

EL ARTE ANTE LAS EXIGENCIAS DE LA MORAL

GÜNTHER PÖLTNER

El título de las siguientes reflexiones alude al problema de una fundamentación de la moral en el contexto de la dialéctica de la Ilustración. Moral significa aquí el conjunto de reglas reconocidas del comportamiento humano, la forma de vida que constituye y conserva la comunidad. La razón de la Ilustración —según su concepción— ha removido a la religión en sus fundamentales. Con ello, no sólo ha quitado a la moral la base de legitimación de la que habría dispuesto hasta ese momento, sino también la posibilidad de su auto-renovación crítica. Pues, hasta la fecha, la religión —en Europa, el cristianismo— fundamentó la obligatoriedad general de la moral vida: las formas de vida podían legitimarse mediante la demostración de su correspondencia con el espíritu de la fe cristiana. Como según la concepción cristiana, ninguna forma de vida particular podía pretender ser la cristiana en sentido absoluto, la fe cristiana podía también configurar en todo momento la medida crítica de la eticidad de una moral. (La validez práctica de una moral no garantiza por sí sola su eticidad). Naturalmente, los efectos de la razón ilustrada alcanzan también al Estado en tanto que éste puede promover su presupuesto —a saber, la eticidad de sus ciudadanos— mediante las Instituciones, pero no puede fundamentarlo por sí mismo.

El problema se agudiza allí donde la razón de la Ilustración se hace objeto de sí misma y debe reconocer dos cosas. Primero, que con la distribución de las dependencias religiosas ha constituido nuevas formas de alineación, y en segundo lugar, que es importante para compensar la pérdida de función de la religión que ella misma

ha provocado. Esta impotencia es tanto peor cuanto que la pretensión de una moral por poseer una base de legitimación que la trascienda debe permanecer en pie, si no se quiere reducir las preguntas por el sentido a preguntas por la utilidad (la racionalidad del fin). La razón se ve enfrentada, de este modo, al problema de un sustitutivo de legitimación para la moral. ¿Cómo se puede resolver la exigencia de fundamentación de la moral a la vista de la pérdida de función de la religión provocada por la razón? ¿Por qué ha de ser sustituida la que hasta el momento servía de base, la religión, si la razón de la Ilustración no entra para ello en consideración? ¿Qué a eso «otro» de la razón, que puede cumplir las tareas exigidas?

El romanticismo ha respondido a eso: Lo otro es una nueva mitología en forma de *arte* —para los primeros románticos, en forma de poesía. (Así han respondido FRIEDRICH SCHLEGEL, SCHELLING y LFÖRDERLIN). Como ejemplo, puede citarse el así llamado programa sistemático más antiguo del año 1796. Se dice allí que «la verdad y la bondad sólo están hermanadas en la belleza... La poesía recibe con ello la más alta dignidad, y vuelve a ser al final lo que al principio: maestra de la humanidad; pues ya no habrá más filosofía, ni historia; sólo el arte poético sobrevivirá al resto de las ciencias y las artes. Tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la razón. Antes de que hagamos estéticas, es decir, mitológicas las ideas, éstas no tienen ningún interés para el pueblo. Y, al revés, antes de que la mitología se haga racional, el filósofo debe avergonzarse de ella» (Mat. 111 S.). La razón debería ser la razón del sistema idealista.

La nueva mitología es, naturalmente, una exigencia, pero no existe aún. De otro modo, no se plantearía el problema de cómo una sociedad descompuesta en intereses particulares podría alcanzar su verdadera unidad. La obra de arte, que puede realizar una función configuradora de la comunidad, es una obra de arte del futuro. De ella se habla enfáticamente en singular; en ella debe *la* humanidad unida festejar su solidaridad. El intento sin duda más decisivo para preparar el camino a esta obra de arte del futuro, lo ha emprendido RICHARD WAGNER con su obra artística total. En ella debe ser ya palpable el futuro amor abarcante de la humanidad. (Uno de sus escritos teóricos lleva el significativo título: «La obra de arte del futuro»). El significado de WAGNER no reside sólo en el hecho de

que en numerosos escritos se haya esforzado por dar cuenta de su creación artística —y esto con un nivel notable—, sino, sobre todo, en que en WAGNER se puede ver la dificultad en la que cae el arte, cuando bajo la modalidad de religión del arte se convierte en la única instancia otorgadora de sentido.

Con su obra de arte total WAGNER persigue dos objetivos (1). Como indica ya el nombre 'obra de arte total', se trata de una integración de todas las artes. En la unidad de la obra artística total las artes están de tal modo animadas, que, según WAGNER, cada una de ellas alcanza su despliegue originario. (Así, por ejemplo, el fin más alto de la arquitectura debe ser la construcción del teatro, el de la pintura la pintura de bastidores, el de la plástica los gestos de los autores). Los papeles fundamentales se asignan a la poesía y a la música. La música debe ser el medio para dar, según la intención, eficacia al drama (III/231) (2). La obra artística total sucede a la fiesta religiosa: quiere ser la asunción del culto religioso en la fiesta artística. La verdad de la religión es el arte. «La obra de arte es la religión representada en uno» (III/63).

El comienzo de su escrito 'Religión y arte' contiene un conciso resumen a este respecto: «se podría decir que allí donde la religión se hace artificial al arte le está reservado salvar el núcleo de la religión, en tanto que él concibe los símbolos míticos, que la primera quiere que se crean en sentido propio como verdaderos, según sus valores formales sensibles, para dejar conocer mediante su representación ideal la profunda verdad escondida en ellos» (X/211). Se trata, pues, de salvar lo más íntimo de la religión mediante el arte. Esta salvación deviene necesaria cuando la religión pierde su poder de determinar la vida y se hace artificial. WAGNER dice también dónde está, para él, la artificialidad de la religión: en la inconsistente multiplicación de imágenes en lugar de su seria aceptación *como imágenes*, y en su reinterpretación en afirmaciones teóricas, que hay que dar por verdaderas, es decir, en las que hay que creer. Esta multiplicación de imágenes tiene su origen en el inconfesado miedo de la religión ante su desenmascaramiento. Al mismo tiempo el arte es instrumentalizado y degradado como medio para la autoafirmación de la religión, razón por la que se impide su desarrollo. En otras palabras: la religión es artificial si dehusa convertirse en religión de arte. WAGNER no comparte, por tanto, la tesis de HEGEL,

según la cual «el arte, según su más elevada determinación, es para nosotros algo pasado», y que, para nosotros, ya no es el arte, sino la filosofía la forma determinante de manifestación del absoluto (GLOCKNER 13/233). El arte ya «no es —según HEGEL— una necesidad absoluta» (13/233). Cómo, sin embargo, puede serlo para WAGNER y qué consecuencias resultan de ello, ha de ser ahora indicado.

En sus reflexiones sobre la necesidad y posibilidad de la obra artística total caracteriza WAGNER el presente como una sociedad de individuos aislados y al Estado como una máquina de coacción. Expresión de esta situación general es la desintegración del arte en diferentes modalidades artísticas aisladas unas de otras, el aislamiento de los artistas respecto del público y la necesidad de tener que crear primero una comunidad, en vez de poder crear desde la comunidad.

WAGNER es plenamente consciente de la dificultad que implica la pretensión de una obra artística total. Aquí domina manifiestamente una relación circular: el arte aparece por un lado como fundamento y, por otro, como consecuencia y expresión de la humanidad unificada. Por una parte, la obra de arte debe crear las condiciones para la unidad de los hombres sobre una base universal. Bajo las relaciones existentes es, en efecto, la obra de arte la única plataforma para la idea de una humanidad unificada; sólo ello puede anticipar de un modo palpable la superación del estado de alienación. Sin embargo, en opinión, de WAGNER, la obra de arte no puede por sí misma efectuar esa unificación. Ella tiene sólo la función de una partera: puede liberar las fuerzas que conducen a la superación del estado de alienación (= a la negación revolucionaria de lo negativo existente). Es cosa del arte, «dar a conocer su más noble significado a este impulso social y mostrarle su verdadera dirección (III/32). Nosotros no podemos «conseguir la sociedad humana... sólo con la eficacia de nuestro arte» (III, 40). Por otro lado, la obra de arte presupone la unidad ya realizada, la superación de la disgregación. Pues el arte sólo es vivo, es decir, verdaderamente configurador de la comunidad, si es producido por la vida misma (III, 101).

«El artista del futuro» debe ser «el pueblo» (III/169). Con esto no se afirma, naturalmente, que un colectivo anónimo produzca obras de arte, sino que el pueblo posee la fuerza creadora de mitos y ofrece al artista que trabaja en una comunidad artística la materia,

en cuya representación artística el pueblo puede reencontrarse a sí mismo en un todo. (Por eso, concede WAGNER tanta importancia a los elementos populares en la formación de las diversas artes particulares, sobre todo, la poesía, la música y la pintura).

«WAGNER quiere disolver esta relación circular entre arte y sociedad con ayuda de una concepción histórica, de manera que se haga patente la posibilidad de una obra de arte del futuro. En el comienzo de la historia habría pueblos, cuya identidad social estaba asegurada mediante el mito. En aquel tiempo, dice WAGNER, en el que el mito y la religión estaban vivos en un pueblo, «el lazo máximamente unificador de ese pueblo ha descansado siempre precisamente en este mito y precisamente en esta religión» (III/131); la religión presentaba en sus imágenes y narraciones míticas instintivamente los elementos sustentadores de la vida y las relaciones de una sociedad. Estos poderes son presentados como dioses. La religión es la afirmación y el recuerdo de la presente efectividad de esos poderes. El culto culminante lo encuentra en la fiesta. En la celebración religiosa un pueblo afirma su vida y su relación con los poderes divinos, a los que da gracias. La imagen originaria de tal comunidad míticamente unida la ve WAGNER —coincidiendo con la filosofía del arte romántica— en la Grecia de la antigüedad clásica y, más concretamente, en la fiesta de la tragedia griega. Esta, que ha surgido de la fiesta religiosa, es el germen de la obra artística total.

WAGNER reconoce ciertamente que la fiesta religiosa es el lugar de nacimiento de las artes, pero no obstante, no se puede pasar por alto que su concepción, es una re-proyección con el fin de proteger su propio proyecto. Así, interpreta el drama de la tragedia como religión del arte, como supresión de la fiesta religiosa, que se ha convertido necesariamente en simple ceremonia debido a su fosilización. «La tragedia esa, por consiguiente, la fiesta religiosa transformada en obra de arte, ... (cuyo) núcleo sobrevivía en la obra de arte» (III/132). Este proceso no es, por supuesto, externo a la religión, sino una tendencia que actúa en ella hacia la manifestación de su esencia: a saber, fundamentalmente, arte, esto es, ser exclusivamente una creación de la naturaleza humana. Lo que ha sido real en la obra de arte de la tragedia griega de un modo limitado racionalmente, debe ser realizado en la obra de arte total de un modo ilimitado supraracionalmente. Y este mismo poder, que ha asumido el

mito griego en la obra de arte de la tragedia, determina «el curso evolutivo de la comunidad nacional racial-natural perdida hacia la generalidad puramente humana» (III/133). La historia que prosigue con la caída del helenismo clásico es una historia de decadencia en dirección hacia un «egoísmo absoluto» (III/134), que no puede ser visto de ningún modo sólo negativamente, ya que por ello son engendradas de un modo dialéctico las fuerzas antagonistas para su superación. Análogamente a esto, WAGNER ve en la formación de los géneros artísticos la condición previa para su definitiva integración en la obra de arte total. (Así para él la creación sinfónica de BEETHOVEN significa la consumación y cénit de la música absoluta). WAGNER disuelve así la relación circular de causa y resultado de modo que comprende la obra de arte del futuro como realización de una necesaria exigencia inmanente a la historia. Pues una exigencia necesaria produce desde sí misma las condiciones de su satisfacción (III/60). En conexión con el concepto de genio de la filosofía del arte romántica (el genio como favorecido de la naturaleza), WAGNER garantiza la posibilidad de poder crear obras de arte bajo las condiciones de una sociedad todavía alienada, que sean la manifestación del hombre que ha de venir. Es uno y el mismo poder el que actúa en el artista como impulso artístico y en los otros individuos que sufren por su aislamiento como apremio para la negación de la causa de sufrimiento. En la obra de arte este poder resulta consciente objetivamente en el modo de la representación intuitiva. El artista se convierte en el punto, en el que el poder propulsor de la historia de la humanidad alcanza su conciencia sensible.

(Esto no libera, por supuesto, al artista del dilema de tener que tomar prestado de las antiguas mitologías el material para la futura mitología, o bien de tener que remontarse en la elección del material a la sociedad artesana pre-industrial. Los intentos de una nueva mitología quedan, por tanto, irremisiblemente entre dos luces: ¿son solamente la glorificación del pasado como expresión de la actual impotencia de una razón práctica?).

Pero ¿cuál es el verdadero poder de la historia? ¡la naturaleza! WAGNER consigue la solución de la mencionada relación circular sólo al precio de una reducción de la historia a historia de la naturaleza. Ciertamente se intenta compensar esta reducción haciendo que la naturaleza —y a saber no la naturaleza de la razón teórica— sino lo

no-disponible y no-dominable en la naturaleza para la razón teórica— sea elevada a poder reconciliador y salvador. El recurso, nombrado al principio, al *arte* como instancia transmisora de sentido en una fe en el poder creativo de la *naturaleza* (humana y extrahumana). En un tono casi exaltado escribe WAGNER: «donde el médico recto no conoce ningún remedio más, allí nos volvemos de nuevo finalmente a la naturaleza. La naturaleza, y sólo la naturaleza, puede concluir el desenredo del gran destino del mundo» (III/31). En la historia de la cultura determinada por el cristianismo y sobre la base de un preconcepto de cristianismo nunca puesto en duda por él seriamente, WAGNER puede distinguir sólo una historia enemiga del hombre, desde la que no hay otra salida que la fe en «La única y eterna naturaleza viviente» (III/31). La verdadera humanidad sólo es posible como reconciliación con la naturaleza que todo lo domina. Esta reconciliación se celebra en la obra de arte total. WAGNER habla del «afán artístico de reunificación con la naturaleza en la obra de arte» (III/60), de la fe en el poder de la necesidad, a la que está reservada la obra del futuro» (III/60), así como de que el hombre sólo pueda conseguir «su salvación en la obra de arte sensiblemente actual» (III/60).

Lo que WAGNER entiende por 'salvación' se deduce de su concepto de mito. En él es decisiva la eficacia que ejerce el mito. El mito surge de una necesidad originaria de la naturaleza humana: es la satisfacción de esa necesidad proporcionada por la misma naturaleza humana. El hombre percibe inicialmente la naturaleza como un poder superior que provoca el asombro (III/268) y la variedad inabarcable de sus fenómenos como motivo de una profunda intranquilidad (IV/31). La indómita superioridad de la naturaleza arroja al hombre a la desunión consigo mismo. «Para superar esa intranquilidad» (IV/31) personifica los poderes de la naturaleza, los eleva a la condición de dioses, lleva a la variedad de fenómenos un orden acorde con su necesidad y se hace así también él mismo comprensible. Mediante la representación de causas divinas el hombre acalla de modo inconsciente su necesidad de autoidentidad. Se proporciona la posibilidad de encontrarse a sí mismo en lo otro y estar así en sí mismo. De la alegría por esta consonancia (III/15) y de la exigencia de una representación comprensible del mito surge el arte. «El arte según su significado no es sino la satisfacción de la exigencia

de reconocerse a sí mismo en un objeto representado, admirado o querido, de encontrarse nuevamente en los fenómenos del mundo exterior dominados mediante su representación» (IV/32). Mito y arte son medios de una parcial denominación de la naturaleza y de la autoconservación del hombre. El hombre que vive en el mito antiguo no conoce naturalmente el origen de sus representaciones; en este sentido, con él no se ha alcanzado todavía la forma suprema de autohallazgo. Esta se da solamente, cuando en la representación artística se contempla la desdivinización de estas representaciones. 'Salvación', 'reconciliación' son según lo dicho tan sólo otros títulos para el apaciguamiento del apremio por encontrarse a sí mismo en lo otro. WAGNER habla en este contexto —se puede casi decir alevo- samente— de un auto-goza, que proporcionaba la tragedia a los grie- gos (III/28). Lo que vale para el germen de la obra de arte total, tiene que valer igualmente para ésta. Con todo hay que llamar la atención de antemano sobre la dinámica a la que está expuesto WAG- NER con el concepto, procedente del idealismo e invertido en sentido naturalista, del *Bei-seite-sein* —estar consigo— (del encontrarse) en el otro: en el encontrar-*se* en otro no se encuentra justamente lo otro —y así se llega con el mantenimiento de las premisas a lo otro únicamente mediante la auto-disolución; del encontrar-*se* en lo otro resulta finalmente un disolver-*se* en lo otro. No en vano ha podido WAGNER advertir en la filosofía de SCHOPENHAUER una confirmación de su querer artístico. Si la fe en el poder salvador de la naturaleza promete la salvación, entonces esta verdad sólo puede resultar fruc- tífica para el hombre, si la puede comprender de una manera que sea plenamente adecuada a su esencia. Modificando unas palabras de HE- GEL, se puede decir: para WAGNER la obra de arte total es el modo como la verdad está ahí para todos los hombres. En la obra de arte la reconciliación del hombre y la naturaleza puede ser represen- tada no simplemente distante, sino que tiene que ser realizada anti- cipativamente de modo festivo. En la fiesta artística el hombre tiene que experimentar y sentir en sí mismo el poder salvador. Hay que alcanzar la «representación real» (IV/2). Representación no es imi- tación naturalista, sino realización del poder de la naturaleza que todo lo unifica. Según WAGNER las artes aisladas recurren siempre a la imaginación del hombre (IV/2) y lo dejan en la actitud del ob- servador. Representación real, como cabe únicamente en la obra de

arte total, «es posible sólo por la manifestación a la universalidad de la sensibilidad artística del hombre, por la notificación dirigida a su completo organismo sensible, y no a su imaginación» (IV/2).

Todo el hombre tiene que ser comprendido y, a la vez, arrastrado hacia arriba. Nuevamente acentúa WAGNER que se trata de hablar no simplemente al hombre que razona, sino al mismo tiempo al hombre que siente, y a éste incluso en primer lugar. La expresión artística tiene que estar capacitada «para darse a conocer *completamente* al sentimiento» y no alternativamente al entendimiento y al sentimiento (IV/197). El contenido de la obra de arte tiene que ser tal «que satisfaga y conmueva plenamente al sentimiento» (IV/203). Desde aquí resulta comprensible la relación de poesía y música en la obra de arte total. WAGNER explica que la música tiene que ser el medio de ayudar a la expresión poética en su acción (III/231) y además que a la poesía le interesa concebir una imagen de los fenómenos naturales rápidamente comprensible, es decir, una imagen tal que sea aceptada por el sentimiento «sin resistencia» y que no tenga que ser previamente interpretado (IV/82). (Con ello en el fondo, se sustrae a la poesía la posibilidad de transmitir algo al hombre que le dé qué pensar). WAGNER anuncia en ese contexto la expresión «comprensión del sentimiento» (IV/82). Una acción así, inmediatamente comprensible y que hace superflua toda interpretación, no puede alcanzarla la poesía sólo por sí misma, sino en unión con la música. Puesto que para WAGNER importa en primer lugar de la acción del sentimiento, se invierte finalmente la relación de poesía y música y la música tiene de hecho la primacía. Esto no es, por supuesto, asombroso, si consideramos que la obra de arte total wagneriana quiere representar anticipadamente la salvación del hombre. El hombre está reconciliado, salvado, cuando se le transmite el sentimiento de una unidad que lo abarca, cuando ya no se siente aislado, sino que en la embriaguez de emociones es arrastrado más allá de sí mismo, es fundido en el gozo de no ser distinto. (Se comprende por sí mismo que la obra de arte, hablando con SCHOPENHAUER, es «un consuelo en esto mismo sólo de momento, no para siempre, sino sólo para momentos de la vida... (salvado)...». El mundo como voluntad y representación (I/52).

Por dos razones tiene que resultar importante para WAGNER el sentimiento. Es para él (1) la conciencia de la unidad, del ser-uno-

plenamente con el otro. En el sentimiento queda suprimida la conciencia de la diferencia, no es una conciencia objetiva, sino el modo como la unidad está presente. Por esta razón la obra de arte como fiesta de salvación tiene que intentar conseguir una embriaguez de sentimiento. El sentimiento es (2) la conciencia de lo inmediato, de lo realmente presente. Lo que se puede comunicar al sentimiento, se muestra como real, por efectivo. Cuando WAGNER quiere hablar a todo el hombre y tiene presente en ello el sentimiento, es claro que no entiende por ello lo que un AGUSTÍN califica como el corazón (*Cat. cor*) del hombre. Sentimiento no significa la global apertura humana al ser, sino la embriaguez de experiencias de un sujeto cerrado en sí mismo. Ahora bien, la música es aquel arte que se dirige al sentimiento del hombre. Como arte del sentimiento es esto la representación inmediata del poder de unificación de la naturaleza que todo lo abarca. El medio principal para producir la estimulación deseada del sentimiento es la orquesta. «La orquesta es, por decirlo así, el sustrato del sentimiento infinito, común, del que puede crecer para alcanzar la plenitud el sentimiento individual del intérprete individual: (el sentimiento) diluye la base inmóvil, rígida de la escena real en cierta manera en una superficie etérea, impresionable, fluída —suavemente flexible, cuyo fondo inconmensurable es el mar del sentimiento mismo» (III/157).

Música como representación inmediata de la naturaleza —con esto está dada la clave para caracterizar la interna ambivalencia del romántico recurso de WAGNER a la naturaleza, que desde el comienzo es inherente a ese recurso. La esperanza en la naturaleza invoca en sus primeros escritos (en los años 1849 y 1950) se convierte en su contrario. Aquello como lo que se revela la naturaleza ha sido formulado por SCHOPENHAUER como «voluntad» ciega. En el homenaje con ocasión del centenario de BEETHOVEN (1870) WAGNER se sabe en este punto de acuerdo con SCHOPENHAUER. Por supuesto: A WAGNER no se le ha escapado la interna ambivalencia del concepto de naturaleza. Ya en sus primeros escritos la obra de arte es para él tanto fiesta del amor como fiesta de la muerte: fiesta de la conformidad consciente en la necesidad de producir y desaparecer, del sacrificio consciente de la individualidad, como ocurre en la muerte: «la última, la más plena enajenación de su egoísmo personal, la manifestación de su pleno deshacerse en la universalidad nos la revela

un hombre sólo con su muerte, y saber no con su muerte casual, sino con su muerte necesaria condicionada... por su actuar. La fiesta de una muerte semejante es la más digna que puede ser celebrada por los hombres». Tiene lugar «en la obra de arte dramática» (=obra de arte total) (III/164).

No se puede pasar por alto que la naturaleza no es precisamente sólo un poder salvador y sanador —dejando a un lado la cuestión de si una naturaleza semejante puede existir en absoluto—, sino que es un poder en última instancia destructor. Nada de lo que es originado escapa a la destrucción. Como antes se mencionó, SCHOPENHAUER ha sido uno de los pensadores que ha descubierto el rostro destructivo de la naturaleza oculto tras la apariencia salvadora. La *natura naturans* es voluntad ciega, que ha «encendido una luz» en el entendimiento humano (*El mundo como voluntad y representación* I/I 27) y se concreta como voluntad de autoconservación y de reproducción. La representaciones no son primeramente metas, a cuyo servicio la voluntad podría ser puesta —ella es lo que actúa en última instancia—, sino a la inversa: las representaciones están únicamente al servicio de la voluntad, sin sus autoobjetivaciones, en las que crea las condiciones para su mantenimiento y elevación. Sólo en pocos individuos —en hombres artistas y en santos— alcanza la representación un grado tal de autoobjetivación que llevan a la autosupresión de la voluntad (a.a.o. 27).

La naturaleza, invocada al principio como salvadora, arroja su máscara y muestra su verdadero rostro: ser un poder sin sentido destructivo. No se puede contar con ella como poder salvador y dador de sentido, cuando se hace frente a la seriedad de la pregunta por el sentido y no se cae en evasivas que funcionalizan a los individuos. Pero si así están las cosas ¿qué significa esto para la obra de arte de WAGNER? ¿Qué estatuto ontológico le corresponde? Planteado de otro modo: ¿Qué significa esto para la idea romántica de una religión del arte a la que WAGNER se sabe también ligado? ¿Qué significa esto para el arte ante las exigencias de la moral? Pues estas exigencias afecta como hemos mostrado al comienzo, al sustitutivo de la moral después de la caída del cristianismo. Con la colocación de una religión del arte debía ser satisfecha la aspiración de una moral universalmente humana a poseer una base de legitimación. La

religión del arte debía proporcionar el sentido a una humanidad solidariamente unida.

Es incuestionable que la obra de arte total de WAGNER ha fracasado ante las exigencias de la moral. Ciertamente que en este punto no está solo. De modo similar tampoco tuvo éxito el intento de SCHILLER de concebir la escena teatral como una «institución moral». SCHILLER confiaba en que del teatro resultaría un reforzamiento de la eticidad, pues la sensibilidad para lo bello inclinaría a los instintos a la obediencia al deber, y la educación estética conduciría al hombre a una armonía de deber e inclinación y lo convertiría así en un ciudadano, capaz de actuar políticamente de la forma adecuada. Pero las cartas sobre la educación estética del hombre se interrumpen y dejan abierta la cuestión acerca del Estado bueno (el Estado era para WAGNER una instancia coactiva, superflua en una sociedad verdaderamente humana). Los artistas ya no son preguntados por su papel en el Estado, sino sólo alabados como los guardianes de la naturaleza.

WAGNER estaba convencido de que bajo las condiciones de una sociedad industrial (pre)capitalista, los artistas por una parte unidos en la voluntad de crear la obra de arte del futuro —o dicho con más precisión: los artistas que participan de las necesidades del pueblo— y por otra parte la comunidad artística, formada por artistas y público, podrían ser el germen de la humanidad solidaria (los artistas como una especie de sacerdocio, el público que disfruta del arte como una especie de comunidad). Pero no se puede decir que el círculo de adoradores —de wagnerianas y wagnerianos— constituido de hecho alrededor de WAGNER haya sido (o sea) un germen así. Por lo demás: una religión del arte no fracasa debido a las condiciones marginales fácticas o a las circunstancias desfavorables que se oponen a su realización, sino que el proyecto como tal es un contrasentido, ya que arte y religión no son equivalentes funcionalmente (lo que advirtió el SCHELLING tardío e intentó resolver a su manera). El que las artes tiendan hacia la unidad de una obra de arte total se puede considerar como un lejano recuerdo de su origen, la celebración religiosa, la fiesta como alabanza pública y acción de gracias por el regalo de la vida. Pero la obra de arte total no naufraga porque las artes hayan podido descubrir una tal plenitud de posibilidades de desarrollo independiente que han hecho aparecer

como limitación intolerable todo intento de integración posterior, sino porque a la religión del arte wagneriana le falta el requisito fundamental de una fiesta, lo que no puede remediar ningún arte: sencillamente porque no se pueden crear experiencias. La celebración sobre la base de una integración de las artes no es fiesta, sino justamente una celebración artística, cuya seriedad artificial no puede ocultar su carácter de mero sustitutivo.

Si, como hizo WAGNER, se niega al mito y a la religión el genuino carácter religioso y se los declara proyección inconsciente de la naturaleza humana, entonces la obra de arte total tampoco puede dar vida a lo negado. «En el desmoronamiento de la fe, que da su sentido al arte, el artista se esfuerza desesperado por creer en el arte» (H. KUHN, *Escritos sobre estética*, München 1966, p. 230). Lo que había aparecido como glorificación de un poder redentor a través de la poesía y la música, se revela finalmente y de modo inevitable como el intento de salvarse de la falta de sentido mediante la huida en la apariencia ilusoria. En el fondo, el arte se ha convertido en un narcótico, que puede entonces ser sustituido por los medios correspondientes. Ha desaparecido la diferencia entre arte y lo que no es arte (podemos dejar aquí a la exégesis de WAGNER la cuestión de si en PARSIFAL se reconoce públicamente o no el fracaso de la originaria voluntad artística de WAGNER). Sólo mencionaré, aunque no sea más que de pasada, que el recurso a la naturaleza no trae consigo ninguna liberación por originar tendencialmente una eliminación de la libertad, que deja la última palabra al poder del más fuerte y se dispensa de toda responsabilidad: desaparece la diferencia entre libertad y destrucción—. ¿Hay que decir entonces simplemente que el intento wagneriano de una obra de arte total ha atentado contra la tesis hegeliana del carácter (del) pasado, siendo un acto de regresión con todas las consecuencias que un paso así lleva consigo? Pero tal vez haya que atender a un problema previo a éste: la problematicidad de la interpretación estética del arte y de lo bello, que da a uno qué pensar ante los esfuerzos de WAGNER.

Cuando hablamos de estética en este contexto, nos referimos a una interpretación de lo bello muy determinada, para la que la denominación 'estética' adquirió carta de naturaleza a lo largo del s. XVIII (en este sentido estricto no se podría hablar entonces de una estética de la antigüedad o de la edad media). La interpretación

estética de lo bello viene determinada por la actitud básica de la filosofía moderna, para la que son determinantes la primacía del método y el sujeto dotado de autocerteza —el cartesiano *cogito me cogitare*—. La competencia del sujeto se hace decisiva para la determinación de lo existente, y esto vale también para lo bello. «La mención de lo bello del arte se traslada ahora de una manera marcada y exclusiva a la referencia al estado sensible del hombre, la AISTHESIS» (HEIDEGGER, *Nietzsche*, tomo I, Pfulligen 1961, p. 99). En la estética lo bello se determina por su relación al comportamiento sensible del hombre. Aquí hay que citar a ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGASTEN (1714-1762), que adscribió lo bello al conocimiento inferior, sensible y lo verdadero al conocimiento superior, espiritual. El conocimiento sensible alcanza su consumación en la percepción de lo bello, consumación que consiste en sentir la armonía de lo plural en la unidad. Los conocimientos inferior y superior no se distinguen por su objeto, sino por el *modo* de representar (en principio, BAUMGASTEN establece la primacía de lo verdadero frente a lo bello o, con otras palabras, lo bello como paso previo para lo verdadero). No se trata aquí de reflejar el posterior desarrollo de la estética. Me limitaré a recordar algunas limitaciones que son características de la interpretación estética de lo bello.

(1) Lo bello se sitúa en el ámbito del conocimiento sensible y de las experiencias ligadas a él, que a su vez subordinan al conocimiento espiritual y a la voluntad. Así, el gusto pasa a ejercer en la posteridad la función de juez en los asuntos de belleza. La distinción cartesiana de espiritualidad y corporalidad sigue siendo determinante, intentándose mediar con el recurso a la imaginación. (2) Con la atribución de lo bello al estado vivencial del hombre se fomenta la conducta receptiva, que se consolida finalmente en una actitud consumista. Esta actitud se percibe también allí donde uno se abandona al torbellino de sensaciones que provoca lo estético. (3) Finalmente la pregunta sobre la esencia de lo bello es desplazada por la pregunta acerca de su eficacia. No se trata de averiguar si algo *es* bello, sino de cómo me influye estéticamente, de qué impresión produce. En último término, lo bello ya no es —como todavía en HEGEL— «el aparecer sensible de la idea» (WW 12/160), sino la apariencia vacía que es engendrada en el sujeto. Si lo bello se determina de esta manera, la distinción entre 'bello' y 'no bello' se hace entonces esté-

ticamente irrelevante. A su vez lo bello se torna sustituible por otros *stimulantia*. Nuevos 'valores' adquieren relevancia estética: desde lo superficialmente estimulante hasta lo estridente en todas sus variantes —hasta que lo estético se hace aburrido a consecuencia del embotamiento—. Se ha reiterado con justicia que la estética representa una reacción frente al concepto de naturaleza de la ciencia natural moderna (piénsese sin ir más lejos en el retorno estético a la naturaleza, descubierta como paisaje). Sin embargo, no hay que perder la vista que la estética no afecta a la actitud fundamental de la moderna razón teórica.

Si después de este breve recordatorio de algunas características de la estética volvemos a fijarnos en WAGNER, no será difícil reconocer su interpretación estética del arte. Pensemos en su insistencia, continuamente reiterada, de que por encima de todo el arte tiene que transmitir vivencias, despertar sentimientos y elevarlos al éxtasis de la embriaguez, de forma que se llegue a una especie de clarividencia onírica, a su sueño en pleno día (esto fue precisamente lo que de WAGNER impresionó tanto al joven NIETZSCHE: el (supuesto) redescubrimiento de lo dionisiaco. No obstante, más tarde opinó de otra manera: los medios aplicados por WAGNER «se parecen de manera sorprendente a los empleados por el hipnotizador... ¿Y es el estado, en el que por ejemplo pone el preludio de LOHENGRIN al oyente, y todavía más a la oyente, esencialmente distinto del éxtasis sonámbulo? —Después de haber escuchado el mencionado preludio oí decir a una italiana, con esos ojos bellamente arrebatados propios de la wagneriana: 'come si *dorme* con questa musica'—» (NIETZSCHE, W. W. Schlechta, tomo III, p. 581 s.). Y recordemos que la eficacia inmediata sobre el sentimiento hace superflua la interpretación de lo representado.

La atención que presta WAGNER al mencionado fenómeno puede indicar el grado en que la estética es tributaria indirectamente de la comprensión de la realidad propia de la moderna razón teórica, precisamente en la medida en que debe ofrecer una especie de asilo a lo no-dominable de la naturaleza! La estética participa de las consecuencias producidas por la disolución de la mismidad transcendental de *ens* y *verum* llevada a cabo por la razón teórica de la modernidad. 'Realidad' quiere decir ahora tanto como 'facticidad libre de significado'. Lo verdadero es lo fáctico. Desde este presupuesto

es una tautología afirmar que a partir del ser no es posible derivar ningún deber ser. Como los transcendentales se implicaban recíprocamente, la mencionada disolución alcanza también a todos los demás. Para la razón teórica no hay algo así como un 'lenguaje de las cosas' ni tampoco algo parecido a un valor propio de lo existente que hubiera que salvaguardar. La razón está sometida a la presión de tener que desenmascarar como encuentro consigo misma a todo lo que interpela. Su estructura monológica es el precio que tiene que pagar por el ejercicio de su dominio sobre la naturaleza. FOUERBACH lo ha expresado de manera sumamente drástica en *La esencia del cristianismo* (Stuttgart 1974, p. 47): «Por eso el sentimiento es inteligible sólo para el sentimiento, es decir, para sí mismo, y esto porque el objeto del sentimiento es sólo puro sentimiento. La música es un monólogo del sentimiento. Pero también el diálogo de la filosofía es en realidad sólo un monólogo de la filosofía es en realidad sólo un monólogo de la razón: el pensamiento habla sólo al pensamiento». Con el *verum* también el *bonum* es trasladado al sujeto: lo bueno no es real, sino lo meramente debido (GESOLLTE). Y lo bello no es consecuentemente ni verdadero ni real, sino mera apariencia. NIETZSCHE (W. W. Schlechta, tomo II, p. 1001) ha explicado en *El crepúsculo de los ídolos*: «El hombre cree al mundo colmado de belleza —y olvida que él mismo es su causa... En el fondo el hombre se refleja en las cosas, toma por bello todo aquello que le devuelve su propia imagen: el juicio 'bello' es una vanidad de la especie».

Tal vez radica en el ser mera apariencia la trivialización de lo bello. Entonces, a partir de la experiencia de lo bello se abriría la posibilidad de cuestionar la comprensión de la realidad introducida subrepticamente por la interpretación estética. No hay que pensar de modo inmediato en las interpretaciones de lo bello de la antigüedad y la edad media; la proclamación de las «artes ya no bellas» puede perfectamente concebirse como una reacción frente a la depreciación estética de lo bello. Según O. MARQUARD (*Sobre el significado de la teoría del inconsciente para una teoría de las artes ya no bellas*, en (ed.) H. R. JAUSS, *Poética y Hermenéutica* III, München 1968), para las «artes ya no bellas», lo bello —concebido en principio como presencia sensible (imitación) de un mundo que en el fondo aparece como santo— ya no es la medida decisiva» (375). Aquí se deja ver la alternativa que precede a esta tesis: «o bien el mundo es santo,

y entonces el arte no es en rigor necesario; o bien el mundo está corrompido, y entonces el arte es en rigor demasiado débil: es superfluo o impotente» (385). A pesar del premeditado distanciamiento de una interpretación estética, aquí sigue siendo determinante la medida de una religión del arte. Pero sea como fuere: es altamente significativo que en el círculo filosófico-estético se hable exhaustivamente de arte y sobre todo naturalmente de arte moderno y del problema de su adecuada interpretación, pero apenas nada de lo bello. Especialmente cuando se reprocha a la estética tradicional el fracaso ante el arte moderno y se dirige a la estética actual la exigencia de orientarse con referencia al fenómeno del arte moderno. Y la discusión sobre si el arte puede o debe ser hoy arte bello carece de punto de apoyo en la medida en que se evita toda alusión a la experiencia de lo bello en toda la amplitud de sus formas de manifestación. Cuando GOETHE observa «lo bello es un fenómeno originario» (*Conversaciones con Eckermann* 18.4.1827) se expresan ahí las dificultades de una tal alusión. En esta frase resuena que con lo bello se presenta algo originario y que lo bello no se puede entender a partir de otra cosa, sino a partir de sí mismo. Esta dificultad se sortea cuando se cree que hay que considerar la belleza como la satisfacción anticipada de una necesidad. Si se toma en serio la experiencia de la belleza, es presumible que la alternativa mencionada anteriormente —si mundo santo, entonces innecesidad del arte, si mundo corrompido, entonces carácter superfluo del arte debido a su impotencia— no puede quedar en pie sin más. ¿Cómo se decidirá entre las dos opciones propuestas? Una actitud de distanciamiento en relación con el mal que habría que aceptar para poder valorar el desenlace del curso del mundo, en el fondo incrementa ese mal. Aquí no hay ningún punto de vista más allá de bueno y malo. Y si es así, entonces esto probablemente no puede ser indiferente para el arte. Su destino, en el sentido de la mencionada alternativa, podría depender también de si y cómo se realiza el precepto supremo de la ética —hacer el bien y no dejar sitio al mal—. Pero esto introduciría un tema muy distinto sobre la relación entre ética y estética...



NOTAS