

Hans-Georg Gadamer: LA ACTUALIDAD DE LO BELLO

El arte como fiesta

...podríamos comenzar por esta primera observación: se dice que «las fiestas se celebran; un día de fiesta es un día de celebración». Pero, ¿qué significa eso? ¿Qué quiere decir «celebrar una fiesta»? ¿Tiene «celebrar» tan sólo un significado negativo, «no trabajar»? Y, si es así, ¿por qué? La respuesta habrá de ser: porque evidentemente, el trabajo nos separa y divide. Con toda la cooperación que siempre han exigido la caza colectiva y la división social del trabajo, nos aislamos cuando nos orientamos a los fines de nuestra actividad. Por el contrario, la fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no sólo no hay aislamiento, sino que todo está congregado. 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. Está claro que en una comunidad que no puede precisarse del todo, en un congregarse y reunirse por algo de lo cual nadie puede decir el porqué. Seguramente, no es por azar que todas estas expresiones se asemejen a la experiencia de la obra de arte. La celebración tiene unos modos de representación determinados. Existen formas fijas, que se llaman usos, usos antiguos; y todos son viejos, esto es, han llegado a ser costumbres fijas y ordenadas. Y hay una forma de discurso que corresponde a la fiesta y a la celebración que la acompaña. Se habla de un discurso solemne, pero, aún más que el discurso solemne, lo propio de la solemnidad de la fiesta es el silencio. Hablamos de un «silencio solemne». Del silencio podemos decir que se extiende, como le ocurre a alguien que, de improviso, se ve ante un monumento artístico o religioso que le deja «pasmado». Estoy pensando en el Museo Nacional de Atenas, donde casi cada diez años se vuelve a poner en pie una nueva maravilla de bronce rescatada de las profundidades del Egeo. Cuando uno entra por primera vez en esas salas, le sobrecoge la solemnidad de un silencio absoluto. Siente cómo todos están congregados por lo que allí sale al encuentro. De este modo, el que una fiesta se celebre nos dice también que la celebración es una actividad. Con una expresión técnica, podríamos llamarla actividad intencional. Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. 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.

Preguntémonos por la estructura temporal de la fiesta y si, partiendo de ella, podemos abordar

el carácter de fiesta del arte y la estructura temporal de la obra de arte. Una vez más, podemos seguir el método de la observación lingüística. Me parece que el único modo riguroso de hacer comunicables las ideas filosóficas es subordinarse a lo que ya sabe la lengua que nos une a todos. Y, así, de una fiesta decimos que se la celebra. La celebración de una fiesta es, claramente, un modo muy específico de nuestra conducta. «Celebración»*: si se quisiera pensar, hay que tener un oído muy fino para las palabras. Claramente, «celebración» es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar. Al celebrar una fiesta, la fiesta está siempre y en todo momento ahí. Y 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. Desde luego que se hace un programa de fiestas, y que el servicio religioso se ordena de un modo articulado, e incluso se presenta un horario. Pero eso sucede sólo porque la fiesta se celebra. También se puede configurar la forma de su celebración del modo que podamos disponer mejor. Pero la estructura temporal de la celebración no es, ciertamente, la del disponer del tiempo.

Lo propio de la fiesta es una especie de retorno (no quiero decir que necesariamente sea así, ¿o, tal vez, en un sentido más profundo, sí?). Es cierto que, entre las fiestas del calendario, distinguimos entre las que retornan y las que tienen lugar una sola vez. La pregunta es si estas últimas no exigen siempre propiamente una repetición. 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. El año eclesiástico, el año litúrgico, pero también cuando, al contar abstractamente el tiempo, no decimos simplemente el número de meses o algo parecido, sino Navidad, Semana Santa, o cualquier otra cosa así. Todo ello representa, en realidad, la primacía de lo que llega a su tiempo, de lo que tiene su tiempo y no está sujeto a un cómputo abstracto o un empleo de tiempo.

Parece que aquí se trata de dos experiencias fundamentales del tiempo . La experiencia práctica, normal, del tiempo es la del «tiempo para algo»; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener. Es, por su estructura, un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo. El caso extremo de esta experiencia de la vaciedad del tiempo es el aburrimiento. En él, en su repetitivo ritmo sin rostro, se experimenta, en cierta medida, el tiempo como una presencia atormentadora. Y frente a la vaciedad del aburrimiento está la vaciedad del ajeteo, esto es, del no tener nunca tiempo, tener siempre algo previsto para hacer. Tener un plan aparece aquí como el modo en que el tiempo se experimenta como lo necesario para cumplir el plan, o en el que hay que esperar el momento oportuno. Los casos extremos del aburrimiento y el trajín enfocan el tiempo del mismo modo: como algo «empleado», «llenado» con nada o con alguna cosa. El tiempo se experimenta entonces como algo que se tiene que «pasar» o que ha pasado. El tiempo no se experimenta como tiempo. Por otro lado, existe otra experiencia del tiempo del todo diferente, y que me parece ser profundamente afín tanto a la fiesta como al arte. Frente al tiempo vacío, que debe ser «llenado», yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio.

Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio, y lo que todos conocemos por nuestra propia experiencia vital. Formas fundamentales del tiempo propio son la infancia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte. Esto no se puede computar ni juntar pedazo a pedazo en una lenta serie de momentos vacíos hasta formar un tiempo total. Ese flujo continuo de tiempo que observamos y calculamos con el reloj no nos dice nada de la juventud y de la vejez. El tiempo que le hace a alguien joven o viejo no es el tiempo del reloj. Está claro que ahí hay una discontinuidad. De pronto, alguien se ha hecho viejo, o de pronto, se mira a alguien y se dice: «Ya no es un niño»; lo que ahí se percibe es el tiempo de uno, el tiempo propio. Pues bien, me parece que es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo.

El tránsito desde semejantes experiencias de tiempo de la vida vivida a la obra de arte es sencillo. En nuestro pensamiento, el fenómeno del arte está siempre muy próximo a la determinación fundamental de la vida, la cual tiene la estructura de un ser «orgánico». Así, cualquiera puede comprender que digamos: «Una obra de arte es, de algún modo, una unidad orgánica». Se puede explicar rápidamente lo que esto significa. Quiere decirse que se siente cómo en la visión, en el texto o en lo que sea, cada detalle, cada momento está unido al todo, y no semeja algo pegado exteriormente ni desentona como un trozo inerte, arrastrado por la corriente del hacer. Antes bien, está dispuesto alrededor de un centro. Por organismo vivo entendemos también algo que está centrado en sí mismo, de suerte que todos sus elementos no estén ordenados según un fin tercero, sino que sirven a la propia autoconservación y vida del organismo. De un modo precioso, Kant ha calificado eso como «finalidad sin fin», la cual es propia tanto de un organismo como de una obra de arte. Y ello se corresponde con una de las más antiguas definiciones que existen de lo bello en el arte: «Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada» (Aristóteles). Evidentemente, no hay que entender esto literalmente, sino cum grano salis. Incluso puede dársele la vuelta a la definición y decir: la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva. 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. Piénsese en la música. Todo el mundo conoce las vagas indicaciones de tempo que el compositor utiliza para designar las frases de una pieza musical; se da con ello algo muy poco

determinado y, sin embargo, no es ni mucho menos una indicación técnica del compositor, de cuyo arbitrio dependiera que se «tome» más de prisa o más despacio. Hay que tomar el tiempo correctamente, es decir, tomarlo tal y como la obra lo exige. Las indicaciones de tempo son sólo señales para cumplir el tempo «correcto», o para adaptarse de modo correcto al todo de la obra. El tempo correcto no puede calcularse ni medirse nunca. Una de las mayores confusiones —hecha posible por la tecnología de nuestra época, y que ha afectado también a la práctica artística en ciertos países con una burocracia particularmente centralista— es, por ejemplo, reglamentar cuál es la grabación auténtica según el compositor, o convertir en canónica una grabación auténtica autorizada como tal por el compositor, con todos sus tempos y sus ritmos. Una cosa así significaría la muerte de las artes interpretativas y su sustitución total por aparatos mecánicos. Si la reproducción se reduce a imitar lo que otro haya hecho anteriormente en una interpretación auténtica, entonces se habrá rebajado a un mero hacer no creativo : y el otro, el oyente, lo notará, si es que llega a notar algo.

Se trata aquí, una vez más, de nuestra vieja y conocida diferenciación del espacio de juego entre identidad y diferencia. 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 oigamos en nuestro oído interior algo de todo punto diferente de lo que efectivamente está sucediendo para nuestros sentidos. Sólo lo elevado hasta la idealidad del oído interno, y no las reproducciones, las exhibiciones o las realizaciones mímicas como tales, nos proporcionan el sillar para la construcción de la obra. Es lo que cada uno de nosotros experimenta cuando, por ejemplo, se sabe particularmente bien una poesía: «la tiene en el oído»*. Nadie podrá recitarle el poema de un modo satisfactorio, ni siquiera él mismo. ¿Por qué ocurre así? Aquí, claramente, nos encontramos de nuevo con el trabajo de reflexión, el trabajo propiamente intelectual que se da en el llamado deleite. La conformación ideal se origina sólo porque, con nuestra actividad, trascendemos los momentos contingentes. Para oír adecuadamente una poesía, en una posición puramente receptiva, la voz del recitador no debería tener timbre alguno, pues en el texto no lo hay. Pero todo el mundo tiene su propio timbre individual. Ninguna voz del mundo puede alcanzar la idealidad de un texto poético. Con su contingencia, toda voz resulta, en cierto sentido, un ultraje. Emanciparse de esta contingencia es lo que constituye la cooperación que, como co-jugadores, tenemos que realizar en ese juego.

El tema del tiempo propio de la obra puede ilustrarse especialmente bien en la experiencia del ritmo. ¿Qué es esa cosa tan curiosa, el ritmo? Hay investigaciones psicológicas que muestran que marcar el ritmo mismo es una forma nuestra de oír y entender. Si hacemos que una serie de ruidos o de sonidos se sucedan a intervalos regulares, nadie que lo oiga podrá dejar de marcar el ritmo de la serie. ¿Dónde se encuentra, propiamente, el ritmo? ¿En las proporciones físicas objetivas del tiempo y en las ondas físicas objetivas o en la cabeza del oyente?

Ciertamente puede captarse en seguida la insuficiencia y tosquedad de esta alternativa. Pues lo que ocurre es que se escucha el ritmo de fuera y se lo proyecta hacia dentro. Naturalmente, el ejemplo del ritmo en una serie monótona no es un ejemplo del arte; pero indica que sólo oímos el ritmo dispuesto en la forma misma si lo marcamos desde nosotros mismos, es decir, si nosotros mismos somos realmente activos para escucharlo del exterior.

Así pues, toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo. Esto no sólo es válido para las artes transitorias como la música, la danza o el lenguaje. Si dirigimos nuestra mirada a las artes estatuarias, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que «recorremos» y caminamos por edificios arquitectónicos. Todo eso son procesos-de-tiempo. No se accede en la arquitectura. Una de las grandes falsificaciones cometidas por la técnica reproductiva de nuestra época es que, a menudo, cuando vemos por primera vez en el original las grandes construcciones arquitectónicas de la cultura humana, las contemplamos con cierta decepción. No son, ni mucho menos, tan pintorescas como las conocíamos por las reproducciones fotográficas. En realidad, esta decepción quiere decir que aún no se ha trascendido en absoluto la mera calidad pintoresca de la foto del edificio hasta considerarlo arte, arquitectura. Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación. Quisiera que resumir las consecuencias afectivas de esta breve reflexión: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad.

Resumamos ahora la marcha de nuestras reflexiones. Como siempre que se mira hacia atrás, es menester averiguar qué pasos adelante hemos dado en el conjunto de nuestras meditaciones. La pregunta que nos plantea el arte de hoy entraña de antemano la tarea de juntar algo hecho pedazos por la tensión de dos polos opuestos: de un lado, la apariencia histórica del arte, de otro, su apariencia progresista. La apariencia histórica puede considerarse como la ofuscación de la cultura, para lo que sólo tiene significado la tradición cultural que nos resulte familiar. Y, a la inversa, la apariencia progresiva vive en una suerte de ofuscación de crítica de las ideologías, al creer el crítico que el tiempo debería empezar de nuevo de hoy para mañana, y exigiendo así que se deje atrás una tradición en la que se está y que ya se conoce perfectamente. 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. Hemos intentado hacer esto en tres pasos. Primero, hemos buscado una fundamentación antropológica en el fenómeno del juego como un exceso. Un carácter distintivo muy profundo de la existencia humana es que, con toda la pobreza de sus instintos, con toda la inseguridad y las deficiencias de sus funciones sensoriales, el hombre se entiende

a sí mismo como libre y se sabe expuesto al peligro de la libertad que, precisamente, constituye lo humano. Sigo aquí las ideas de la antropología filosófica inspirada en Nietzsche y desarrollada por Scheler Plessner y Gehlen. He intentado mostrar que la cualidad propiamente humana de la existencia nace y crece aquí, en la unificación del pasado y presente, en la simultaneidad de los tiempos, los estilos, las razas y las clases. Todo esto es humano. Es —como dije al principio— la rutilante mirada de Mnemosine, de la musa que conserva y retiene, la que nos caracteriza. Uno de los motivos fundamentales de mi exposición era hacernos conscientes de que lo que intentamos en nuestra relación con el mundo y en nuestros esfuerzos creativos —formando o coparticipando en el juego de las formas— es de retener lo fugitivo.

En este sentido, no es casual sino el sello espiritual que lleva la trascendencia interior del juego, este exceso en lo arbitrario, en lo selecto, en lo libremente elegido, el que en esta actividad se exprese de un modo especial la experiencia de la finitud de la existencia humana. Lo que es muerte para el hombre es pensar más allá de su propia duración finita. El entierro y el culto de los muertos, toda la suntuosidad del arte funerario y las ceremonias de la consagración, todo ello es retener lo efímero y lo fugitivo en una nueva permanencia propia. Visto desde el conjunto de estas consideraciones, me parece que nuestro avance ha consistido no sólo en considerar el carácter de exceso de juego como la base propia de nuestra elevación creativa al arte, sino en reconocer cuál es el motivo antropológico más profundo que hay detrás y que da al juego humano, y en particular el juego artístico, un carácter único frente a todas las formas de juego de la naturaleza: otorga la permanencia.

Este fue nuestro primer paso. Con él se asociaba la cuestión de qué es propiamente lo que nos interpela con significado en este juego de formas que se convierte en una conformación y se «detiene» en ella. Enlazamos entonces con el viejo concepto de lo simbólico. Y también aquí quisiera dar un paso más. Hemos dicho: un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo, del mismo modo que el anfitrión reconoce al huésped en la tessera hospitalis. Pero, ¿qué es re-conocer? Re-conocer no es: volver a ver una cosa. Una serie de encuentros no son un re-conocimiento, sino que re-conocer significa: reconocer algo como lo que ya se conoce. Lo que constituye propiamente el proceso del «ir humano a casa» (Einhausung) —utilizo aquí una expresión de Hegel— es que todo re-conocimiento se ha desprendido de la contingencia de la primera presentación y se ha elevado al ideal. Esto lo sabemos todos. En el re-conocimiento ocurre siempre que se conoce más propiamente de lo que fue posible en el momentáneo desconcierto del primer encuentro. El re-conocer capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función del símbolo y de lo simbólico en todos los lenguajes artísticos. Ahora bien, la pregunta que perseguíamos era: si se trata de un arte cuyo lenguaje, vocabulario, sintaxis y estilo están tan singularmente vacíos y nos son tan extraños, o nos parecen tan lejanos de la gran tradición clásica de la cultura, ¿qué es lo que propiamente reconocemos? ¿No es precisamente el signo distintivo de la modernidad esta indigencia de símbolos, hasta tal punto profunda que, con toda su fe jadeante en el progreso técnico económico y social, nos niega justo la posibilidad de ese re-conocimiento?

He intentado mostrar que no es simplemente que haya épocas más ricas, familiarizadas con los símbolos, y épocas más pobres vacías de contenido simbólico, como si el favor de los tiempos pasados y la desgracia del presente fueran meros hechos dados. Realmente, el símbolo es una tarea de construcción. Es menester realizar las posibilidades del reconocimiento, y hacerlo en un círculo de tareas, seguramente muy grande, y frente a ofertas muy variadas de encuentros. Así, ciertamente, hay una diferencia entre que, en virtud de nuestra formación histórica y de nuestra familiaridad con la actividad cultural burguesa, nos apropiemos históricamente un vocabulario que resulta evidente en el lenguaje del pasado para que lo aprendido intervenga en el encuentro con el arte, y que, por otro lado, haya que empezar a deletrear un vocabulario nuevo y desconocido, que hay que ir acrecentando hasta que se pueda leer.

Sabemos lo que significa saber leer. Saber leer es dejar de percibir las letras como tales, y que sólo exista el sentido del discurso que se construye. En todo caso, es sólo la constitución armónica de sentido lo que nos hace decir: «He entendido lo que aquí se dice». Esto es lo que en principio lleva a su perfección el encuentro con el lenguaje de las formas artísticas, del arte. Espero que ahora esté claro que se trata de una relación de intercambio. Ciego está el que crea que puede tomar lo uno y dejar lo otro. No es posible dejar esto claro de manera suficientemente decidida: quien crea que el arte moderno es una degeneración, no comprenderá realmente el arte del pasado. Es menester aprender, primero a deletrear cada obra de arte, luego a leer, y sólo entonces empieza a hablar. El arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, puede escuchar la lengua del arte antiguo.

Desde luego, esta tarea no presupone una comunidad de comunicación sin más, ni la acepta agradecida como si de un regalo se tratase; antes bien, es esa comunidad de comunicación la que hay que aprender a construir. El «museo imaginario», esa célebre fórmula de André Malraux, donde todas las épocas y logros del arte se presentan simultáneamente a la conciencia, significa, por así decirlo, la aceptación forzosa de esta tarea, si bien de una forma algo más complicada. Nuestro logro ha consistido precisamente en juntar esta «colección» en nuestra imaginación; y lo principal es que nunca lo poseemos ni nos lo encontramos delante, como cuando se va a un museo para ver lo que otros han coleccionado. Dicho de otro modo: como seres finitos, estamos en tradiciones, independientemente de si las conocemos o no, de si somos conscientes de ellas o estamos lo bastante ofuscados como para creer que estamos volviendo a empezar (ello no altera en nada el poder que la tradición ejerce sobre nosotros). Pero sí que cambia algo en nuestro conocimiento si arrastramos las tradiciones en las que estamos y las posibilidades que nos brindan para el futuro, o si uno se figura que puede apartarse del futuro hacia el cual estamos viviendo ya, programar y construir todo de nuevo. Por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a

concebirlo y decirlo de nuevo. De ahí que utilicemos también la palabra «transmisión» (Übertragung) como traducción (Übersetzung)*.

De hecho, el fenómeno de la traducción es un modelo de lo que verdaderamente es la tradición. Lo que era lengua fosilizada de la literatura tiene que convertirse en nuestra propia lengua; sólo entonces es la literatura arte. Lo mismo puede decirse de las artes plásticas y de la arquitectura. Piénsese en la tarea que representa unificar de modo fructífero y adecuado las grandes construcciones arquitectónicas del pasado con la vida moderna y sus formas de circulación, sus costumbres visuales, posibilidades de iluminación y cosas por el estilo. Podría relatar, a modo de ejemplo, cuánto me conmovió, en un viaje por la Península Ibérica, entrar por fin en una catedral en la que ninguna luz eléctrica había oscurecido todavía con su iluminación el auténtico lenguaje de las antiguas catedrales de España y Portugal. Las troneras, por las que se puede mirar la claridad exterior, y el portal abierto, por el que entra la luz inundando la casa de Dios; sin duda, ésta era la forma verdaderamente adecuada de acceder a esa poderosa fortaleza divina. Esto no quiere decir que podamos desechar las condiciones en que nos hemos acostumbrado a ver las cosas. Podemos hacer esto en el mismo grado en que podemos desechar los actuales hábitos de vida, de circulación y demás. Pero la tarea de poner juntos el hoy y aquellas piedras del pasado que han perdurado es una buena muestra de lo que es siempre la tradición. No se trata de cuidar los monumentos en el sentido de conservarlos; se trata de una interacción constante entre nuestro presente, con sus metas, y el pasado que también somos.

Así pues, se trata de esto: dejar ser a lo que es. Pero dejar ser no significa sólo repetir lo que ya se sabe. No en la forma de las vivencias repetidas, sino determinado por el encuentro mismo es como se deja que lo que era sea para aquel que uno es.

Y, por fin, el tercer punto, la fiesta. No voy a repetir otra vez cómo se relacionan el tiempo y el tiempo propio del arte con el tiempo propio de las fiestas, sino que voy a concentrarme en un punto concreto: que la fiesta es lo que nos une a todos. Me parece que lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella. Y me parece que esto es una presencia especial, que debe realizarse totalmente a sabiendas. Recordar esto entraña que, así, se interpela críticamente a nuestra vida cultural, con sus lugares para el disfrute del arte y sus episodios en forma de experiencia cultural que nos liberan de la presión de la existencia cotidiana. Me permito recordar que estar expuesto a la consideración del público era parte del concepto de lo bello. Pero esto implica un orden de vida que, entre otras cosas, comprenden también las formas de la creación artística, la distribución arquitectónica de nuestro espacio vital, su decoración con todas las formas de arte posibles. Si el arte tiene de verdad algo que ver con la fiesta, entonces tiene que sobrepasar los límites de esta determinación que he descrito y, con ello, los límites impuestos por los privilegios culturales; e, igualmente, tiene que permanecer inmune a las estructuras comerciales de nuestra vida social. Con ello no se discute

que puedan hacerse negocios con el arte, o que, tal vez, el artista pueda sucumbir también a la comercialización de su trabajo. Pero ésa no es precisamente la función propia del arte, ni ahora ni nunca. Podría mencionar algunos hechos. La gran tragedia griega, por ejemplo, que todavía hoy presenta problemas a los lectores más instruidos y perspicaces. Las sentencias de ciertos coros de Sófocles y Esquilo resultan, por su agudeza y precisión, de una oscuridad casi hermética. Y, sin embargo, en el teatro ático se unían todos. Y el éxito, la inmensa popularidad que ganó la integración cultural del teatro ático da fe de que no era la representación de las clases altas, o que tuviese la función de satisfacer a una comisión de festejos que otorgaba premios a las mejores obras.

Un arte similar era y es, con seguridad, la gran historia de la polifonía occidental derivada del canto gregoriano. Y aún hoy podemos tener una tercera experiencia, exactamente con el mismo objeto que los griegos: la tragedia antigua. En 1918 o 1919, después de la revolución, le preguntaron al primer director del Teatro de los Artistas de Moscú con qué pieza revolucionaria iba a inaugurar el teatro revolucionario. Y, con un éxito enorme, representó Edipo rey. ¡La tragedia antigua, en todas las épocas y para todas las sociedades! El equivalente cristiano de esto lo constituye el coro gregoriano y su complejo desarrollo, pero también las Pasiones de Bach. Que nadie se engañe: no se trata de la mera asistencia a un concierto. Aquí sucede algo muy distinto. Al oyente de un concierto se le hace patente que la audiencia no se congrega allí del mismo modo que lo hace en una gran iglesia cuando se interpreta una Pasión. Es como en el caso de la tragedia antigua. Ello alcanza desde las más altas exigencias de cultura artística, musical e histórica, hasta la indigencia y la sensibilidad más simples del corazón humano.

Pues bien, yo afirmo, con toda seriedad: la ópera de tres centavos o los discos de canciones modernas, tan queridos por la juventud actual, son exactamente igual de legítimos. Tienen también la capacidad de, salvando las diferencias de clase y nivel cultural, emitir un mensaje e instituir una comunicación. No me refiero a ese contagio del delirio que es objeto de la psicología de masa; tal contagio se da, y, sin duda, ha acompañado siempre toda experiencia genuina de comunidad. En este mundo nuestro, con sus poderosos estímulos y su adicción al experimento, con frecuencia irresponsablemente controlado por motivos comerciales, hay sin duda muchas cosas de las que no podemos decir que instituyan en verdad una comunicación. El delirio como tal no es ninguna comunicación duradera. Pero es significativo que nuestros hijos se sientan definidos, representados de modo fácil y espontáneo cuando se les impresiona mediante el juego de la música, que es como hay que llamarlo, o en formas de arte abstracto que, con frecuencia, resultan muy pobres.

Deberíamos tener claro que el salto generacional, o mejor dicho, la continuidad de las generaciones (pues los mayores también aprendemos) que experimentamos en las inocuas disputas caseras sobre el canal que se va a conectar o el disco que se va a poner, también tiene lugar en el conjunto de nuestra sociedad. Comete un craso error el que crea que el arte

es sólo el arte de las clases altas. Olvida que hay estadios, salas de máquinas, autopistas, bibliotecas populares, escuelas de formación profesional que, a menudo, y con todo derecho, están instaladas con mucho más lujo que nuestros excelentes y viejos Gymnasien de humanidades —que yo, personalmente, con toda franqueza, echo de menos—, en los cuales el polvo escolar era casi un elemento de nuestra formación. Finalmente, olvida también los medios de comunicación de masa y su influencia sobre el conjunto de nuestra sociedad. No debemos olvidar que siempre hay un uso racional de tales cosas. Ciertamente que un peligro enorme para la civilización humana acecha en la pasividad que ha producido el uso, demasiado cómodo, de los múltiples canales de la cultura, especialmente en lo que se refiere a los medios de comunicación de masas. Pero justamente ahí está el reto humano para todos —para el adulto que educa y atrae, para el joven que es educado y atraído—, de enseñar y aprender con su propia actividad. Lo que se exige de nosotros es precisamente esto: poner en actividad nuestra ansia de saber y nuestra capacidad de elegir en presencia del arte y de todo lo que se difunda por los medios de comunicación de masas. Sólo entonces tendremos la experiencia del arte. La indisolubilidad de forma y contenido se hace efectiva con la no distinción por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia.

Sólo necesitamos clarificar los dos conceptos contrarios en los que, por así decirlo, puede derrumbarse esta experiencia. Quisiera describir estos dos extremos. Uno es esa forma de disfrutar de algo porque resulta conocido y notorio. Tengo para mí que aquí está el origen del kitsch, del no arte. Se oye lo que ya se sabe. No se quiere oír otra cosa y se disfruta de ese encuentro porque no produce impacto alguno, sino que le afirma a uno de un modo muy lacio. Es lo mismo que el que está preparado para el lenguaje del arte y siente exactamente lo que el efecto quería que sintiese. Se nota que se quiere hacer algo con uno. El kitsch lleva siempre en sí algo de ese esmero bienintencionado, de buena voluntad y, sin embargo, es justo eso lo que destroza el arte. Porque el arte sólo es algo si precisa de la construcción propia de la conformación, aprendiendo el vocabulario, la forma y el contenido para que la comunicación efectivamente se realice.

La segunda forma es el otro extremo del kitsch: el degustador de estética. Se le conoce especialmente en relación a las artes interpretativas. Va a la ópera porque canta la Callas, no porque se represente esa ópera en concreto. Comprendo que eso sea así. Pero afirmo que eso [123] no le va a proporcionar ninguna experiencia del arte. Está claro que saberse el actor, el cantante o el artista en general en su función de mediador constituye una reflexión de segundo orden. La experiencia de una obra de arte se culmina plenamente cuando de lo que uno se asombra es justo de la discreción de los actores; éstos no se exhiben a sí mismos, sino que evocan la obra, su composición y su coherencia interna hasta alcanzar, sin proponérselo, la evidencia. Hay aquí dos extremos: la «intención artística» para determinados fines manipulables que se presenta en el kitsch, y la absoluta ignorancia, por parte de los amigos de la degustación, del discurso propio que la obra de arte nos dirige, en favor de un nivel estéticamente secundario.

Me parece que nuestra tarea se centra propiamente entre estos dos extremos. Consiste en acoger y retener lo que se nos transmite gracias a la fuerza formal y a la altura creativa del arte genuino. Al final, conocer cuánto saber transmitido por la cultura histórica se tiene realmente en cuenta, resulta ser una especie de problema irrisorio o una pregunta secundaria. El arte de otros tiempos pasados sólo llega hasta nosotros pasando por el filtro del tiempo y de la tradición que se conserva y se transforma viva. El arte no-objetual contemporáneo puede tener —ciertamente sólo en sus mejores productos, apenas distinguibles hoy para nosotros de sus imitaciones— exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato. En la obra de arte, eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la conformación, sino sólo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos. Que «en el momento vacilante haya algo que permanezca». Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre.

[El presente texto es una versión reelaborada de las lecciones que el autor dio, con el título de «El arte como juego, símbolo y fiesta» en las Semanas de la Escuela Superior de Salzburgo, del 29 de julio al 10 de agosto de 1974. La versión original apareció en el volumen, editado por Ansgar Paus, que contiene todas las lecciones dadas en las Semanas de la Escuela Superior de Salzburgo de 1974; *Kunsts heute*, Graz Styria, 1975, págs. 25-84.]