



Editorial Universidad de Antioquia

Cultura del juicio y experiencia del arte

Ensayos

Javier Domínguez Hernández

Javier Domínguez Hernández (1948) realizó estudios de filosofía en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (1972), en la Universidad Jagiellonski de Cracovia (1978), y en la Universidad de Tubinga, donde obtuvo el doctorado en 1988. Desde 1975 se desempeña en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, donde es profesor titular. Sus áreas de especialización, reflejadas en docencia y publicaciones, comprenden hermenéutica filosófica, estética y filosofía del arte.

Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia

Otraparte

Colección *Otraparte*

© Javier Domínguez Hernández

© Editorial Universidad de Antioquia

© Instituto de Filosofía Universidad de Antioquia

ISBN: 958-655-489-9 (volumen)

ISBN: 958-655-089-3 (obra completa)

Primera edición: febrero de 2003

Diseño de cubierta: Imprenta Universidad de Antioquia

Ilustración de cubierta: Luis Fernando Robles. Aire de circo. Óleo sobre lienzo, 1956, 40 x 150 cm. Colección de artes visuales, Museo Universitario, Universidad de Antioquia

Corrección de texto: Diego García Sierra

Diagramación: Ángela María Echavarría Silva. Luz Elena Ochoa Vélez

Impresión y terminación: Imprenta Universidad de Antioquia

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad de Antioquia

Editorial Universidad de Antioquia

Teléfono: (574) 210 50 10. Telefax: (574) 263 82 82

E-mail: mercadeo@editorialudea.com

Página web: www.editorialudea.com

Apartado 1226. Medellín. Colombia

Imprenta Universidad de Antioquia

Teléfono: (574) 210 53 30

Correo electrónico: imprensa@quimbaya.udea.edu.co

6

El arte como lenguaje

Quisiera comenzar con una aclaración sobre el título de este artículo, pues la expresión “el arte como lenguaje” representa un tópico, es decir, un lugar común, en el cual concurren intereses de muy diversa índole. La idea del arte como lenguaje es muy antigua, tan antigua como la idea del arte como *mímesis*, bien sea interpretada ésta como imitación en la vertiente platónica, o como representación, algo emparentado con el reconocimiento que hay que practicar en el juego teatral y cultural, en cuya perspectiva se coloca la sobria teoría aristotélica. Tal vez no pensamos en estas antiguas raíces, y cuando oímos hablar del arte como lenguaje surge ante nosotros inmediatamente la idea moderna del lenguaje, ese concepto que desde la filosofía idealista del lenguaje del siglo XVIII, nacida del espíritu racionalista y científico de la ilustración, se fue perfilando poco a poco en las ciencias del lenguaje de nuestro siglo, entusiastamente positivistas y antimetafísicas. En los últimos años se ha dado una discusión sobre la analogía entre el lenguaje y el arte, de una amplitud tal que hoy resulta inabarcable. En dicha discusión predominó el esfuerzo por ganar claridad metódica en la interpretación que llevan a cabo las ciencias del arte, y para ello se hizo uso de las ciencias del lenguaje, sobre todo de la lingüística estructural. Esas propuestas chocaron enseguida con un problema muy concreto. La orientación de esta metodología, apoyada en criterios de un pensamiento cientificista, y por tanto en procedimientos de interpretación reglamentable y verificable, se estrelló ante la característica más ostensible de la

obra de arte, a saber, su no univocidad, reflejada —según el caso— en su polisemia, su equivocidad o su precariedad comunicativa. La obra de arte representa, en realidad, para el pensamiento científico, una auténtica confrontación, pues si bien son inocultables la potencia, la multivocidad y la diversidad de la imagen, también es fuertemente tentadora la hipótesis de una lógica que cobije el arte. No es extraño, entonces, que al espíritu positivista lógico, formalista o estructuralista, le haya sucedido, en las actuales ciencias del arte, un espíritu semiológico, más afín al carácter abierto de la obra de arte, pero empeñado aún en no renunciar a la consideración científica, objetiva, del arte, actualizando para ello la idea científica del lenguaje en su aplicación al fenómeno del arte.¹

La orientación científica actual sobre el tema del arte como lenguaje merece, de por sí, la atención y el estudio, pero no pertenece a mi competencia. Mi interés en el arte como lenguaje es de índole filosófica, y si bien ésta pertenece también a la idea moderna del lenguaje, me restrinjo a la consideración filosófica que ha desarrollado la teoría hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, cuyo entronque griego, romántico-idealista moderno y fenomenológico-existencial contemporáneo, da, a grandes rasgos, las directrices filosóficas y aclara de entrada su constante y profunda confrontación con las obras de arte, sobre todo con las de la poesía. Quisiera, por tanto, reconducir la idea del arte como lenguaje desde su seca formulación como tesis filosófica hacia una tesis nacida de la atención generosa resuelta a hacerle justicia a la experiencia fundamental del espíritu humano con el arte, tal como ha sido el caso de la hermenéutica filosófica.

Como quehacer filosófico, la hermenéutica desempeña una tarea de mediación fundamental: entre las épocas del pasado y la nuestra, entre las otras culturas y la nuestra, entre un espíritu y otro. Su mediación, además, no la realiza desde la perspectiva lógica de un saber absoluto o de una filosofía o ciencia de la

1 Cfr. Rolf Wedewer, *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst [Sobre el lenguaje de las imágenes. Una contribución a la analogía entre lenguaje y arte]*, Colonia, DuMont, 1985.

historia, sino orientada por el reconocimiento fundamental de la finitud de nuestra experiencia histórica. Las consecuencias teóricas de este reconocimiento fueron advertidas ya en el gran siglo de la historia, el siglo XIX, pero sólo fueron asumidas en la filosofía de nuestro siglo, siendo Heidegger uno de los grandes indicadores de la crisis del historicismo, y siendo la hermenéutica de Gadamer una de las propuestas que le dio salida al problema, al menos en el campo de las llamadas “ciencias del espíritu”: las ciencias de la filosofía, la historia y el arte.

Para abordar directamente nuestro tema, podemos caracterizar de entrada una primera relación entre la consideración filosófica del arte, lo que llamamos la estética, y la hermenéutica.

Para la tarea de mediación humana y mediación histórica de la hermenéutica, la experiencia del arte representa de por sí un fenómeno de especial interés. Para comprenderlo, hemos de dejar de lado momentáneamente la resistencia que surge de inmediato ante el intento de una consideración no estética del arte, y abrimos a una observación histórica elemental: de todas las cosas que encontramos en la naturaleza y en la historia, nada hay que se destaque tanto, por la fuerza y la acuciosidad con que nos habla y nos interroga, como las obras de arte. Aunque provengan de mundos lejanos y desaparecidos, y aunque contengan por ello un gran elemento de extrañeza, transpiran, por así decirlo, un aire de confianza que nos hace sentir concernidos, como si las obras de arte resolvieran las barreras del tiempo y las culturas. Y eso es en realidad lo que ocurre. La presencia de las obras de arte media toda distancia y nos hace encontrar con nosotros mismos, pues en la experiencia del arte el espíritu encuentra al espíritu, el hombre vuelve a sí mismo, enfrentado momentáneamente con el todo que templa su existencia. Es inevitable pensar aquí en Hegel, quien para contraponer lo bello de la naturaleza y lo bello del arte, de la obra de arte, recalcó su superioridad, diciendo que ésta “es en esencia un interrogante, una invocación a un corazón que responde, un llamado al ánimo y al espíritu”.² Hegel era

2 G. W. F. Hegel, *Estética*, vol. I, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983, p. 146.

consciente de la elevación y de la indestructibilidad del nexo que hay entre lo bello y lo verdadero, por eso vio en el proceso y en el despliegue de la historia del arte uno de los caminos históricos del desarrollo espiritual humano. Al final de sus lecciones de *Estética* puede leerse la siguiente afirmación:

Por consiguiente en el arte no tenemos que relacionarnos simplemente con un juego trivial, placentero o útil, sino con la liberación del espíritu a partir del contenido y las formas de la finitud, con la presencia y conciliación de lo absoluto en lo sensible y lo aparente, con un desarrollo de la verdad, que no se agota como historia de la naturaleza, pero se manifiesta en la historia del mundo —de la cual ella misma (la historia del arte) constituye el aspecto más bello y la mejor recompensa para el duro trabajo de lo real y el amargo esfuerzo del conocimiento.³

Esta elocuencia espiritual inmediata del arte es la responsable de la simultaneidad que se instaura entre la obra y su respectivo receptor; gracias a la cual, la obra de arte resiste toda restricción a que quisiera someterla el alto grado de ilustración que ha alcanzado nuestra conciencia histórica. Es cierto que toda obra es hija de su mundo, de su época, es cierto además que en su momento pudo haber prestado funciones pragmáticas. A pesar de todo ello, y citando aquí a Gadamer, “la realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente originarios”.⁴ Esa superación del extrañamiento y la distancia históricos es, por tanto, uno de los rasgos sobresalientes de la experiencia del arte; la obra de arte tiene siempre su propio presente, retiene su origen histórico, aunque ciertamente en forma bastante condicionada, y ella es, sobre todo, expresión de una verdad que no coincide ya con lo que el autor tuvo en mente en el momento de su producción. La estética ha llamado este fenómeno “creación inconsciente del genio”. Esto no importa discutirlo aquí; lo

3 *Ibid.*, vol. VIII, p. 319.

4 H.-G. Gadamer, “Estética y hermenéutica”, en: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 55.

que interesa es prestarle atención a esa característica de la obra de arte de comunicar y mediar sentido por sí misma. Esto es un punto de gran importancia para sustentar la tesis del arte como lenguaje, que pretendemos justificar aquí.

Demos ahora un paso más y consideremos, ya no lo que ocurre en la experiencia del arte, sino en la experiencia hermenéutica en general. Pues bien, aunque es mucho más amplia y de un cubrimiento mucho mayor en la vida humana que la experiencia del arte, ésta vuelve a ocupar una posición sobresaliente. En cuanto filosofía, la hermenéutica tiene pretensión universal. Ella pretende mediar en todo el proceso implicado en la constitución fundamental de la historicidad del hombre, cuya característica es la siguiente: modo de ser humano es ese comportamiento de comunicarse entre sí los individuos y los pueblos, de una manera comprensiva, involucrando en ello el todo de su experiencia del mundo, y vehiculando dicha comprensión en las tradiciones. A ellas pertenecen no sólo los textos y las instituciones, sino también el arte. Es importante, claro está, para admitir este planteamiento, desvincular la idea de tradición de esa representación preilustrada de transmisión de formas de vida normativas e inmodificables, a las que se aferra el conservadurismo retardatario. La idea de la vida humana como un modo de ser dado en las tradiciones y expuesto a ellas, tal como lo concibe la hermenéutica, es la representación concreta de la historicidad del hombre, cuya característica consiste en estar siempre avocado a integrar y a reintegrar la facticidad de su pasado, de sus tradiciones, según las nuevas realidades y las perspectivas de su futuro; es la constante tarea humana de conservar y transformar. Hasta las revoluciones, a pesar de su énfasis en las rupturas y los recomienzos, están inscritas en esta praxis humana fundamental.

Para la hermenéutica, la concepción de la tradición está asociada al sentido humano de futuro; éste es el que la hace merecedora de ser transmitida. La tradición es el contrapeso al idealismo de la libertad, la que lo aterriza con la sobriedad del saber práctico de la experiencia. Al espíritu auténtico de la tradición le pertenece, por consiguiente, una conciencia de autoilustración, la cual no sólo guarda su verdad, sino que sabe juzgarla, y debe hacerlo siempre. Pues bien, en este proceso de

integración continua, el arte representa uno de los casos más impresionantes. Pensando ahora con el Hegel antirromántico, quien desde el punto de vista de una concepción filosófica ilustrada y moderna de los intereses absolutos y supremos de la racionalidad, declaró el arte como algo que pertenece al pasado, y pensando también en contra de ese punto de vista esteticista que proclama la atemporalidad del arte, neutralizándolo así en un nimbo cuasisagrado, la cuestión que debe plantearse es la verdadera temporalidad del arte, pues lo que denominamos en el punto anterior la simultaneidad de la obra de arte para su receptor, es lo mismo que su actualidad y su carácter de presente para la sociedad, algo que jamás puede lograrse sin el ejercicio de una mediación. Lo más llamativo de esta actualidad del arte es ese estar siempre abierto de las obras en su conservación, en su ejecución y reproducción, en general en su representación, a los nuevos procesos de integración y a las revisiones de concepción social e institucional, en medio de las cuales asimilamos espiritual y culturalmente las cambiantes realidades históricas. Es indudable que el autor de una obra tiene en mente el público de su época, pero el auténtico ser de una obra está en lo que puede decir, representar, hacer sentir y pensar. Esta dimensión abierta de sentido y comprensión es la que hace histórica a la obra, la que la arranca por principio a toda fijación historiográfica meramente documental. Sacar a la luz, o actualizar todas estas potencialidades, es la tarea de la comprensión del arte.

Ahora bien, la comprensión interpretativa es una tarea hermenéutica en sentido estricto. Toda obra de arte lo exige, pues si bien en sus direcciones de sentido la obra está abierta, no lo está de cualquier manera. Por grande que sea su apertura y el campo de juego de sus posibilidades de concepción y representación, la obra ofrece y requiere un criterio de adecuación. Este criterio no se puede determinar por razones ni objetivamente, al modo como se resuelve un asunto lógico, pero la obra lo antepone con una pretensión de validez general, y recibe en realidad su reconocimiento. En la interpretación de las obras de arte ocurre lo que Kant constataba en el juicio estético, que él denominaba juicio de gusto: su validez es de generalidad subjetiva, pues no se puede imponer por conceptos,

sino sólo reconocer por la afinidad de los sentimientos. Una de las cosas más asombrosas de esta comunicabilidad estética tan espiritual es la idea de humanidad que la sustenta. Kant la definió como un sentimiento universal de simpatía, y como una capacidad de comunicación al mismo tiempo universal e íntima, fuente también del sentido común y la sociabilidad.⁵ Las interpretaciones de una obra de arte realizadas por el actor o el ejecutante, el lector o el contemplador, se inscriben en esta situación: todos pretenden una representación o integración objetiva, es decir, exigida y orientada por el sentido de la obra. La obra está ahí para ser representada, pero está también ahí contra el efectismo interesado de los que, en una época u otra, en un lugar u otro, ostentosamente se autorrepresentan a su costa. Para alguien que conciba y defienda un “en sí” de la obra, salta de inmediato la chispa de la crítica contra tales representaciones. El punto de vista hermenéutico es, sin embargo, el siguiente: todas estas accidentalidades y ocasionalidades hacen parte esencial del modo de ser de la obra de arte y de la realización de su experiencia. Del ser-obra hacen parte también las mediaciones imprevisibles, en virtud de las cuales su representación guarda y mantiene su actualidad.

Es conveniente citar en este momento la respuesta que Gadamer dio a una crítica que, en 1970, le hiciera Hans-Robert Jauss en un escrito polémico famoso, titulado *Historia de la literatura como provocación (Literaturgeschichte als Provocation)*. En aquella época, y siguiendo la teoría estética de Adorno, Jauss afirmaba que las obras de arte sólo son verdaderas y tienen sentido para nosotros según su “negatividad”, es decir, según la ilustración y la crítica que nos aporten, contra las condiciones existentes. Esto no es falso, pero no es tampoco toda la verdad, pues la unidad del sentido de una obra no es algo que sólo dependa de un presunto “en sí” de la obra, de una obra sin nosotros, sin nuestro horizonte y nuestra situación; sin nosotros no se concretiza ni se determina su significado. Aquí se anuda la afirmación de Gadamer que nos interesa:

Este era justamente el núcleo de la conciencia de la historia efectual [nombre de la conciencia hermenéutica en *Verdad y método*], pensar la obra y su efecto como la unidad de un sentido. Lo que yo he descrito como fusión de horizontes era la manera como se realiza esta unidad, que no permite al intérprete hablar de un sentido original de una obra sin que en la comprensión de la misma no se haya introducido ya siempre el sentido propio del intérprete.⁶

Estas palabras de Gadamer dejan entrever el interés hermenéutico de la experiencia del arte para la teoría filosófica. Es tiempo entonces de recapitular las ideas de los dos pasos anteriores, y avanzar así a una primera pregunta. La idea del primer paso es la destacada posición de la obra de arte en el universo de los objetos históricos: a pesar de su origen y sus obvias dependencias de origen, su sentido no se deja estrechar en explicaciones histórico-objetivantes; la obra representa, más bien, una extraña actualidad que exige siempre nuevas mediaciones que la integren al universo del sentido en que se comprenden los hombres. La segunda idea se refiere al interés hermenéutico de la obra de arte. La experiencia del arte ilustra de un modo peculiar el complejo fenómeno de la comprensión, sobre todo la circularidad de su estructura y la historicidad de su realización; especialmente notoria es la autonomía y la propiedad de la obra de arte para sustentar expectativas de sentido. Precisamente estos rasgos de la obra de arte son los que han llevado a la teoría hermenéutica a hablar del arte como lenguaje. La pregunta que se plantea ahora es si dicha afirmación es sólo una metáfora o si realmente eso es el arte, lenguaje. Esta cuestión no puede ser abordada de un modo justo si no se tiene en cuenta contra qué polemiza Gadamer al enfatizar el carácter hermenéutico del arte, sabiendo que su carácter estético es para nosotros tan obvio y familiar.

La concepción del arte como fenómeno estético proviene de aquella idea del arte que se fue forjando en la época moderna contra el espíritu racionalista de la ilustración, y que si bien,

⁵ Cfr. I. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 261.

⁶ Epílogo escrito para la tercera edición de *Verdad y método*, de 1972, e incluido en la edición española. Salamanca, Sígueme, 1984, p. 670.

en la filosofía de Kant, ganó para el arte estatus de autonomía frente a las exigencias de objetividad de la razón teórica, y frente a la normatividad de la razón práctica, lo dejó en cierto sentido neutralizado en la esfera de lo subjetivo. El arte fue identificado con la producción de lo bello, fue por primera vez “arte bello”, a diferencia de las artes mecánicas y de los medios para satisfacer los intereses y los objetivos habituales del hombre. Lo bello, por su parte, fue desvinculado de la objetividad, fue asociado al sentimiento de placer, de elevación espiritual y de expresividad íntima, tanto del artista creador como del receptor. Fue, por consiguiente, una gran ganancia haber hecho valer la autonomía de lo bello frente a la del concepto; pero fue asimismo una gran pérdida haberlo contrapuesto a él, haberlo estetizado en el sentimiento puro de un placer desinteresado frente a funciones pragmáticas y significativas, y, sobre todo, el haber separado la experiencia de lo bello y la de la verdad. En la actualidad hemos salido ya de esta concepción. Ya no es provocación hablar de las “ya no más bellas artes”. Hemos llegado incluso a tal punto de reintegración del arte a la vida cotidiana, que, contra ese hábito cuasisagrado y de aura que lo caracterizara en el esteticismo, lo hemos trivializado completamente en la reproductividad del consumo. Claro está, sólo una parte del arte contemporáneo entra en esa descripción, pues en otra buena parte de él la realidad dominante es muy otra: es arte de gran exigencia, de gran hermetismo y de desconcertante experimentalismo en sus obras más representativas, como si el precio de haber dejado de ser fenómeno puramente estético lo tuviéramos que pagar con un sentimiento de ignorancia o de exclusión de su comunidad, y ante tanta incomunicabilidad no nos quedase otra reacción que el rechazo o la indiferencia. Estas experiencias contradictorias y conflictivas son, efectivamente, un reflejo de lo lejos que estamos aún de superar completamente la concepción estética del arte. La idea hermenéutica del arte como lenguaje le hace frente precisamente a esta situación, pues si bien ya no es ningún escándalo una idea no-estética del arte, si seguimos ofreciéndole resistencia a una idea del arte como mediación de conocimiento, de comprensión, de significatividad, de verdad.

Uno de los baluartes gracias al cual la concepción estética del arte sigue teniendo sostén es la mentalidad ilustrada, escéptica y refinada de la conciencia histórica. La conciencia estética y la conciencia histórica son dos figuras espirituales afines, ambas son configuraciones típicas de la cultura burguesa y secularizada del siglo XIX, que, revisadas y reinterpretadas por las grandes crisis sociales y culturales del siglo XX, mantienen aún su vigencia. La neutralización estética del arte, favorecida actualmente por la mentalidad de la conciencia histórica, se refleja en la forma como las obras de arte provenientes de mundos del pasado o de otras culturas son acogidas en nuestras instituciones. Las obras son acogidas con gran interés, pero el interés de un placer histórico-esteticista, una especie de exotismo curioso donde el culturalismo silencia refinadamente lo que esas obras pueden decir hoy: se las deja estar presentes, se las oye y se las lee, se las ejecuta y representa, pero por el pasado o por la extraña cultura que representan, no porque sean un interrogante para nosotros y nuestro propio presente. Y aquí es donde entra Gadamer con su teoría y anuda la siguiente pregunta:

“Decir algo”, “tener algo que decir” —¿es eso sólo metáfora, cuya única verdad es sólo un indeterminado valor formal estético que las subyace— o es más bien lo contrario, a saber, que esa cualidad formal estética es precisamente la condición para que la obra porte en sí misma su significado y tenga algo que decirnos? Con esta pregunta, el tema “estética y hermenéutica” gana la dimensión de su auténtica problemática.⁷

Nosotros la hemos formulado bajo el título “El arte como lenguaje”, y ahora estamos en condiciones de comprenderla mejor. No hay que tener entonces ningún temor con el énfasis en el aspecto hermenéutico y no en el aspecto estético del arte, en otras palabras, con el énfasis, no en el aspecto placentero sino significativo de lo bello. Lo que se persigue con el hecho de que el goce estético deba cederle el paso a las exigencias de la comprensión, es la recuperación de una experiencia del arte

7 H.-G. Gadamer, *Ästhetik und Hermeneutik*, en: *Gesammelte Werke* (Obras completas) Vol. 8. Tübingen, I. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993: p. 2. La traducción es mía.

en la que éste haga valer su verdad, lo que llamamos también su sentido o significado, y que no es otra cosa que la comprensión de su lenguaje, gracias al cual acierta en nosotros, conmoviéndonos espiritualmente. No es, pues, una metáfora decir que el arte es un lenguaje. La obra de arte tiene, efectivamente, algo que decirnos, y en cuanto tal, pertenece al conjunto de todo aquello que tenemos que comprender y que constituye nuestro universo hermenéutico.

La tesis central de la hermenéutica como filosofía, y lo que la distingue de la hermenéutica tradicional como arte de la comprensión e interpretación de textos, es formulada por Gadamer, en *Verdad y método*, así: “Ser, lo que puede ser comprendido, es lenguaje”.⁸ ¿En qué consiste la novedad de esta tesis? En hacer del lenguaje y de la comprensión un proceso del ser, y, por consiguiente, un proceso de la verdad, de la experiencia de la verdad. La idea de que toda comprensión es un asunto de lenguaje, y de que es en su medio como se logra o malogra, es bien conocida y prácticamente banal. Pero en lo que se piensa ordinariamente con ella es en la comprensión o la incomprensión interhumana, efectuada en el lenguaje verbal. La idea de Gadamer es mucho más radical. No es solamente el proceso verbal de la comprensión interhumana lo que representa un evento de lenguaje, es todo proceso de comprensión en cuanto tal, es el comprender mismo, así se oriente en o hacia lo extralingüístico, así sea un estar a la escucha de la voz extinguida de la letra escrita, o el aprender a dejarse acompañar o ajustarse a cosas o a situaciones. Todo comprender es un evento de lenguaje, de la naturaleza de aquel diálogo no verbal del alma consigo misma, tal como a Platón le gustaba describir la esencia del pensamiento.⁹

Es corriente oír hablar de experiencias de comprensión donde se dice que “el lenguaje fracasa”, por ejemplo en la comprensión íntima y silenciosa, en el asentimiento y la conjetura silenciosa, en el asombro y la admiración mudos.

8 H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, *Op. cit.*, p. 567.

9 Cfr. H.-G. Gadamer, “Lenguaje y comprensión”, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, pp. 181-194.

¿Fracasa el lenguaje en general, o qué clase de lenguaje fracasa? No es el lenguaje en general el que fracasa, sino el lenguaje esquematizado, corto ya para decir o buscar la expresión adecuada, para la evidencia que inesperadamente brilla o la pregunta o la expectativa que se perfila de súbito. Lo que más bien atestigua el presunto fracaso del lenguaje es su posibilidad de buscar expresión para todo, y por cierto, no necesariamente de un modo verbal. Cuando las preesquemáticas expectativas de nuestra orientación en el mundo ya no nos ayudan, ¿no llama ese fracaso o ese asombro al pensamiento? ¿No impele al arte? ¿No despierta la inventiva? Todo tropiezo y todo asombro, todo no poder proseguir en la comprensión, está en realidad predispuesto a la prosecución y a una experiencia o a un conocimiento mucho más penetrantes. Ganaríamos mucho si desligáramos el fenómeno de la comprensión de la verbalidad y de las perturbaciones que lo impiden, y lo ubicáramos mejor en el ajuste práctico a la totalidad de nuestro ser en el mundo y nuestro ser social, donde el presupuesto es el acuerdo, o sea, la orientación común, y esto quiere decir, el mismo lenguaje.

El lenguaje es el lenguaje de la comprensión, sobre él se construye y se reconstruye constantemente la comunidad. No es cierto que hablar entre sí es primariamente confrontarse. Primaria es más bien la paulatina construcción del aspecto común de lo hablado, y es eso lo que constituye la auténtica comunicación humana. Dialogar no es imponer la opinión del uno sobre la del otro, ni es agregar opiniones. Un diálogo es algo que transforma a todos los interlocutores; tras un diálogo logrado no se puede recaer en la disensión que encendió el altercado, ya no hay mi opinión y la tuya, sino la comunidad de una interpretación del mundo, sin la cual no puede haber solidaridad ética y social. Todas las formas de comprensión no verbales surgen y retornan a la comprensión que se difunde en el hablar y en el intercambio verbal del lenguaje común. Hay que destacar esta dinámica y esta universalidad del comprender, para que no incurramos en el idealismo idílico de identificar la comprensión con una postura armonizante conservadora. “Comprender” las articulaciones y los órdenes de nuestro mundo, compartirlo, presupone, por tanto, la crítica y la lucha contra lo que se ha vuelto inerte y caduco, así como el

reconocimiento y la defensa de ordenamientos válidos, sin los cuales es imposible afrontar razonablemente el futuro.

La pregunta es si esta articulación esencial que la hermenéutica plantea entre el ser, la comprensión y el lenguaje, se puede aplicar legítimamente al arte, si se puede afirmar que el arte, en cuanto tal, es lenguaje. Para responder hay que comenzar con una precisión. No se trata, en realidad, de una aplicación *a posteriori* de la teoría hermenéutica del lenguaje a la concepción del arte. La idea del arte como lenguaje, como ya se dijo, no es nada absolutamente nuevo, sino que es bien antigua. Además de esto, ha sido en buena parte la reflexión sobre la experiencia del arte la que ha puesto a la filosofía en la vía de la hermenéutica y de su idea peculiar del lenguaje. El hecho de explicar lo que en la experiencia del arte es la comprensión, ha sacado la cuestión del comprender de los intentos explicativos orientados por el metodologismo, por el distanciamiento neutral y objetivo del sujeto, y por la idea de la comprensión como un mero paso hacia el conocimiento, donde los tanteos y el vaivén interpretativo pueden superarse, por fin, en la estabilidad definitoria. La experiencia más obvia frente a la obra de arte es, en cambio, la imposibilidad de fijar definitivamente su sentido; su cualidad estética, o como se dice tradicionalmente, su belleza, se nos presenta y se nos impone de tal manera que tenemos que dejarla ser como es, pues nos involucra en su juego significativo antes de que seamos conscientes de ello y podamos tomar cualquier distanciamiento objetivante; pero la riqueza o la indeterminación de su sentido nos mantiene y nos retiene reflexivamente activos en las direcciones interpretativas que la obra proyecta y articula en esa peculiar unidad inmediata de su configuración, donde no se contradicen la necesidad y la libertad, la particularidad y la infinitud, el límite y la apertura. En resumen, la inagotabilidad del sentido que la obra de arte sustenta a partir de sí misma representa un motivo de importancia máxima para hablar de comprender y no de saber; para hablar de arte como lenguaje en un sentido original y no en sentido figurado. Para terminar, entonces, con esta precisión aclaratoria, es necesario señalar que ha sido más bien la hermenéutica la que se ha beneficiado de la experiencia del arte, para forjar su propia concepción

del lenguaje y su articulación esencial con la comprensión, y con ello, con el ser y su verdad.

Es conveniente, por tanto, que corriamos la representación usual que tenemos del arte como lenguaje y del lenguaje del arte, según la cual el lenguaje es comúnmente representado sólo en su aspecto instrumental expresivo, y, en vez de ello, adoptemos la concepción filosófico-hermenéutica del lenguaje, cuyo carácter *aletheológico*, y cuya autonomía intuitiva, modifican radicalmente la experiencia del arte y su justificación filosófica, al quedar éste comprendido como uno de los modos fundamentales de la mediación de la verdad para el hombre. Esbozemos someramente la situación. El carácter esencial de lenguaje del arte para formas particulares suyas, tales como la poesía, y en sentido amplio la literatura, es algo que está fuera de discusión; el lenguaje se articula también con la música en el canto y la danza, inspira las artes figurativas, o éstas son inspiradas por obras literarias. Hay, sin embargo, experiencias del arte y formas particulares de éste donde la relación con el lenguaje, o bien parece imposible, o ya no es tan evidente, pues las imágenes, las formas, la música, la arquitectura, irradian una fuerza tal, que parece que éstas dejaran atrás las potencialidades expresivas del lenguaje. En todos estos casos pensamos en el lenguaje como palabras, lo identificamos con el lenguaje verbal, y no acertamos, por eso, en las consideraciones que le dan fundamento a la hermenéutica para concebir el arte, en su esencia, como lenguaje. Las consideraciones usuales están presas de una concepción del lenguaje como medio de expresión, afín, además, a la concepción meramente estética del arte. Pues bien, romper con este estrechamiento del arte en lo subjetivo y vivencial es el fin principal de la teoría hermenéutica del arte como lenguaje.

El punto relevante en el fenómeno hermenéutico, para poder afirmar de él que su modalidad esencial está constituida por el lenguaje, es el estar dado y producido para la comprensión, pero de un modo tal, que por sí mismo se ofrezca para ello. No basta que sea susceptible de interpretación, es necesario que la requiera, es necesario que no haya otra manera de acatar su presencia, como no sea realizando su representación, bien sea en la forma primordial del establecimiento del diálogo, en la intuición reflexiva de la contemplación, en la intensa actividad

intuitiva de la lectura, en la ejecución o en la actuación. La doctrina hermenéutica según la cual ser es lo que puede ser comprendido, y el lenguaje es su desarrollo y su realización, comporta el énfasis en el carácter *aletheiológico* de éste. No hay ser ni verdad sin el lenguaje, pues es efectivamente el lenguaje el movimiento descubridor y revelador que es la verdad misma, en la cual se perfilan lo verdadero y lo falso, lo ideal y lo real, lo necesario y lo imposible, por sólo dar algunas de las determinaciones gracias a las cuales pensamos y obramos, analizando o sintetizando, asociando o disgregando, identificando y diferenciando, configurando y plasmando. La hermenéutica arriesga incluso, con esta idea del lenguaje, una idea del ser, de la verdad y del mundo, como juego, confiriéndole a éste una dignidad ontológica que aquí sólo podemos señalar. Decimos dignidad ontológica, para no tergiversar precipitadamente el juego con una concepción subjetivista, entendiéndolo meramente como comportamiento individual, o como lo opuesto a lo serio. Uno de los aspectos más interesantes del juego es el de carecer de fundamentación última, y sin embargo, a pesar de su gratuidad, ser vinculante, de tal modo que no todo queda permitido.

Pero la originaria correspondencia entre el ser, el lenguaje y la verdad no debe conducirnos tampoco a un idealismo del lenguaje. El ser no puede intercambiarse indiferentemente con el lenguaje, ni se le puede otorgar a éste la verdad de una inteligibilidad ilimitada. Todo lo contrario. El lenguaje no es una presencia total, sólo tiene realidad en su exposición, en su ímpetu hacia la verbalización o la obra. La hermenéutica denomina ese modo de ser del lenguaje un modo de ser especulativo, y a su estructura la denomina dialéctica, debido a su naturaleza dialógica. Gadamer describe así, en *Verdad y método*, este complejo modo de ser del lenguaje:

[...] cada palabra irrumpe como desde un medio y tiene una relación con un todo, y sólo en virtud de éste es palabra. Cada palabra hace resonar la integridad de la lengua a la que pertenece, y deja aparecer toda la visión comprensiva del mundo que le subyace. Por eso cada palabra, como acontecer de un momento, hace que esté ahí lo no dicho, a lo cual se

refiere como respuesta y alusión. La ocasionalidad del hablar humano no es una imperfección eventual de su capacidad expresiva, sino más bien expresión lógica de la virtualidad viva del hablar, que sin poder decirlo enteramente, pone en juego sin embargo una totalidad de sentido. Todo hablar humano es finitud en el sentido de que en él yace la infinitud de un sentido por desplegarse e interpretar. Por eso tampoco el fenómeno hermenéutico puede ilustrarse si no es desde esta constitución fundamentalmente finita del ser, que desde sus cimientos está constituida por el lenguaje.¹⁰

El devenir o la temporalidad constitutiva del lenguaje pone de presente, y de un modo inocultable, la finitud de nuestra experiencia del ser; es el lenguaje mismo el que va articulando el sentido y el carácter hermenéutico o interpretativo de su verdad. La inteligibilidad del ser es primariamente hermenéutica, no lógica en el sentido proposicional y argumentativo, un aspecto ciertamente legítimo, pero posterior y ya a otro nivel complejamente elaborado, en relación directa con la objetividad. Toda experiencia hermenéutica implica limitaciones; la hermenéutica es, como aquí se ha dicho, una filosofía consecuente con la finitud y la historicidad esenciales de la experiencia y el saber humanos. La famosa tesis ya citada, “ser, lo que puede ser comprendido, es lenguaje”, dice exactamente lo siguiente: lo que es nunca puede ser comprendido completamente. Esto depende del hecho de que todo lo que un lenguaje pone por delante, siempre alude a mucho más allá de lo que logra registrar la expresión. Es así como el ser “se muestra”: en cuanto accede al lenguaje es verdaderamente percibido, pero, en cuanto percibido en el lenguaje, está también involucrado con él en las reformulaciones, las acciones y las obras realizadoras y complementarias que el lenguaje practica o exige.¹¹

10 H.-G. Gadamer. *Verdad y método*, *Op. cit.*, p. 549. He modificado leve pero pertinentemente la versión de los traductores al español. Cfr. *Wahrheit und Methode*, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1975, p. 434.

11 Cfr. Gadamer. “Texto e interpretación”, *Verdad y método II*, *Op. cit.*, pp. 319-347.

Ahora bien, ¿no es una experiencia de esta clase la que tenemos ante una auténtica obra de arte? ¿No nos arroba su representación, no nos inmiscuye en su juego la inagotabilidad de su sentido, el cual nos da y nos da, y sin embargo siempre deja abiertas nuevas expectativas? La obra de arte nos deja comprender, no nos da el saber; nos deja interpretar, no nos define; nos retiene junto a sí, no se deja abandonar o sustituir como algo superfluo o reemplazable. Efectivamente esto ocurre en la experiencia del arte. Pero ¿por qué sólo con el lenguaje del arte? Quizá ya no tenemos repulsa para admitir el arte como lenguaje, aunque no podemos omitir las siguientes preguntas: si el arte es lenguaje, ¿por qué no todo lenguaje es arte? ¿Cuándo el lenguaje es lenguaje del arte? ¿En qué consiste el efecto arte que puede modificar la experiencia general de comprensión y de pretensión de verdad del lenguaje, en experiencia estética?

Estas preguntas son la versión hermenéutica de la antigua pregunta por el ser de la obra de arte. Cuando el énfasis no está puesto en la comprensión sino en la producción, la cuestión por resolver es la diferencia entre el producto natural, el producto técnico y el producto artístico. A esta idea del arte como producto está asociada una preponderancia del concepto de obra como cosa conclusa. Aunque la crisis del concepto de obra en el arte contemporáneo es uno de los problemas más debatidos en la estética reciente, Gadamer es uno de sus defensores, sólo que la unidad de la obra que él defiende es una unidad hermenéutica o interpretativa y no la unidad materializante de una cosa. Ésta es una de las razones por las cuales él prefiere hablar de *Gebilde*, de “configuración”, y no de *Werk*, de “obra”. La palabra alemana *Gebilde* es muy difícil de traducir al español, pues alude a forma, a imagen, a creación, a hechura, etc. He preferido la versión “configuración” por su espiritualidad y, al mismo tiempo, por su imaginabilidad, pues lo más importante del sentido de esta palabra es que se trata de una forma destinada a la intuición, donde la imaginación autónoma es la que da la pauta, y no la sensibilidad, la cual es meramente receptiva e incompleta por sí misma, mientras no esté articulada conceptualmente. La palabra ‘configuración’ tiene de por sí ventajas frente a las asociaciones de sentido de

la palabra ‘obra’; la configuración reúne de inmediato el carácter de ser algo producido y de detentar más que mero sentido programático o funcional, aspectos que, en cambio, sí resaltan de inmediato en el sentido de la obra como producto. La configuración no se deja instrumentalizar tan fácilmente como un artefacto. Así entonces, la pregunta por el ser de la obra de arte en Gadamer ya no está hecha desde el punto de vista de la producción, sino de la comprensión, o sea, ante la obra de arte como *Gebilde*, “configuración”, frente a la cual el artista y el receptor están en igualdad de condiciones. Ahora bien, la vía particular de Gadamer tiene dos fases. La vía de *Verdad y método* —la primera de ellas— no parte del lenguaje en general para dirigirse luego al lenguaje peculiar del arte, sino que, más bien en busca del lenguaje, parte del juego humano y asciende luego al juego del arte, definiendo éste como representación. La segunda fase aprovecha el resultado general de *Verdad y método* de situar el lenguaje en el centro de la filosofía. La pregunta por el ser de la obra de arte sí parte aquí del lenguaje en cuanto tal, e indaga por el efecto que hace de él lenguaje del arte, fundamentalmente poesía.

El planteamiento de Gadamer en *Verdad y método* se resume en lo siguiente: el giro en virtud del cual el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, es la “transformación en configuración” (los traductores vierten la expresión alemana *Verwandlung ins Gebilde* como “transformación en una construcción”), y da para ello la siguiente explicación:

Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan. Como tal, el juego —incluso en lo imprevisto de la improvisación— se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente. Le conviene el carácter de obra, de *ergon*, no sólo el de *enérgeia*. Es en este sentido como la llamo configuración.¹²

12 H.-G. Gadamer, *Verdad y método*. *Op. cit.*, p. 154.

El énfasis de esta explicación de la constitución de la obra de arte recae en su autonomía, en su idealidad, y en la novedad absoluta de su realidad que, por así decirlo, se sustrae a la de su origen (los “ready made”, sea como objetos encontrados o buscados, tan frecuentes en el arte contemporáneo, se comprenden como configuración, no como producto). La transformación en una configuración para la intuición da a entender que lo que había antes ya no está ahora, y que esto que ahora representa el juego del arte es su verdadero ser. La obra de arte es una transformación hacia lo verdadero. En qué medida lo logra, hasta qué punto se comprende y reconoce en ella algo verdadero, es lo que lo polariza a uno ante una obra de arte. “Cara al conocimiento de la verdad —dice Gadamer— el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original”.¹³ La obra de arte es ciertamente un producto, pero de tal naturaleza, que su apariencia deja de un modo extraño tras de sí el proceso de su surgimiento, y con su presencia y solamente por ella, representa en adelante la idealización transformadora. Como un todo significativo que tiene identidad y mismidad, esta apariencia destina la obra a la interpretación comprensiva, al juego representativo, en una palabra a la experiencia humana, gracias a la cual su sentido encuentra eco y eficacia.

En la segunda fase de sus planteamientos, Gadamer refina su formulación. Ya puede decir con toda propiedad que el arte es un lenguaje, la estética es ya fundamentalmente una poética, y la cuestión del arte se reconcentra ahora en la de la poesía. ¿Cómo se explica ahora la *Verwandlung ins Gebilde*, la transformación del lenguaje habitual en lenguaje poético, es decir, en forma tal de la palabra, que ésta no puede ser sino para la intuición? El acceso al lenguaje poético comienza cuando, desligado ya de su función referencial hacia algo que puede ser hecho presente de otra manera, el lenguaje en cuanto tal puede mostrarse en su verdadero ser, en su más auténtica función y en su más poderosa eficacia. Es correcto realzar la polivalencia del lenguaje poético frente al cotidiano, pero no

¹³ *Ibid.*, p. 159.

está en ello su carácter poético, artístico. La cuestión no consiste en limpiarlo de los prosaísmos cotidianos y de la unilateral univocidad de lo pragmático. Es por lo poético que el lenguaje es polivalente, pues en la poesía el lenguaje practica la presentación y representación de sí mismo. El lenguaje poético hace valer la polivalencia que originalmente le pertenece al lenguaje como tal. Con “materiales verbales” de la más diversa índole surge una “configuración” poética o una obra de arte, en este caso un poema, cuando su configuración para la intuición es inimitable, concuerda consigo misma, y le requiere y ofrece a la comprensión una tarea inagotable que, a pesar y además de la polivalencia verbal, no puede ser resuelta de cualquier manera. La unidad de sonoridad y sentido en el poema rige ya como un dictamen. Gadamer resume en la siguiente afirmación la respuesta al interrogante acerca de cuándo el lenguaje es lenguaje poético: “[...] presencia a través de la palabra y solamente a través de la palabra y en ella, eso es lo que se denomina un poema”.¹⁴ Únicamente esta presencia, sustentada nada más que por el lenguaje, reviste la autonomía y la idealidad que le convienen a la obra de arte en cuanto tal; es lo que hace que no haya que apartarse de ella, y lo que le permite guardar en sí misma el sentido de aquello que representa.

Hemos ganado ya importantes elementos para comprender la tesis del arte como lenguaje. ¿No va esta tesis a contrapelo de buena parte del arte contemporáneo? Gadamer se ha confrontado con esta cuestión en varios de sus escritos. El arte inobjetual pone en tela de juicio todos los conceptos con los cuales hemos estado acostumbrados a captar la esencia del arte. El rechazo expreso de todas las expectativas que de ordinario tenemos con las imágenes en las artes plásticas produce de entrada choque y desconcierto. Parece que los poetas hubieran enmudecido. Y éste no es un fenómeno que obedezca sólo a la moda y a la manipulación comercial, pues afecta todas las artes de la época: la atonalidad en la música, la disolución del yo-

¹⁴ H.-G. Gadamer, “Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien” [“Reconversión mitopoética en las elegías de Duino de Rilke”], *Kleine Schriften II [Pequeños escritos II]*, Tübinga, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1979, p. 209.

narrador en la novela y el cuento, el hermetismo y el experimentalismo en la lírica, el abandono del ilusionismo en el teatro de la escena naturalista, etc. Hoy se han vuelto problemáticos la imagen religiosa, el retrato, el paisaje y el símbolo de la tradición humanística. Casi puede decirse que en el arte actual domina la penuria del símbolo, la renuncia del símbolo. Ante este panorama, una doctrina como la de Gadamer, el arte como lenguaje, parece que fuese inactual o estuviese desfasada. Sin embargo, el énfasis del lenguaje en la teoría del arte tiene que ver con un gran esfuerzo de la filosofía por captar mejor el arte en cuanto tal, el pasado y el actual. Si bien es cierto que el arte no puede dejar de ser sensible y para la reflexión a través de la sensibilidad, pues por esencia el arte es intuición, sí es cierto que se ha espiritualizado en gran medida. Contra el romanticismo afiebrado, Hegel declaró el carácter pretérito del arte, cuando del arte en general todavía podía decirse que era "apariencia sensible de la idea",¹⁵ un arte aún más del ojo que de la reflexión. Nosotros vivimos una experiencia de la no necesidad del arte mucho más radical que la de los tiempos de Hegel; se nos ha vuelto, además, menos bello y placentero y más exigente. Sin embargo, ¿pasa esto sólo con el arte, u ocurre lo mismo también con el mundo en que vivimos? Gadamer se apuntala en esta experiencia fundamental de la existencia del hombre actual, para no sucumbir, con respecto al arte hoy, en la lamentación de un esteticista. Símbolo es aquello en lo cual uno reconoce algo, y la característica de la hora actual es la penuria de lo simbólico, pero porque ello corresponde a la incognoscibilidad y a la despersonalización creciente del mundo que compartimos. Gadamer se sostiene, por tanto, en su tesis:

Reconocimiento es la esencia de todo lenguaje simbólico, y el arte, tenga la apariencia que sea, no puede ser nunca otra cosa que lenguaje de reconocimiento. También el arte actual, así nos proporcione tan inquietantes enigmas cuando miramos su mudo semblante, sigue siendo un modo de reconocimiento: en él encontramos la incognoscibilidad misma que nos rodea.¹⁶

15 G. W. F. Hegel, *Estética*, vol. II, *Op. cit.*, p. 47.

16 H.-G. Gadamer, "Imagen y gesto", *Estética y hermenéutica*, *Op. cit.*, p. 245.

Este arte se nos presenta como una escritura cifrada que transcribe algo que uno quisiera leer, porque ahí se expresa un sentido, pero a la vez es como si fuera una escritura de signos indescifrables. En el arte actual, como en el de siempre, tiene que haber un sentido, pero sin clave. Esto no constituye un derrumbamiento de la idea del arte como lenguaje, sino algo que ha existido en el arte desde hace mucho tiempo. Gadamer llama la atención sobre, tal vez, la más sublime de las artes, la música, sobre todo la que se ha denominado "música absoluta", la música pura. También en ella hay sentido, pero no hay clave que lo resuelva; si la hubiera, esa música no hubiera exigido sonar. La idea del arte como lenguaje es un principio que guarda precisamente la apertura del sentido del arte. El hecho de sólo mentar y aludir deja una indeterminación susceptible de completar y resolver de múltiples maneras; lo ejecutado minuciosamente, por el contrario, está abandonado al envejecimiento.¹⁷

Quisiera finalizar con una aclaración. He tratado de recalcar los motivos que dan pie para hablar del arte como lenguaje. No puede pasarse por alto, sin embargo, que la hermenéutica de Gadamer es una teoría filosófica básica, y que para nuestro caso comprende una reformulación y una redefinición de los conceptos con los cuales la estética ha reflexionado sobre el arte: el juego y la propia participación en el cumplimiento de la experiencia estética, el símbolo y la *mimesis*, la fiesta, la comunicación y la temporalidad del arte, el concepto de obra, de lo bello, de la intuición, etc. El presente texto no avanzó sobre estos aspectos, pero considero que si se gana comprensión para una idea del arte como lenguaje que contrarreste el subjetivismo de la concepción estética del arte, se da un paso importante para entrar a la consideración particular de tales cuestiones y conceptos. Éste ha sido el objetivo de mi exposición. Finalmente, quisiera desmontar el temor o la desconfianza que despierta una expresión como "la experiencia hermenéutica del arte". Una de las cosas más claras para la teoría hermenéutica

17 Cfr. H.-G. Gadamer, "Lyrik als Paradigma der Moderne" ["La lírica como paradigma de lo moderno"], *Kleine Schriften IV*, *Op. cit.*, p. 255.

de Gadamer es la idea del carácter de mediación que tiene toda interpretación. En *Verdad y método* se lee lo siguiente: “En la comprensión los conceptos interpretativos no resultan temáticos como tales. Por el contrario, se determinan por el hecho de que desaparecen tras lo que ellos hacen hablar en la interpretación. Paradójicamente una interpretación es correcta cuando es susceptible de esta desaparición”.¹⁸ Las palabras interpretativas, o sea, la tarea hermenéutica, debe desaparecer cuando ha conseguido la evocación de aquello que se ha de tener presente o en mente ante la obra o el texto. Ante una obra de arte, por consiguiente, cuando se la contempla con atención, se la lee y relee, se la escucha y reescucha, etc., cuando a fuerza de interpretación uno ha tratado de acercársele y prestarle atención, ya no hay que acordarse de todo aquello que hubo que decir o inspeccionar, sino que se debe tener la impresión de que la obra está ahí, presente inmediatamente. La interpretación culmina en su desaparición, para que lo que se experimente sea la obra. Claro que esto es un ideal, pero como idea regulativa, tiene un gran sentido práctico. Lo interesante es el reconocimiento de que la experiencia hermenéutica del arte no es ninguna suplantación de la experiencia estética, sino más bien su enriquecimiento y su potenciación.

(1990)

18 H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, *Op. cit.*, p. 478.