

LA IDEA DE RICHARD WAGNER DE LA OBRA DE ARTE TOTAL.

Comentarios sobre el programa de una superación de la religión en el arte¹

Günther Pöltner, Universidad de Viena

Resumen. En la obra escrita de Richard Wagner se aprecia la doble reducción de la religión a religión de arte y del arte a estética. La religión es la personificación de las fuerzas naturales, que conduce al desconocimiento y la alienación de la verdadera esencia de la naturaleza. La función del arte es restablecer la unión con la naturaleza mediante la disolución gozosa de la subjetividad limitada en el éxtasis de la experiencia estética.

Abstract. In Richard Wagner's written work one can observe the double reduction of religion to the religion to art, as well as of art to the aesthetic. Religion is the personification of natural forces, which leads to ignorance about and alienation from the true essence of nature. The mission of art is reestablish a unity with nature, through the joyful dissolution of limited subjectivity into the ecstasy of aesthetic experience.

1.

El programa de una superación de la religión en el arte guarda relación con el dilema en el que había caído la Ilustración con su intento de establecer una religión de la razón natural. La triunfante razón ilustrada tiene que reconocer dos cosas: primero, que la eliminación de dependencias esclavizadoras provocó nuevas formas de alienación, y segundo, que ella es incapaz de compensar la pérdida —que ella había provocado también— de la función de la religión histórica —el cristianismo— y de proporcionar a las formas de vida un sustituto de legitimación. Si nos atenemos a que en una legitimación tal tiene que entrar constitutivamente una dimensión religiosa, entonces, bajo las condiciones de una Ilustración que ya no puede dar marcha atrás, se ofrece el pensamiento de la superación de la religión. Esta superación parece permitir dos posibilidades: una superación en una nueva razón, y una superación en lo otro que la razón.²

La primera posibilidad es el intento hegeliano del sobrepujamiento de la razón ilustrada con el fin del desarrollo de un concepto de razón que contuviera en sí como superado el poder socialmente integrante de la religión. La segunda posibilidad es el programa del romanticismo. La base de las formas de vida sociales, que se ha vuelto frágil, no se

¹ Traducción de Alberto Ciria.

² Así expone el problema J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt 1985, pp. 104 ss.

puede reemplazar mediante una nueva razón, sino mediante lo otro que la razón. Esto otro ha de ser una nueva mitología en forma de arte —para el primer romanticismo, en forma de poesía—. El arte se considera aquí fuente de renovación de la humanidad. Como ejemplos de una esperanza, basada en el potencial del arte, en una humanidad reconciliada, pueden servir el llamado „Más antiguo programa sistemático», Friedrich Schlegel y Schelling, así como, finalmente, Wagner.

En el „Programa sistemático»³ se dice que „la verdad y la bondad sólo están hermanadas en la belleza. [...] la poesía obtiene con ello una dignidad superior, vuelve a ser lo que fue al comienzo: maestra de la humanidad, pues no queda ya filosofía ni historia, únicamente el arte poético sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes. Al mismo tiempo escuchamos muy a menudo que la gran multitud tiene que tener una religión accesible a los sentidos. No sólo la gran multitud: también el filósofo la necesita. Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: eso es lo que necesitamos. [...] tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio de las ideas, tiene que hacerse una mitología de la razón. Mientras las ideas no las hagamos estéticas, es decir, mitológicas, no tendrán interés para el pueblo; y a la inversa, el filósofo tendrá que avergonzarse de la mitología mientras ésta no sea racional.» (*Materialien* 111 s.)

Aquí se expresan, entre otras, estas dos cosas: 1) al arte (la nueva mitología en forma de poesía) se le atribuye la capacidad de fundamentar formas de vida morales. Una sociedad verdaderamente humana ha de obtener su humanidad del arte (poesía como maestra de la humanidad): la sociedad humana es la sociedad estética. 2) La filosofía y la religión están superadas en el arte. El puede establecer una obligatoriedad universal no como razón, sino como mitología (racional). La religión accesible a los sentidos es la filosofía hecha mitológica, de la que, al final del programa sistemático, se dice que es la „nueva religión» (*Materialien* 112).

En su „Discurso sobre la mitología» (1800) explica Friedrich Schlegel: „Afirmo que nuestra poesía carece de un centro como lo era la mitología para los antiguos, y todo lo esencial en lo que la moderna arte poética queda a la zaga de la antigua puede resumirse en estas palabras: no tenemos mitología. Pero añadido que estamos cerca de conseguir una, o más bien va siendo hora de que hayamos de colaborar seriamente para engendrar una. [...] La nueva mitología [...] tiene que ser la más artificiosa de todas las obras de arte, pues ha de abarcar a todas las demás [...]»⁴

También Schelling⁵, al final de su sistema del idealismo trascendental, habla de una nueva mitología (III/629), y de que tras su culminación la filosofía „retornará al océano universal de la poesía». La razón filosófica proporciona por sí misma su superación en la nueva mitología, que „no puede ser invención del poeta concreto, sino de un nuevo género, que representa, por así decirlo, a un único poeta» (III/629).

Cierto que no hay que pasar por alto algo a lo que también apuntaron Schlegel y Schelling: la nueva mitología es una exigencia. Todavía no existe, pues de otro modo no se tendría el problema de cómo una sociedad fragmentada en intereses particulares

³ En: (edit.) M. Frank, G. Kurz, *Materialien zu Schellings Anfängen*, Frankfurt 1975, pp. 110-112 (cit.: *Materialien*).

⁴ Fr. Schlegel, *Schriften und Fragmente*, Stuttgart 1956, 121 s.

⁵ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Sämtliche Werke*, edit. por Karl Friedrich August Schelling, primer apartado: 10 vol. (=I-X), segundo apartado: 4 vol. (=XI-XIV), Stuttgart-Augsburgo 1856-61.

pueda llegar a su verdadera unidad. La obra de arte que puede ejercer una función de formación de la comunidad es una obra de arte del futuro. De ella se habla enfáticamente en singular: en ella, *una* humanidad ha de celebrar su solidaridad.

El intento sin duda alguna más decisivo de preparar un camino para esta obra de arte del futuro lo emprendió Richard Wagner con su obra de arte total. En ella ha de ser perceptible ya el futuro amor que abarca a la humanidad. (Uno de sus escritos lleva el significativo título de „La obra de arte del futuro»⁶.)

Una confrontación con Wagner parece que merece la pena por dos motivos. Por un lado, su intento evidencia fuertemente las dificultades en las que cae el arte si es que, en calidad de religión del arte, ha de llegar a ser la única instancia otorgadora de sentido. Por otro lado, en Wagner pueden indagarse de una manera excelente los principios de un arte que se entiende a sí mismo como estético. Si de lo que se trata es de abandonar la actitud estética fundamental, que desde hace ya tiempo se ha hecho cuestionable, entonces es imprescindible un retroceso a los principios de la estética.

2.

Con su obra de arte total Wagner persigue dos propósitos: 1) Como ya dice el nombre „obra de arte total», se trata de una integración de todas las artes. En la unidad de la obra de arte total todas las artes quedan superadas de tal forma que, según el convencimiento de Wagner, cada una de ellas llega a su desarrollo originariamente propio. (Así por ejemplo, el fin supremo de la arquitectura debe ser la construcción de teatros; el de la pintura, la pintura de decorados; el de la plástica, los gestos de los actores.) Al arte poético y a la música se les reservan allí los papeles fundamentales. Según la intención, la música ha de ser el medio de proporcionar eficiencia al drama (III/23). 2) La obra de arte total asume la sucesión de la celebración religiosa: pretende ser la superación del culto religioso en la celebración artística. La verdad de la religión es el arte. „La obra de arte es la religión presentada de modo viviente» (III/63).

El fragmento inicial de su escrito „Religión y arte» contiene a este respecto un sucinto resumen: „Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa le está reservado al arte salvar el núcleo de la religión, concibiendo los símbolos místicos, que la primera quiere saber creídos en sentido propio como verdaderos, según su valor simbólico, para, mediante su presentación ideal, dar a conocer la verdad profunda que se oculta en ellos» (X/211). Es decir, se trata de una salvación mediante el arte de lo más íntimo de la religión. Esta salvación se hace necesaria cuando la religión pierde su poder determinante de la vida y se vuelve „artificiosa». Wagner dice también en qué consiste para él la artificiosidad de la religión: en la acumulación incesante de imágenes en lugar de tomarlas en serio como meras imágenes, y en su reinterpretación en enunciados teóricos que hay que considerar verdaderos, es decir, en los que hay que creer. Esta acumulación de imágenes surge del miedo inconfesado de la religión a su desenmascaramiento, al descubrimiento de su verdadera esencia. Simultáneamente el arte se toma en servicio y se degrada a medio de la autoafirmación de la religión, por lo que el arte tiene que quedar obstaculizado

⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 vol., Leipzig, E.W. Fritsch, 1887. En adelante se cita por esta edición.

en su desarrollo (X/212). Dicho con otras palabras: la religión es artificiosa cuando se niega a convertirse en religión de arte. Así pues, Wagner no comparte la tesis de Hegel según la cual „el arte, por el lado de su determinación suprema, es para nosotros algo pasado»⁷, es decir, que para nosotros la forma determinante de manifestación de lo absoluto ya no es el arte, sino la filosofía. El arte, según Hegel, „ha dejado de ser una necesidad absoluta»⁸. Cómo puede serlo no obstante para Wagner, y qué consecuencias resultan de ahí, es lo que habrá que mostrar.

En sus reflexiones sobre la necesidad y la posibilidad de la obra de arte total, Wagner describe el presente como una sociedad de individuos concretos aislados, y el estado como una máquina coercitiva que destruye la libertad. La expresión de esta situación general, es decir, de la pérdida de la identidad social, es la fragmentación del arte en géneros artísticos aislados entre sí, así como el aislamiento del artista respecto del público, la necesidad de, en vez de poder crear desde la comunidad, tener primero que construirse una comunidad (III/55 ss.).

Wagner es plenamente consciente de la dificultad que implica la exigencia de una obra de arte total. Después de todo, aquí se da ostensiblemente una relación circular: el arte aparece por un lado como fundamento, por otro lado como consecuencia y expresión de la humanidad unida. Por un lado, la obra de arte ha de crear las condiciones para la unificación del hombre sobre una base universal. Bajo las condiciones dadas, la obra de arte es la única salvaguardia de la idea de una humanidad unida, sólo ella puede anticipar perceptiblemente la superación del estado de enajenación. Bajo las condiciones de la sociedad burguesa basada en la competencia, el arte tiene un carácter anticipador: mientras no se haya realizado la moral universal que abarque a la humanidad, el lugar de esta moral es primeramente el arte. Sin embargo, según la convicción de Wagner, la obra de arte no puede lograr por ella misma la unificación, sino que sólo tiene la función de una comadrona: puede desatar las fuerzas que conducen a la superación del estado de enajenación (es decir, a la negación revolucionaria de lo negativo dado). Es asunto del arte „darle a conocer a este apremio social su significado más noble, mostrarle su verdadera dirección» (III/32).⁹ „Únicamente con la eficiencia de nuestro arte [...] no podemos alcanzar la sociedad humana» (III/40). Por otro lado, la obra de arte presupone la unificación ya lograda, la superación de la fragmentación. Pues el arte sólo es vivo, es decir, verdaderamente configurador de comunidad, si es engendrado por la vida misma (III/161). „El artista del futuro» tiene que ser „el pueblo» (III/169). Desde luego que con ello no se está afirmando que un colectivo anónimo produzca obras de arte, sino que se quiere decir que el pueblo posee la fuerza creadora de mitos y ofrece al artista que es activo en una comunidad de artistas el material en cuya exposición artística el pueblo puede reencontrarse a sí mismo del todo. (Por eso Wagner atribuye a los elementos populares una significación tan grande para la formación de las artes concretas, sobre todo de la poesía, la música y la pintura.)

La relación circular entre arte y sociedad Wagner quiere resolverla con ayuda de una concepción de la historia, de modo que se haga visible la posibilidad de una obra

⁷ WW (Glockner) XIII/233.

⁸ WW (Glockner) XIII/233.

⁹ Por cuanto respecta a la comunidad de Wagner con los primeros socialistas franceses, cfr. M. Frank, *Der kommende Gott*, Frankfurt 1982, 217 ss.

de arte del futuro. Al comienzo de la historia hay pueblos cuya identidad social viene asegurada por el mito. Siempre que el mito y la religión han sido vivientes en la estirpe de un pueblo, dice la reflexión, «el vínculo especialmente unificador justamente de esta estirpe ha consistido sólo precisamente en este mito y precisamente en esta religión» (III/131). En sus imágenes y narraciones míticas, la religión expone sensiblemente los elementos conservadores de la vida y las referencias de una comunidad. Estos poderes se representan como dioses. La religión es la afirmación y el recuerdo de la eficiencia presente de estos poderes. Su punto culminante lo encuentra en la celebración. En la celebración religiosa, un pueblo afirma su vida y la referencia a los poderes divinos a los que se agradece. Coincidiendo con la filosofía romántica del arte, Wagner ve el prototipo de esta comunidad popular unida míticamente en la Grecia de la Antigüedad clásica, y más concretamente en la celebración de la tragedia. Ella, que ha surgido de la celebración religiosa, es el germen de la obra de arte total. Esta concepción se encasilla en el esquema de la crítica ilustrada de la religión: por un lado se reconoce la necesidad de una fundamentación religiosa de la sociedad humana, pero por otro lado se critica la forma no aún ilustrada sobre sí misma de esta fundamentación.

Aunque Wagner reconoce que la celebración religiosa es el suelo materno de las artes, sin embargo no hay que pasar por alto que su concepción es una retroproyección con fines de asegurar su propio propósito. A saber, él interpreta la tragedia antigua ya como religión de arte, como superación de la celebración religiosa que, a causa de su esclerotización, necesariamente ha pasado a ser una mera ceremonia. «Por tanto, la tragedia era la celebración religiosa hecha obra de arte, [... cuyo] núcleo perduró en la obra de arte» (III/132). Ciertamente este proceso no es nada externo a la religión, sino una tendencia operante en ella a la manifestación de su esencia: ser en el fondo arte, es decir, ser exclusivamente un engendramiento de la naturaleza humana. (Wagner recoge la tesis de Feuerbach de crítica a la religión según la cual «el secreto de la teología es la antropología»¹⁰ y «la esencia divina [...] no es otra cosa que la [...] esencia del hombre separada de los límites del [hombre individual] hipostasiada, es decir, intuita y venerada como una esencia distinta»¹¹.)

Pues bien, lo que en la obra de arte de la tragedia griega era real de una manera nacionalmente limitada, en la obra de arte total debe realizarse de una manera supranacionalmente ilimitada. Y el mismo poder que elevó el mito griego a la obra de arte de la tragedia determina el «proceso de desarrollo desde la decadente comunidad nacional genérico-natural hasta la comunidad universal puramente humana» (III/133). La historia que sigue con la decadencia de la Grecia clásica es una historia de decadencia en la dirección de un «egoísmo absoluto» (III/134), que sin embargo no ha de verse de modo puramente negativo, porque mediante ella se engendran de modo dialéctico las fuerzas opuestas de su superación. De modo análogo, Wagner ve en la formación de modos artísticos autónomos el presupuesto para su integración definitiva en la obra de arte total. (Así, la creación sinfónica de Beethoven significa para él la culminación y el punto máximo de la música absoluta.) Es decir, Wagner resuelve la relación circular entre fundamento y consecuencia concibiendo la obra de arte del futuro como colmamiento de una menesterosidad necesaria e inmanente a la historia. Pues una menesterosidad necesaria engendra desde

¹⁰ L. Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart 1974, p. 10.

¹¹ *ibid.*, p. 54.

sí misma las condiciones de su satisfacción (III/60). Enlazando con el concepto de genio de la filosofía del arte romántica (el genio como predilecto de la naturaleza), Wagner asegura la posibilidad de poder crear, bajo las condiciones de una sociedad todavía enajenada, obras de arte que muestren el aspecto de la futura humanidad unida. El poder que opera en el artista como impulso de arte es el mismo que opera en los otros individuos que sufren por su aislamiento como apremio a la negación de la causa del sufrimiento. En la obra de arte, este poder se hace objetualmente consciente en forma de una exposición sensible. El artista se constituye en el punto en el que el poder impulsor de la historia humana alcanza su conciencia intuitiva. Sin embargo, eso no libra al artista del problema central de la nueva mitología: el problema de la creación de un simbolismo universal. Ya Hegel se vio movido a salir al paso al „escepticismo en la posibilidad de una nueva mitología»¹², indicando que ella „se elaboraría como por sí misma desde la más íntima profundidad del espíritu»¹³. Y la solución del problema de cómo ha de surgir pues la nueva mitología, Schelling también podía esperarla sólo „de los destinos futuros del mundo y del curso posterior de la historia» (III/629). El dilema consiste en que el material de la obra de arte del futuro hay que sacarlo del pasado: de la antigua mitología de Grecia, de la Edad Media, del mundo artesanal preindustrial. Los ensayos de una nueva mitología se vuelven por tanto cuestionables: ¿qué valor poseen? En tanto que glorificaciones del pasado ¿expresan sólo la impotencia de la razón práctica?¹⁴

Ahora bien, ¿cuál es el verdadero poder de la historia? Para Wagner, la naturaleza. La resolución de la relación circular que hemos mencionado antes entre sociedad y obra de arte Wagner sólo la logra al precio de una reducción: el programa de una superación de la religión en el arte opera con una reducción de la historia a historia natural. Ciertamente esta reducción se trata de compensar elevando la naturaleza a poder reconciliador y salvífico —no la naturaleza de la razón teórica, sino aquello de la naturaleza que para la razón teórica resulta indisponible e indomitable.¹⁵ El recurso mencionado al comienzo al *arte* como instancia otorgadora de sentido es una fe en el poder salvífico de la *naturaleza* (humana y extrahumana). En un tono casi entusiasta escribe Wagner: „Cuando el médico sabio no conoce ningún remedio, entonces nos dirigimos finalmente de nuevo a la naturaleza. La naturaleza, y sólo la naturaleza puede consumir también ella sola el desenlace del gran destino del mundo» (III/31). En la historia de la cultura determinada por el cristianismo, en base a un concepto previo de cristianismo que él nunca puso seriamente en cuestión, Wagner sólo puede contemplar una historia enemiga de la humanidad, de la que no queda otra salida que la fe en „la naturaleza eterna y únicamente viviente» (III/31). La verdadera humanidad sólo es posible como reconciliación con la naturaleza que todo lo gobierna. Esta reconciliación es celebrada en la obra de arte total. Wagner habla de la „tendencia artística a la reunificación con la naturaleza en la obra de arte» (III/60), de la fe „en el poder de la necesidad al que le es reservado la obra del futuro» (III/60), así como de que el hombre „sólo puede alcanzar su redención en la obra de arte sensiblemente presente» (III/60).

¹² *Schriften und Fragmente*, *ibid.*, p. 122.

¹³ *ibid.*, p. 123.

¹⁴ Cfr. M. Frank, *ibid.*, p. 218.

¹⁵ Cfr. O. Marquard, *Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, en: *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, *ibid.*, p. 341-377, aquí 345.

Qué entiende Wagner por „redención» puede deducirse del mejor modo a partir de su concepto de mito. Lo determinante en ello es el *efecto* que ejerce el mito. El mito corresponde a una menesterosidad primaria de la naturaleza humana: es la satisfacción que la propia naturaleza humana se proporciona de esta menesterosidad. A saber, el hombre siente inicialmente la naturaleza como una fuerza superior que provoca asombro (III/268), y la innegable multiplicidad de sus fenómenos como causa de un profundo desasosiego (IV/31). El poder superior indómito de la naturaleza empuja al hombre a la desunión consigo mismo. „Para superar esta intranquilidad» (IV/31) el hombre personifica los poderes naturales, los sublima en dioses, lleva a la multiplicidad de los fenómenos un orden que se corresponde con su menesterosidad, y de este modo se hace comprensible también para sí mismo. Mediante la representación de causas divinas, el hombre aplaca inconscientemente su menesterosidad de autoidentidad. Se proporciona a sí mismo la posibilidad de hallarse a sí mismo en otros y de este modo reencontrarse. De la alegría por esta consonancia (III/15), y de la exigencia de una presentación comprensible del mito, surge el arte. „El arte, según su significado, no es otra cosa que la satisfacción de la exigencia de conocerse a sí mismo en un objeto presentado admirado o amado, de reencontrarse en los fenómenos del mundo exterior dominados mediante su presentación» (IV/32). El mito y el arte son medios de un dominio parcial de la naturaleza y de la autoconservación del hombre. Desde luego que el hombre que vive en el viejo mito no sabe nada de la procedencia de sus representaciones, y en esta medida con él no se alcanzado la forma suprema del encontrarse a sí mismo. Ella sólo se da cuando en la presentación artística se intuye la desdivinización de estas representaciones. „Redención», „reconciliación», según lo que acabamos de decir, no son más que otros títulos para el aplacamiento del apremio a encontrarse a sí mismo en el otro. En este contexto habla Wagner —casi se podría decir que „traicioneramente»— de un autodeleite que la tragedia deparaba a los griegos (III/28). Lo que vale para el germen de la obra de arte total, tiene que valer máximamente para ésta.

Pero previamente hay que llamar la atención sobre la dinámica a la que Wagner se abandona con la figura especulativa, que procede del idealismo y que aquí se invierte en un sentido naturalista, del reencontrarse a sí (encontrarse a sí mismo) en lo otro: en el encontrarse-*se* en lo otro, justamente lo otro no es encontrado, y de este modo, conservando las premisas, sólo se llega a lo otro mediante la auto-*disolución*. El encontrarse en lo otro se convierte finalmente en un disolverse en lo otro. No en vano Wagner pudo ver en la filosofía de Schopenhauer una confirmación de su voluntad artística.¹⁶

Si la fe en el poder salvífico de la naturaleza promete salvación, esta verdad sólo puede hacerse fecunda para el hombre si él la puede captar de un modo que sea plenamente correspondiente a su esencia. Parafraseando unas palabras de Hegel¹⁷ puede decirse que, para Wagner, la obra de arte total es el modo como la verdad existe para todos los hombres. En la obra de arte, la reconciliación de hombre y naturaleza no ha de ser presentada de modo meramente distanciante, sino que tiene que consumarse anticipadamente de modo festivo. En la celebración artística, el hombre tiene que vivenciar y sentir en sí

¹⁶ Cfr. también su artículo sobre Beethoven de 1870 (IX/61-126).

¹⁷ En el Prólogo a la segunda edición de su *Enciclopedia* escribió Hegel: „La religión es el modo de la conciencia como la verdad es para todos los hombres, para los hombres de toda formación.» (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Hamburgo 1959, p. 12).

mismo el poder redentor. Hay que llegar a una „presentación real» (IV/2). La presentación no es una imitación naturalista, sino recreación de la fuerza de la naturaleza que todo lo unifica. Según Wagner, las artes aisladas siempre se dirigen sólo a la imaginación del hombre (IV/2) y lo dejan en la actitud del contemplador. La presentación real, tal como sólo es posible en la obra de arte total, es „posible sólo mediante una proclamación a la universalidad de la receptividad artística del hombre, mediante un comunicado a su organismo sensible completo, no a su imaginación» (IV/2).

El hombre entero tiene que ser abarcado y en cierta manera arrebatado. Una y otra vez insiste Wagner en que no se trata de hablarle meramente al hombre de entendimiento, sino al mismo tiempo al hombre de sentimiento, es más, incluso a éste en primera instancia. La expresión artística tiene que ser capaz de „proclamarse *completamente* al sentimiento», y no alternativamente al entendimiento y al sentimiento (IV/197 s.); el contenido de la obra de arte tiene que ser „un contenido que estimule plenamente y satisfaga plenamente al sentimiento» (IV/203). Desde aquí se vuelve comprensible la relación entre poesía y música en la obra de arte total. Wagner explica que la música tiene que ser el medio para ayudar a la expresión poética a conseguir su efecto (III/231), y más adelante, que a la poesía tiene que importarle proyectar una imagen rápidamente comprensible de fenómenos naturales, es decir, una imagen que sea captada por el sentimiento „sin resistencia», y que no tenga primero que ser interpretada (IV/82). En este contexto acuña Wagner el término de „comprensión del sentimiento» (IV/82). Tal efecto inmediatamente comprensible y que hace superflua toda interpretación, la poesía no puede lograrlo únicamente por sí misma, sino sólo en asociación con la música. Pero como a Wagner le importa en primer término el efecto sobre el sentimiento, la relación entre poesía y música finalmente se invierte, y la música obtiene de hecho la preferencia. Esto ciertamente no es asombroso si pensamos que la obra de arte total wagneriana quiere presentar anticipativamente la redención del hombre. El hombre está reconciliado, redimido, cuando el sentimiento le proporciona una unidad que lo abarca, cuando ya no se siente como alguien aislado, sino que en el delirio de la vivencia es arrebatado más allá de sí mismo, y se funde en el gozo del no estar diferenciado. (Se entiende de suyo, diciéndolo con palabras de Schopenhauer, que la obra de arte libera al hombre „no para siempre, sino sólo para ciertos momentos de la vida, y es para él [...] sólo un consuelo momentáneo en ella.»¹⁸)

El sentimiento tiene que ser importante para Wagner por dos motivos. Es para él: 1) la conciencia de la unidad, del pleno ser-uno con lo otro. En el sentimiento está extirpada la conciencia de la diversidad, no es una conciencia objetual, sino el modo como está presente la unidad. Por este motivo, la obra de arte, en tanto que fiesta de redención, tiene que tratar de alcanzar un delirio del sentimiento. El sentimiento es: 2) la conciencia de lo inmediato, de lo realmente presente. Lo que puede comunicarse al sentimiento se prueba como real, porque es efectivo. (Cuando Wagner quiere saber apelado al hombre entero teniendo a la vista el sentimiento, ciertamente con ello no se entiende lo que, por ejemplo, San Agustín designa como el corazón [lat. *cor*] del hombre. El sentimiento no se refiere a la apertura del hombre entero al ser, sino al delirio de la vivencia de un sujeto encerrado en sí mismo.) Pues bien, la música es el arte que apela

¹⁸ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I/1, Zürich 1977, p. 335.

al sentimiento del hombre. Ella es un lenguaje universal y humanamente comprensible. Por eso, en tanto que arte del sentimiento, es la presentación inmediata de la fuerza unificadora omniabarcante de la naturaleza. El medio principal de causar el deseado estímulo del sentimiento es la orquesta. „La orquesta es, por así decirlo, el suelo del sentimiento infinito y universal desde el que el sentimiento individual del intérprete concreto es capaz de crecer hasta la suprema plenitud; disuelve en cierta manera el suelo rígido e inmóvil de la escena real en una superficie fluida y blandamente dúctil, impresionable y etérea, cuyo fundamento inmesurado es el mar del propio sentimiento» (III/157).

Música como presentación inmediata de la naturaleza: con ello se ha dado la palabra clave para designar la íntima equivocidad del recurso romántico a la naturaleza que se encierra inicialmente en este recurso. La esperanza en la naturaleza que evocan sus primeros escritos (en los años 1849 y 1850) se trueca en su opuesto. Aquello que la naturaleza resulta ser, Schopenhauer lo expresó con la fórmula de la „voluntad» ciega. En el artículo sobre Beethoven del año 1870 Wagner se sabe a este respecto coincidente con Schopenhauer (IX/66 ss.). La música se considera una manifestación inmediata de la esencia más íntima del mundo, de la voluntad. Puesto que la individualidad implica limitación y se constituye por tanto en una fuente de sufrimiento, la música puede anticipar redención en tanto que „estimula el éxtasis supremo de la conciencia de la falta de límites» (IX/78). Ciertamente: a Wagner tampoco se le escapó antes la interna equivocidad del concepto de naturaleza. Después de todo, ya en sus escritos tempranos la obra de arte es para él tanto celebración de amor como celebración de muerte: celebración del consentimiento consciente con la necesidad del surgir y perecer, del sacrificio consciente de la individualidad, tal como sucede en la muerte. „La enajenación última y completa de su egoísmo personal, la presentación de su disolución completa en la generalidad, un hombre sólo nos la anuncia con su muerte, y concretamente no con su muerte azarosa, sino con su muerte necesaria, condicionada por su actuar. La celebración de una muerte así es la más digna que puede ejecutar el hombre.» Sucede en la „obra de arte dramática» (=en la obra de arte total) (III/164).

No podía quedar oculto que justamente la naturaleza no es una fuerza cobijadora y salvífica —dejando ahora al margen la pregunta de si la naturaleza puede ser eso en general—, sino que también es una fuerza en último término aniquiladora. Nada de lo que ha surgido escapa a la aniquilación. La naturaleza, conjurada primero como salvadora, no puede hacer justicia a la exigencia que se le hace y enfatiza su negatividad: ser fuerza destructiva. La naturaleza no entra en cuestión como fuerza donante de sentido y redentora, si es que se mantiene la seriedad de la pregunta por el sentido y no se busca la escapatoria en evasivas que funcionalizan al hombre concreto.

3.

No cabe duda de que la idea de la renovación de la humanidad en el terreno del arte, a la que también se sabe obligada la concepción de Wagner de una obra de arte total, ha fracasado. Wagner estaba convencido de que, bajo las condiciones de una sociedad industrial capitalista, la comunidad de artistas unida en la voluntad de la obra de arte del futuro por un lado —más exactamente: la comunidad de artistas que se compadece de las necesidades del pueblo—, y por otro lado la comunidad artística consistente de

artistas y público, puede ser el germen de la humanidad solidarizada. (La comunidad de artistas como una suerte de sacerdotes, y el público que goza del arte como una suerte de comunidad.) No podrá decirse que el círculo de adoradores que de hecho se ha formado en torno a Wagner fue (o es) un germen tal.

Ciertamente, una religión del arte no fracasa primero por las condiciones límites fácticas ni por las situaciones desfavorables que se oponen a su realización; más bien, esta idea es en sí misma un pensamiento absurdo (lo que el Schelling tardío vio y trató de resolver a su manera.) Que las artes tienden a la unidad de una obra de arte total puede considerarse un lejano recuerdo a su origen, la celebración religiosa, la fiesta como alabanza y agradecimiento públicamente realizados por el regalo de la vida. Pero la obra de arte total no naufraga tanto porque las artes pueden descubrir una plenitud de posibilidades de desarrollo autónomo tal que evidenciaría una integración posterior como un perjuicio que no cabe imponer, sino justamente porque el arte y la religión no son funcionalmente equivalentes: una visión ante la que una superación de la religión en el arte no puede pasar impune. La celebración sobre la base de una integración de las artes no es una fiesta enraizada religiosamente, sino justamente una celebración artística cuya seriedad representada no puede llamar a engaño acerca del carácter sustitutorio de este evento.

Si al mito y a la religión se les deniega, como hizo Wagner, el carácter genuinamente religioso, y el mito y la religión se establecen como proyección inconsciente de la naturaleza humana, entonces tampoco la obra de arte total puede despertar a la vida lo negado. „En el desmoronamiento de la fe que le brinda al arte su sentido, el artista se esfuerza desesperadamente por una fe en el arte.»¹⁹ Lo que mediante la poesía y la música ha aparecido como glorificación de una fuerza redentora, tiene que convertirse irresistiblemente en el intento de salvarse de la falta de sentido mediante la huida a la apariencia de la ilusión: el arte, que bajo el signo de la crítica negativa a la religión se presenta para superar salvíficamente en sí mismo lo más íntimo de la religión, está practicando en el fondo una autofuncionalización que, en circunstancias modificadas, lo hace reemplazable. El arte que de pronto se ve ante la tarea de traer en cierto modo la falta de sentido a una distancia vivible y de otorgar a la existencia una legitimación estética, se convierte en un narcótico que en último término puede ser sustituido por otros medios: con la autofuncionalización del arte bajo los auspicios de una superación de la religión se pierde la diferencia entre arte y no arte: éste último (por ejemplo en forma de medicamentos terapéuticos) puede convertirse en un equivalente funcional de aquél.

¿Hay que decir entonces que el intento de Wagner de una obra de arte total ha chocado simplemente contra la tesis de Hegel del carácter de pasado del arte en atención a su determinación suprema, y que es un acto anacrónico de regresión con todas las consecuencias que un paso como éste conlleva? ¿Pero qué otra cosa sería una respuesta positiva a esta pregunta sino un atenerse igualmente regresivo a los principios del pensamiento hegeliano de la historia? ¿Pero cómo, si el fracaso de la idea de una obra de arte total ha evidenciado otra cosa, a saber, los cuestionables presupuestos de la actitud estética fundamental, a la que esta idea ha dado una expresión suprema? Cierto: la estética es cuestionable desde hace tiempo. Pero una cosa es desahogarse en la antiestética asumiendo de este modo los presupuestos de la estética, y otra cosa es reflexionar todavía la propia cuestionabilidad de estos presupuestos.

¹⁹ H. Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, Múnich 1966, p. 230.

4.

La interpretación estética de lo bello está acuñada por la actitud fundamental de la filosofía moderna, para la cual es determinante la prioridad del método y el sujeto que tiene certeza de sí mismo —el *cogito me cogitare* cartesiano—. El estado del sujeto pasa a ser determinante para la determinación de lo existente, lo cual repercute en que lo bello se determina en la relación con la conducta sensible, que corresponde a la sensación y al sentimiento, del hombre —es decir, que lo bello se determina estéticamente—. ²⁰

1) Lo bello se pone en correspondencia primariamente con el conocimiento, y en éste, a su vez, con el conocimiento sensible y con los estados de vivencia que se vinculan con él, que por su parte se subordinan al conocer y al querer espirituales. Merced a ello, en el tiempo posterior el gusto recibe la función de un juez en los asuntos concernientes a la belleza. La determinación estética de lo bello obedece inicialmente a una rehabilitación del conocimiento sensible, en la que la distinción racionalista entre sensibilidad y entendimiento sigue siendo determinante. 2) Con la atribución de lo bello al estado de vivencia del hombre se propicia la conducta receptiva, que finalmente cristaliza en una actitud de consumista. Esta postura se adopta pese a todo también allí donde uno se entrega al torbellino de sentimientos que engendra lo estético. 3) Por último, la pregunta por la esencia de lo bello es reemplazada por la pregunta por su efecto. No se trata de si algo es bello, sino de cómo *opera* estéticamente sobre alguien, de qué impresión provoca. Pero un efecto estético no está vinculado con lo bello. Si lo bello queda determinado de esta manera, entonces la diferencia entre „bello» y „no bello» se vuelve irrelevante. Lo bello pasa ahora por su parte a ser reemplazable por otros estimulantes. A causa de un abotagamiento, nuevos „valores» pasan a ser estéticamente relevantes: desde lo superficialmente atrayente hasta lo chocante en todas sus variantes. Es la determinación estética de lo bello, que hace que el arte „bello» se transforme en arte „no bello», y que finalmente lo hace a éste reemplazable por el no-arte.

A la luz de este breve recordatorio de las características de la estética, no es difícil reconocer la concepción estética del arte en Wagner. Basta con pensar en su siempre reiterado enfatizamiento de que el arte tiene que transmitir sobre todo vivencias, despertar sentimientos y sublimarlos en el éxtasis del delirio, de modo que se llegue a una especie de clarividencia onírica. (Eso fue sobre todo lo que tanto impresionó a Nietzsche del joven Wagner: el redescubrimiento de lo dionisíaco, como él opinaba por entonces, un juicio que, como es sabido, más tarde revisó.) Los medios que Wagner aplica „se asemejan de modo extraño a los medios con los que el hipnotizador consigue su efecto [...]. Y el estado al que, por ejemplo, el *Preludio* de Lohengrin transporta al oyente, y más aún a la oyente, ¿es esencialmente distinto del éxtasis del sonámbulo? Escuché a una italiana, tras haber oído el citado *Preludio*, decir con esos ojos hermosamente extasiados que son propios de la wagneriana: come si *dorme* con questa musica.» (Nietzsche, WW, *Schlechta*, vol. II, p. 581 s.) Y recordemos que el efecto inmediato sobre el sentimiento ha de hacer superflua la interpretación de lo presentado.

La atención que Wagner presta al fenómeno mencionado puede mostrar hasta qué punto la estética está obligada indirectamente a la comprensión de la realidad de la razón

²⁰ Baumgarten creó la estética como disciplina filosófica como el intento de defender la autonomía del conocimiento sensible frente a su reducción racionalista, y de atribuirle al juicio de gusto su legitimidad propia.

teórica moderna, justamente en tanto que quiere ofrecer una especie de asilo a lo indomitable de la naturaleza. La estética participa de las consecuencias que aparecen con la disolución de la identidad transcendental de *ens* y *verum* a cargo la razón teórica de la modernidad. „Realidad» significa ahora lo mismo que „facticidad libre de significado». Lo verdadero es lo fáctico. (Bajo este presupuesto es una tautología afirmar que del ser no puede deducirse ningún deber.) Ahora bien, puesto que los transcendentales se incluyen mutuamente, la disolución mencionada afecta también a todos los demás. Para la razón teórica no hay tal cosa como un „lenguaje de las cosas», ni tampoco tal cosa como un valor propio del ente que haya que custodiar. Está forzada a tener que desenmascarar todo aquello que le sale al paso como un encuentro consigo misma. Su estructura monológica es el precio que tiene que pagar por el ejercicio de su dominio sobre la naturaleza. Feuerbach lo expresó de modo máximamente drástico: „por eso el sentimiento es sólo comprensible para el sentimiento, es decir, para sí mismo, porque el propio objeto del sentimiento es sólo sentimiento. La música es un monólogo del sentimiento. Pero también el diálogo de la filosofía es en verdad tan sólo un monólogo de la razón: el pensamiento habla sólo para el pensamiento.»²¹ Con el *verum* se transforma también el *bonum*. El bien no es real, sino lo meramente debido. Y, en consecuencia, lo bello no es verdadero ni real, sino mera apariencia con la función de engañar a la vida. Nietzsche pudo explicar entonces: „El hombre cree el propio mundo pletórico de belleza: se *olvida* a sí mismo como su causa. [...] En el fondo, el hombre se refleja en las cosas, tiene por bello todo aquello que le devuelve su imagen. El juicio „bello» es un vanidad del género.»²²

En tanto que la estética deja intacto el concepto de realidad de la ciencia natural moderna, en el fondo hace inofensivo a lo bello. La proclamación de las „artes no bellas» podría interpretarse perfectamente como una reacción contra lo bello comprendido estéticamente. (Aquí ha de quedar sin tratar en qué medida esta proclama queda sujeta o no a los presupuestos de la estética). La tesis de Kant de que las obras de arte son obras de las bellas artes a diferencia de las obras de las artes mecánicas hace ya tiempo que no tiene vigencia. Arte es desde ahora, según Marquard, aquello que „se vuelve indiferente hacia la obligación de ser bella arte»²³; „el arte postclásico, y en particular el arte actual, ya no puede definirse óptimamente mediante la belleza.»²⁴

Para el arte que ya no es bella arte, „lo bello, tomado primeramente como presencia sensible (imitación) de un mundo que en el fondo parece salvo, ha dejado de ser el criterio decisivo»²⁵. Por tanto, el tránsito del arte bello al arte no bello ha de concebirse evidentemente como el reflejo de la correspondiente transformación del mundo en un mundo fundamentalmente enfermo. Pero aquí no interesa ya una interpretación más precisa de esta transformación, que Marquard, al igual que Hegel, concibe como enajenamiento, sino, antes que eso, la alternativa que precede a la citada tesis: „Y sin duda: Hegel —considerándolo también no hegelianamente— tenía razón, pues o bien el mundo está

²¹ *Das Wesen des Christentums*, *ibid.*, p. 47.

²² F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, edit. por K. Schlechta, Darmstadt 1966, vol. II, p. 1001 (*El crepúsculo de los ídolos*).

²³ O. Marquard, *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste*, en H. R. Jauß (edit.), *Poética y hermenéutica III*, Múnich 1968, pp. 375-392. Aquí p. 375.

²⁴ O. Marquard, *ibid.*, p. 381.

²⁵ *Ibid.*, p. 375.

salvado, y entonces el arte, hablando seriamente, no es necesario; o bien el mundo está maldito, y entonces el arte, hablando seriamente, es demasiado débil: o es superfluo o no puede conseguir nada.»²⁶

Por muy elegante que suene esta formulación, es en la misma medida cuestionable, y no sólo porque mide con dos medidas y porque opera con la tesis de la religión del arte. En un mundo salvado, el arte sólo podría ser superfluo porque tal estado del mundo fuera independiente de la efectividad del arte. De otro modo, el arte sería también muy necesario en un mundo salvado. Pero entonces no se le puede reprochar debilidad en un mundo maldito, porque con ello el arte queda sometido exactamente a aquello que se niega en el caso del mundo salvado: a saber, que la salvación del mundo depende del arte. Habría que poner la esperanza en el arte, en vez de testificarle sin esperanzas que no puede conseguir nada: más que sobre esta exigencia excesiva al arte, habría que pensar sobre el primer plano (¿asumido a pesar de la retórica?) en el que el mundo salvado y el maldito quedan sin más enfrentados entre sí. ¿Cómo se quiere resolver, pues, esta alternativa en vistas de la historicidad, y en qué se quiere apoyar uno para eso? ¿O se quiere hacer dependientes de ella la medida y la intervención de la praxis humana? ¿Pero cómo, si el intento de poner teóricamente en claro la mencionada alternativa trabajaría ya en el fomento de la condenación? Y antes que eso, ¿es la salvación del mundo un asunto de un esfuerzo colectivo de los hombres? Pero, en cualquier caso, la pregunta de si hoy el arte puede seguir siendo bella arte no puede plantearse suficientemente sobre la base de la simple contraposición „mundo salvado o maldito». Es altamente significativo que, aunque filosóficamente se hable con toda prolijidad del arte, y sobre todo del arte moderno y del problema de su interpretación adecuada (¡con toda razón!), sin embargo, la interpretación estética de lo bello se haya asumido más o menos incuestionadamente. Eso debería dar que pensar. Casi ha venido a ser ya un lugar común la opinión de que la estética tradicional ha fracasado ante el arte moderno, e igualmente la exigencia de que una estética actual tiene que orientarse conforme al fenómeno del arte moderno.²⁷ Si la palabra „estética» se toma en aquel sentido amplio según el cual por ella se pretende entender simplemente la pregunta filosófica por lo bello, entonces aquella orientación nos conduce a un estrechamiento inadmisibile: la estética (en el sentido amplio de la palabra) no es simplemente filosofía del arte (moderno). Por muy irrenunciable que sea una reflexión filosófica acerca de lo que el arte actual da a entender, la orientación de una estética con arreglo al arte moderno no es la única conclusión posible que cabe obtener del hecho de que el arte moderno se siga negando a lo bello, sobre todo si no se sigue cuestionando el concepto previo de lo bello que guía a esta negativa. La discusión sobre si el arte puede seguir siendo hoy bella arte seguirá estando sin base mientras se siga eludiendo una reflexión sobre la experiencia de lo bello en la amplitud de sus formas de manifestación. Cuando Goethe advierte que „lo bello es un fenómeno primordial» (*Gespräche mit Eckermann*, 18 de abril de 1827), allí están expresadas las dificultades de tal reflexión. A saber, en esta proposición resuena que con lo bello aparece algo original que sólo puede hacerse comprensible desde ello mismo, y que se trata de exponerse, suspendiendo las opiniones propias preconcebidas, a la experiencia original de lo bello.

²⁶ Ibid., p. 375.

²⁷ R. Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, en *Neue Hefte für Philosophie*, No. 5 (1973), pp. 38-73.

Esta dificultad se elude también cuando la belleza se plantea como la satisfacción anticipada de una necesidad²⁸: „los textos estéticos son „bellos» cuando en ellos las necesidades se presentan como satisfechas, y „feos» en tanto que se da lo contrario (es decir, cuando las necesidades aparecen como frustradas).»²⁹ Lo problemático aquí no es tanto partir de la distinción de lo bello en lo bello natural y lo bello artístico, a la que la belleza del hombre no puede satisfacer, porque el hombre no es ni mero producto natural ni una obra de arte, sino más bien la decisión metafísica previa que guía este concepto de belleza. La diferencia entre el concepto tradicional y el concepto moderno de lo estéticamente bello consiste, según Koppe, en que la belleza en el sentido tradicional representa un paradigma de totalidad³⁰, mientras que para el arte moderno la belleza muestra sólo un „carácter aspectual»³¹, y la belleza en el sentido clásico significa un falseamiento ideológico.³² „Al concepto clásico de belleza se accede cuando el criterio del colmamiento de la necesidad se refiere a la situación vital en su conjunto, y esto además en el sentido de una „totalidad» que se extiende a la vida concreta.»³³ (Como tal se menciona la reconciliación de naturaleza y razón en el sentido de Kant, y la mediación entre particularidad y generalidad en el sentido de Hegel.) „Aquí se trata de la forma más abarcadora („última» o „suprema») de colmamiento de necesidad, que en la bella arte clásica ha de hacerse presente.»³⁴ Como forma más abarcadora de colmamiento de necesidad se entiende la armonía entre el todo y la parte, y más en concreto el hallazgo de identidad en la concordancia con el todo, de modo que uno puede sentirse como una parte de ese todo llena de sentido: una armonía que estaba „míticamente garantizada»³⁵. Esto valdría tanto para la Antigüedad clásica como para el arte cristiano. Lo „estético bello» en el sentido tradicional es por tanto la presentación paradigmática de un „mundo salvado» (pese a todas las adversidades) en su conjunto —en lo esencial y en el fondo—. Y en una continuación inmediata se sigue diciendo: „Pues bien, el arte moderno duda o niega justamente que los paradigmas de totalidad sean posibles sin „falseamiento», mientras que se refieren al mundo maldito como a un mundo salvado. Su belleza no tiene por tanto un carácter de totalidad míticamente garantizado, sino carácter aspectual.»³⁶

Aquí puede sorprender la despreocupación con la que se mezcla el pensamiento griego de cosmos con el pensamiento cristiano de una culminación escatológica de la historia mediante Dios, y con la que se habla en ambos casos de un carácter de totalidad míticamente garantizado de la belleza. También hay que atender a la estrategia argumentativa con la que al llamado concepto „clásico» de belleza se le demuestra un falseamiento ideológico. Ella invierte el platonismo vulgar que subyace a este concepto y distingue ahora una apariencia superficial salvada de una realidad profunda maldita: la fundamentación de que los paradigmas de totalidad no son posibles sin falseamiento se basa a su

²⁸ F. Koppe, *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt 1983.

²⁹ *Ibid.*, p. 156.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

³¹ *Ibid.*, p. 159.

³² *Ibid.*, p. 158.

³³ *Ibid.*, p. 157.

³⁴ *Ibid.*, p. 157.

³⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁶ *Ibid.*, p. 158.

vez en un paradigma de totalidad, sólo que, justamente, en el opuesto. Según ella, el mundo está maldito, y quien se refiere al mundo maldito como a uno salvado, se hace culpable de un falseamiento ideológico. Por último habría que advertir además que el concepto de colmamiento de una necesidad (satisfacción de necesidad), que es central para la interpretación de lo bello, se introduce desde fuera sin cuestionarlo en absoluto: se considera ya como una determinación fundamental establecida del hombre el ser un ser de necesidades³⁷, y una de estas necesidades es también la carencia de una totalidad de sentido.³⁸ Detrás de esto está visiblemente justo la misma tesis metafísica en la que se basa la interpretación estética de lo bello: ser significa facticidad libre de sentido. Esta tesis, junto con la determinación antropológica fundamental sujeta a ella, queda sin demostrar. El fracasado programa de superación de la religión en el arte —que en la idea de Wagner de una obra de arte total se manifiesta de modo especialmente apremiante— ha evidenciado la cuestionabilidad de la estética. Suponiendo que el arte contemporáneo remite a su modo a esta cuestionabilidad, entonces resulta de allí una tarea apremiante para la teoría, que no consistiría en ejercitarse en la mera antiestética o en exprimir lo bello en determinaciones fundamentales antropológicas que estén acuñadas por las decisiones metafísicas previas determinantes para la estética: en ambos casos se compartiría contra voluntad los presupuestos de aquello de lo que se quiere escapar; sino que consistiría en reflexionar sobre la base intranscendible de toda teoría, es decir, en ceder por una vez a la *experiencia* de lo bello con la disposición para poner en cuestión desde allí los conceptos previos que uno traía consigo (de proveniencia estética o antiestética). De este modo se pueden obtener nuevos conceptos fundamentales. Tal esclarecimiento filosófico de la experiencia de lo bello sigue pareciendo algo apremiantemente deseado.

* * *

Günter Pöltner
Institut für Philosophie
Universität Wien
Universitätstraße 7
A - 1010 Wien
Guenther.Poeltner@univie.ac.at

³⁷ Ibid., p. 138.

³⁸ Ibid., p. 159.