de progreso, una razón instrumental o una razón tecnocientífica, sabemos que el “El mito no sólo tiene significación individual, sino que garantiza también una interconexión de tipo social y cultural. <<Pero sin mito cada cultura pierde su sana y creadora fuerza natural. Por primera vez un horizonte reorganizado con mitos cierra en la unidad todo movimiento cultural>>” (Safranski 2004, 90). Es la experiencia del desarraigo, ya expresada en Nietzsche.

Nietzsche nos explica lo fundamental del mito, pues éste permite una imaginación presente, “una donación de sentido, abundante en imágenes”, sabemos que éstos permiten consolidar el vínculo con la naturaleza, con el otro – que hombre moderno ha quebrantado -, “Los mitos son intentos de entrar en diálogo con la naturaleza. Para la conciencia mítica los sucesos naturales tienen una significación” (Safranski 2004, 91), pero al mismo tiempo son

---

<sup>36</sup> En el contexto a nivel mundial del virus Sars covid-19, Lizarazo hace una reflexión por demás interesante – a saber - comprender la pandemia desde la fuerza del retorno; es decir, “una forma de retorno a través de sus patologías, y su virus de los otros seres vivos de nuestro planeta que hemos expulsado por nuestra voluntad y nuestra incapacidad de contenernos”, “*en la fuerza de retorno hay una potencia de regreso de nuestras acciones* y cierto mensaje, la naturaleza, la vida, buscan la manera de acomodarse ante nuestra depredación, hoy enfrentamos el problema crucial de que si dejaremos un planeta habitable a las próximas generaciones, desde cierto punto de vista incluso ya no es un planeta habitable para todos, vale la pena preguntarse , ¿si la política, la sociedad, los medios de comunicación, tenemos una comprensión cabal de lo que esto implica?”. *La fuerza de retorno* es entonces actuar en el presente, redefinir y transformar el vínculo que hemos quebrantado con la naturaleza y en ese sentido su fuerza no sea aniquilante, sino creadora.

una especie de arma frente a la indiferencia, su fuerza vinculante oscurece la superficialidad de una concepción positivista del progreso, una condición lineal y ascendente de vivir la temporalidad.

[...] posible de abordar como una línea recta formada por una sucesión irreversible de instantes. Esta visión del tiempo es aquella sobre la que se funda la imposibilidad de derribar la piedra del pasado, de querer hacia atrás. El tiempo, por el contrario, es para Zaratustra un círculo, como dice el enano” [...] “el tiempo de la decisión, representa el punto en el círculo del pasado y del futuro se suelda” (Vattimo 1985, 59).

Frente a éstas condiciones el hombre moderno ha reducido su marco de acción, se expresa sumamente restringido al poder acceder casi a todo, desde las aplicaciones digitales, basta con observar la forma en que estas se han instaurado en nuestra vida cotidiana, nos permiten “ubicarnos en el espacio” y saber de nuestra geolocalización, realizar actividades de consumo, tomar clases sin la condición necesaria de asistir a una aula, nos permiten acceder a un nivel de información por demás incomprensible, debido a la velocidad en que se genera esta. “En el mundo controlado por los algoritmos, el ser humano va perdiendo su capacidad de obrar por sí mismo, su autonomía”. (Han 2021, 18).

La digitalización – por ejemplo - que se expresa en los teléfonos inteligentes puede reorganizar nuestra vida, sustituye toda clase de operación que demanda nuestra actividad presencial, nos “recuerda” nuestras actividades, nos “indica” hacia dónde ir, nos “cuida” la salud; “hacen por nosotros toda clase de operaciones. Quien los usan no tienen que preocuparse. El *telos* del orden digital es la superación de los cuidados, que Heidegger describe como un rasgo esencial de la existencia humana.” (Han 2021, 16) es decir, sabemos que en Heidegger se encuentra el no perder de vista el cuidado del ser, pues este cuidado es lo que va a definir el futuro.

Nos confinamos en la digitalización y desde ese lugar queremos experimentar la vida; es innegable como ha irrumpido y reestructurado nuestras relaciones culturales dando lugar a falsas “experiencias”. El filósofo coreano Byung- Chul Han, analiza la importancia del auge de la información en un mundo que se muestra como digital, en esta vorágine de información que tampoco imposibilita detenernos. “Los impulsos de información son todo menos polos de reposa de la vida. No es posible detenerse en la información” (Han 2021, 14); de este avasallamiento de acceder a casi todo tipo de información en segundos, sin poder asimilar o reconocer lo que estamos aprehendiendo; luego entonces, las cosas dejan de *ser útiles*

La información por sí solo no ilumina el mundo. Incluso puede oscurecerlo. A partir de cierto punto, la información no es informativa, sino deformativa. Hace tiempo que este punto crítico se ha sobrepasado. El rápido aumento de la entropía informativa, es decir, el caos informativo, nos sumerge en una sociedad posfáctica. Se ha nivelado la distinción entre lo verdadero y lo falso. La información circula ahora, sin referencia alguna a la realidad, en un espacio hiperreal (Han 2021, 16).

Chul Han, en su análisis de las condiciones actuales nos aproxima al problema de la digitalización e información a la que asistimos y siguiendo la discusión heideggeriana nos expone como ahora la digitalización y la información se coloca por encima de las cosas. Para el filósofo coreano sucede que:

El ser humano como proyecto optimizador de sí mismo que constantemente se renueva se alza por encima de su condición de ser <<arrojado>>. La idea heideggeriana de <<facticidad>> consiste en que la existencia humana se basa en la indisponibilidad. El <<ser>> de Heidegger es otro nombre para la indisponibilidad. El hallarse >>arrojado>> y la <<facticidad>> pertenecen al orden terreno. El orden digital desfactifica la existencia humana. (Han 2021, 17).

Por ello, - siguiendo a Heidegger- la necesidad inmediata de un cuidado del ser, de volver a tejer un proyecto, de estar presente, de encontrarse con un pleno sentido; es decir de la posibilidad que encierra el presente en un actuar, para decidir, *como son posibles manera de ser*, y en tanto posibles, los rumbos no están determinados, estamos *arrojados al mundo en forma de proyecto*.

El ser del hombre consiste en estar referido a posibilidades; pero concretamente este referirse se efectúa no en un coloquio abstracto consigo mismo, sino como existir concretamente en un mundo de cosas y de otras personas. [...] El término alemán para designar “existencia” es *Dasein*, literalmente “ser o estar aquí o ahí”. El término expresa bien el hecho de que la existencia no se define sólo como rebasamiento que trasciende la realidad dada en dirección de la posibilidad, sino que este sobrepasamiento es siempre sobrepasamiento de algo, está siempre situado, está aquí. (Vattimo 2006, 27).

El sentido del ser – al que refiere Heidegger – es el estar aquí, en el presente, como proyectado al mundo en la determinación de la existencia y esta determinación del ser auténtico sólo se entiende desde la movilidad, o bien, el sentido del ser se define dentro del horizonte del tiempo. “En sentido propio, lo que <<es>> es la existencia histórica finita, En su proyecto del mundo, además tiene su lugar lo que está a la mano [das Zuhandene], y sólo en último término lo que está puramente a la vista”. (Gadamer 2017, 97).

Heidegger incorpora el tiempo en la pregunta por el ser. Y este ser participa de un tiempo, de una vida común, de un mundo pre- existente, luego entonces, de cierta cotidianidad, donde al hombre le es posible hacer y le permite ser con los otros; el hombre se encuentra arrojado a un mundo que ya es – que ya está constituido - , pero al mismo tiempo el ser no está determinado, al ser arrojado a un mundo histórico, tiene posibilidades, pues está abierto a elecciones futuras; por ello el presente condensa ese mundo pre-existe y al mismo tiempo pro-yecta un futuro. El ser heideggeriano siempre estará situado en el presente, pero no un presente reducido a su más inmediata manifestación como presencia, sino como posibilidad abierta - tomando posibilidades, eligiendo posibles-. Y estas posibles maneras de ser, sólo pueden realizarse en el horizonte del tiempo.

En consecuencia, la necesidad inmediata de encontrar raudales de luz para volver a vincular al hombre con su existencia, con su proyecto, tal vez los discursos del arte como *reparto de lo sensible* aún pueden decir algo en la urgencia de construcción de metáforas. “La imaginación como resistencia e insubordinación al tiempo que devora fatalmente la vida”

(Lizarazo 2017, 31). Será el tiempo que como señala Lizarazo se hallaba en los griegos “un tiempo solo vivenciado, y en todo caso contado, sentido, imaginado, intuido” (Lizarazo 2017, 30) en esta experiencia de la temporalidad con sentido pleno, que permita interrumpir el curso voraz y desgarrador del desarraigo.

Sin duda, el modo de vida moderno ha secularizado todas las formas de vida, ha quebrantado las formas místicas, la hierofanía como manifestación de lo sagrado, ha quedado vacío o en su defecto sustituido por objetos – cosas, redes sociales, mercancías, información digital, etc.- Sin embargo, aún hay algunos espacios que se resisten y se escapan a esta mercantilización. El arte como esa burbuja que menciona Bolívar, ese instante de dispendio improductivo, posee por sus características intrínsecas, por su propia temporalidad, la capacidad de liberarnos, aunque sea por unos segundos de la linealidad del tiempo productivo.

---

## **Conclusiones**

---

Esta tesis se centró en dilucidar la comprensión del arte a través del juego y la temporalidad festiva, por ello, consideré pertinente trabajar en la estela de discusión gadameriana, Gadamer le apostó a la experiencia del arte, no solo para evidenciar los límites de la ciencia moderna, sino que además el ejercicio de la comprensión hermenéutica a través del arte permite crear un punto de inflexión en lo humano y con ello una experiencia auténtica, una experiencia que posibilita el *incremento del ser*.

Por otra parte, me gustaría señalar que mi tesis abre una serie de interrogantes y líneas de investigación que impulsan mi proceso intelectual y que me permiten continuar con mi trabajo de investigación.

Como primer momento pensar el juego como arte, admite romper con esos binomios por demás inmediatos -el sujeto que sólo disfruta frente a la obra de arte, - como sí no hubiese una implicación cuando se genera ese encuentro, además desde este lugar pudimos reconocer que, en la experiencia del arte ese encuentro se da en un modo extraordinario, pues irrumpe en la cotidianidad para dar lugar al tiempo de la celebración. El arte nos invita a lanzar preguntas, a posicionarnos desde otro lugar con el espíritu distendido

El ejercicio hermenéutico que traza Gadamer es un ejercicio de la praxis pues el comprender está presente en las actividades humanas, pero será en el arte donde se hace evidente. Por ello, Gadamer privilegia esta esfera humana para dar cuenta de su propuesta hermenéutica, pues el arte es un modelo de cómo funciona la verdad, no reducida a conceptos. La verdad que surge del encuentro de la obra de arte, debemos entenderla como un acontecimiento, una experiencia que nos proporciona una *formación*, “una experiencia de verdad que nos permita entender mejor no sólo el arte, sino también las ciencias humanas y, de manera más fundamental todavía, el entender humano”. (Grondin 2003, 56).

Dentro del ejercicio hermenéutico para poder llevar a cabo la comprensión es necesario vigilar, estos conceptos “primarios” con los que nos lanzamos a la lectura de la obra de arte, una vez que tenemos presente nuestras opiniones previas, se vuelve necesario atender su validez, sin reducirse a una cuestión singular o subjetiva, sino que la *tradición* es una condición histórica en la que todos los sujetos participan, - la tradición tiene una fuerza interrogadora -por ello el ejercicio de la comprensión hermenéutica no elimina, las anticipaciones sino que se encarga de vigilarlas y hacerse cargo de ellas.

Entonces, para comprender el carácter del arte desde la estela gadameriana, fue necesario recuperar la discusión sobre la fundamentación de las ciencias humanas que vimos expuesto en nuestro capítulo primero, la intención como su nombre lo indica fue reconocer el punto de partida donde Gadamer lanza su crítica para oponer una conciencia histórica a una comprensión hermenéutica. En Dilthey encontramos el intento de construir un “método” que corresponda a la razón histórica; sin embargo para Gadamer, Dilthey no logra distanciarse del modelo cartesiano, y sigue objetivando los hechos históricos, la hermenéutica gadameriana propone reconocer que los hechos históricos no pueden ser reducidos a comprenderse solo desde el lugar donde tuvieron origen, sino que hay que reconocer que partimos de ciertas categorías en el presente y de cierta *tradición* que actúan en el ejercicio de la comprensión. El problema estribó no sólo en el método moderno planteado por Descartes, sino también al intentar fundamentar las ciencias humanas y estas al no tener esa validez objetiva, la experiencia del arte quedó subordinada, y con ello su condición de verdad “Este modelo es el que conduce al arte a comprenderse así mismo de manera puramente marginal, según todos los significados de la expresión: [...] sino también con respecto a la realidad, a la sociedad y a la verdad” (Grondin 2003, 91).

Otra cuestión central para comprender la experiencia de verdad que lleva consigo el arte, fue la propuesta de Schiller, Schiller en sus cartas sobre *la educación estética del hombre*, plantea que el arte pertenece a una esfera separada de la realidad, y con ello deja de decir algo

del mundo al cual pertenece, a juicio de Gadamer es el precio que tuvo que pagar el arte para construir su autonomía. Como hemos visto, Schiller plantea su teoría de los instintos el de la materia y de la forma para dar lugar al instinto lúdico, “El instinto lúdico obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia. El objetivo de la educación estética es el cultivo de este instinto”. (Gadamer 1990, 122). Gadamer ubica en esta argumentación que Schiller sigue privilegiando una cualidad subjetividad que se actividad al posicionarse frente a una obra de arte.

La recuperación que hace Ranciere sobre las cartas de la educación estética nos ayudó a percibir que el arte es libertad de la *apariencia*, donde se activa la imaginación, la *apariencia* no necesita de la realidad, pero no la niega. La propuesta schilleriana vigila ambos impulsos, mantiene esa tensión permanente para asegurar una nueva forma de la sensibilidad, la *sensibilidad de la apariencia*, que se expresa en esta *inclinación al adorno y al juego*.

En su texto titulado *El reparto de lo sensible*, Ranciere nos expuso la idea que implica el concepto de “reparto”; pues posee está doble acepción; en una primera lectura el reparto implica dividir, distinguir, trazar una diferencia y una división al construir una clasificación; de ésta primera aproximación se infiere un mal reparto de la realidad, pues se desprende de la necesidad de categorizar las cosas en un posible interés de control; por otro lado el “reparto” se puede entender como: “esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese “reparto” (Ranciere 2009, 9) para esta segunda acepción es donde se ubica “las prácticas estéticas”; es decir, “formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan , de lo que “hacen” a la mirada común” (Ranciere 2009, 10) y es el lugar desde donde se teje el vínculo entre política y estética.

Pero además como señala Ranciere, en Schiller se enuncia la configuración de un nuevo espacio un *sensorium*, un nuevo *reparto de lo sensible*; en este espacio no hay una eliminación de las diferencias, del *disenso*, por el contrario es un espacio donde las fuerzas de los impulsos se hacen presentes, o en palabras de Ranciere se expresa la *heterogeneidad radical*, y esto solo es posible cuando entran en operación tanto lo sensible como lo inteligible, por ello desde esta lectura no se suprime la diferencia, por el contrario es a partir de la diferencia la condición de posibilidad para el ejercicio de la política.

Ahora bien, Gadamer no recupera la argumentación schilleriana del impulso del juego y como hemos podido observar, en Schiller el juego sólo se hace evidente en la tensión de los dos impulsos, por lo tanto no reduce a una libertad de la subjetividad que se activa así misma, incluso en la argumentación de Schiller podemos destacar nuevamente ese vínculo entre el juego y el arte, con las características propias del juego, se explica así mismo, pero no es que carezca de la realidad; la intención de Schiller es reconocer que la apariencia “proviene originalmente del hombre en cuanto sujeto capaz de representaciones, el hombre se sirve simplemente de su derecho absoluto de propiedad al retomar la apariencia del ser y disponer libremente de ella.” (Schiller 1990, 351).

En nuestra tesis hemos partido que la verdad es acontecimiento, por ello, se volvió necesario revisar la discusión de Heidegger para dilucidar el origen de la obra de arte, porque desde esta lectura resuena la oposición de verdad al método moderno. Con Heidegger observamos esa idea del *pro -yecto* que se vincula a la idea del tiempo; el ser proyectado lleva consigo la elección en el presente de *las posibles posibilidades*, del estar ahí, para poder actuar.

Cuando nosotros vamos a ver una obra de arte, vamos ya de antemano esperando algo de esa obra, - ya sea por el trabajo que hace la curaduría, ya sea por un interés genuino, – pero vamos con la intención de encontrar algo, esa intención que nos invita a visitar la obra de

arte dentro círculo hermenéutico la podemos conocer como “proyectar”, luego entonces, la comprensión tiene su principio cuando ese proyectar alcanza en la obra de arte esta suerte de elaboración de nuestra proyección, en otras palabras aparece el sentido que estaba oculto. Pero también sucede que, como vamos avanzando en el sentido del texto, en el sentido de la obra de arte el reprojectar se va modificando, “la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados. (Gadamer 2005, 333) Esta situación circular es lo que define el *comprender e interpretar*. Y ese comprender devela un mundo, por ello es acontecimiento como juego del arte.

Las posibilidades de la comprensión es una constante que estuvo siempre presente en el trabajo filosófico de Gadamer, y con la lectura de Heidegger la comprensión se plantea como un ejercicio ontológico, pues el acento no estriba en plantear una distancia metodológica, esta especie de extrañamiento que se genera al intentar comprender una obra de arte, sino que el interés gadameriano, se centra en cómo hay un momento anterior – como el punto de partida -; es decir, cuando nos posicionamos frente a una obra de arte de manera genuina e iniciamos el ejercicio de la comprensión, la estructura de la comprensión, los elementos que me permiten hacer una primera lectura. Por ello, le apuesta a la *tradicción y a los prejuicios*, pues éstos son las condiciones de posibilidad para el ejercicio de la comprensión y al mismo tiempo, al poner en la discusión ambos conceptos se teje una crítica al racionalismo y pensamiento ilustrado -*La depreciación del prejuicio en la ilustración*. –

El ser está aquí, en el presente, pero dado que existe con los otros y las otras cosas del mundo; está también en una posibilidad de ser, es decir como pro- yecto. El hombre está situado por una condición histórica; sin embargo, el modo de ser está siendo en las posibilidades de una elección; es decir, “situado de manera dinámica”. Decir que el hombre existe no puede pues significar que el hombre sea algo “dado”, porque lo que el hombre tiene de específico y lo que lo distingue de las cosas es justamente el hecho de estar

referido a posibilidades y, por lo tanto, de no existir como realidad simplemente presente”. (Vattimo 2006, 26).

Junto con Gadamer encontramos que el concepto del juego permite liberar el análisis del arte desde solo la subjetividad, pues los jugadores del juego no pueden dirigirlo, ni controlarlo, si bien, es cierto que son condición para su manifestación, sucede que quedan subsumidos para que tenga lugar el juego, En el juego entonces hay primacía del juego sobre la conciencia del jugador.

A juicio de Gadamer, el juego no se reduce a quién gana o quién pierde, sino que siempre invita a seguir jugando de ahí también su vinculación con la fiesta, pues la fiesta como pudimos observar en sentido generales queremos que permanezca. No se trata de individualidades dispersas que se dan cita en el juego o en la fiesta, ambas expresiones reclaman su *presencia*, no es una voluntad individual la que se activa, es la experiencia colectiva que reclama su entrega.

Para Gadamer el juego se convierte en arte cuando se introduce esa cuarta pared, es decir los espectadores, pues además de que el arte está dirigido para alguien más,” aunque no haya nadie que los vea y que los oiga” es en ellos que alcanza su realización. El juego es entonces interpretación en un primer momento por los participantes que le dan sentido, y en un segundo momento cuando están representado para un otro, el arte como juego va más allá de sí mismo, pues si bien, es un espacio delimitado siempre se encuentra dirigido para alguien más. En el carnaval -como una de las expresiones del juego- se observa cómo se desdibuja el actor y el espectador Bakhtin describe las situaciones del carnaval, como lugar donde todos los habitantes se reúnen, donde la risa, la burla y sátira, se vuelve el lenguaje predominante, pero, sobre todo porque el carnaval sustituye a la realidad por instantes y se *vuelve la vida misma*.

Ahora bien, la representación teatral implica la construcción de un personaje, dotarlo de identidad para su ejecución, que hace sentido en la puesta escénica, la máscara implica la idea de representar a alguien, *como un segundo ropaje que nos cubre y nos protege* al no exponer de manera directa nuestra identidad nos permite ser apariencia, pero al mismo tiempo es el sujeto debajo de la máscara quién se está jugando en la representación.

Con Vattimo encontramos que el problema de la máscara “expresa la complementariedad de los dos principios, apolíneo y dionisiaco, se resuelve en último análisis en una reducción de lo apolíneo a lo dionisiaco, en la reposición de la forma definida dentro del ambiente fluido del que nació y se nutrió”. (Vattimo 1989, 31). En la representación del arte se trata de buscar en la raíz dionisiaca la potencia liberadora que lleva consigo las experiencias artísticas, pues las formas consolidadas institucionalizadas de la vida cotidiana las vivimos reiteradamente con la configuración de Apolo bajo una máscara.

Por lo anterior el concepto del juego nos permitió comprender que, si el arte representa una realidad autónoma, no es separada de mundo, la realidad del juego se hace presente, e invade la vida misma y alcanza su pleno significado cuando nos dejamos afectar por él.

El juego del arte nos invita a reconocer que sucede en temporalidades distintas, y cada vez que tiene lugar, surge de una forma diferente “¿Qué clase de simultaneidad es ésta? ¿Qué clase de temporalidad es la que conviene al ser estético? (Gadamer 2005, 166). Por ello, nuestro tercer capítulo se enfocó en dilucidar el problema de la celebración del arte, en su expresión festiva.

Al inicio de nuestra tesis hemos señalado que uno de los objetivos fue señalar la condición irruptiva que lleva consigo el arte, es decir, de esta suerte de situarse en un tiempo extraordinario, por ello consideramos necesario revisar - junto con Gadamer – que tipo de temporalidad es la que reclama el arte. “La enigmática estructura temporal que se manifiesta aquí nos es conocida por el fenómeno de la fiesta” (Gadamer 2005, 168). La fiesta es celebración, nos invita a quedarnos en ella, a compartir con los otros.

Para despejar el carácter ritual de arte y su temporalidad partimos del trabajo bergsoniano, en Bergson encontramos la distinción de dos aproximaciones sobre el tiempo: el tiempo de la yuxtaposición -entendido como movimiento desde fuera- frente al tiempo absoluto, el de la *intuición* que sólo se conoce *desde dentro y en sí*. La primera forma de conocer siempre será en aproximación, fragmenta y, por lo tanto, nunca se alcanza su totalidad; la segunda es desde mi intuición que aprehendo el movimiento – de esta mera súbita en la que captamos las cosas -. Frente al tiempo de la yuxtaposición que nunca se aproxima a conocer, siempre permanecerá acercándose infinitamente sin llegar a una integración primordial, a la sencillez del movimiento.

En las sociedades modernas el tiempo se vive como apremiante, ejerce un poder coercitivo y regula casi todas nuestras acciones, para llegar a esa conclusión fue necesario revisar el trabajo del sociólogo Norbert Elias, en Elias encontramos el desarrollo de la concepción del tiempo en un proceso civilizatorio en esta orientación del hombre, a juicio de Elias, el tiempo representa un ejercicio de síntesis que han realizado las sociedades en la comprensión del mismo por ello ubica en las sociedades primitivas una vinculación con el tiempo para la cosecha, para los rituales, para lo sagrado que les permitía llevar a cabo la celebración. Con la transformación de las sociedades el tiempo se presenta como un organizador de la vida.

Como tercer momento fue necesario revisar el trabajo de Mircea Eliade, en Eliade encontramos la concepción del tiempo cíclico, el que retorna a su origen primigenio, esta conclusión se puede deducir al observar los mitos y los ritos en algunas sociedades, la

repetición de los actos rituales permite la creación del tiempo mítico, que expresa lo sagrado. En el espacio de lo sagrado el tiempo retorna para volver al origen. Lo profano es entonces, todo aquello que no participa del tiempo del ritual, *así el tiempo profano queda desprovisto de toda significación, es en el ritual donde se renueva la comunión.*

Posteriormente revisamos el trabajo de Paul Ricoeur En el tiempo narrativo en Ricoeur encontramos la problematización del tiempo desde dos lugares, el primero de ello cuando expone las paradojas de Agustín al aproximarse a la conclusión de que el tiempo no existe, esta imposibilidad de detenerse en el pasado, en el presente y solo proyectar un futuro inexistente. Como segundo momento Ricoeur recupera el trabajo de Aristóteles, en Aristóteles encontramos que la trama debe entenderse como un todo y desde su interior se construye la estructura narrativa como momentos hilados principio, medio, fin. Esta constitución de la trama permite comprender la verosimilitud la historia narrativa.

Ahora bien, la pregunta es ya un ejercicio del comprender, del *Dasein* proyectado. Gadamer encontró en Heidegger que la comprensión, es un ejercicio ontológico pues se trata, de un estar ahí, una posibilidad abierta, la comprensión es un modo de ser, por ello no es sólo un ejercicio mecánico e instrumental, la comprensión implica un jugarse con el sentido que se crea en el acto de comprender. La comprensión se abre al mundo, como horizonte como proyecto. “La comprensión es el movimiento mismo de la <<transcendencia>> [...] Quien comprender un texto – por no hablar incluso de una ley – no se proyecta únicamente en el esfuerzo de comprensión hacia un significado, sino que adquiere por la comprensión una libertad de espíritu inédita. (Gadamer 2017, 73).

Desde las posiciones anteriores pudimos observar la distinción de dos formas de la expresión del tiempo: el tiempo lineal como característico de la vida moderna, que se expresa como coercitivo frente al tiempo sagrado, el tiempo cíclico, el de la hierofanía, el tiempo de las fiestas. Para comprender la temporalidad festiva, revisamos al sociólogo francés Emilio Durkheim quien señala que la fiesta expresa ese carácter desbordante que

invade a la vida rutinaria y por instantes no arranca de la homogeneidad lineal, la fiesta se opone al trabajo profano pues ambas cualidades no pueden coexistir en un mismo espacio. “La experiencia temporal de la fiesta es la *celebración*, un presente muy *sui generis*”. (Gadamer 2005,168). La temporalidad festiva expresa el carácter del arte pues pertenece al mundo del sagrado, a la distensión del espíritu que permite que la imaginación opere y no reproduzca formas consolidadas, es creación de sentido.

Es a partir de estas dos condiciones que podemos entender el carácter del arte, por un lado, su condición como juego, pues el juego como hemos dicho representa una totalidad de sentido dentro del espacio lúdico que se explica al interior del mismo, pero que trasciende ese espacio, pues siempre estará dirigido aún otro, a saber, un espectador que se mueve con la dinámica interna del juego. En la representación teatral se puede observar cómo los actores representan a un personaje, y el público se vincula con eso representado, borrando así la condición subjetiva. El carácter festivo del arte nos hace desvincularnos con el mundo cotidiano, en su cualidad irruptiva nos transporta a un espacio donde sólo es posible que la imaginación opere. Por ello, la verdad que surge en el encuentro del arte es acontecimiento. “En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objetivo particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida.” (Gadamer 2005, 107).

El arte aún nos dice algo, nos reclama la escucha y nos invita a su juego porque una vez, que hemos entrado en él, las posibilidades de irrupción están operando, el arte nos permite salir de nuestro mundo cotidiano y aunque sea por algunos instantes, conectarnos con lo sagrado.

---

**Anexo**

**La danza de Pina Bausch  
desde la cámara de Wenders**

---

Ella es el instrumento, ella prodiga lo inestable,  
pasa por lo imposible,  
abusa de lo improbable;  
y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas,  
crea en las mentes la idea de otro estado,  
de un estado excepcional.  
-un estado que no sería más que acción,  
una permanencia que se efectuaría y  
se consolidaría por medio de una producción incesante de trabajo,  
comparable a la vibrante posición de un aberrojo  
o una esfinge ante el cáliz de flores que exploran,  
y que permanece cargando de potencia motriz,  
casi inmóvil y sostenido por su aleteo increíblemente rápido.  
Paul Valéry

En el año 2011 se estrena la película *Pina*, es el trabajo del director Wim Wenders amigo de la coreógrafa y bailarina alemana. Después de la muerte de su gran amiga en el año 2009, Wenders decide continuar con el compromiso que había iniciado junto con ella, “Una película que llevamos haciendo por veinte años. Que quería hacer junto con mi gran amiga innovadora, pionera de la danza moderna, coreógrafa Pina Bausch y que terminé haciendo...sin ella” (Wenders 2011).<sup>37</sup> En el trabajo realizado por el director se expone la vida de una bailarina transgresora de la danza<sup>38</sup> contemporánea y creadora de la danza – teatro (*Tanztheater Wuppertal*), que se inscribe dentro de las vanguardias del siglo XX, con su propuesta de recuperar el movimiento a través de las emociones humanas. La elección del documental de Wenders responde al diálogo abierto que se realiza en las diferentes disciplinas y que hemos expuesto en esta tesis, “Este Filme combina danza, teatro, documental y nuevas tecnologías del cine. Pero al final, es una película.” (Wenders 2011). Desde esta propuesta escénica realizada en un formato 3D, invita a que el espectador participe en el movimiento, en el montaje coreográfico, es decir que sea parte del juego.

---

<sup>37</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Wenders para la presentación de la película en México, el estreno se llevó a cabo en el año 2011.

<sup>38</sup> La danza contemporánea es una de las disciplinas artísticas que ha transgredido las fronteras de las expresiones artísticas, no sólo porque dentro de su propuesta estética se ha transformado a lo largo del tiempo desde Isadora Duncan, Martha Graham, Rudolf von Laban, José Limón, entre otros. Isadora Duncan como pionera de la danza moderna trabajo el cuerpo a través de la libertad, de la improvisación su técnica plateaba el regreso a la naturaleza, tocar con los pies la tierra, pues el ballet clásico había roto esta relación. Pero también la nueva danza a intercalado en su hacer otras disciplinas como el teatro, el performance, desarrollado así una expresión intertextual del cuerpo coreográfico.

La obra cinematográfica no se ofrece para el intérprete únicamente como un objeto sensible sus propiedades plásticas y sonoras se orientan a la producción de una experiencia sensorial, pero no se agotan en ella. al igual que todo objeto estético la obra cinematográfica ofrece múltiples estímulos que se integran en un complejo de relaciones para la creación de un *todo*. (Lizarazo 2004, 268).

Así como Pina trasgrede la danza moderna y logra establecer el dialogo entre las disciplinas artísticas, Wenders es fiel al trabajo de su amiga, pues la banda sonora, la danza, el teatro, el performance se encuentran intercalados para dar origen a la vida de una bailarina y traer a escena a Pina. Vamos a encontrar en la narración cinematográfica de Wenders que en sus movimientos de cámara hace que bailemos y advirtamos de los diferentes momentos, de las distintas historias que demuestran el trabajo de vida de Pina Bausch.

En la narración cinematográfica Wenders ayudado por la tecnología 3D, permite adentrarnos a una experiencia vivida, pues se accede junto con los bailarines al espacio común, al lugar cotidiano para habitarlo danzando. “La película fue filmada y les será presentada en glorioso 3D. Este formato nos permitió estar en el mismo elemento de la danza: el espacio. Los vamos a llevar a un viaje en el espacio, una odisea en el espacio” (Wenders 2011). En cada movimiento de cámara el director logra acercarnos al lenguaje de la danza, para entender el origen del movimiento, para bailar. La escenografía se realiza en la ciudad donde Pina vivió durante 35 años (Wuppertal, cerca de Düsseldorf), y el lugar de su compañía de danza *Tanztheater*, recuperando diversos escenarios de la ciudad, la naturaleza, lo cotidiano es el marco donde se desarrolla el filme.

El espacio cotidiano con sus sonidos, sus ambientes invaden para crear esa experiencia de la danza las fronteras entre un público que transita y observa la danza, y un público que observa tras la pantalla se desvanecen para crear juntos en la mirada el movimiento y el habitar ese espacio. El juego de la danza desde el trabajo cinematográfico de Wenders, logra acercar al espectador de una forma íntima. La utilización de la técnica 3D permitió que el espectador frente a la pantalla no sólo observara la obra, sino que fuera parte de la

escena, son parte de la realidad de los bailarines y comparten con ellos el movimiento, escuchan la palpitación del corazón, escuchan su pulso y juntos (espectador y bailarines) transgreden el espacio público, bailan porque identifican una emoción que también los mueve. “Contemplar la obra es asistir al despliegue de las intenciones y sueños de su autor, es acceder a las verdades depositadas en ella por la creatividad que la ha gestado” (Lizarazo 2004, 179).

Pina utiliza el espacio rompiendo con lo definido, el espacio cotidiano expuesto en Wenders adquiere el lugar del escenario y con ello, desdibuja la idea habitual de un escenario perfectamente específico para abrir paso a las calles, los anuncios, los ruidos de la ciudad que funcionan como parte de ese espacio, es como si todos estuviéramos creando el ambiente para la danza.

Si bien es cierto que se trata de un documental, la estructura narrativa no se reduce a contar su vida de una forma lineal, es a través de su trabajo coreográfico, fragmentos coreográficos, instantes bailados que nos permiten acceder a la vida de la bailarina, Wenders se sirve de un voz *off* que se activa cuando los bailarines expresan su relación con Pina, en un fondo negro ellos responde a una entrevista sólo con gestos, la voz en *off* es la que nos narra su encuentro y trabajo con Pina, nos dicen lo que cada uno de ellos recuerda de su coreógrafa y del cómo encontraron las emociones más básicas del hombre (Amor, vida, libertad, lucha, deseo, alegría, desesperación, reconciliación, belleza, fuerza) para llevarlas al movimiento y Wenders para representarlas en un formato 3D. “Pina me pregunto un movimiento relacionado con alegría, alegría o un ánimo en movimiento era una linda pregunta, inspiraba, recuerdo que yo le presente a Pina un movimiento y con esto Pina creo una escena en la pieza”\* (Fernando Suels)

---

\*Fragmento recuperado de la entrevista para la película *Pina*.

Hemos expuesto en nuestro trabajo como el arte logra quebrantar el espacio escénico del público, en el formato 3D resulta más evidente. Es esta disposición del espectador para establecer un contrato de verosimilitud con aquello que va a ver, al mismo tiempo para habitar el espacio de la danza tornándose parte del movimiento. En la experiencia 3D, se potencia la participación dentro de la narrativa por parte del espectador, no puede permanecer estático de alguna forma contribuye en la secuencia. La vivencia que nos produce el trabajo de Wenders expresa lo que Gadamer nos dice sobre el arte que “actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objetivo particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida.” (Gadamer 2005, 107). Por ello, el trabajo de Wenders transita por diferentes historias que se conectan con las emociones humanas, cada secuencia representa una cualidad humana perfectamente ejecutada y el espectador no puede más que identificarse con alguna de ellas.

La película inicia con el montaje *de la consagración de la primavera* pieza clave en el trabajo coreográfico de Pina que se presentó en 1975, y digo iniciar como punto de referencia, sin embargo, siguiendo a Ricoeur la selección de “principio” no está determinada por algo anterior a su narrativa, la construcción de la historia de Pina es la que determina su propia extensión. Wenders parece ser, que en su elección de piezas coreográficas privilegia la profundidad de la expresión humana y no una secuencia histórica, la narrativa construida en el documental de Wenders “lucha contra la concepción lineal del tiempo no tiene necesariamente como única salida “logicizar” la narración sino profundizar su temporalidad” (Ricoeur 2018, 79). Aclarada esta distinción, podemos decir que “al principio” del filme en *la consagración de la primavera*, se expresa el tiempo que regresa para glorificarse.

Originalmente, la idea de crear *La consagración de la primavera* partió de Stravinsky, se dice que, durante la primavera de 1910, el músico tuvo una visión fugaz: un rito antiguo en el que los ancianos sabios sentados en círculo observaban a una doncella virgen que bailaba hasta morir, una danza fecunda que se ofrecía como sacrificio para honrar al dios de la primavera, para

fertilizar a la tierra con la sangre de la virgen electa y ver brotar retoños, flores y espigas. (Godínez 2014, 176).

Pina logra recuperar la idea original de cómo fue pensada la obra por Igor Stravinsky, el escenario con la tierra en el piso, la mujeres y hombres que se mueven en un unísono para representar la idea del rito, el vestido rojo que las bailarinas rehúyen porque representa la mujer del sacrificio, en una suerte de sostenerlo por instantes y darse cuenta de su vulnerabilidad para entregarlo a otra mujer del grupo, en un juego donde casi todas las bailarinas tienen contacto con él para rechazarlo. Los cuerpos se ensucian con la tierra, que transforma los vestidos y los representa en una expresión dionisiaca. Parecía que todos los bailarines habían entrado en un proceso de trance y que habían sido poseídos para sacrificar a la mujer virgen.

La excitación dionisiaca posee la capacidad de transmitir a toda una nada de gente el don artístico de verse envuelto en esta procesión de espíritus y de saberse en comunión íntima con ella. [...] me refiero a la experiencia de verse transformado ante los propios ojos y actuar como si uno se hubiera introducido realmente en otro cuerpo, en otro personaje. (Nietzsche 2010, 63).

*La consagración de la primavera* expresa esa forma ritual de la que Eliade nos habla donde el hombre vuelve a su origen primigenio se vuelve a vincular con la naturaleza y el tiempo retorna en el presente. La forma arquetípica del cuerpo que no responde a ningún signo.

El pasado de esta obra coincide con el futuro (el nuestro y el del estreno en la versión de Bausch en 1975) en cuanto adquiere una nueva imagen, una nueva fuerza, una nueva chispa. La dinamita indispensable de *La Consagración* es el ingrediente común a toda gran obra de arte, aquella que hace posible lo que aún no es, o bien la que, siguiendo a Benjamin, hace posible la renovación de la humanidad mediante cierta performatividad del pasado que se hace visible tan solo por un instante, como un fragmento, como un relámpago. (Godínez 2014, 185)

En *la consagración de la primavera*, Pina logra de manera metafórica volver a conectar al bailarín con la tierra, el ballet con el uso de las zapatillas y el cuerpo erguido había rechazado el llamado de la tierra (quebranto la relación con la tierra), la danza contemporánea desde sus inicios con Isadora Duncan quiere recuperar la correlación del hombre con la naturaleza, Pina no sólo logra vincularnos nuevamente, sino que le devuelve su condición sagrada.

Contra las fuerzas centrífugas del mecanismo implacable de la vida contemporánea, la danza moderna ha afirmado el poder del cuerpo para moverse desde dentro. Como un centro autónomo de fuerza y decisión. A la inversa del ballet clásico, en el que los pasos y encadenamientos obedecían a una regla prefabricada, la danza moderna ha buscado crear formas de movimiento que expresen el significado interno. (Garaudy 2003, 42).

La experiencia que logra proporcionar Wenders con el formato 3D a través de la danza y en específico la representación de Stravinsky (*la consagración de la primavera*) desde mi lectura logra romper con ese tiempo homogéneo, no sólo lograr vincularnos con la danza, sino que inaugura una experiencia plena, los saltos y fragmentos en los que está narrado el documental responden también a las formas del modo extraordinario y que no llevan consigo la secuencia lógica lineal. “En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos” (Heidegger 2006, 55).

En *la consagración de la primavera* desde mi punto de vista se expresa lo que Benjamin ya había señalado, por una parte, la capacidad de Pina de recuperar una obra en su condición aurática en *el aquí y en el ahora* en su estado auténtico, para situarla en el modo extraordinario y, por otro lado, el cine que está abierto a las masas en esta reproductibilidad técnica “Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (Benjamin 2003, 44-45). *La consagración de la primavera* está hecha de forma magistral, que siempre hay algo que contiene y encierra dentro de sí, Wenders logra reproducirla para que todos podamos acceder a ella, los momentos que recupera para transportarlos a la pantalla (además de los requerimientos técnicos 3D y la banda sonora) produce en el espectador una experiencia única.

Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir – imágenes que, que por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo (Benjamin 2003, 61-62).

Pina trabaja con notas en su cuaderno en él apuntaba todo aquello que el bailarín expresaba, las palabras adquirirían un significado en el movimiento en este juego del lenguaje que Wittgenstein nos señaló, “Hay situaciones, por supuesto que te dejan sin palabras. Todo lo que puedes hacer es aludir a las cosas. Las palabras tampoco pueden hacer más que solo evocar cosas. Ahí es donde la danza entra de nuevo” \*, en el caso de la danza una palabra adquiere su significado al vincularlo al movimiento del cuerpo y el cuerpo lo expresa en su recurso más personal; pero las emociones son comunicables y Pina sabía perfectamente como compartir su lenguaje.

Pina descifraba las palabras en el movimiento o en la inmovilidad, trabajaba con ellas para hacer sus piezas de danza-teatro, no porque acudiera a algún texto previo a la danza, al contrario, porque algunas veces la danza llamaba las palabras al escenario, sin someterlas a la tiranía del significado, las palabras se muestran en la escena de Pina como algo vivo y corporal: como un salto, un grito o un gesto hecho con las manos. (Godínez 2014, 141).

La danza de Pina Bausch quitó el centro de atención en los cuerpos de los bailarines, como cuerpos perfectos, con largas piernas y largas extensiones; el manejo del cuerpo de Pina es, con el movimiento, cada desplazamiento crea un espacio, inauguraba un ambiente que no estaba presente. En las escenas de Wenders los cuerpos construyen un espacio diferente, si bien, es cierto que son lugares comunes, el espacio se transforma por los cuerpos danzando con ello, entorpecen una cotidianidad para llenarla de magia, en su acontecimiento. La danza es un juego del cuerpo, es esa capacidad del movimiento que encuentra en este lenguaje una forma única de comunicar “Conocer a Pina fue como encontrar un lenguaje antes de aprender a hablar. Así ella me dio un modo de expresarme. Un vocabulario”

La Danza expresa un saber corporizado, mente y cuerpo están siempre trabajando para poder crear una secuencia, la danza no se trata sólo del cuerpo sino de la expresión humana, de contar una historia, de pensar el movimiento. Por ello en la danza no es posible la separación entre mente y cuerpo esos dualismos no encuentran eco en el ejercicio dancístico, se necesita de un todo orgánico para poder bailar. El bailarín no sólo baila,

actúa edifica un espacio con su movimiento y para ello requiere de la mente, de su cuerpo, del silencio, de la música.

Sí con la música nos encontramos, constantemente, dentro de las fronteras del juego, esto mismo ocurre, sólo que, en mayor grado, con su hermana melliza la danza. [...] Podemos decir, con pleno sentido, que la danza es juego, qué es una de las formas más puras y completas de juego. (Huizinga 2008, 209).

Desde mi lectura el trabajo de Pina se vincula con lo que Heidegger ha detallado, el resultado de su trabajo coreográfico es el derivación del juego artístico, ella ha logrado crear piezas magistrales para darles vida propia, es decir, en tanto obra de arte logra desprenderse de su creadora (es cierto, que está la huella de Pina, pero desde que monto gran parte de su coreografía las consagró como obra de arte) y se abandona a su pura realización “el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra casi un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger 2006, 39) en cada montaje, en cada representación el trabajo coreográfico de Pina establece esa confrontación entre *mundo y tierra*, es decir su característica esencial. Por ello, al estar frente a la pantalla el recogimiento que produce en el espectador está determinado por que se ha vinculado con la esencia de la obra de arte, por lo que es capaz de producir por ella misma, por el espacio que inaugura como portadora de mundo.

Desde mi lectura el juego en el que está inmerso el trabajo Pina (coreógrafa y bailarina) y el de Wenders en tanto manejador de una cámara, guarda en su esencia esa relación directa con la verdad. El trabajo cinematográfico del director alemán abre la posibilidad de crear un mundo, de crear un sentido originario. Pina por su parte instaura la vida como danza.

Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad superior: ha olvidado cómo andar y hablar, y, al bailar, está a punto de volar por los aires. En sus gestos se expresa este hechizo. Del mismo modo que en este momento los animales hablan y de la tierra mana leche y miel, también del hombre irradia un brillo natural: se mantiene como un dios, incluso marcha con el arrobo y la sublimidad de los dioses que ha visto en sus sueños; el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte en obra de arte; para supremo deleite de la unidad originaria,

el poder estético de la naturaleza toda se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de esta embriaguez (Nietzsche 2010, 26-27).

En el cine como hemos expuesto se puede observar la relación inmediata que establece con el espectador, ya Benjamin también lo había señalado en el ejercicio de la edición y el montaje, ayudado de la tecnología 3D logra acercarnos a la creación de la danza.

Wenders comprendió la danza de Pina que presenta el hombre moderno con todas sus angustias, con todos sus temores, pero también rescato emociones como la libertad, el amor y la alegría el lenguaje narrativo de la danza contemporánea encierra en su centro toda esta lucha interna del hombre actual y que por momentos se hace presente solamente danzando. La danza como realización en acto de una comunidad humana armoniosa, siempre naciendo y siempre amenazada, siempre creándose y recreándose. La danza como proyección de un futuro posible, como imitación o superación de sí misma y de los órdenes ya existentes. (Garaudy 2003, 136).

La danza reúne a mi juicio las posibilidades de una forma de conocimiento, una expresión de la verdad y una forma de discordancia con el mundo cotidiano se baila porque es una forma de vivir y una forma de comunicar. Obliga al cuerpo a transformarlo, obliga a la escucha para entender la pausa, el *tempo*, el silencio, la música, el corazón. Wenders logro acercar la danza a todo público; a los bailarines que desearon seguir bailando y a la gente común que vivió por un instante la fragilidad y fuerza del cuerpo. También lo conectó con sus emociones más básicas, así el documental de Wenders se inscribe dentro de un proceso de *formación* del que nos habla Gadamer, aquel que disfruta del cine, de la música, de la danza, del arte lograr moverse con el espíritu distendido, como el bailarín que ejecuta. “Aquel que sabe comprender la danza sagrada conoce el sendero que libera de la ilusión individualista, porque la danza es su misma naturaleza, su vida espontánea y total, más allá de todo fin particular y limitado: él se identifica con el movimiento rítmico del todo que habita en él. (Garaudy 2003, 17).

---

## **Bibliografía**

---

- Aguilar Rivero, Mariflor. *Entresurcos de Verdad y Método*. UNAM-PAIDEIA: México. 2006.
- Aguilar, Rivero Mariflor; González Valerio, María Antonia *Gadamer y las humanidades I*. UNAM: México. 2007.
- Bakhtin Mikhail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. En el contexto de Francois Rabelais*. Alianza: España. 2003.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Itaca: México. 2003.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Alianza: España. 2016.
- Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Paidós: México. 2017.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. Los hombres y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica: México. 1994.
- Canales, Jimena. *El físico y el filósofo. Albert Einstein, Henri Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Arpa: Barcelona. 2021.
- Carrillo Canán Alberto, Vásquez Reyes, Débora. *Kant y la obra de arte*. Itaca: México. 2013.
- Crary, Jonathan. *24/7 El capitalismo al asalto del sueño*. Ariel: España. 2015.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Era: México. 2010.
- Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. FCE: México. 2015.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza: España. 2019.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. FCE: México. 2019.
- Dostoyevski, F.M. *El jugador*. Alianza: España. 2009.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Alianza: España. 2014.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós: España. 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hermenéutica de la Modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*. Trotta: España. 2004

- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme: España. 2005.
- Gadamer, Hans -Georg. *Verdad y Método II*. Ediciones Sígueme: España. 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. *El problema de la conciencia histórica*. Tecnos: España. 2017.
- Gadamer, Hans-Georg. *El dolor*. México. Paidós Editores.2020.
- Gadamer, Hans- Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós: Barcelona- Buenos Aires – México. 1993.
- Gadamer, Hans -Georg. *Los caminos de Heidegger*. Herder: Barcelona. 2017.
- Gadamer, Hans -Georg. *Hermenéutica de la Modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*. Trotta: España. 2004.
- Godínez, Rivas Gloria Luz. *Cuerpo: Efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. Universidad de la Palmas. España. 2014.
- Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. Herder. España. 2003.
- Han, Byung -Chul. *No – cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Taurus. México. 2021.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. FCE: México. 2006.
- Heidegger, Martin. *La pregunta por la técnica*. Folio: España. 2007.
- Huizinga, Johan; *Homo Ludens*. Alianza: España. 2008.
- Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublima*. FCE: México. 2011.
- Karl, Marx. *El capital. Crítica de la econoconomía política*. FCE: México. 2019.
- Lizarazo, Diego. *La fruición filmica. Estética y semitótica de la interpretación cinematografía*. UAM: México. 2004.
- Lizarazo, Diego. *El espacio Lúdico. Simbólica infantil ante la televisión*. Colección Logos. Reportes de investigación educativa: México. 2006.
- Lizarazo, Diego. *Al límite. Estética y ética de la violencia*. Fontamara: México. 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de la filosofía del conocimiento*. Tecnos: España. 2017.
- Ranciere, Jacques. *El espacio de lo sensible*. 2000.
- Ranciere, Jacques. *Ensayos sobre estética y política*. FCE: México. 2019.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. Siglo XXI: México. 2018.

Safranski, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Fabula Tusquets editores: España. 2004.

Schiller, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos: España. 1990.

Vattimo, Gianni *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Ediciones Península: España. 1989.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Ediciones Península: Barcelona. 1985.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Gedisa. España. 2006.

Documental de Wim Wenders. *Pina*. Colección Canana. On Screen films 2011.