

LA TEMPORALIDAD DE LA OBRA DE ARTE

SIXTO J. CASTRO

The work of art has its own temporality, as Phenomenology and Hermeneutics have shown. Among all the authors belonging to both philosophical movements, Gadamer has paid special attention to this phenomenon. In the present paper, I study his contribution to this particular topic, and I try to relate it to some other possibilities of approaching this subject.

In ipsis formis corporum haberi nonnulla quae momento temporum varientur, aliquid vero insitum atque innatum penitus addesse, quod perpetuo ad similitudinem generis constans atque immutabile perseveret .

L. B. Alberti, *De Statua*.

¿Qué es eso que permanece y que persevera inalterable e inalterado en la obra de arte? Como sostiene L. B. Alberti, en las formas mismas de los cuerpos algunas se alteran con el paso del tiempo, pero queda presente algo profundamente arraigado e innato que persevera eternamente inalterable e inmutable a semejanza de la especie. Es lo que, desde el ámbito de la fenomenología ha subrayado M. Dufrenne, para quien el objeto estético no es alterable en sí mismo: no envejece¹. En efecto, hay algo en la obra de arte que la hace contemporánea del receptor, que funde los hori-

1. M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, vol. I: *El objeto estético*, Fernando Torres, Valencia, 1982, p. 204.

zontes de la obra misma y de cada uno de nosotros cuando la enfrentamos. En términos de Ingarden, hay una vida de las obras. Se trata de algo que no está al alcance de todos los productos culturales, sino sólo de algunos, los que se constituyen en “obra de arte”. Podríamos decir que lo que define la obra de arte es ese carácter de contemporaneidad no entre el productor y el receptor, sino entre la obra y el receptor de la misma o, en términos de Gadamer: “la obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo”², puesto que la experiencia del arte abre la profundidad histórica del propio presente. M. Dufrenne ha constatado que el objeto constituido en obra de arte ha atravesado las épocas para llegar hasta nosotros y participa de la profundidad del tiempo de la que surge; su prestigio, en palabras de este autor, “le viene a la vez de la seducción de lo lejano, al que el hombre es siempre sensible, porque la lejanía es como una imagen del original, y del poder que tiene de ilustrar el tiempo sobreviviéndolo y sobrepasándolo”³. Benedetto Croce ha observado, en esta misma línea, que los artistas superiores trascienden el tiempo, la sociedad y a sí mismos en cuanto que hombres prácticos⁴.

Como se puede constatar a partir de este prefacio, las corrientes de pensamiento que más atención ha prestado a la cuestión de la temporalidad de la obra de arte son la fenomenología y la hermenéutica. Esta última es la que va a centrar nuestro análisis, porque la hermenéutica hace una propuesta muy sugerente, a saber, que toda obra de arte tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, por lo que, en efecto, con Gadamer, puede afirmarse, que “la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica. (...) Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse

2. H.-G. GADAMER, “Estética y hermenéutica” en *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 59.

3. M. DUFRENNE, p. 206.

4. B. CROCE, *Breviario de Estética*, Alderabán, Madrid, 2002, p. 141.

en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte”⁵.

Gadamer se pregunta qué clase de temporalidad conviene al ser estético, porque a cada obra de arte, por un lado, le es esencial la duración⁶ y por otro “el auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado”⁷, una interacción constante entre nuestro presente, con sus caracteres difícilmente definibles –por cuanto el presente, en términos estrictos, es ausencia de duración, como ya sabemos desde Aristóteles– y el pasado que también somos, conformando esa tradición que no es mera conservación, sino transmisión, que no implica dejar lo antiguo intacto, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo⁸. Es apropiado recordar aquí la máxima de Vicente de Lérins, la cual, aplicada al ámbito teológico, se convirtió durante siglos en canon de interpretación de la revelación cristiana y que no deja, por lo mismo, y continuando los paralelismos que Gadamer gusta de hacer entre el ámbito teológico y el hermenéutico, de ser aplicable a la interpretación del arte: *cum dicas nove, non dicas nova*, es decir, no digas cosas nuevas, ajenas a la tradición, sino dilas de un modo nuevo.

El arte de tiempos pasados, el *factum*, que llega a nosotros a través de océanos de tiempo que actúan como filtro y que constituyen la tradición viva, debe decirse de modo nuevo constantemente, pues el arte requiere interpretación, porque es de una multivocidad inagotable. No se lo puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual⁹. En el arte no llega a producirse un agotamiento definitivo de su contenido, un saber definitivo, sino un acontecer renovado en cada encuentro que no deja inalterado al que

5. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1977, p. 217. Véase también “Estética y hermenéutica”, p. 59.

6. H.-G. GADAMER, “Estética y hermenéutica” p. 59.

7. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 111.

8. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 116

9. H.-G. GADAMER, “Poetizar e interpretar”, en *Estética y hermenéutica*, p. 76.

lo protagoniza¹⁰. Por eso Gadamer interpreta la tesis hegeliana del fin del arte en analogía con la del fin de la historia: igual que el fin de la historia sólo significa que la historia ya no puede ir por delante en la construcción de la conciencia de la libertad (pues esa libertad ya se ha alcanzado); el fin del arte sólo puede significar que éste dice todavía mucho a la conciencia filosófica, pero no dice nada sobre el futuro en cuanto tal, en cuanto algo que sucede. En este sentido, el arte ha ganado definitivamente su libertad como arte, de modo que ya no está limitado a representar lo absoluto en un determinado momento, sino que ha adquirido la libertad de representar todo aquello que tiene la capacidad de hacer suyo, espiritualizando cualquier realidad finita.

En este sentido, las instituciones que en una época coparon la interpretación de las obras de arte, a saber, las Academias, fueron víctimas de su propia tendencia a generar interpretaciones definitivas, a causa de su deseo de determinar la formación del buen gusto y de detentar la autoridad de conceder el título de artista. Irónicamente, las estrategias que los académicos imaginaron para forjar el gusto, al permitir el examen público de las obras, contribuyeron a promover la libertad de juicio y a la elaboración de un gusto dominante distinto del oficial, separación que había de acentuarse, hasta el punto de que en el XIX ningún pintor importante era reconocido por la Academia, y el epíteto “académico” era equivalente a reaccionario. La clave del asunto es que estas instituciones académicas pretendieron introducirse a sí mismas en el *aevum*, como si ellas fuesen ajenas al flujo inherente al *tempus*, de manera que las decisiones tomadas lo *eran semel pro semper*, de una vez para siempre, sin posibilidad de ningún tipo de evolución. Existir en *aevum* es tener un principio y un final y sufrir cambios, lo que le separa de la *aeternitas*. Pero tales cambios no afectan a la sustancia de los seres que cambian; solamente son variaciones accidentales: eso lo diferencia del *tempus*. Si sólo Dios existe en la *aeternitas*, según el pensamiento medieval, los ángeles, almas,

10. J. M. ALMARZA, “La experiencia hermenéutica del arte según H.-G. Gadamer (Fundamentación Filosófica de la Teoría Estética de la Recepción)”, *Estudios Filosóficos* 1996 (129), p. 325.

cuerpos celestes, la Iglesia, existen en el *aevum*¹¹. Esta característica que la Iglesia se daba a sí misma durante la Edad Media y aún en buena parte de la Edad Moderna, fue pasando a otras instituciones, entre ellas a la Academia, que se convierte, de este modo, en una institución conservadora por esencia. Pero el arte no se deja atrapar en una interpretación definitiva, porque el tiempo juega a su favor.

Para Gadamer, a la simultaneidad y actualidad del ser estético en general acostumbra a llamársele su intemporalidad: “la obra de arte es de un presente intemporal”¹², un eterno presente, una realización del sueño de Fausto. Por eso se pregunta: “¿es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y trasladada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético–histórico y no dice nada más que aquello que tenía originalmente que decir?”¹³ Obviamente no. Aquí es donde entra la tarea de la hermenéutica, que es pensar juntas la intemporalidad y la temporalidad, ya que ambas están esencialmente vinculadas¹⁴. La hermenéutica explica y transmite interpretando lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato. Algo de lo que nos sale a este encuentro es el arte, que “no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido”¹⁵. Una obra de arte, para Gadamer, es semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma, por lo que también tiene su tiempo propio y está determinada por su propia

11. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I. q. 10, aa. 4-5; También I, q. 46. La eternidad existe toda a la vez (*aeternitas est tota simul*) y el tiempo no, puesto que en él hay antes y después (*in tempore autem est prius et posterius*): I, q. 10, a.4. El *aevum* no tiene antes y después en sí, existe todo a la vez, pero es compatible con el antes y el después (*aevum est totum simul: non tamen est aeternitas, quia compatitur secum prius et posterius*): I. q. 10, a.5 ad 2.

12. H.-G. GADAMER, “Estética y hermenéutica”, p. 56.

13. H.-G. GADAMER, “Estética y hermenéutica”, p. 56.

14. H.-G. GADAMER, *Verdad y método*, p. 166.

15. H.-G. GADAMER, *Verdad y método*, 218. Véase también *La actualidad de lo bello*, p. 111.

estructura temporal¹⁶. En este sentido, existe entre la obra y el que la contempla una simultaneidad absoluta que, pese al aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida. La realidad de la obra de arte y de su fuerza declarativa no se limita al horizonte histórico original en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Parece formar parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor de la obra propiamente se había figurado. La conciencia estética puede invocar que la obra de arte se comunica a sí misma¹⁷. Lo que distingue a las obras de arte es su inmediata actualidad (*Gegenwärtigkeit*) y su superioridad sobre el tiempo (*Zeitüberlegenheit*)¹⁸. Ni siquiera hay que saber desde qué pasado, desde qué lejanía y desde qué extrañeza nos sale ahí algo al encuentro. Tiene su presencia (*Präsenz*) y no es admirado como algo extraño, sino que hechiza a quien la recibe y participa de la misma¹⁹.

Aquí enlazamos con la cuestión de lo clásico. Para Gadamer lo clásico es una verdadera categoría histórica, es más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico: “no designa una cualidad que se atribuya a determinados fenómenos históricos, sino un modo característico del mismo ser histórico, la realización de una conservación que, en una confirmación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad”²⁰. Lo clásico es lo que se mantiene frente a la crítica histórica. Es, de este modo, “una realidad histórica a la que sigue perteneciendo y estando sometida la conciencia histórica misma. Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; (...)

16. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, pp. 106-107

17. H.-G. GADAMER, “Estética y hermenéutica”, p. 55.

18. H.-G. GADAMER, “Palabra e imagen (“Tan verdadero, tan siendo””, en *Estética y hermenéutica*, p. 280.

19. H.-G. GADAMER, “Palabra e imagen”, p. 282.

20. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 356.

es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda experiencia temporal, la que nos induce a llamar “clásico” a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente”²¹. “En lo “clásico” culmina un carácter general del ser histórico: el de ser conservación en la ruina del tiempo”. Y sigue diciendo Gadamer: “esto quiere decir que lo clásico es lo que se conserva porque se significa e interpreta a sí mismo; es decir, aquello que es por sí mismo tan elocuente que no constituye una proposición sobre algo desaparecido, un mero testimonio de algo que requiere todavía interpretación, sino que dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente. Lo que se califica de “clásico” no es algo que requiera la superación de la distancia histórica; ello mismo está constantemente realizando esta superación con su propia mediación. En este sentido, lo que es clásico es sin duda “intemporal”, pero esta intemporalidad es un modo del ser histórico”²². Esto es justamente lo que quiere decir la palabra “clásico”: que la pervivencia de la elocuencia inmediata de una obra es fundamentalmente ilimitada.

Esta pervivencia tiene que ver con la cuestión de lo bello. Lo bello es garantía de que, en el caos y la imperfección de lo real, la verdad nos sale al encuentro. “La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real”²³ y correlativamente, la experiencia de lo bello, y en particular de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre²⁴. En la obra de arte acontece de modo paradigmático la reconstrucción permanente del mundo, como un trasunto de nuestra existencia. En la experiencia del arte y en el hacer del artista reordenamos una y otra vez lo que se desmorona²⁵. En esta función ontológica y gnoseológica de lo

21. H.- G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 357.

22. H.- G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 359.

23. H. -G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 52.

24. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 85.

25. H.-G. GADAMER, “Arte e imitación” en *Estética y hermenéutica*, p. 93.

bello, podemos interpretar el tiempo de la obra de arte como un modelo aproximado de la eternidad, puesto que una característica esencial de lo bello es una peculiar intemporalidad, la capacidad de superar las diversas épocas históricas. Por eso pudo André Malraux hablar de su célebre “museo imaginario”, donde todas las épocas y logros del arte se presentan simultáneamente a la conciencia. Si se me permite parafrasear a Boecio, podríamos hablar de esta peculiar intemporalidad o eternidad de la obra de arte como la *interminabilis artis tota simul perfecta possessio*.

En un párrafo de la segunda sección de la primera parte de *Verdad y Método*, intitulado “la temporalidad de lo estético”, se expone el problema de la conexión dialéctica entre tal intemporalidad y el desarrollo temporal, el transcurrir del tiempo y de la historia, al cual la obra está evidentemente ligada esencialmente²⁶. Aquí entra en juego el concepto gadameriano de “identidad hermenéutica”: la obra, que por esencia está abierta a infinitas interpretaciones y representaciones, que no tiene propiamente un ser separado de tales interpretaciones siempre diversas, mantiene sin embargo una propia mismidad, manifiesta la unidad e identidad de una forma (*Gebilde*) que está ahí y dirige con su propia fuerza normativa las diversas interpretaciones. “Un ente que es sólo en cuanto es continuamente diverso, es temporal en un sentido más radical que todo cuanto pertenece a la historia”²⁷.

La experiencia del arte se muestra como un resistir a la transitoriedad de lo fugaz, a la caducidad, al flujo irreversible del tiempo. “Lo que intentamos en nuestra relación con el mundo y en nuestros esfuerzos creativos —formando o coparticipando en el juego de las formas— es (...) retener lo fugitivo”²⁸. El motivo antropológico más profundo que da al juego humano, y en particular al juego artístico, un carácter único frente a todas las formas de juego de la naturaleza es que otorga la permanencia. El arte nos interpela con

26. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, pp. 166-174.

27. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 168.

28. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 112.

significado en este juego de formas que se convierte en una conformación y se detiene en ella²⁹.

En este sentido, podemos decir con Gadamer, que “el reconocer ve lo permanente en lo fugaz. Esta es la auténtica función del símbolo y del contenido simbólico de todos los lenguajes artísticos: llevar a cumplimiento este proceso³⁰. Al ser de la obra de arte, interpretado hermenéuticamente, le conviene el carácter de simultaneidad, en el sentido de que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia, entendida como una tarea para la conciencia, de modo que toda mediación quede cancelada en una actualidad total³¹. El tiempo no es un abismo que haya que salvar porque por sí mismo sea causa de división y lejanía, sino que es el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente. Por ello, “la distancia en el tiempo no es, en consecuencia, algo que tenga que ser superado. Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo (...): por el contrario, de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido³²”.

Desde este punto de vista, un conocimiento objetivo sólo puede ser alcanzado desde una cierta distancia histórica, dado que el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito, en la medida en que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas³³. Por eso hay que ser conscientes de que nunca sucederá que la expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros pueda consumarse

29. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 113.

30. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 114.

31. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 173.

32. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 367.

33. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 368-369.

alguna vez plenamente, que nos vayamos a apropiarnos, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido total³⁴. El tiempo es así un elemento constitutivo de la identidad hermenéutica de la obra de arte. En este sentido, la tesis aristotélica de que “ser en el tiempo” es ser afectado por el tiempo³⁵, habría de entenderse, aplicada a la obra de arte, no como lo hace el Estagirita, entendiendo el tiempo (en cuanto función del cambio) como deteriorador, destructor y causa de olvido, sino, al contrario, el “ser en el tiempo” de la obra de arte sería llegar a ser lo que no fue o ser lo que no es todavía, en un proceso temporal de fusión de horizontes, porque “cada encuentro con una obra es una nueva producción originaria”³⁶.

Gadamer sostiene que hay dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia normal pragmática es la del “tiempo para algo” (*Zeit für etwas*), el tiempo del que se dispone, que se tiene o no se tiene o se cree no tener. Es un tiempo vacío (*leere Zeit*) que hay que tener para llenar con algo. Frente a ella está una experiencia del tiempo completamente distinta, la del “tiempo lleno” (*erfüllte Zeit*) o “tiempo propio” (*Eigenzeit*), que es el tiempo de la obra de arte y de la fiesta³⁷. Gadamer es muy consciente de que la base antropológica de nuestra experiencia del arte se descubre analizando los conceptos de juego, símbolo y fiesta³⁸. La obra de arte, al igual que la fiesta, exhibe su tiempo propio: lejos de ser determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo, manifiesta su estructura temporal propia, posee una suerte de tiempo propio que nos impone. Esto no se limita a las artes transitorias, como la música, la danza o el lenguaje. En las artes estatuarías, también construimos y leemos las imágenes o recorremos los edificios. Todo eso son “procesos-de-tiempo”. Toda obra tiene un tiempo suyo: “Sucede en la experiencia del arte que

34. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 86.

35. ARISTÓTELES, *Phys.*, IV, 12, 221a 30-221b 3.

36. H.-G. GADAMER, “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética”, en *Estética y hermenéutica*, p. 69.

37. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, 103-104. Véase también H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, pp. 168-169.

38. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, pp. 65-66.

aprendemos en la obra de arte un modo específico del permanecer. Hay un permanecer, que se distingue manifiestamente debido a que no es aburrido. Cuanto mayor es la detención con la que nos volvemos y nos abandonamos a ella, tanto más elocuente, más compleja y rica aparece. La esencia de la experiencia temporal del arte está en que aprendemos a permanecer. Es quizá la contrapartida adecuada a nosotros, es decir, finita, de lo que se llama eternidad”³⁹.

Algo similar sucede en la fiesta, en la cual la sucesión rítmica de los actos de trabajo queda superada, suspendida. En el día de fiesta se asiste a algo así como una quieta suspensión del tiempo. En ella se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo. Por su propia cualidad de tal, la fiesta ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. “A la fiesta le pertenece una temporalidad propia. (...) La celebración es el modo de ser de la fiesta, y en toda celebración el tiempo deviene el “*nunc stans*” de una actualidad sublime”⁴⁰. El tiempo de la fiesta es, por lo mismo, el de un gran momento; en ella sucede algo así como la plenificación del instante. Las fiestas periódicas se caracterizan porque se repiten. La fiesta que retorna no es ni algo distinto ni la simple rememoración de algo que se festejó en el origen. “La experiencia temporal de la fiesta es la celebración, un presente muy *sui generis*. Para la esencia de la fiesta sus referencias históricas son secundarias. Por su propia esencia es tal que cada vez es otra (aunque se celebre “exactamente igual”)⁴¹. En su recurrencia cíclica, la fiesta es sacada del flujo del tiempo y como una especie de cósmica conciencia rítmica nos transmite algo de ello, de manera que no todos los tiempos son

39. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, pp. 110-111. En este sentido, podría establecerse un paralelismo con el párrafo 6.4311 del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, donde afirma que “si por eternidad se entiende no una duración temporal infinita (*nicht unendliche Zeitdauer*), sino intemporalidad (*Unzeitlichkeit*), entonces vive eternamente quien vive en el presente”.

40. H.-G. GADAMER, “Sobre el carácter festivo del teatro”, en *Estética y Hermenéutica*, p. 215.

41. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, p. 168.

iguales en el transcurrir indiferenciado, sino que hay una vuelta del gran instante en la hora de la fiesta⁴². Al igual que la obra de arte, la fiesta lleva consigo su propio tiempo y con ello detiene el tiempo calculado, el tiempo del cual se dispone. El *mysterium* del carácter festivo es la detención del tiempo. “En esto consiste precisamente el carácter temporal de una fiesta: se la celebra, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos”⁴³. La estructura temporal de la celebración no es la de disponer del tiempo. Lo propio de la fiesta es una especie de retorno. Las fiestas que retornan no se llaman así porque se les asigne un lugar en el orden del tiempo, sino al contrario: el orden del tiempo se origina en la repetición de las fiestas. Ello representa la primacía de lo que tiene su tiempo, de lo que llega a su tiempo y no está sujeto a un cómputo abstracto o empleo de tiempo.

Del mismo modo, en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite, por lo que “la obra de arte significa un crecimiento en el ser”⁴⁴. He ahí la esencia de lo simbólico: no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado⁴⁵.

En definitiva, “que en el momento vacilante haya algo que permanezca”⁴⁶. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre y esa es la temporalidad propia de la obra de arte.

Sixto J. Castro
Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia, T.H.E.
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid
sixto@fyl.uva.es

42. H.-G. GADAMER, *Verdad y Método*, 299. Véase también H.-G. Gadamer, “Sobre el carácter festivo del teatro”, p. 215.

43. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 102.

44. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 91.

45. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 95.

46. H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, p. 124.

LA TEMPORALIDAD DE LA OBRA DE ARTE