

CAPÍTULO IV

LA CULTURA.

EL ARTE Y LA MORAL COMO FORMAS DE LA CULTURA

1. La cultura frente a la ciencia y a la idea de progreso.

“Sacrificio significa, en general, resignación, y el resto de la naturaleza espera su salvación del hombre, que a la vez es sacerdote y víctima”¹.

La comprensión de la realidad y de la vida humana que nos ofrece la filosofía de Schopenhauer rompe violentamente con el programa de la Ilustración vigente en su época, que se concreta en la idea de progreso, en cuyo horizonte se dibuja la esperanza de felicidad. Antes bien, fundamenta la convicción de que “el único error innato que albergamos es el de creer que hemos venido al mundo para ser felices”², pues nos muestra que la vida es en esencia dolor, que la aspiración de todo hombre a la felicidad no es sino el señuelo del que la Voluntad de vivir se vale para perpetuarse en sus fenómenos y que el progreso, el verdadero progreso, del hombre individual o de la humanidad en su conjunto es absolutamente infundado. De ahí el calificativo de *intempestivo* que Nietzsche aplica a su *maestro y educador*.

No obstante, Schopenhauer, como señala Ana Isabel Rábade, no es un enemigo de la Ilustración, participa de ella en la convicción de “la capacidad liberadora del conocimiento, continúa depositando su confianza en un proceso de ilustración que amplíe nuestro conocimiento y lo purifique de todo prejuicio; sólo que acaso para él el mayor de los prejuicios esté en considerar que la felicidad nos está esperando”³. Está de acuerdo con la Ilustración en que ha llegado el momento de que el hombre gane la mayoría de edad, que haga pleno uso de su capacidad cognoscitiva, deje de lado el oscurantismo tradicional y adquiera consciencia de su auténtica realidad y de sus posibilidades: “*Sal de la infancia, amigo, y despierta*”, estas palabras de Rousseau aparecen como divisa del primer libro de la primera edición del *Mundo*⁴. Pero la Ilustración ha equivocado el camino, ha creído que el conocimiento científico le reportaría una plena comprensión de la realidad, que la razón haría al hombre libre ante la naturaleza en un doble sentido, libre ante sus propias tendencias naturales y libre ante la naturaleza frente a él, porque mediante el conocimiento científico y su aplicación técnica, podría dominarla y ponerla a su servicio; el resultado de ese conjunto de creencias es su fe optimista en el progreso del hombre como individuo y de la humanidad en su conjunto. En el

¹ W1, p. 471 (411)

² W2, p. 743 (1190)

³ A. I. Rábade Obradó, *La filosofía de Schopenhauer como crítica de la Ilustración*, en: *Anales del Seminario de Metafísica*, nº, 23, o. cit., p. 46.

⁴ W1, p. 27 (23)

fondo continúa manteniendo con la tradición la reductibilidad del ser a razón, y es precisamente la falsedad de esa tesis la que invalida el camino emprendido por ella. La idea de progreso como programa de vida no es, en realidad, sino una de las muchas manifestaciones históricas de la voluntad que se afirma y que proyecta una falsa cultura, una mascarada que el hombre *natural* llama cultura, porque lo que aquí se llama cultura no es sino consecuencia de la tarea de *ocultamiento* que de los auténticos intereses de la voluntad el entendimiento realiza para su mejor cumplimiento. Si, como tantas veces repite Schopenhauer, el único compromiso de la filosofía es el compromiso con la verdad, será tarea principal suya denunciar y desenmascarar aquella ilusoria falsa cultura, poner al hombre ante sí mismo, ante su realidad desnuda, y promover frente a ella la verdadera cultura, aquella que efectivamente libera y que, paradójicamente, no reside en la voluntad que se afirma, sino en la voluntad que se niega.

La actitud *natural* o espontánea en la mayoría de los hombres es afirmar la Voluntad de vivir; en ella el intelecto no hace sino cumplir con la función para la que ha nacido: servir a los intereses de la voluntad. En la medida en que el entendimiento se desarrolla y aumenta sus conocimientos amplía el ámbito de los motivos, la voluntad puede clarificarse mejor consigo misma, querer más y realizar más adecuadamente su querer. En consecuencia, el mero desarrollo del conocimiento no hace al hombre más libre ante sí mismo, ante sus tendencias naturales. La ciencia y la aplicación técnica derivada de ella, qué duda cabe, han experimentado un desarrollo formidable; pero la ciencia, que no es sino continuación perfeccionada del conocimiento ordinario, nunca será capaz de proporcionarnos una verdadera comprensión de la realidad porque el conocimiento que ella nos ofrece, subordinado al principio de razón, oculta su verdadero ser, y la técnica liberará, quizá, al hombre de la opresión de la naturaleza frente a él, pero no le hará más libre, sino, en todo caso, contribuirá eficazmente a la ampliación cada vez mayor del ámbito de los motivos y, por tanto, le hará más esclavo de su querer, de su naturaleza. Por otra parte, la sociedad y el Estado, es también indudable, se transforman, pero no por eso disminuye la cantidad de dolor que el hombre individual y la humanidad en su conjunto debe soportar ni el grado de egoísmo desde el que se establecen las relaciones entre los hombres individuales o entre los Estados. La sociedad no antecede al hombre sino que le sucede, es resultado de su realidad individual presidida por el deseo y el egoísmo, y el Estado es fruto de un pacto entre los individuos que tiene su origen en el egoísmo colectivo. El *orden* social, económico y legal que presiden la vida colectiva de los hombres es un orden interesado que favorece a los más poderosos, quienes someten a los otros mediante su *saber* o el de

aquellos que les sirven. En resumen, el progreso soñado y buscado con tanto ahínco por la Ilustración es ilusorio porque en la medida en que es *progreso* tiene como motor la Voluntad de vivir, por lo que no significa un mejoramiento efectivo del hombre y de la vida, sino, en todo caso, su opuesto. Ni el desarrollo de la ciencia ni una supuesta transformación económico-política, como la propuesta por el socialismo, pueden fundar una razonable esperanza de salvación, ambas radican en y se alimentan de la Voluntad de vivir: ni el Estado ni la ciencia, como bien entendió Nietzsche, resuelven el problema de la existencia, ni el uno ni la otra entienden del dolor que la traspasa⁵.

Frente a la idea de progreso como programa de vida, la propuesta de la filosofía schopenhaueriana es la cultura. La verdadera cultura, cuya *sabiduría* nos ofrece una cabal visión de la vida que capacita al hombre para elevarse por encima de la naturaleza, constituir *otro* mundo frente a ella, para arrancarlo de la esclavitud de la voluntad y conducirlo a un distanciamiento crítico acerca de sí mismo y del sentido de la vida. “¿Quiénes son los que nos levantan?”, se pregunta Nietzsche en la tercera *Intempestiva*, “son los verdaderos hombres, los emancipados de la animalidad, los filósofos, los artistas y los santos”⁶. Esa verdadera cultura que nos libera del yugo de la voluntad brota de aquel conocimiento que alcanza el intelecto cuando más allá del principio de razón, elevándose por encima del fenómeno, ofrece una visión desinteresada del mundo, el arte y la filosofía, obra del genio, o conduce a la acción desinteresada, la ética y la ascética, que culminan en la figura del santo. El filósofo taladra con su mirada la corteza *ocultadora-protectora* del mundo y de la vida para ver su esencia última mediante la cual comprender el todo y comunicar después su sabiduría en conceptos. El artista no sólo culmina con su obra aquella belleza que la naturaleza sólo balbucea, sino que, sobre todo, ofrece a la intuición un conocimiento preciso de su ser, la Voluntad (en la música), y de su estructura, las Ideas (en las demás artes). El santo *muestra* en su forma o estilo de vida el conocimiento *vivido* de la unidad íntima de la Voluntad, que todos somos uno, que el mal que

⁵ “La ciencia es respecto de la sabiduría lo que la virtud respecto de la santidad: es fría y seca, falta de amor y ajena a un profundo sentimiento de deficiencia y anhelo. Es tan útil para sí misma como perjudicial para sus servidores, en cuanto les comunica su propio carácter y, así, los anquilosa y petrifica. Mientras por cultura se entienda esencialmente fomento de la ciencia, desconoce ella con implacable frialdad al hombre grande, apasionado, porque en la ciencia ve en todas partes exclusivamente problemas de conocimiento y el sufrimiento es dentro de su mundo, en definitiva, algo impropio e incomprensible, es decir, a lo sumo, un problema más”, F. Nietzsche, *Schopenhauer como educador*, o. cit., pp. 748-749.

⁶ Idem, p. 738

infligimos a cualquier otro ser nos lo infligimos a nosotros mismos, que, en consecuencia, el querer vivir es error y locura, el mal desde el punto de vista moral.

La naturaleza culmina en el hombre y este mediante la cultura culmina y redime a aquélla. A través de la filosofía y del arte, la Voluntad, la naturaleza toda, adquiere plena consciencia de sí, culminando así su manifestación; en la figura del santo, como cumplimiento definitivo de aquella comprensión de sí, se expresa el *milagro* de su conversión, negándose a sí misma en él y redimiéndose de la locura y del mal intrínseco a su querer. En el hombre, pues, radica la posibilidad de redimir la naturaleza, de ahí el sentido moral del mundo y de la vida. Nietzsche parece haberlo entendido así cuando, al precisar en la obra citada “los nuevos deberes” de aquél que ha asumido “el ideal del hombre schopenhaueriano”, proclama: “es la concepción básica de la *cultura* en cuanto ésta sabe fijarle a cada uno de nosotros una única tarea: promover *el nacimiento del filósofo, del artista y del santo dentro y fuera de nosotros y trabajar así por la culminación de la Naturaleza*”⁷

A pesar de las palabras entusiastas que Nietzsche dedica en la tercera *Intempestiva* a ése que consideraba su educador, ya en esta obra se pone al descubierto la raíz de su progresivo alejamiento de Schopenhauer hasta la ruptura total y la crítica exasperada al modo *nihilista* de entender la cultura y la salvación cuando al final del párrafo tercero insta al genio a responderse a la pregunta: “¿Afirmas tú en lo más íntimo de tu ser esta existencia? ¿Estás satisfecho de ella? ¿Estás dispuesto a ser su campeón, su redentor? Pues un solo, verdadero, ¡sí! pronunciado por ti bastará para absolver la vida de la grave acusación que pesa sobre ella”. Y añade, “¿cuál será tu respuesta? La de Empédocles”⁸. La respuesta parece referirse al sí dado a la vida, al juramento de fidelidad a la tierra, a pesar de sus enigmas, profesado por el protagonista en la tragedia *La muerte de Empédocles* de Hölderlin⁹. Esta actitud afirmativa ante la vida, presente ya desde el primer momento, es lo que marca la distancia entre Schopenhauer y Nietzsche y lo que precisa el sentido en que consideramos en este trabajo que, en la cuestión central del mismo, la crisis del concepto moderno de Razón, Nietzsche es *continuator* de Schopenhauer, como éste lo había sido de Kant. Kant representa el primer momento de la ruptura del modo tradicional de entender la razón al situarla en el sujeto y proclamar la incognoscibilidad de la cosa en sí, con lo cual no podía excluirse la irracionalidad de ésta; Schopenhauer supone el segundo momento del proceso, se pronuncia abiertamente por

⁷ Idem, p. 739.

⁸ Idem, p. 723

⁹ Esta es, así mismo, la opinión de J. Quesada, *Un pensamiento intempestivo*, o. cit., p. 224

la irracionalidad de la cosa en sí que es Voluntad, pero se mantiene todavía fiel a la más rigurosa tradición platónico-cristiana en la valoración negativa de la vida, la razón está legitimada para hacer esa valoración, que es una valoración moral, por lo que la única salida será el promover su autoabolição; Nietzsche es el tercer momento, asume, siguiendo a Schopenhauer, la irracionalidad de la Voluntad y saca todas las consecuencias que de esta tesis se siguen: la razón es sólo y nada más que un instrumento al servicio de la Voluntad, su tarea no es promover su negación, sino su afirmación plena, de ahí el programa *dionisiaco* en el arte y el de la *Umwertung* en la moral que preludian una cultura y una época, en su opinión, verdaderamente nueva.

2. Sobre el arte.

“El verdadero problema de la metafísica de lo bello puede expresarse muy fácilmente: ¿cómo es posible satisfacción y placer ante un objeto sin que tenga relación alguna con nuestro querer?”¹⁰

Schopenhauer *parte de un hecho* que para él, en consonancia con la cultura de la época, reviste una excepcional importancia, el hecho de la experiencia estética: ahí está la obra de arte, el artista que la produce y el goce del que la disfruta. La filosofía de Schopenhauer pretende explicar la totalidad de la experiencia, de ahí que la estética, o la *metafísica de lo bello*, como él prefiere llamarla¹¹, constituya un capítulo esencial de su filosofía, cuyo objetivo será descubrir las claves que nos permiten comprender este hecho, así como su lugar y su función en el conjunto de la experiencia humana¹².

La reflexión schopenhaueriana sobre el arte parte de la orientación subjetivista que Kant había dado a la cuestión y se alimenta del contexto romántico en el que se realiza. Por lo que a Kant se refiere, Schopenhauer se considera a sí mismo en este asunto, como en el resto de su filosofía, su *seguidor* y su verdadero *continuador*. Seguidor, porque la contribución de Kant en

¹⁰ P2, p. 457.

¹¹ En la *Vorlesung* justifica la denominación *Metafísica de lo bello* frente a la de *Estética* con las siguientes palabras: “La estética enseña los caminos por los que se alcanzará la producción de lo bello, da las reglas de las artes por medio de las cuales debe producirse lo bello. La metafísica de lo bello investiga la esencia íntima de la belleza, tanto respecto al sujeto, qué sentimiento tiene de lo bello, como respecto del objeto, qué lo origina. Aquí investigaremos qué sea en sí lo bello, es decir, qué sucede en nosotros cuando lo bello nos conmueve y alegra; y ya que, además, el producir esto es el efecto que el arte persigue, investigaremos por ello cuál sea la meta en su conjunto de todas las artes, el fin por excelencia del arte, y también, por último, cómo cada una de las artes, por su camino propio, alcanza aquel fin”, Vorl. 3, p. 37.

¹² De la copiosa bibliografía sobre la estética schopenhaueriana destacamos algunos títulos: Hugo Gaudig, *Die Grundprinzipien der Ästhetik Schopenhauers*, Halle, Diss., 1883; Johannes Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, München, 1897; Ettore Zoccoli, *L’estetica di Schopenhauer*, Milano, 1901; André Fauconnet, *L’esthétique de Schopenhauer*, Paris, Alcan, 1913; Albert Maecklenburg, *Darstellung und Beurthelung der Ästhetik Schopenhauers*, Borna-Leipzig, 1914; Dimitra Kuzarowa, *Schopenhauers Ästhetik in ihrer Beziehung zu seinem Pessimismus*, Diss., Ber., 1915; Otto Poeggeler, *Schopenhauer und das Wesen der Kunst*, en Zeitschrift f. Philosophische Forschung, 1960, pp. 359-389; Clement Rosset, *L’esthétique de Schopenhauer*, Paris, PUF, 1969; Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: über Schopenhauers Ästhetik u. ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main, Surkamp, 1982; Juan Manuel Marín Torres, *Agnosticismo y Estética (Estudios Schopenhauerianos)*, Nau Llibres, Valencia, 1986; otros trabajos del mismo autor: *Actualidad de Schopenhauer a través de su estética*, en: *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, coord. por J. Urdanibia, o. cit., pp. 238-250; *Schopenhauer: una estética para la redención*, en *Documentos A*, 6, o cit., pp. 116-121; Maia Muriel Wanessa Torres, *Jenseits des Willens zum Leben: über Schopenhauers metaphys. Hintergrund d. Kunstanschauung*, Frankfurt am Main, 1989; Antonio M. López Molina, *La experiencia estética como género supremo del conocimiento*, *Anales del Seminario de Metafísica*, 23, Madrid, 1989, pp. 149-165.

el descubrimiento del método correcto para la explicación de lo bello fue decisiva, como también lo fue en el de la explicación del conocimiento teórico. Este, en coherencia con el resto de su filosofía, entendió que la investigación acerca del fenómeno de lo bello había que orientarla por el lado del sujeto que lo experimenta, no del objeto experimentado, aunque, bien es verdad, que, en opinión de Schopenhauer, no avanzó mucho más. Kant “nos dio el método, franqueó los umbrales, pero no llegó a la meta”¹³. Continuator, porque, identificada la Voluntad como cosa en sí -recordemos que por tal identificación consideraba que su filosofía era la legítima continuadora de la filosofía kantiana-, sus diversos grados de objetivación, las Ideas, se convierten en el contenido de la obra de arte, es decir, las Ideas son el objeto del arte, el objeto que el arte representa¹⁴. Por lo que al romanticismo respecta, Schopenhauer participa de la convicción de éste de que el arte y el artista desempeñan una función de excepcional relevancia en el seno de la cultura. El romanticismo asume, por una parte, la orientación subjetivista de la estética y considera, por otra, que el arte es algo más que una mera imitación de la naturaleza, de ahí el enorme protagonismo que adquiere la obra de arte y el artista como su creador. El artista, el genio, es un espíritu superior que penetra en lo más hondo de la naturaleza y del ser humano y que es capaz de expresar su *saber* por medio de su creación. La obra de arte se convierte así en el lugar privilegiado de la verdad más profunda.

¹³ “Pero el mérito de Kant consistió en la investigación seria y profunda de la excitación misma, en virtud de la cual llamamos bello al objeto que la causa, para buscar en lo posible en nuestro ánimo los elementos y condiciones de aquélla. Por consiguiente, su investigación tiene una dirección eminentemente subjetiva. Este camino era, evidentemente, el legítimo, porque para explicar en sus efectos un determinado fenómeno, se debe conocer primero sus efectos, si queremos determinar fundadamente la naturaleza de la causa. Pero el mérito de Kant no se extiende mucho más allá de haber descubierto este recto camino y de haber puesto algún ejemplo de cómo se debe marchar por él. Pues lo que él obtiene no puede ser considerado como una verdad objetiva, ni como un descubrimiento positivo. Nos dio el método, franqueó los umbrales, pero no llegó a la meta”, W1, p. 646 (561).

La influencia de Kant sobre la estética schopenhaueriana es, a ello haremos referencia más adelante, mayor de lo que esas palabras dejan traslucir. En temas como el placer estético, la teoría de lo bello y lo sublime o la caracterización del genio se deja notar la presencia de la reflexión kantiana. Sobre esta relación: Anton Nehemias Nobel, *Schopenhauers Theorie des Schönen in ihren Beziehungen zu Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Kohn, Köln, 1897; Margitta Dobrleit-Helmich, *Ästhetik bei Kant und Schopenhauer*, 64. Jb. 1983, pp. 125-137.

¹⁴ Los estudiosos de la obra de Schopenhauer discuten sobre la importancia del influjo de Schelling en su doctrina de la Idea como contenido de la obra de arte. Así, por ejemplo, mientras Paul Wapler, *Die geschichtlichen Grundlagen der Weltanschauung Schopenhauers*, en: *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 18, 1905, pp. 369-394 y 507-536, entiende que este influjo fue decisivo, Arthur Hübscher, *Denker gegen den Strom. Schopenhauer gestern-heute-morgen*, o. cit., sin embargo, niega ese carácter decisivo, aunque reconozca que Schopenhauer se ocupó de Schelling durante su época de formación.

En este contexto la metafísica de lo bello schopenhaueriana pretende desentrañar qué es el arte, quién es el genio, cuál es el fin por excelencia del arte y cómo alcanza dicho fin cada una de las artes.

2.1. El arte como forma superior de conocimiento.

Si entendemos que “el mundo como representación, cuando se le contempla aislado emancipándose de la voluntad para monopolizar nuestra conciencia, es el aspecto consolador de la vida y lo único puro que hay en ella, tendremos que considerar el arte como la realización acabada de todo cuanto existe, porque nos proporciona en esencia lo mismo que el mundo visible, pero de un modo más concentrado y perfecto, con reflexión y elección deliberada, de tal manera que podemos llamarle la flor de la vida, en la plena acepción de la palabra”¹⁵.

¿Qué es el arte? El arte es para Schopenhauer ante todo y fundamentalmente una forma de conocimiento, conocimiento puramente objetivo. Es aquel género de conocimiento que considera la esencia del mundo fuera de toda relación, el contenido real, no sometido al tiempo ni, por tanto, a cambio alguno, de sus fenómenos, “en una palabra, las Ideas, que son la objetivación inmediata y adecuada de la cosa en sí o Voluntad”, cuya forma de expresión propia es la creación estética. En consecuencia, “el arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo, y según la materia de que se vale para esta reproducción será arte plástico, poesía o música. Su origen único es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad la comunicación de este conocimiento”¹⁶. El conocimiento de las Ideas se alcanza gracias a la *intuición estética*. ¿Cómo se encaja esa forma de conocimiento en el sistema schopenhaueriano? ¿En qué consiste la intuición estética?

Al exponer la teoría del conocimiento de Schopenhauer establecimos que para Schopenhauer todo conocimiento es representación, la representación que un sujeto se hace de un objeto, que, en consecuencia, el conocimiento o representación tiene como forma primordial, la escisión entre sujeto y objeto, entre sujeto cognoscente y mundo conocido; que el acto mediante el cual el sujeto conoce o se representa el mundo es la intuición del entendimiento; que las formas o condiciones a priori del conocimiento intuitivo *ordinario* constituyen lo que genéricamente denomina principio de razón, y que en la intuición empírica, la intuición del mundo objetivo, esas condiciones son espacio, tiempo y causalidad; por tanto, fiel en este punto a la enseñanza kantiana, no conocemos las cosas en sí mismas, sino en cuanto fenómenos, aunque se distancia de esa enseñanza por el modo concreto cómo entiende el

¹⁵ W1, p. 335 (296)

¹⁶ W1, p. 239 (213)

fenómeno y la intuición: las formas a priori en cuanto condiciones impuestas por el sujeto al objeto *ocultan* su verdadera esencia, por lo que Schopenhauer denomina a esas formas a priori *velos de Maya*. Señalamos también que el conocimiento abstracto deriva absolutamente de la intuición, y que por ello la razón no aporta acerca de las cosas nada nuevo que previamente no nos haya sido dado en la intuición. La cosa en sí queda de este modo fuera del alcance del conocimiento teórico o científico. Sin embargo, analizamos más adelante, Schopenhauer cree haber descubierto una vía de acceso a la cosa en sí -en este punto va más allá del kantismo, *continúa*, afirma Schopenhauer, la filosofía kantiana- en la experiencia interior, en ella el individuo que conoce descubre que su cuerpo y su voluntad son una misma cosa, descubrimiento que le permite identificar cosa en sí y Voluntad, es decir, el contenido del fenómeno, aquello que en todo fenómeno aparece o se manifiesta es la Voluntad una, esencia metafísica del mundo. Por último, aunque la Voluntad, considerada como cosa en sí absoluta, es, por definición, incognoscible -sólo cabe una cierta aproximación a ella negativamente-, considerada en su relación al fenómeno, haciendo abstracción de aquellas formas de la intuición -recordemos que espacio y tiempo constituyen el principio de individuación-, supusimos que los diversos tipos de seres o especies no eran sino los grados de objetivación de la Voluntad, que Schopenhauer identifica, a su vez, con las *Ideas platónicas*, cuyo conocimiento, que es el tema que ahora nos ocupa, será posible gracias a la intuición estética, que podrá experimentar cualquier hombre, pero que es patrimonio especial del verdadero artista, del genio; lo que define al artista será por ello su especial facultad de intuir las Ideas y su capacidad para comunicarlas a través de la obra de arte¹⁷.

¹⁷ J. Planells Puchades hace referencia a las numerosas críticas que la estética de Schopenhauer, especialmente la teoría de las Ideas, ha recibido de los estudiosos de su filosofía. En este contexto afirma que hay en la citada teoría de las Ideas -ya nos referimos en el capítulo anterior a la opinión de B. Magee, compartida por otros comentaristas, de que eran un añadido innecesario- una inconsistencia interna fundamental dentro del sistema que no ha visto señalada por los estudiosos: “se trata de que la palabra Idea tiene dos sentidos distintos, por mucho que Schopenhauer se empeñe en fundirlos bajo un mismo término”, la Idea como grado de objetivación de la Voluntad y la Idea como objeto de la creación y contemplación estética, que se identifica con la obra de arte. Aunque Schopenhauer se esfuerza en hacerlos coincidir, en la opinión de Planells Puchades, “una lectura atenta de los textos schopenhauerianos puede mostrarnos, que en el concepto de Idea se superponen dos tipos de propiedades completamente distintas: unas son predicables sin contradicción de la obra artística y otras que sólo pueden predicarse verdaderamente de los conceptos. El resultado es lo que Schopenhauer llama *Idea platónica*, pero que es en realidad la *Idea schopenhaueriana*, un híbrido entre una concepción efectivamente platónica de la Idea, incompatible con el nominalismo estricto profesado en la teoría del conocimiento, y una concepción verdaderamente original que se esfuerza en dilatar las fronteras del conocimiento trazadas por Kant (manteniéndose al mismo tiempo fiel al espíritu del kantismo) en el sentido de una filosofía de la expresión. En mi opinión, resulta posible separar ambos significados de la *Idea*, convirtiendo el segundo de ellos en un elemento esencial del sistema de Schopenhauer considerado bajo el punto de vista de una filosofía de la expresión.” A esta interpretación aludiremos más tarde, J. Planells Puchades,

La intuición estética, como cualquier otro tipo conocimiento, se halla sometida a la forma general de todo conocimiento, la escisión entre sujeto y objeto, es decir, lo en ella intuido es representación de un objeto por un sujeto; se diferencia, sin embargo, de los otros tipos de conocimiento analizados hasta ahora, por su emancipación de la forma específica de todos ellos, el principio de razón, con cuya ausencia el sujeto y el objeto devienen *sujeto y objeto puros*. En la intuición estética el sujeto conoce exclusivamente el *qué* de las cosas, dejando de lado “*dónde, cuándo, el por qué y el para qué* existen” y centrando únicamente su atención en “*lo que las cosas son*”, en su esencia íntima, en las Ideas de las que éstas son meros fenómenos individuales. ¿Cómo es esto posible? La condición que desde el sujeto hace posible esta forma de intuición es el absoluto silencio de la voluntad, la ausencia de todo querer, de toda volición, lo que implica el abandono por éste del principio de razón como forma del conocimiento. Al no estar sometido al principio de razón, es decir, al tiempo, al espacio y a la causalidad, que constituyen la forma específica de dicho principio en la intuición empírica, el objeto no será ya un objeto individual que se define en relación con los otros objetos -espacio y tiempo son el principio de individuación y la ley de causalidad establece las relaciones entre los objetos-, sino *el objeto puro*, la Idea en sí fuera de toda relación; el sujeto, asimismo, tampoco será el sujeto individual -no está sometido al tiempo ni a la ley de causalidad que establece la relación del objeto con el cuerpo del sujeto cognoscente por el que éste se individualiza y convierte los objetos en motivos para el querer de su voluntad- sino *el puro sujeto del conocimiento* carente de todo deseo y por ende de todo interés¹⁸. Con el principio de razón desaparecen “la cosa particular y el individuo que conoce, y sólo quedan la Idea y el sujeto puro del conocimiento, que juntos constituyen la objetivación propia de la Voluntad en aquel grado”¹⁹. Así, el objeto que en la intuición empírica aparecía oculto por los *velos de Maya*, individuado en el espacio y en el tiempo y en relación con los otros objetos según la ley de causalidad, deviene en la intuición estética *objeto puro*, la Idea platónica, y el sujeto que aparecía individuado por su unión al cuerpo, liberándose de él al emanciparse momentáneamente del querer, deviene *sujeto puro del conocimiento*. El artista, mediante esta forma de intuición, rasga, pues, aquellos *velos*

Representación y expresión en la filosofía de Schopenhauer. Sobre la significación del “fenómeno” y la “cosa en sí”, o. cit., pp. 413-415.

¹⁸ Sobre esta cuestión, R. Ávila Crespo, *Metafísica y Arte: el problema de la intuición en Schopenhauer*, *Anales del Seminario de Metafísica*, XIX, Madrid, 1984, pp. 149-167, y A. Rábade Obrando, *La noción de experiencia en la filosofía de Schopenhauer*, *Anales del Seminario de Metafísica*, XX, Madrid, 1985, pp. 171-200.

¹⁹ W1, p. 268 (238)

de Maya, conoce la esencia íntima de las cosas, en último extremo, la esencia misma de la vida²⁰, y la comunica por medio de la obra de arte.

¿Cuándo y cómo se produce tal acontecimiento? El tránsito del conocimiento de la cosa individual a la Idea y del sujeto individual al sujeto puro de conocimiento “se produce repentinamente”, cuando, excepcionalmente, el sujeto del conocimiento queda prendido en la contemplación del objeto, de tal modo que, absorbido por él y olvidándose de sí, se convierte en puro sujeto, es decir, en sólo y claro espejo del objeto, que ya no es una cosa individual, sino la Idea, la forma eterna del que la cosa individual no es sino un mero fenómeno temporal. En este acto sujeto y objeto se funden en una unidad inseparable, pues todo el objeto es representación del sujeto y todo el sujeto, la conciencia toda en la que consiste, no es sino conciencia del objeto. En la intuición estética no se distinguen el sujeto del objeto, “porque sólo penetrándose y absorbiéndose recíprocamente es como dan origen a la Idea, o sea, a la objetivación adecuada de la Voluntad”²¹. En el largo párrafo que copiamos a continuación resume Schopenhauer toda la cuestión:

“Cuando el hombre, elevándose sobre la manera ordinaria de considerar las cosas por la fuerza del entendimiento, no se limita ya a buscar las relaciones entre aquellas cuyo último resultado es siempre un nexo con su voluntad y está sometido a la configuración peculiar del principio de razón; es decir, cuando no investiga *dónde, cuándo, el por qué y el para qué* existen, sino únicamente *lo que las cosas son*; cuando no se entrega tampoco al pensar abstracto, a los conceptos de la razón, sino que concentra toda la fuerza de su espíritu en la visión intuitiva, absorbiéndose enteramente en ella, y llena su conciencia con la tranquila contemplación de los objetos naturales, como un paisaje, un árbol, una roca, un edificio, o cualquier otro, *perdiéndose* en estos objetos (para emplear un modismo alemán de sentido profundo), es decir, olvidándose de sí mismo como individuo y de su voluntad, y convirtiéndose en puro sujeto, en claro espejo del objeto, de tal modo que parece que el objeto está sólo, sin el ser que lo percibe y que no se puede separar el sujeto que percibe de la percepción misma, sino que ambos son una misma cosa, porque la conciencia en su totalidad está completamente ocupada y llena por una sola imagen intuitiva; cuando de este modo el objeto se ha desprendido de toda relación con algo que no sea él mismo y el sujeto se ha emancipado de todo lo que le liga a la voluntad, lo conocido no es ya la cosa particular, como tal cosa particular, sino la Idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la Voluntad en ese grado; y por eso mismo el que se entrega en esta intuición no es ya individuo, pues el individuo se ha perdido ya en tal acto intuitivo, sino que es puro sujeto del conocimiento, por encima de la voluntad, de la pasión y del tiempo. ... En tal contemplación la cosa particular se trueca de un golpe en Idea de la especie y el individuo que contempla en puro sujeto del conocimiento”²².

Schopenhauer, como se ve, pretende explicar un hecho que seguramente todos los humanos, al menos la mayoría de ellos, han vivido alguna vez: el quedar ensimismado ante la contemplación de un objeto de tal manera que mientras ésta dura no existe para quien la experimenta ninguna otra cosa que el objeto contemplado, ni siquiera el sujeto se siente a sí mismo, sino que, fundido con el objeto, toda su conciencia está llena por éste, es el puro espejo

²⁰ J. M. Marín Torres plantea en su libro, *Agnosticismo y Estética (Estudios Schopenhauerianos)*, o. cit., la estética schopenhaueriana como una vía de superación del agnosticismo al que conduce la teoría del conocimiento de Schopenhauer. El libro se divide en tres partes, la primera sobre el escepticismo, la segunda sobre la estética y la tercera concluye en “la primacía del arte sobre la ciencia”.

²¹ W1, p. 233-234 (208)

²² W1, pp. 231-233 (206-207)

de ésta. El objeto así conocido es la Idea y el sujeto que así conoce es el sujeto puro, y ese estado de ensimismamiento y total olvido de sí es, como veremos más adelante, la esencia *del placer estético*. El mundo que de este modo el sujeto se representa, al no estar distorsionado por el principio de razón, nos muestra más inmediata, honda y límpidamente el ser de la Voluntad.

Schopenhauer establece, pues, dos formas heterogéneas de intuición: la intuición empírica, cuya condición desde el sujeto es el principio de razón, y la intuición estética, que sólo es posible cuando el sujeto es capaz de *ver* el objeto al margen o independientemente del principio de razón. Estas dos formas de conocimiento se diferencian no sólo por su naturaleza, sino también por su finalidad. La primera, regida por el principio de razón, el sujeto que conoce es *el sujeto individual* y el objeto conocido son *los fenómenos y sus relaciones*; la segunda, más allá o al margen del principio de razón, es *el sujeto puro* quien conoce y únicamente *la Ideas*, fuera de toda relación, el objeto conocido. En la primera forma de conocimiento el entendimiento se mantiene al servicio de la voluntad, función para la que ha nacido, y directa o indirectamente se encamina a la acción, pues o bien conoce las relaciones de las cosas con la voluntad, convirtiéndolas en motivos, o conoce las relaciones de las cosas entre sí, dando origen a la ciencia, que sólo mediatamente sirve a los intereses de la voluntad. En la segunda forma de conocimiento el entendimiento, al emanciparse del principio de razón, se emancipa también, aunque no sea de una forma definitiva, sino breve y excepcional, del servicio de la voluntad, por lo que tal conocimiento, acallando los deseos de la voluntad, conoce no las relaciones, sino sólo la esencia de las cosas -por eso lo califica Schopenhauer como “puramente objetivo”²³- carece, entonces, de toda utilidad, y se encamina a la pura contemplación de su objeto, que reporta al sujeto la quietud del placer estético.

¿Qué relación hay entre ambas formas de intuición? Si las consideramos desde el punto de vista de la estricta correlación entre sujeto y objeto, habremos de afirmar la *anterioridad* lógica del sujeto puro y de la Idea sobre el sujeto y el objeto empíricos, puesto que lo que les diferencia es la mediación del principio de razón como condición específica del sujeto y del objeto empíricos, condición que presupone ya el sujeto y el objeto puros. Sin embargo, consideradas desde el punto de vista de cómo alcanzamos uno u otro conocimiento, paradójicamente, nos encontraremos con la anterioridad *existencial* de la intuición empírica sobre la intuición estética y, por consiguiente, del sujeto y del objeto empíricos sobre el sujeto

²³ W2, p. 431 (911)

puro y la Idea, pues, como ha debido quedar claro anteriormente, el estado de sujeto puro se alcanza *elevándose* desde el estado de sujeto empírico y la Idea se aprehende en la cosa particular obra de la intuición empírica. Por otra parte, no debemos olvidar que el estado de la intuición estética es sólo temporal, consecuencia de una emancipación transitoria del principio de razón, forma específica de la intuición empírica²⁴.

“Sólo cuando, del modo descrito, un individuo que conoce se eleva a puro sujeto del conocer y con él también el objeto contemplado se eleva a pura Idea, el mundo como representación aparece completo y puro y se produce la objetivación perfecta de la Voluntad”²⁵.

La representación estética, alcanzada a partir de la representación empírica, la completa y plenifica, ella es el espejo no cuarteado por el principio de individuación en el que la Voluntad se contempla. Más allá de la representación sujeto y objeto considerados en sí mismos no se distinguen, son la Voluntad como cosa en sí. El sujeto puro y la Idea, objetivación adecuada de la Voluntad, y el sujeto individual y las cosas individuales, esa mismas objetivación distorsionada, fraccionada por el principio de individuación, constituyen dos formas de autoconocimiento de la Voluntad que sólo se distinguen por la manera en que ésta se conoce.

Al ser las Ideas objeto de la intuición e inagotables sus atributos determinativos, son incomunicables por medio de palabras; han de comunicarse también “por la vía intuitiva, que es la propia del arte”²⁶. Por eso decíamos al comienzo de este apartado que el arte es una forma de conocimiento, conocimiento puramente objetivo, que reproduce las Ideas eternas de las cosas, y cuya única finalidad es la comunicación de ese conocimiento.

Todavía una breve reflexión sobre *las Ideas* como objeto de la intuición estética y contenido de la obra de arte. Aunque las Ideas, cuyo correlato empírico son las especies, ya

²⁴ Ana Isabel Rábade termina su exposición de este asunto con el siguiente comentario: “Así, pues, si bien hay, por una parte, una anterioridad lógica del sujeto y del objeto puros sobre el sujeto y el objeto empíricos, este último par presenta, por otra parte, una anterioridad existencial. Esta ‘dualidad de primacías’ tendrá importantes consecuencias en la filosofía schopenhaueriana. Mas en ningún caso debería resultar sorprendente, pues se halla en perfecta coherencia con un planteamiento trascendental de herencia kantiana. Si Kant aseveraba que en todo conocimiento toman parte unas condiciones trascendentales, y, en ese sentido, ‘previas’, de la experiencia, pero que todo conocimiento comenzaba, de hecho, con la experiencia, podemos decir que Schopenhauer aplica la misma doctrina a sujeto y objeto para afirmar que, aunque sujeto puro y objeto puro son lógicamente, e incluso podría decirse que trascendentalmente, anteriores a los sujetos y objetos empíricos, sujeto y objeto comienzan a darse, empero, efectivamente como realidades empíricas”, *A. I. Rábade Obradó, Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la modernidad*, o. cit., p. 102.

²⁵ W1, p. 233 (208)

²⁶ “Las Ideas son, por esencia, objeto de la intuición, y sus atributos determinativos son inagotables y no puede comunicarse más que por la vía intuitiva, que es la propia del arte. Todo hombre penetrado de la concepción de una Idea y que desea comunicarla tiene, por lo tanto, el derecho a recurrir al arte” W2, p.482 (958).

fueron objeto de amplia consideración por nuestra parte en el tercer capítulo de este trabajo al ocuparnos, dentro de *el mundo como Voluntad* en relación con la filosofía de la naturaleza, de los diversos grados de objetivación de ésta, insistimos, sin embargo, en algunas de sus notas características porque adquieren ahora especial relevancia y matización propia en el ámbito de la estética. En primer lugar, la Idea no es la cosa en sí; “antes bien, la Idea es para nosotros la objetivación inmediata y adecuada de la cosa en sí, que es la Voluntad”²⁷. No es la cosa en sí porque ésta se sitúa más allá de toda forma del conocimiento, y la Idea, en cuanto conocida, es objeto para un sujeto, es decir, aunque se haya abstraída a las formas secundarias del conocimiento -espacio, tiempo y causalidad-, no lo está de la forma general de éste, la escisión sujeto objeto. la Idea es, pues, representación de un sujeto, “es la cosa en sí bajo la forma de representación”²⁸. Las Ideas se sitúan así, como ya subrayamos, en un nivel intermedio entre las cosas particulares y la Voluntad, pero en cuanto la Idea no se halla perturbada por el espacio, el tiempo y la causalidad, que la fragmentan en individuos siempre cambiantes, nos proporciona un conocimiento más adecuado, superior, por tanto, de aquélla. La Idea en cuanto contenido de la obra de arte expresa la cosa en su más plena realidad, el ejemplar del que la cosa individual es una mera copia. En segundo lugar, la Idea, aunque tiene en común con el concepto el representar a una multitud de cosas individuales, se diferencia del concepto en que éste es abstracto, aquélla intuitiva, es decir, la Idea es la unidad *antes* de su fragmentación en individuos, el concepto es la unidad recompuesta por la razón *después* de dicha fragmentación en individuos, por eso el concepto es comunicable mediante la palabra, pero la Idea no es comunicable sino relativamente, “reproducida por la obra de arte”, “consecuencia de esto es que las obras artísticas más elevadas, las más sublimes creaciones del genio, son libros cerrados para la mayoría de los hombres”²⁹. El concepto es, por tanto, algo derivado, muerto, de él no puede extraerse sino lo que previamente se ha puesto; la Idea, sin embargo, es algo originario, vivo, porque “sacada de la vida misma” es capaz de producir en aquél que la ha concebido representaciones nuevas que no se hallaban contenidas en el concepto homogéneo; posee, pues, una originalidad y una fuerza creadora de la que el concepto carece. “De todo lo dicho se desprende que el concepto, por útil y necesario que sea para la vida y por fecundo que se muestre para la ciencia, para el arte es siempre estéril. En cambio, la Idea concebida es la única y verdadera fuente de la obra de arte”³⁰. Porque la Idea, única fuente de la obra de arte, es

²⁷ W1, p. 227 (203)

²⁸ Idem

²⁹ W1, p. 296 (263).

³⁰ W1, p. 297 (263-264)

intuitiva “el artista no tiene conciencia *in abstracto* de la intención y del fin de su obra; ante él se agita, no un concepto, sino una Idea; por lo mismo no puede dar cuenta de su actividad; trabaja, como suele decir la gente, por mero sentimiento e inconscientemente, por instinto”³¹. La diferencia entre el verdadero artista y el imitador estriba precisamente en que éste es sólo capaz de un arte conceptual, pues apropiándose de lo que en las auténticas obras de arte gusta y produce efecto, lo asimila abstractamente y lo reproduce en su copia, que por mucho que haya tratado de disimular siempre podrá descomponerse en los elementos de los que ha sido sacada: “Todos los imitadores, todos los manieristas, conciben la esencia de las obras de sus maestros en conceptos; pero los conceptos no pueden nunca comunicar vida interior a una obra”³². Finalmente, porque las Ideas son intemporales y su captación por el artista es siempre absolutamente original, la verdadera obra de arte no envejece jamás y conserva en toda época tanto “su frescura y novedad” como su poder de evocación³³.

³¹ W1, 298 (264)

³² Idem

³³ Hemos aludido antes a que J. Planells Puchades entiende que hay en Schopenhauer dos sentidos de la palabra Idea, uno, referido a la filosofía de la naturaleza, realmente platónico, y otro, referido al contenido de la obra de arte; mientras el primero tendría un difícil encaje dentro del sistema, el segundo, considerando la filosofía de Schopenhauer bajo el punto de vista de una filosofía de la expresión, sería un elemento esencial del mismo. La interpretación que Planells Puchades ofrece de este segundo aspecto (frente a aquella que suelen hacer los críticos, según la cual las Ideas serían entidades subsistentes, que el artista intuye pasivamente y plasma en la obra de arte, desde la que, efectivamente, la teoría aparece como contradictoria con el nominalismo que el autor defiende y sugiere la aceptación de la forma de intuición intelectual que tan duramente había criticado a sus contemporáneos idealistas) parte de la que el mismo Planells Puchades ha realizado sobre la representación empírica como figura proyectada por el intelecto, resultado de la interpretación inconsciente de los datos empíricos; la obra de arte sería igualmente una *figura* que nace de la proyección intuitiva del artista, resultado de la interpretación que éste hace de la representación empírica, es decir, una “metainterpretación”, por lo que sería “un centro expresivo por excelencia” (p. 434). Si el significado o contenido expresivo de las representaciones empíricas es el de atender a las necesidades vitales del individuo, el servicio a la voluntad, el de las obras de arte, liberadas de ese servicio y, por tanto, del principio de razón, sería la Idea, “es decir, su capacidad de ‘decir’ o ‘representar’ rompiendo las limitaciones del tiempo, del espacio y de la causalidad: de ahí su carácter universal” (p.435). Del mismo modo que la intuición empírica es activa, también lo es la intuición estética, “las Ideas estarían puestas por el sujeto cognoscente como lo están los objetos del mundo empírico, sin que ello signifique, sin embargo, que se trate de una mera *invención*” (p. 436), pues lo que les da consistencia sería su carácter expresivo, obviándose así la objeción de recurrencia a la forma de intuición intelectual que él mismo había criticado. El conocimiento de las Ideas sería plenamente objetivo porque, liberado del principio de razón, sería máximamente expresivo, al hacer referencia más directamente a ese algo que no somos nosotros y que se muestra en la representación. Esta interpretación, señala el autor, “permite considerar el mundo como una pirámide de signos que puede ser recorrida en dos direcciones contrapuestas” (p. 430). En la base de la pirámide, los datos empíricos, que interpretados por el intelecto proyectan un conjunto de figuras, el mundo empírico, que, a su vez, interpretado por el genio, da lugar a una nueva proyección de figuras, las obras de arte, y la Voluntad como figura que cierra la pirámide. Recorrido en sentido inverso, las Ideas son objetivaciones inmediatas de la Voluntad, los objetos empíricos expresiones de las Ideas, y los datos sensibles expresiones de los objetos. “Si, contemplado desde abajo, el mundo es una escalera de representaciones ascendentes, contemplado desde la cúspide es

Dado que la condición de la intuición estética es en el sujeto el silencio absoluto de la voluntad, es decir, que el accidente (la inteligencia) mande y anule, “aunque sea sólo por breves instantes, a la sustancia (la voluntad)”³⁴: a) aunque pueda darse -por lo que al sujeto se refiere- siempre y en todos los hombres, sólo raramente se produce en la generalidad de éstos, pues exige más capacidad y mayor esfuerzo de la inteligencia que para el conocimiento fenoménico, sino que es privilegio del genio; b) aunque -en referencia al objeto- “la Idea de los seres” puede captarse tanto en la naturaleza como en la obra de arte, resulta más fácil su captación “en una obra de arte que en la realidad”, no sólo porque aquélla, “prescindiendo de lo secundario, nos presenta las cosas caracterizadas de un modo más preciso”³⁵, sino también porque, al ser mera imagen, no suscita el interés o el apetito de la voluntad. La función de la obra de arte es, así, comunicar aquél conocimiento superior que el artista alcanza que sería imposible para la generalidad de los hombres.

Esa actitud puramente objetiva, “desprendida de toda voluntad”, se exige en mayor medida para la creación de la obra de arte, puesto que para ello no sólo se precisa la intuición de la Idea, sino que, además, el artista debe plasmarla en la materia correspondiente al tipo de arte que corresponda. Por eso toda verdadera obra de arte, tanto si se trata de un cuadro, de una poesía o de una composición musical, llevan “el sello de esta disposición de ánimo, pues sólo aquello que tiene su fuente en la contemplación objetiva o que es directamente provocado por ella lleva en sí el germen fecundo de donde pueden nacer obras verdaderas y originales”³⁶. Dado que, por otra parte, la Voluntad como cosa en sí es una e indivisible, es toda ella la que se objetiva en todas y cada una de las Ideas y la obra de arte, en la medida en que las reproduce, nos induce a desentrañar el ser íntimo de las cosas y en último extremo la esencia de la vida. El arte es, así, lugar privilegiado de la verdad, allí donde quien es capaz de contemplarlo *ve el ser* una cascada de expresiones descendentes” (Idem), J. Planells Puchades, *Representación y expresión en la filosofía de Schopenhauer. Sobre la significación del “fenómeno” y la “cosa en sí”*, o. cit., pp. 434 y ss.

³⁴ W2, p. 438 (917)

³⁵ W2, p. 438 (917-918)

³⁶ “Sentado que la concepción objetiva y desprendida de toda voluntad, es la condición del placer estético, con mayor motivo será necesaria para la *creación* de obras estéticas. No veréis nunca un hermoso cuadro, no leeréis nunca una verdadera poesía sin que lleven el sello de esta disposición de ánimo, pues sólo aquello que tiene su fuente en la contemplación objetiva o que es directamente provocado por ella lleva en sí el germen fecundo de donde pueden nacer obras verdaderas y originales, no sólo de las artes plásticas, sino también de la poesía y hasta de la filosofía. El *punctum saliens* de una obra bella, de un pensamiento grande o profundo, es una intuición objetiva, y ya sabemos que ésta exige como condición absoluta el silencio completo de la voluntad, durante la cual el hombre no es más que sujeto puro del conocimiento. La predisposición a que este estado se produzca es lo que constituye el genio” W2, 440 (918-919).

de aquella voluntad que en su propia experiencia interior ha comprendido como su esencia más íntima. El arte, por tanto, como la filosofía, aunque a su manera intuitiva, sin que ello suponga la superioridad del arte sobre la filosofía o viceversa³⁷, “trabaja en la resolución del problema de la existencia”:

“El resultado de toda concepción puramente objetiva, y, por lo tanto, de toda concepción artística de las cosas, es una nueva expresión de la esencia de la vida, una nueva contestación a esta pregunta: *¿qué es la esencia de la vida?* Mas si las obras de arte lo son verdaderamente tales, cada una contesta la pregunta a su manera y siempre de un modo exacto. Ahora bien, como las artes no conocen más que el idioma cándido e infantil de la intuición, ignorando el lenguaje abstracto y serio de la reflexión, su respuesta es una imagen pasajera y no una noción general permanente. El arte dirige a la intuición su respuesta a aquella pregunta y la formula indiferentemente en un cuadro, en una estatua, en un poema o en una obra dramática. También la música da su respuesta, y más profunda que las demás, expresando la naturaleza íntima de la vida en un lenguaje directamente inteligible, aunque no pueda traducirse al de la razón ... El fin propio de toda obra de arte es, por lo tanto, mostrarnos la vida y las cosas tales como son; sólo que en la realidad no pueden ser comprendidas por todo el mundo, porque una multitud de condiciones accidentales objetivas y subjetivas las ocultan, siendo el arte quien rasga este velo”³⁸.

La obra de arte encierra, pues, una “honda sabiduría”, que expresa y comunica en su lenguaje propio. Para extraerla, quien contempla un cuadro, lee una poesía o escucha una composición musical, no debe limitarse a ese simple acto, sino que debe poner en acción todas sus capacidades, especialmente la imaginación -la imaginación, como veremos enseguida, es una facultad esencial para la creación artística-, de lo contrario no se le comunicará su verdad. De lo dicho se infiere que el arte y la filosofía se diferencian no por el asunto del que tratan, sino por el modo en que lo expresan y comunican, diferencia que contiene también el modo en que se relacionan: el arte se expresa en la creación estética, un lenguaje intuitivo que, por eso mismo, hay que desvelar y en cada ocasión que se contempla, la filosofía en conceptos, un lenguaje explícito y permanente³⁹:

“Dedúcese de cuanto acabamos de manifestar que las obras de arte comprenden ciertamente toda la sabiduría, aunque sólo en estado *virtual* o *implícito*; mientras que la filosofía pugna por ofrecémosla actual y explícitamente, en cuyo sentido es a las artes lo que el vino a la uva. La filosofía nos permite un beneficio líquido ya realizado, una

³⁷ “La obra de arte es en el sistema de Schopenhauer, por tanto, el verdadero lugar de la verdad *concreta*, sin ser por ello lo más importante o lo primario frente a la filosofía”, Maia Muriel Wanessa Torres, *Jenseits des Willens zum Leben: über Schopenhauers metaphys. Hintergrund d. Kunstanschauung*, o. cit., p. 13.

³⁸ W2, p. 479-480 (955-956)

³⁹ Dado que la filosofía y el arte son ambas formas superiores de conocimiento cuyo objeto, en último extremo, es el mismo, cabe la pregunta, ¿es la filosofía una forma de arte o representa un conocimiento distinto?, en este último caso, ¿qué relaciones guarda con el arte? Parece que en la época de la primera redacción del *Mundo* Schopenhauer asimilaba la filosofía al arte contraponiéndola al conocimiento científico; posteriormente se inclinaba por considerarla una forma de conocimiento independiente cuyo estatuto se situaría entre el arte y la ciencia. La cuestión ha sido objeto de discusión entre los comentaristas de su obra. Planells Puchades resume la polémica y los problemas que plantean las diversas soluciones aportadas en su ya tantas veces citada tesis, J. Planells Puchades, *Representación y expresión en la filosofía de Schopenhauer. Sobre la significación del “fenómeno” y la “cosa en sí”*, o. cit., pp. 424-429

adquisición firme y duradera, mientras que el beneficio que resulta de las producciones y creaciones del arte exige ser adquirido cada vez de nuevo⁴⁰.

La superior fuerza o capacidad de la inteligencia y con ella la predisposición a alcanzar ese conocimiento puramente objetivo y plasmarlo en la obra de arte para su comunicación es lo propio del genio.

2.2. La figura del genio.

El genio es el verdadero artista, aquel hombre superior capaz de penetrar con su profunda mirada hasta el fondo de la realidad en cualquiera de sus manifestaciones, extraer la verdad que encierra y mostrarla de modo preciso, aunque fugaz, en su creación.

El genio como arquetipo o modelo de humanidad juega un papel central en el ámbito cultural y artístico del romanticismo. Su figura ha ido perfilándose paulatinamente desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta designar al verdadero artista. La orientación subjetivista de la estética y el enorme valor que la creación artística adquiere en este momento en el seno de la cultura será determinante para su consolidación, de manera que la figura del genio ocupará un lugar privilegiado en el seno de la reflexión estética. La contribución de Kant, como en cualquier otro dominio de las ideas, será decisivo. Su *Crítica del juicio* está en la base de las posteriores elaboraciones que de esta figura realizan románticos, idealistas y, por supuesto, el propio Schopenhauer⁴¹.

La identificación de la cosa en sí como Voluntad en la metafísica y sus diversos grados de objetivación, las Ideas, como contenido de la obra de arte en la estética, que es lo que constituye la diferencia esencial entre la filosofía de Kant y la de Schopenhauer -o lo que, en opinión de éste, le convierte en *el verdadero continuador* de aquél-, es también lo que marca la distancia entre la concepción del genio de uno y otro filósofo. Para ambos el arte es obra del genio, pero la sustitución de las ideas estéticas de Kant por las Ideas platónicas en Schopenhauer -que ha conducido a éste a definir el arte como conocimiento puramente

⁴⁰ W2, p. 480 (956-957)

⁴¹ Es de gran interés en relación con el desarrollo de la figura del genio en el periodo inmediatamente anterior a Schopenhauer el libro de Antoni Marí, *Euforion. Espíritu y naturaleza del Genio*, Tecnos, Madrid, 1989. El libro se centra en el proceso de construcción de la figura del genio en cuatro de sus momentos más significativos: Diderot, Kant, Schiller y Schelling, atendiendo, en torno al pensamiento de éstos, al desarrollo de las ideas estéticas desde mediados del siglo XVIII hasta Schelling. Sobre el genio en la estética de Schopenhauer: J. Rogge, *Der Geniebegriff Schopenhauers im Rahmen seines Systems*, Diss., Jena, 1922; Arthur Hübscher, *Das Genie bei Schopenhauer*, en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18 (1973), pp. 103-126.

objetivo- significa una base objetiva en la que se apoya la imaginación y matiza la libertad creadora del genio. Esta precisión parece, en una primera apreciación, limitar esa libertad creadora y disminuir el valor de su figura, pero en una consideración más profunda se trueca en su opuesta cuando consideramos que la superioridad de la inteligencia del genio es la que le hace libre, libre del servicio de la voluntad, y le capacita para la contemplación de las Ideas, desentrañando así la esencia íntima de la realidad, que comunica con su creación, lo que le convierte en *guía y ejemplo* de la humanidad; guía, porque muestra la verdad más profunda, aquélla que el común de los hombres es incapaz de alcanzar, y ejemplo, porque la producción estética es obra de la libertad, entendida como liberación de la voluntad, de todo interés, que es, por tanto, generosidad plena o total ausencia de egoísmo, egoísmo que, por otra parte, no es *un mal*, sino *el mal* por la forma en que se objetiva en el ser humano. Schopenhauer refuerza de este modo el carácter de arquetipo o modelo de humanidad perfecta que el genio representa.

Las notas que para Schopenhauer acompañan siempre al genio son: inteligencia superior, libertad, poderosa imaginación y creatividad. La raíz de todas esas notas y, por tanto, lo que le define es ante todo y fundamentalmente su inteligencia superior, es ella la que le permite liberarse de la tiranía de la voluntad y alcanzar frecuentemente y en grado máximo la contemplación objetiva, para, apoyado en la poderosa imaginación que le es propia, plasmar lo así contemplado en la creación estética, por mor de la cual se convierte, como antes señalábamos, en guía y ejemplo de la humanidad.

“La *genialidad* no es otra cosa que la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva encaminada a la propia persona, o sea, hacia la voluntad. Según esto, la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en visión transparente del mundo, y esto no de una manera momentánea, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir el objeto contemplado por un arte superior, para “fijar en pensamientos eternos lo que se mueve vacilante en forma de fenómeno fugitivo”⁴².

La primera y fundamental característica del genio es, pues, su alta capacidad intelectual. El párrafo que acabamos de copiar continúa con estas palabras: “Parece como si, para que se manifieste el genio en un individuo, le fuese concedido a éste una cantidad de inteligencia (Erkenntnisskraft) que excediese en mucho del necesario para el servicio de una voluntad individual. Este exceso de conocimiento liberado se convierte en sujeto carente de voluntad, en claro espejo de la esencia del mundo”⁴³. En el capítulo XXXVI de los *Complementos*, dedicado al genio, lo califica, dada su exuberante inteligencia, de monstruo “*per excesum*”, cuyo

⁴² W1, p. 240 (214)

⁴³ Idem (la traducción ha sido modificada).

“exceso anormal” de inteligencia le diferencia del hombre normal, de manera que “podría decirse que el hombre normal se compone de dos tercios de voluntad y uno de inteligencia, mientras que el genio se compone de dos tercios de inteligencia y uno de voluntad”⁴⁴. El hombre normal, “ese producto manufacturado de la naturaleza que ésta edita por millares diariamente”, cuya inteligencia permanece al servicio de la voluntad, apenas si es capaz de salir del ámbito de las relaciones para centrarse en la contemplación desinteresada de las cosas, actitud que constituye el máximo interés del genio, que penetra con su mirada hasta lo más profundo de las mismas. La comparación que utiliza Schopenhauer, citada ya en el capítulo anterior, es altamente significativa: “así como para el hombre de todos los días el conocimiento es como una linterna que dirige sus pasos, para el genio es el sol que ilumina el mundo y le revela su sentido”⁴⁵.

Lo que distingue al genio del hombre normal y le convierte en un ser superior es, pues, su *excesivo* grado de inteligencia, que le capacita para la plena emancipación de la voluntad, aunque sólo sea temporalmente. Ahora bien, si la cosa en sí es Voluntad y la inteligencia es algo secundario que ha nacido a su servicio, ¿qué autoriza a Schopenhauer a considerar que el *exceso* de inteligencia, y con él el conocimiento puramente objetivo, es, precisamente, lo que le confiere esa superioridad? El que el aumento de la inteligencia y su correlativa separación de la voluntad marca el camino ascendente de la Voluntad en sus diversos grados de objetivación. En los grados inferiores de objetivación observamos un *tender a* la inteligencia, y cuando ésta se alcanza, en los grados superiores, ese *tender a* es la separación entre inteligencia y voluntad. En el capítulo II de este trabajo, al hablar del carácter físico de la inteligencia, nos referimos más ampliamente a esta cuestión; señalamos allí que en la medida en que ascendemos en la escala de los seres se produce una progresiva separación entre la causa y el efecto; en los seres dotados de entendimiento esta separación es mayor que en cualesquiera otros, la causa es aquí el

⁴⁴ “Metáforas aparte, el genio consiste en que la facultad del conocimiento se ha desarrollado en proporción considerablemente mayor que la que exige el servicio de la voluntad, para el que únicamente nació aquélla, exuberancia de actividad y de sustancia cerebral que la fisiología podría clasificar entre los monstruos *per excessum*, colocados por ella, como es sabido, al lado de los monstruos *per defectum* y *per situm mutatum*.”

Es, por lo tanto, el genio un exceso anormal de la inteligencia, utilizable únicamente aplicándola a conocer lo general de la existencia, o lo que es lo mismo, que se halla consagrado al servicio de la humanidad entera, como la inteligencia normal lo está al servicio del individuo. Para mayor claridad podría decirse que el hombre normal se compone de dos tercios de voluntad y uno de inteligencia, mientras que el genio se compone de dos tercios de inteligencia y uno de voluntad”, W2, pp. 446-447 (925).

⁴⁵ W1, p. 242 (216)

motivo, la representación, el efecto el acto volitivo; y en el hombre es, a su vez, mayor que en los animales: en el hombre es “donde primero se separan netamente el motivo y la acción, la representación y la voluntad”, aunque en el hombre ordinario todavía esa representación permanece al servicio de la voluntad; sólo cuando la inteligencia alcanza un grado preeminente, en el caso del genio, se produce la completa redención y separación de la inteligencia de la servidumbre de la voluntad, de ahí que “genialidad es objetividad”, es decir, neta separación entre conocimiento y voluntad⁴⁶.

La *inteligencia* del genio es básicamente *intuitiva* -“el genio consiste esencialmente en la perfección y energía del conocimiento intuitivo”⁴⁷- lo que le capacita para penetrar en las cosas y ver en ellas las Ideas, es decir, su grande y genuina inteligencia le permite “ver siempre lo general en lo particular”⁴⁸, de manera que puede decirse que “lo propio del genio, lo nativo en él, es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación”⁴⁹. Si el mayor grado de inteligencia es lo que distingue al genio del hombre vulgar, el que ésta sea intuitiva le distingue del hombre de talento y hace que tal inteligencia sea una inteligencia superior. El hombre de talento posee una inteligencia predominantemente *discursiva*, gracias a ella es capaz de recorrer más rápida y hábilmente las relaciones de las cosas con la voluntad individual y de las cosas entre sí; el discurso se rige por el principio de razón y se vale de conceptos. El hombre de talento, y la erudición que frecuentemente le acompaña, puede ser útil para la ciencia y para la vida práctica, pero carece de vida y es incapaz de alcanzar el ser de las cosas y desentrañar su sentido⁵⁰. El único conocimiento originario es la intuición, lo hemos repetido reiteradas veces, el concepto deriva siempre de la intuición, contiene siempre menos que ésta y en cualquier caso se resuelve en las intuiciones de donde ha sido sacado, por eso es algo muerto. Lo que distingue a una verdadera obra de arte y a un

⁴⁶ N, p. 271 (127). “Viene a completar estas consideraciones lo expuesto acerca del genio en el capítulo XXI, acerca de las progresivas separaciones entre la inteligencia y la voluntad, que podemos observar al recorrer la escala de los seres, separación que alcanza su grado máximo en el genio, donde la inteligencia consigue desprenderse totalmente de su raíz, la voluntad, quedando libre. Precisamente entonces es cuando *el mundo como representación* adquiere objetividad perfecta” W2, p. 453 (931).

⁴⁷ W2, p. 445 (924)

⁴⁸ W2, p. 449 (928)

⁴⁹ W1, p. 251 (223)

⁵⁰ “De esta manera podemos diferenciar el genio del talento; éste consiste más bien en una ductilidad y penetración superiores del conocimiento discursivo, que no en el conocimiento intuitivo; el hombre de talento piensa con más rapidez y mayor exactitud que los demás; el genio ve un mundo diferente del que ven los otros hombres, porque su mirada penetra más profundamente en ese mundo que se ofrece a los ojos de todos, pero que en su cerebro se presenta más objetivamente y, por tanto, más puro y preciso”, W2, pp. 445-446 (924).

pensamiento profundo de cualquier imitación o de un pensamiento vulgar es que son fruto de la intuición, no de los conceptos:

“En donde se revela primeramente la verdadera naturaleza de las cosas es en la intuición, si bien todavía de una manera condicionada. Cualquier noción general o pensamiento no es, en efecto, más que una abstracción y, en consecuencia, parcial representación de la intuición producida mediante una eliminación mental. Cualquier conocimiento profundo o verdadera sabiduría arranca de la comprensión intuitiva de las cosas, según queda expuesto más por extenso en los apéndices al libro primero. Toda verdadera obra de arte, todo pensamiento imperecedero, está tocado por la chispa de la intuición vivificadora de la concepción intuitiva. Todo pensamiento profundo y original supone imágenes. Los conceptos no producen más que las obras de talento, los pensamientos discretos, las imitaciones y, por regla general, todo aquello que se encamina únicamente a satisfacer las necesidades del día y a agradar a los contemporáneos”⁵¹.

Precisamente por ello, el genio posee una *poderosa imaginación*, dado que todo conocimiento intuitivo precisa de imágenes. Sin la fantasía, que fije o conserve las imágenes y permita evocarlas a voluntad, ampliando así considerablemente el horizonte de su visión, “el conocimiento del genio se encontraría limitado a las Ideas de los objetos realmente presentes a su persona y dependientes de la cadena de circunstancias que le conducen a tal conocimiento (...) Además, los objetos reales son casi siempre ejemplares muy deficientes de la Idea que en ellos se manifiesta, por lo que el genio necesita de la fantasía para ver en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido realmente, sino lo que deseaba producir y que no produjo a causa de la lucha que sus formas sostienen entre sí (...) La fantasía, por consiguiente, ensancha el círculo de visión del genio respecto de los objetos que en la realidad encuentra, tanto en lo que se refiere a la calidad como a la cantidad. Por esto una inusitada fuerza de la fantasía es compañera y hasta condición indispensable del genio”⁵². Pero la fantasía por sí sola no es signo de genialidad, sólo lo es cuando se aplica al conocimiento puramente objetivo y la imagen transparente plenamente la Idea, no cuando se aplica a relacionar a capricho imágenes, en cuyo caso sólo construirá castillos en el aire mezclando ensueños y realidad.

Como el conocimiento objetivo del genio sólo es posible por la total emancipación de la inteligencia respecto de la voluntad, las obras que de tal conocimiento resultan no responden a ninguna intención premeditada, “sino a una necesidad instintiva”. Como, por otra parte, el acceso a esa forma de conocimiento exige un gran esfuerzo, es decir, la liberación de la voluntad que requiere la intuición de las Ideas, produce “la tensión extremada del espíritu”, la genialidad, el acto creador es siempre intermitente, fuera de la cual el hombre de genio es semejante a los demás hombres. Ambos hechos explican “que la obra del genio haya sido considerada siempre como efecto de *la inspiración* y hasta, como el mismo nombre lo da a

⁵¹ W2, p. 448 (927)

⁵² W1, p. 241 (215)

entender, como la actividad de un ser sobrehumano distinto del individuo, que sólo se apodera de éste en determinados periodos”⁵³.

“Lo que podemos llamar agitación del genio, la hora que se enciende el fuego sagrado, del momento de inspiración, no es ni más ni menos que la liberación de la inteligencia en el instante en que al abstraerse por un momento a la servidumbre en que la voluntad la tiene, en vez de permanecer quieta o abatida, comienza en ese breve periodo a trabajar sola y libre. Entonces, toda pura, se convierte en claro espejo del universo, pues separada por entero de la voluntad, fuente primera de ella, se transforma en el mundo mismo de la representación concentrado en una conciencia única. En estos sublimes momentos se engendra el alma de las obras inmortales”⁵⁴.

En el arte, por tanto, no basta el *oficio*, la buena voluntad, con ella, en todo caso, se producirán obras mediocres, pero la verdadera obra de arte exige una poderosa inteligencia, capaz de superar lo que *interesa* a la voluntad y percibir con claridad lo que el hombre y el mundo es. “En *moral*, la buena voluntad lo es todo; nada, en el arte. En el arte se necesita poder, como lo indica la palabra alemana (*Kunst, arte*, del verbo *können, poder*)”⁵⁵.

De todo lo dicho se sigue que el genio es *patrimonio* de la humanidad, pues “es una inteligencia pura que pertenece a la humanidad entera”⁵⁶, cuyo destino es ser *luz y guía* de ésta: “su cabeza no le pertenece, es del mundo y está llamada a iluminarle de algún modo”⁵⁷. Porque su inteligencia *excede* las necesidades de la voluntad, ese *exceso* se aplica a conocer el ser y el sentido de la existencia, más allá de sí mismo, sirviendo de este modo a la humanidad entera:

“Es, por lo tanto, el genio un exceso anormal de la inteligencia, utilizable únicamente aplicándola a conocer lo general de la existencia, o lo que es lo mismo, que se halla consagrado al servicio de la humanidad entera, como la inteligencia normal lo está al del individuo”⁵⁸.

El exceso de inteligencia, y el carácter eminentemente intuitivo de la misma, que define al genio, explica no sólo su poderosa imaginación y el hecho de la inspiración, sino el resto de notas que le distinguen tales como: insatisfacción, inadaptación, melancolía, violentas emociones, sensibilidad excesiva, superioridad abrumadora, soledad, intemperividad, incapacidad para el pensamiento abstracto -por eso desprecio de las matemáticas⁵⁹- y falta de

⁵³ W1, p. 243 (217)

⁵⁴ W2, p. 450 (928-929)

⁵⁵ “Der gute Wille ist in der Moral Alles; aber in der Kunst ist er nichts: da gilt, wie schon das Wort andeutet, allein das Können”, W2, p. 455 (933).

⁵⁶ W2, p. 462 (940)

⁵⁷ W2, p. 460 (938)

⁵⁸ W2, p. 447 (925)

⁵⁹ “La aversión de los hombres de genio a dirigir su atención al contenido del principio de razón se manifiesta, ante todo, por lo que se refiere al principio del ser en su repugnancia por las matemáticas, que tratan de las formas más generales del fenómeno, el tiempo y el espacio, que no son otra cosa que formas del principio de razón. Estas ciencias son precisamente lo contrario de aquella consideración que se refiere exclusivamente al contenido del fenómeno, o sea la Idea, que en él se manifiesta con exclusión de todas sus relaciones” W1, pp. 243-244 (217-218).

prudencia⁶⁰, su proximidad a la locura, etc. Una palabra sobre la intempestividad del genio. Es intempestivo por lo mismo que sus obras son intemporales, porque no atiende a las necesidades del día ni a la oportunidad del momento histórico, “pasa por su tiempo como un cometa cruza la órbita de los planetas”, su misma excentricidad es comparable a las órbitas de éstos por oposición a la regularidad de la de los planetas; ve lo que los hombres de su tiempo no son capaces ni siquiera de vislumbrar, “así el genio lanza a lo lejos sus obras en el camino de lo porvenir, donde el tiempo habrá de recogerlas”⁶¹.

Tal como ha sido descrita resulta que la genialidad “es una facultad contra naturaleza, ya que consiste en que la inteligencia, cuyo destino propio es el servicio de la voluntad, se emancipe de esta servidumbre para trabajar por sí propia. Por lo que podemos decir que la genialidad es una inteligencia infiel a su misión”⁶². Es eso, precisamente, lo que hace grande al genio y a sus obras. Sólo aquél que es capaz de olvidarse de sus intereses, de sus inquietudes cotidianas, de su bien propio, de no acomodarse a las circunstancias y a lo que los demás esperan de él, es un hombre grande: “Lo que hace grandes a los hombres es no atender jamás a su persona, ni a su interés, cualesquiera que sean las circunstancias. Por el contrario, toda actividad dirigida hacia un fin personal es pequeña, pues el que obra llevando por guía ese norte no se conoce, no se encuentra a sí mismo, como no sea en su insignificante personilla. El que es grande se reconoce a sí mismo en todas las cosas, y, por consiguiente, en el conjunto de ellas”⁶³. El genio es grande porque se olvida de sí y todo lo sacrifica a la creación objetiva, “sin que pueda hacer otra cosa, porque esto es para él lo serio”⁶⁴. El genio, en cuanto tal⁶⁵, no vive por eso sino para su creación: en sí mismo y en sus obras encuentra su propia recompensa; ni

⁶⁰ “Como, además, la comprensión exacta de las relaciones basadas en el principio de causalidad y en el de motivación es lo que constituye la prudencia, y el genio no se ocupa de esas relaciones, resulta que el prudente, en cuanto tal, no será nunca genial, y el genio no será prudente. Y en último resultado el conocimiento intuitivo en general, que es el que aprehende la Idea, es radicalmente opuesto al conocimiento reflexivo y abstracto que se rige por el principio de razón. Por lo mismo es raro encontrar mucho genio unido a mucha razón; por el contrario, un talento genial está sometido muchas veces a vivos afectos y a pasiones poco razonables”, W1, pp. 244-245 (218).

⁶¹ Esta es otra significativa diferencia del genio con el hombre de talento, que le hace muy superior: “El talento puede crear lo que excede de la facultad de producción de los demás hombres, mas no de su facultad de comprensión, razón por la cual siempre tiene un público que le aprecie, lo que no ocurre con las producciones geniales, porque siendo superiores, tanto a la facultad de producción como a la de comprensión, del resto de los hombres, no son inmediatamente estimados. El talento es como un tirador que da en el blanco al que los demás no llegan; el genio hace blancos que los otros ni siquiera perciben y de los que indirectamente se enteran más tarde, teniendo por añadidura que admitir bajo palabra la realidad del acierto y buen éxito” W2, p. 463 (941).

⁶² W2, p. 457 (935, la traducción ha sido modificada)

⁶³ W2, p. 456 (934)

⁶⁴ Idem

realiza sus obras con una finalidad distinta de ellas mismas: no se realizan “para fin útil alguno”, son las “únicas que existen por sí mismas, en cuyo sentido se las puede considerar como la flor de la existencia, como el beneficio líquido de la vida, obras que al gustarlas se ensancha nuestro corazón, porque nos elevan sobre la enrarecida atmósfera de las miserias terrestres, en el fondo de las cuales vivimos (...) Pretender que los genios son iguales que los hombres útiles, es lo mismo que comparar los diamantes con la grava”⁶⁶. Por todo ello el genio no es sólo guía, sino también modelo y el más valioso regalo para la humanidad⁶⁷.

2.3. El goce estético. La naturaleza y el arte: la creación artística. Lo sublime.

Hasta aquí hemos centrado nuestra atención en el aspecto cognoscitivo de la contemplación estética, nos ocupamos ahora de la emoción, del sentimiento, que simultáneamente experimenta quien la alcanza, se trata del *goce estético*, que no es otra cosa que el “sentimiento de beatitud” que a dicha contemplación acompaña siempre. Como el goce estético es el sentimiento que acompaña siempre a la contemplación objetiva y ésta sólo es posible por la conjunción de dos elementos, la elevación del sujeto a sujeto puro, liberado de toda voluntad, y la desvinculación del objeto de toda relación, de manera que aquel sujeto sólo ve en el objeto la Idea, en éste distinguimos también dos aspectos, uno subjetivo, *el sentimiento de libertad*, que deriva del vencimiento de la voluntad, y otro objetivo, *el sentimiento de la belleza*, que deriva de la intuición de las Ideas. Aunque ambos aspectos se exigen mutuamente, predominará uno u otro “según sea el objeto de la contemplación estética”⁶⁸.

⁶⁵ Dado que, como hemos señalado, lo que hace grande al genio es su total olvido de sí, no es posible que un hombre sea siempre grande, “en ocasiones no es más que un individuo, no se preocupa más que de sí, que es lo que se llama ser pequeño. De ahí arranca la atinada observación de que no hay grande hombre para su ayuda de cámara”, W2, p. 457 (935).

⁶⁶ W2, p. 459-460 (937-938)

⁶⁷ Llama la atención el contraste entre Schopenhauer y Hegel en el tratamiento y caracterización del genio. Mientras que Schopenhauer centra su reflexión en el hombre y su misión trascendente y apenas si se ocupa de la creación, Hegel lo hace, precisamente, en este último aspecto. Hegel se ocupa primero de la fantasía, del genio y del entusiasmo como notas subjetivas del artista, pasa después a considerar la objetividad de la producción en el sentido de que descubra o manifieste la totalidad del contenido auténtico que en su interior entusiasma al artista, y concluye con una reflexión sobre la verdadera originalidad, G. W. F. Hegel, *Estética*, ediciones Península, Barcelona, 1989, vol. I, pp. 243 y ss. R. Ávila Crespo, en el artículo citado, al considerar la figura del genio señala que la distinción schopenhaueriana entre el hombre común y el genio guarda “sorprendentes analogías” con la distinción hegeliana entre el hombre común y el héroe: “Como el héroe hegeliano, también el genio es indiferente a la propia felicidad y extraño a su tiempo. Pero el genio, y acaso contrastando con el héroe que Hegel describe, no es nunca un hombre de acción, y mucho menos un hombre apasionado”, *Metafísica y Arte: el problema de la intuición en Schopenhauer*, en: *Anales del Seminario de Metafísica*, XIX, o. cit., p. 162.

⁶⁸ W1, p. 252 (224). No cabe duda que también aquí se halla presente la influencia kantiana. A pesar de las importantes diferencias entre Kant y Schopenhauer en este asunto, parece claro que el planteamiento

En la contemplación estética el sujeto se sustrae al dominio de la voluntad, de sujeto volente se transforma en puro sujeto cognoscente, quien, más allá de todo deseo, de todo temor, de toda pasión, de toda posible conmoción de la voluntad, alcanza, temporalmente, la paz y la serenidad, el estado de “beatitud”, que el absoluto no querer significa. El hombre, como todo ser natural, es voluntad y, en cuanto tal, deseo nunca definitivamente satisfecho; sólo algunos de los numerosos deseos que le afanan y desasosiegan pueden cumplirse, y cuando esto ocurre, se renuevan y multiplican y así incesantemente, de manera que no hay objeto alguno que pueda reportar una satisfacción duradera a la voluntad, pero el deseo es carencia, que vivimos como dolor, y su insatisfacción aspiración no cumplida que nos agita y desgarrar: “sin tranquilidad no hay dicha posible”. Mientras somos sujetos de la voluntad estamos atados “a la rueda de Ixión” sin que nada ni nadie pueda liberarnos de esa condena y de su tormento. Pero cuando una circunstancia, interior o exterior, “nos arranca, de improviso, al torrente sin fin de la voluntad” y liberándonos de la esclavitud del deseo centramos toda nuestra atención e interés en las cosas fuera de toda relación, por tanto, no como motivos, sino como meros objetos, nos transformamos en puros sujetos del conocer, “entonces la tranquilidad, buscada antes por el camino del querer y siempre huidiza, aparece por primera vez y nos colma de dicha. Surge entonces aquel estado libre de dolores que Epicuro encarecía como el supremo bien, como el estado de los dioses, pues en aquel instante nos vemos libres del ruin acoso de la voluntad, celebramos el sábado de la voluntad y la rueda de Ixión deja de dar vueltas”⁶⁹. Cuando, arrebatados por la contemplación estética y prendidos del objeto acallamos los deseos de la voluntad, no importa ya el lugar donde nos encontramos ni la posición que entre los hombres ocupemos: “lo mismo da contemplar la puesta de sol desde un calabozo que desde un palacio” e, igualmente, “lo mismo da que el contemplador sea rey poderoso que un miserable mendigo. Pues ni la felicidad ni el dolor franquean esos límites”, pues perdida la individualidad “somos como un *ojo* del mundo común a todo ser que conoce”⁷⁰.

de éste se inspira, aunque transformado en el seno de su propia teoría estética, en la doctrina de aquél. El doble aspecto citado nos recuerda, por una parte, el carácter desinteresado que en la doctrina kantiana tiene la satisfacción estética y, por otra, la definición de la belleza como finalidad sin fin. Más adelante, al tratar la cuestión de lo sublime, insistiremos en esta influencia. Julio Quesada, en *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, o. cit., pp. 57 y ss., expone la problemática de lo bello y lo sublime en Schopenhauer en relación con Kant, destacando la influencia de éste y la transformación que de su doctrina se produce en aquél.

⁶⁹ W1, p. 253 (225)

⁷⁰ W1, pp. 253 y 254 (225 y 226)

Porque la contemplación objetiva y el goce estético que le sigue presuponen el silencio de la voluntad, aquélla no puede ser *querida*, se produce “de improviso”, y éste no puede ser sino negativo, no puede ser de otro modo, ya que placer y dolor son “afecciones inmediatas de la voluntad en su fenómeno, el cuerpo”⁷¹. La contemplación y el goce estéticos se asemejan a la contemplación y a la felicidad tradicionalmente atribuida a la divinidad. En ella el hombre, atrapado por la belleza natural o por la obra de arte, se eleva sobre sí mismo y sobre el mundo, y convertido en un ser *sobrenatural* observa, ensimismado, en el más absoluto silencio, sin que nada pueda perturbar su paz, el impresionante espectáculo de la Voluntad en su más diversas figuras. Pero porque somos humanos y ese yo cognoscente lo es de un cuerpo, sujeto a múltiples necesidades, ese estado de elevación no puede mantenerse por mucho tiempo: “tan pronto alguna relación entre el objeto así contemplado y nuestra voluntad, nuestra persona, se desliza en la conciencia, el encanto se desvanece; volvemos al conocimiento regido por el principio de razón, ya no contemplamos la Idea, sino que percibimos la cosa individual, o sea, el eslabón de una cadena de la que nosotros mismos formamos parte y volvemos de nuevo a nuestras miserias”⁷².

Lo que desde el objeto estimula ese hecho excepcional -la emancipación del sujeto de la voluntad mediante la cual éste se trueca en sujeto puro del conocimiento y el objeto en Idea-, es decir, lo que obra en nosotros provocando ese estado, es lo bello -o lo sublime, que, como veremos más adelante, aunque se distingan en el sujeto, en el objeto “no difieren esencialmente”- y el sentimiento que en nosotros despierta es el sentimiento de la belleza.

¿Qué es la belleza? ¿Qué hace bella a una cosa y, por tanto, capaz de despertar en nosotros tal sentimiento? En principio, una cosa es bella porque es objeto de nuestra contemplación estética, es decir, porque en ella *vemos* sólo la Idea que representa y nosotros nos hemos transformado por su mediación en sujetos puros de conocimiento carentes de toda voluntad:

“Cuando decimos que una cosa es bella queremos dar a entender que es objeto de nuestra contemplación estética, lo cual implica, por un lado, que su vista nos hace objetivos, es decir, que al contemplarla nos olvidamos de nosotros mismos en cuanto individuos y sólo somos sujetos sin voluntad del conocimiento, y por otra parte, que en el objeto no vemos la cosa aislada, sino su Idea, lo cual sólo puede suceder en cuanto nuestra consideración del objeto no está sometida al principio de razón, no busca sus relaciones con cualquier objeto fuera de él (que en último extremo siempre es una relación con nuestra voluntad), sino que se fija en el objeto mismo”⁷³.

Ahora bien, dado que todas las cosas pueden ser contempladas en sí mismas y todas ellas son objetivación de la Voluntad, todas las cosas son bellas. Pero llamamos más propiamente

⁷¹ W1, p. 144 (127)

⁷² W1, p. 254 (226)

⁷³ W1, p. 267-268 (237, la traducción ha sido modificada)

bellas a aquéllas que nos facilitan, incluso nos fuerzan a la contemplación objetiva, bien porque expresan mejor la Idea del género al que pertenecen, facilitando así el tránsito de lo particular a lo general, bien porque pertenecen a un grado superior de objetivación de la Voluntad:

“Pero decimos que unas cosas son más bellas que otras porque hay algunas que facilitan la contemplación objetiva y hasta parece que nos fuerzan a ella. A estas las llamamos bellas. Y esto sucede en parte porque dichos objetos, como cosas individuales, por la más clara y perfectamente determinada relación de sus partes, expresan mejor la Idea de su género, y por la perfección reunida en ella de toda su clase hace posible la manifestación de la Idea, facilitando al observador el tránsito de la cosa individual a la Idea, y, por lo tanto, al estado de pura contemplación; en parte también, el privilegio de algunas cosas con relación a la belleza consiste en que la Idea misma constituye un grado superior de objetivación de la Voluntad, y por ello nos parece importante y elocuente. Por eso el hombre nos parece más bello que los demás seres y la revelación de su esencia el más alto fin del arte. La figura y la expresión humana son el objeto más importante de las artes plásticas, así como las acciones del hombre el más alto objeto de la poesía”⁷⁴.

En consecuencia, así como el grado de inteligencia es en el sujeto lo que predispone para la contemplación estética, la belleza es en el objeto lo que la facilita. Dos observaciones me parecen relevantes en este contexto: 1ª) Eso que facilita la contemplación estética, eso que hace bella una cosa, es, en primer lugar, repitámoslo, *“la más clara y perfectamente determinada relación de sus partes, expresa mejor la Idea de su género, y la perfección reunida en ella de toda su clase hace posible la manifestación de la Idea”*. La belleza se entiende, por tanto, como armonía y perfección de la cosa, y la perfección como modelo o arquetipo. ¿Significa esta caracterización una vuelta a la objetividad de la belleza? Es decir, ¿es la belleza únicamente una propiedad del objeto ante la cual el sujeto se limita a su reconocimiento y contemplación pasiva? La respuesta no puede ser sino negativa: todo objeto, se ha repetido muchas veces a lo largo de este trabajo, también el objeto bello, es representación, la representación de un sujeto para el cual, únicamente para el cual, el objeto bello es objeto y es bello. La belleza, por tanto, no depende sólo del objeto, sino ante todo de la aptitud del sujeto para apreciarla y de su capacidad para representársela, es decir, para la contemplación estética, para ver en el objeto la plena objetivación de la Voluntad, a partir de la cual, si se trata de un objeto natural, recrearla en la obra de arte⁷⁵. No se trata, pues, de una vuelta a la plena objetividad de la belleza, aunque, al entender Schopenhauer el arte como forma de conocimiento, y conocimiento puramente objetivo, matiza el subjetivismo, no sólo en la concepción del genio, sino también en todos los

⁷⁴ W1, pp. 268-269 (238)

⁷⁵ “A causa de la intelectualidad, plenamente demostrada, de la intuición, la faz de las cosas bellas, por ejemplo, de un hermoso panorama, es también un fenómeno cerebral. Su perfección no depende sólo del objeto, sino de la constitución del cerebro, es decir, de su forma, de su tamaño, de la calidad de su contextura y de la excitación de su actividad por la pulsación de las arterias cerebrales. Por consiguiente, en cerebros distintos una misma imagen, aun suponiendo fuerza visual idéntica, será tan distinta como la primera y la última prueba de un grabado del que se tiran numerosos ejemplares. De aquí la gran diversidad de aptitudes para apreciar la belleza natural y para reproducirla, o sea para reproducir el mismo fenómeno cerebral por una causa distinta, a saber: por medio de manchas de colores en un lienzo”, W2, p. 34 (591-592).

elementos del arte. 2ª) Supuesto eso, la belleza de un objeto nos impulsa a trascender su individualidad para *ver* lo que de universal hay en él, la Idea que fenomenaliza. Pero, en segundo lugar, una cosa es más bella cuando su Idea “*constituye un grado superior de objetivación de la Voluntad. Por eso el hombre nos parece más bello que los demás seres y la revelación de su esencia el más alto fin del arte*”. Según esto último, la belleza no sólo nos impulsa a trascender el objeto individual para ver en él la Idea, sino que también nos impulsa a trascender las Ideas y ver a través de ellas la Voluntad.

En el goce estético se dan, pues, dos aspectos indisolublemente unidos, aunque revisten diversa importancia según el caso del que se trate. Así, “la fuente del goce estético será unas veces predominantemente la concepción de la Idea y otras la beatitud y serenidad que acompaña al conocimiento de todo querer y de toda individualidad, así como los sufrimientos que ésta engendra, predominando uno u otro de estos elementos, según el grado más o menos alto que la Idea concebida intuitivamente ocupe en la objetivación de la Voluntad”⁷⁶. En la contemplación de la naturaleza inorgánica -bien sea directamente o indirectamente, por medio del arte-, en el mundo vegetal o en las obras de arte de la arquitectura predomina el placer del conocimiento carente de voluntad, ello se debe a que se trata de los grados inferiores de objetivación de la Voluntad; en la contemplación o representación de los animales o de los hombres y sus acciones predomina el placer de la concepción de la Idea, pues aquí se trata de “las más nobles manifestaciones de la Voluntad”, que en las innumerables figuras, riqueza y profundidad de sus fenómenos nos revelan “de un modo más acabado la esencia de la voluntad, ya se entregue ésta a sus arrebatos, o sea víctima de sus terrores, o satisfecha o vencida (en la tragedia), o, en fin, convertida, como sucede en la pintura religiosa; pues, en suma, la pintura histórica y el drama tienen por objeto la Idea de la voluntad plenamente iluminada por el conocimiento”⁷⁷.

¡Cómo se rebela Nietzsche contra esta caracterización de la belleza! ¿Cómo puede pensarse que la belleza de la naturaleza sea el medio para, en último extremo, negarse a sí misma? Pues si bien la contemplación estética nos libera sólo temporalmente de la voluntad, es también *punte*, como veremos más adelante, para la moral. La argumentación nietzscheana, coherente con su crítica al pesimismo nihilista de Schopenhauer, que aparece en el *Crepúsculo* resulta interesante, sobre todo por los términos en que lo hace:

⁷⁶ W1, p. 271 (240)

⁷⁷ W1, 272 (241)

Capítulo IV

“Schopenhauer habla de la *belleza* con un ardor melancólico, -¿por qué, en última instancia? Porque ve en ella un *punte* por el que se llega más lejos, o se adquiere sed de llegar más lejos... La *belleza* es para él la redención de la ‘voluntad’ por algunos instantes -ella atrae hacia una redención para siempre... En especial Schopenhauer ensalza la *belleza* como redentora del ‘foco de la voluntad’, la sexualidad, -en la *belleza* ve *negado* el instinto de procreación... ¡Extraño santo! Alguien te contradice, me temo, es la naturaleza. ¿*Para qué* hay en absoluto *belleza* en el sonido, en el color, en el perfume, en el movimiento rítmico de la naturaleza?, ¿qué es lo que hace manifestarse a la *belleza*? -Por fortuna también le contradice un filósofo. Nada menos que una autoridad como la del divino Platón (-así lo llama Schopenhauer mismo) sostiene una tesis distinta: la de que toda *belleza* incita a la procreación, -la de que lo *propium* de su efecto consiste precisamente en eso, desde lo más sensual hasta lo más espiritual⁷⁸.”

Todavía dos cuestiones de gran interés en relación con esta doctrina del goce estético: una que se refiere al aspecto objetivo, concretamente a la creación artística y, por tanto, a la relación entre la naturaleza y el arte y a la diferencia, si la hay, entre la *belleza* natural y la *belleza* artística; otra que afecta primordialmente a su aspecto subjetivo, la distinción entre lo bello y lo sublime y la caracterización de esto último.

La naturaleza y el arte. La creación artística.

Acabamos de afirmar que la contemplación de la Idea puede hacerse directamente en la naturaleza, o indirectamente a través del arte. Sin embargo, Schopenhauer afirma con firmeza que el arte no es una mera imitación de la naturaleza, ¿cómo se concreta la relación que existe entre la naturaleza y el arte? Por otra parte, si, como hemos señalado anteriormente, resulta más fácil *ver* la Idea en la contemplación de la obra de arte que directamente en la naturaleza, aquella es, por tanto, más bella, ¿qué añade, entonces, el artista al objeto de la representación estética? y, en consecuencia, ¿qué diferencia hay entre la *belleza* natural y la *belleza* de la obra de arte?⁷⁹

En primer lugar, para Schopenhauer lo que hace bella a la naturaleza, aquello que da razón de la emoción que sentimos ante un grandioso paisaje todavía no alterado por la mano del hombre, es la libertad con la que la Voluntad de vivir se expresa a través de sus objetivaciones, pues en ella no hay otra finalidad que lo espontáneo de su manifestación:

“¿Qué artista más grande es la naturaleza! El último rincón de la tierra no cultivado, que se torna silvestre, esto es, que queda abandonado a la naturaleza, libre de la ruda mano del hombre, ella lo adorna en seguida con delicado gusto, lo cubre con plantas, flores y arbustos de gracia y sencillez naturales, y cuya encantadora distribución en grupos es elocuente testimonio de que todo aquello no ha crecido bajo la férula del gran egoísta, sino que la naturaleza lo administra libremente. Esta libertad es precisamente lo que hace a la naturaleza verdaderamente bella; la que pone de relieve con toda exactitud la objetivación de la Voluntad de vivir, todavía inconsciente, desplegándose de este modo con toda candidez⁸⁰”

⁷⁸ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los Ídolos*, o. cit. p. 100. Sobre el sentido y la valoración del arte en Schopenhauer y Nietzsche: Helmuth Toepfer, *Deutung und Wertung der Kunst bei Schopenhauer und Nietzsche*, Risse, Dresden, 1933.

⁷⁹ Un más detenido análisis sobre la cuestión en: J. M. Marín Torres, *Agnosticismo y estética (estudios schopenhauerianos)*, o. cit., pp. 87 y ss.

⁸⁰ W2, p.478 (954). Esta apreciación, así como la misma noción de *belleza*, se halla influenciada por Kant como lo demuestra la comparación entre los jardines chinos y los franceses que a título de

Del mismo modo, la primera condición de la obra de arte es que represente su objeto libremente, es decir, que el artista lo vea y lo plasme en sí mismo, fuera o más allá de toda relación. En este sentido, el objeto natural y la verdadera obra de arte nos permiten intuir lo mismo, la Idea. El problema reside en la capacidad necesaria para hacer abstracción de las relaciones y no ver en el objeto sino la Idea. Facilitar ese objetivo es función de la obra de arte, pues esta capacidad, según dijimos, es cualidad esencial del genio. A pesar de ello, hay que admitir que esa facultad de intuir las Ideas y prescindir de su propia individualidad, aunque en diversos grados y más escasamente, existe en todo hombre, “pues sin ella serían incapaces de apreciar las obras de arte como lo son de producirlas y en general carecerían del sentimiento de lo bello y de lo sublime”. La superioridad del genio consiste, por tanto, en su mayor aptitud para captar la Idea en el objeto natural, pero también en reproducirla de algún modo. “Esta reproducción libre es la obra de arte”, por medio de la cual el genio nos comunica su intuición. Por ello entiende Schopenhauer que el arte significa una forma superior de conocimiento cuyo único fin es la comunicación de dicho conocimiento, es decir, lo que el artista conoce y su creación nos comunica es la Idea. “Pero la Idea siempre es la misma; de aquí que la emoción estética sea la misma cuando es producida por una obra de arte que cuando es provocada por la contemplación inmediata de la naturaleza y de la vida”. En este sentido, “la obra de arte no es más que un medio para facilitar el conocimiento en que este placer consiste”⁸¹.

Lo innato del genio es su capacidad para descubrir con su mirada “lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación; pero la facultad de hacernos ver esto a nosotros, de prestarnos su mirada, esto es lo adquirido, la técnica del arte”⁸². Ya señalamos que Schopenhauer no se ocupa sino episódicamente, al hablar de cada una de ellas, de la técnica concreta de las artes, por eso prefería llamar a su estética “metafísica de lo bello”, pero entre la

ejemplo le sigue, en los primeros la naturaleza crece libremente, sometida a la voluntad de su dueño en los segundos. Kant utiliza un ejemplo semejante cuando habla de la plantación de pimienta en medio de un bosque exuberante, Kant, *Crítica del Juicio*, Losada, Buenos Aires, 1961, pp. 83-84.

⁸¹ W1, pp. 250-251 (223). María Muriel Wanessa Torres, al estudiar la obra de arte en *Jenseits des Willens zum Leben: über Schopenhauers metaphys. Hintergrund d. Kunstanschauung*, o. cit. pp. 163 y ss., insiste en el problema de la comunicación de la Idea que el artista ha intuido, la dificultad de su plasmación y la dificultad del espectador para comprender aquello que se le comunica: “Por qué es tan difícil comunicar ‘una intuición pura’? Yo dije que residía especialmente en las fundamentales diferencias en que nosotros nos encontramos como individuales portadores de ese conocimiento. Nosotros mismos no devenimos Voluntad en sí, sino acto de ella misma, que determina ese misterioso radical del alma o Aevum”, p. 165. La reflexión le lleva a pensar el estilo del autor que define: “el estilo de una obra marca lo singular y lo incomparable; es la marca del artista, que a él mismo, como hombre, permanece extraña. El estilo es, en verdad, la forma no realmente manifestada que viene de la obscuridad, y como inconsciente revelación, de la esencial diferencia en el núcleo de un solitario yo”, p. 166.

⁸² W1, p. 251 (223)

contemplación y la técnica hay todavía un elemento importante, la creatividad del artista, ¿qué aporta la creatividad del artista en la representación estética del objeto para facilitarnos la contemplación de la Idea y que será, por tanto, lo que hace que se despierte en nosotros un sentimiento más profundo de la belleza ante el objeto representado por el arte que ante el objeto natural?, ¿qué aporta la *reproducción libre* de la Idea en la que consiste el arte a la que se expresa en el objeto natural? Como primera respuesta a esta pregunta recordemos que en la obra de arte resulta más fácil la contemplación de la Idea que en la naturaleza porque prescinde de lo secundario y caracteriza mejor las cosas y porque, al ser mera imagen, no suscita el apetito de la voluntad. ¿Pero en qué consiste el “prescindir de lo secundario” y el “caracterizar mejor las cosas”? En principio, en que el artista, haciendo abstracción de las relaciones -espacio, tiempo y causalidad- nos presenta la cosa misma. ¿Es suficiente eso para justificar la insistencia de Schopenhauer en el carácter no imitativo del arte, en que el arte no es imitación, sino creación, en que el arte no imita la naturaleza, sino que, en todo caso, la recrea?

Schopenhauer no tematiza, no estudia sistemáticamente la cuestión de la creación artística, pero en el parágrafo 45 de la primera edición del *Mundo*, al hablar de la belleza de la figura humana en la escultura, hace una breve reflexión sobre el asunto, comparando cómo procede la naturaleza y cómo procede el arte para producir esa belleza, en ese contexto afirma que el artista no extrae la belleza de la realidad, sino que la *anticipa*, es decir, *presintiéndola a priori* la plasma en la obra de arte, llegando de este modo a donde la naturaleza no es capaz de llegar, la completa o culmina.

¿Cómo procede la naturaleza? Al hablar de los diversos grados de objetivación de la Voluntad constatamos, en primer lugar, que conforme ascendemos en dichos grados se acentúa la individualidad de sus fenómenos; en segundo lugar, comprendimos ese hecho porque los grados superiores sólo aparecen como consecuencia de vencer y someter a los inferiores. Físicamente se manifiesta el ascenso en el grado de objetivación de la Voluntad por la creciente complejificación del organismo de cada uno de sus fenómenos, y la individualidad de éstos en que aumentan los rasgos propios de cada uno de esos fenómenos, que se explican porque en un grado superior de objetivación han debido vencerse y someter un mayor número de grados inferiores, lucha que depende de las circunstancias más diversas; de manera que en el grado máximo de objetivación de la Voluntad, en el hombre, todos los hombres son distintos, poseen rasgos propios que les diferencian de los demás. Ahora bien, si la belleza es armonía y perfección, cada uno de los hombres la poseerá en un grado diverso y sólo rara vez, en

condiciones muy favorables, conseguirá la naturaleza un hombre que por su armonía y perfección, la proporción y adecuación de todas las partes de su cuerpo cooperen a la representación del todo, es decir, que se aproxime a “la perfecta expresión del carácter de la especie (Gattungscharakter)”⁸³.

¿Cómo procede el artista? Si ese es el proceder de la naturaleza, el artista no puede derivar de ésta el ideal de belleza porque se da en diversos grados en cada uno de los hombres y, ¿cómo identificar el modelo a imitar? El genio, y en menor medida todos los hombres, ha de tener a priori un *ideal* de belleza gracias al cual, anticipándose a la naturaleza, puede reconocerla en ella. El criterio de la verdad estética, de la belleza, por tanto, como el de la verdad que deriva del principio de razón es, pues, *a priori*, pero se diferencia de ésta en que no se refiere al *cómo* sino al *qué* del objeto.

“Y esta anticipación, en el verdadero genio, va acompañada de aquel grado de imaginación que le permite reconocer en las cosas particulares su Idea, pudiendo decirse que el artista comprende a la Naturaleza a media palabra y expresa de un modo acabado lo que ella sólo balbucea, comunicando al duro mármol el poder expresar la belleza de la forma que aquélla no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos. Parece decir a la Naturaleza: ‘esto es lo que tu querías decir’ y el inteligente repite: ‘sí, esto era’”⁸⁴.

Ese conocimiento *a priori* es posible porque lo que se objetiva en sus últimos grados es la Voluntad que somos nosotros mismos: “Esta anticipación es el ideal, es la Idea, por lo menos en cuanto es conocida *a priori* y luego completada *a posteriori* por el arte con el dato natural. La posibilidad de tal anticipación de lo bello *a priori* en el artista, como de su reconocimiento *a posteriori* por el aficionado, consiste en que, tanto el artista como el aficionado, son el ‘en sí’ de la Naturaleza, la Voluntad objetivada”⁸⁵. Y esto es así no sólo en las artes plásticas sino también en la poesía cuya sustancia son las pasiones y los actos humanos: “Es indudable que así como el genio crea la obra de arte plástico por el presentimiento anticipado de la belleza, produce también la obra poética por una anticipación semejante de lo característico”⁸⁶. Tal anticipación no significa que el artista no necesite tener una profunda experiencia del mundo y de la vida, por eso añade a continuación de la última frase copiada: “Esto no quita que siempre necesite de la experiencia como un esquema, que sólo por aquella oscura conciencia *a priori* pueda ser evocado con perfecta claridad y convertirse en representación imaginada”⁸⁷. El genio

⁸³ W1, p. 282 (250, E. Ovejero traduce “carácter de raza”)

⁸⁴ W1, pp. 282-283 (250-251)

⁸⁵ W1, p. 283 (251)

⁸⁶ W1, pp. 283-284 (252)

⁸⁷ W1, p. 284 (251-252)

conjuga en la producción de la obra de arte su potente capacidad intuitiva e imaginativa con su amplia y profunda experiencia del mundo y de la vida.

El arte no imita, pues, a la naturaleza, sino que, gracias a la capacidad anticipadora del genio, nos representa en toda su perfección, *absolutamente libre*, no sólo de las relaciones, sino también de todas las constricciones de la materia, la Idea eterna que la naturaleza no puede culminar. De ahí la grandeza de la tarea y de la misión del genio, por su mediación, en la obra de arte, la Voluntad completa su manifestación, al tiempo que descubre y patentiza lo que el hombre ordinario no es capaz de ver⁸⁸.

Lo sublime.

La reflexión y discusión acerca de la categoría de lo sublime como distinto de lo bello se convirtió en un asunto central para la estética tanto del neoclasicismo como del romanticismo. Si el sentimiento de lo bello se despierta ante lo armónico, lo proporcionado, lo limitado, el de lo sublime lo hace ante lo informe, lo desproporcionado, lo ilimitado. La contemplación de lo inconmensurable, de lo inaprehensible nos conmueve hasta el límite cuando, en lugar de sucumbir, nos afirmamos ante ello, y nos provoca una tal exaltación y liberación del espíritu que posibilita una cierta experiencia de infinitud. La trayectoria histórica de la discusión acerca de lo sublime a lo largo del siglo XVIII y hasta el romanticismo, movimiento en el que alcanza su máxima intensidad, se apoya básica y sucesivamente en los textos del Pseudo-Longino, de Burke y de Kant. La traducción al francés, a finales del siglo XVII, del tratado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino⁸⁹, le convierte en centro del debate sobre la cuestión de gran parte de la estética dieciochesca. La cuestión de lo sublime se refiere básicamente al ámbito de la poesía, a aquella creación del poeta que por lo elevado de sus pensamientos y la grandeza de su

⁸⁸ Dada la elevada valoración que Schopenhauer hace del arte, la importantísima misión que le confiere, la relevancia que al artista, al genio, le asigna y el esfuerzo que realiza para penetrar hasta el corazón mismo de la obra de arte, no es de extrañar la profunda influencia que su filosofía ejerciera en numerosos artistas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, Wagner, Hebbel, Mann, Gide, Proust, Rilke, Musil, Borges, Bernhard, etc., hasta el punto de que se le ha considerado “un filósofo para artistas”. Pero quizás no sólo por esto, sino también porque ¿a quién sino a los artistas puede interesar una filosofía que pone en primer plano el trasfondo oscuro, tenebroso y opaco del deseo, tenido siempre como el estigma del ser humano y aquel reducto al que hay que someter? ¿A quién sino a los artistas puede interesar una filosofía que hace del dolor, de la crueldad y de la muerte la sustancia de su reflexión? ¡Cuantos pensamientos-obras-de-arte habrán podido o podrían provocar-inspirar esa filosofía en la sensibilidad del verdadero artista! En este último sentido, Martin Gregor-Dellin, *Ein Philosoph für Künstler*, en: *Schopenhauer im Denken der Gegenwart*, hrsg. von V. Spierling, o. cit., p. 239.

⁸⁹ Un conjunto de estudios interesante y original en torno a la categoría de lo sublime, uno de los cuales se dedica al Pseudo-Longino, es el libro de Gianni Carchia, *Retórica de lo sublime*, Tecnos, Madrid, 1994.

estilo nos impulsa a trascender el mundo terreno y material, haciéndonos vislumbrar el más allá de lo absoluto, la grandeza no es aquí material, sino espiritual, aquélla, en todo caso, es un recurso técnico-estilístico para evocar la grandeza de ese mundo espiritual, “divino”, al que nos proyecta. Sin embargo, la insuficiencia de este planteamiento para la mentalidad del hombre moderno, ante la conciencia de la imposibilidad de trascender lo humano, impulsará nuevas orientaciones, la más importante es sin duda la de Edmund Burke, cuyo libro, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*⁹⁰, pretende una explicación netamente empírica de lo bello y de lo sublime, precedida de un “discurso preliminar sobre el gusto”. Por lo que a lo sublime se refiere, Burke encuentra la raíz de la sublimidad en aquellos hechos, situaciones o representaciones que por amenazar a nuestra propia conservación implican los sentimientos de dolor o de peligro, que pueden producir deleite -forma de placer no positivo, “sensación que acompaña a la remoción de la pena ó el peligro”⁹¹- cuando no afectan directamente al sujeto que las contempla. En estos casos nos vemos presos de una especie de terror⁹² que paraliza nuestro ánimo y que ante la conciencia de nuestra propia pequeñez nos permite una cierta experiencia de lo absoluto. Esa amenaza que nos aterroriza y que despierta en nosotros el sentimiento de lo sublime elevándonos por encima de nosotros mismos puede experimentarse directamente en la contemplación de la naturaleza, por ejemplo, ante el desatarse de una tormenta, ante el cielo estrellado o ante la inmensa y silenciosa soledad del desierto, cuando son contempladas como un todo, en su plena grandeza, ante lo que nos sentimos anonadados, o indirectamente ante una obra de arte por lo que representa y la forma en que lo hace. El libro de Burke describe también detalladamente aquellas situaciones, formas y motivos que en la naturaleza y en la obra de arte, por ejemplo, la magnitud y forma de los edificios, la forma y gradación en que la luz y la oscuridad, los colores o los sonidos, etc., pueden provocarnos la tensión emocional límite propia de lo sublime. El

⁹⁰ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Valencia, 1985. Valeriano Bozal prologa la obra con un interesante y preciso estudio que, bajo el título: *Sublime, neoclásico, Romántico*, recorre la discusión acerca de lo sublime a lo largo del siglo XVIII hasta el romanticismo, centrado en el pensamiento de Longino, Burke y Kant.

⁹¹ E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, o. cit. p. 89.

⁹² El terror está en la base de toda vivencia de lo sublime: “Todo lo que es á propósito de qualquier modo para excitar la idea de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, ú obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir” (...) Quando la pena ó el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algun deleyte, y son terribles simplemente, pero á ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleytosas, como experimentamos cada día, Burke, o. cit., pp. 92-93.

tratado se ocupa también de lo que el autor llama “la causa eficiente de la sublimidad”, es decir, de la causa inmediata que produce en nosotros la sensación de sublimidad. Precisamente por esto la explicación burkeana sería posteriormente rechazada por Kant -que la califica, sin por ello dejar de reconocer los méritos de su obra, de “fisiológica”- porque, en su opinión, desde un análisis meramente empírico, es decir, desde el presupuesto de que el placer que produce un objeto depende simplemente de éste, de sus atractivos y de las emociones que provoca, de cómo afecta a la sensibilidad del sujeto empírico, resultará imposible una fundamentación del juicio del gusto.

Kant, en la *Crítica del Juicio*, acorde con el conjunto de su tarea crítica, invierte, como ya hemos indicado, el método de la estética, y, en concreto, buscará la explicación de la pretendida universalidad del juicio estético, tanto de lo bello como de lo sublime, no a partir de la experiencia, sino *a priori*, es decir, desde las estructuras del sujeto, en este caso en la facultad de juzgar. No podemos entrar aquí en un análisis detallado de la tercera crítica kantiana, baste señalar que el juicio estético es una forma del juicio que Kant llama *reflexivo* y que esta *Crítica* investiga el principio *a priori* que lo hace posible, que lo encuentra en el principio de finalidad, principio que, a su vez, armoniza naturaleza y libertad, objetivo global de esta obra⁹³.

El juicio estético no es un juicio cognoscitivo, no consiste en el asentimiento a una verdad, ni tampoco un juicio moral, no consiste en la aprobación de una acción, sino un juicio del gusto por el que se expresa un agrado o desagrado respecto del objeto. Cuando juzgamos de una cosa que es bella no lo hacemos en virtud de una propiedad de ella, sino en virtud de un determinado sentimiento que despierta en nosotros, es, por tanto, subjetivo. Sin embargo, el juicio estético tiene pretensión de universalidad, cuando decimos de algo que es bello, aspiramos a que todos lo reconozcan como tal, ¿cómo es posible esto? El agrado o desagrado del que hablábamos no puede ser sensible porque este es meramente subjetivo, ha de ser del espíritu, sólo así puede pensarse su pretensión de objetividad, es decir, en términos kantianos, cabe pensar en un *a priori* que lo justifique, que no es otro que la finalidad, que consiste en la concordancia de la forma del objeto con la facultad cognoscitiva, lo que conduce a Kant a definir la belleza como finalidad sin fin. En cuanto el juicio estético no es un juicio de conocimiento, no consiste en la adecuación del objeto a un concepto, no hay, pues, un canon objetivo de la belleza, ¿qué es,

⁹³ Una muy atractiva colección de ensayos sobre la *Crítica del Juicio* kantiana en: J. L. Villacañas y otros, *Estudios sobre la “Crítica del Juicio”*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990. Interesantes por su sencillez en el tratamiento de la cuestión son también entre otros muchos: S. Körner, *Kant*, Alianza Universidad, Madrid, 1977; M. Gacia Morente, *La filosofía de Kant*, o. cit.

entonces, la belleza? “Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin la representación de un fin”⁹⁴. Según esta definición, un objeto es bello cuando es percibido de manera que todo su ser se ordena a un fin, pero ese fin no se percibe como un *para qué* externo al objeto, sino intrínseco a él; en otras palabras, en cuanto el placer que reporta la belleza no es un placer sensible, no consiste en ninguna forma de atracción del objeto sobre el sujeto, esa finalidad debe considerarse como intrínseca al objeto, no como finalidad en ninguna forma de la relación con los intereses del sujeto; lo bello gusta por sí mismo y fuera de todo interés. El juicio acerca de lo bello es posible gracias al libre *juego* entre la imaginación y el entendimiento en la medida en que éste reconoce lo adecuado a ese fin intrínseco de lo presentado por la imaginación sin que en tal reconocimiento medie ningún concepto determinado del objeto.

Siguiendo a Burke, Kant distingue entre lo bello y lo sublime. Ambos coinciden en que gustan por sí mismos y en que el juicio que presuponen es subjetivo pero con pretensión de universalidad. Pero hay notables diferencias entre ellos: mientras el sentimiento estético de lo bello lo es de la forma, de lo limitado, el de lo sublime lo es de lo informe, de lo ilimitado; el agrado de lo bello es directo y positivo, mientras que el de lo sublime es indirecto, pues surge como una reacción ante la previa suspensión del ánimo, en cuya emoción no parece que haya “juego”, sino “seriedad”, por ello, afirma Kant, “el placer que proporciona lo sublime no tanto contiene agrado positivo cuanto admiración y respeto, es decir, que merece calificarse de agrado negativo”. Inmediatamente después de esas palabras establece Kant la distinción esencial entre lo bello y la sublime en los siguientes términos:

“Pero la diferencia intrínseca y más importante entre lo sublime y lo bello es la siguiente: que si, como corresponde, hemos examinado primeramente lo sublime de la naturaleza (lo sublime del arte se circunscribe siempre a condiciones de la coincidencia con la naturaleza), la belleza natural (la independiente) encierra una finalidad en su forma, gracias a la cual el objeto parece como si fuera predeterminado para nuestra facultad de juzgar, constituyendo así en sí un objeto de placer, por el contrario, lo que sin racionar, por la mera aprehensión, provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime, puede parecer inapropiado para nuestra facultad de representación y como si violentara la imaginación, y, no obstante, tanto más sublime se juzga”⁹⁵.

La consecuencia inmediata que Kant saca de esa diferencia es que resulta impropio calificar de sublime cualquier objeto de la naturaleza; la sublimidad se refiere a nuestros sentimientos, no a los objetos que los provocan. ¿Qué objetos despiertan en nosotros el sentimiento de lo sublime?, ¿en qué consiste este sentimiento?, ¿en qué funda la pretendida objetividad el juicio acerca de lo sublime? Lo sublime puede despertarse ante la magnitud

⁹⁴ Kant, *Crítica del juicio*, o. cit., p. 75.

⁹⁵ Kant, *Crítica del juicio*, o. cit., p. 86.

inabarcable de la naturaleza, en la contemplación de la inmensidad del firmamento en una noche estrellada, por ejemplo, se trata de lo sublime matemático, o ante el terrible poder de la naturaleza, como en el contemplar el enfurecido océano en el fragor de una violenta tormenta, se trata de lo sublime dinámico ¿Qué nos ocurre en cualquiera de esas dos situaciones? ¿Cuál es la secuencia de nuestros sentimientos? En ambos casos el movimiento de nuestros sentimientos es semejante: asombro y paralización de nuestro ánimo y sentimiento de dolor o desagrado ante algo que nos desborda absolutamente y ante lo que nos sentimos insignificantes; reacción ante esa paralización, que se expresa en una superior tensión interna, seguido de un sentimiento de agrado que denominamos sublime. ¿Cómo se explica que el inicial sentimiento de dolor se trueque en el sentimiento de placer de lo sublime? Nuestra sensibilidad, la imaginación, es incapaz de abarcar la inmensidad del firmamento estrellado, la vastedad del océano o la intensidad de la tormenta en su totalidad, puede aprehender partes que va añadiendo paulatinamente, en el primer caso, pero se agota antes de completar la representación del todo, o puede captar aspectos, en el segundo caso, pero es incapaz de sintetizar en una unidad ese inmenso poder amenazante que nos destruiría de hallarnos bajo él, de ahí el sentimiento de dolor y desagrado, ante la limitación de nuestro ser sensible; pero en esas situaciones se despierta la razón y sus Ideas, la razón sí puede concebir lo infinito, sí puede pensar lo absoluto, lo sentimos, aunque no podamos imaginarlo en concreto, el sentimiento de placer que sigue nace así de la conciencia, frente a nuestra pequeñez como seres sensibles, de nuestra superioridad como seres racionales, capaces de vencer, aunque sea sólo momentáneamente, a la naturaleza tanto en su magnitud como en su poder, pues ningún poder de la naturaleza *puede* ante nuestra determinación moral.

“En efecto, así como en lo inconmensurable de la naturaleza en la insuficiencia de nuestra capacidad para tomar una medida proporcionada a la estimación de magnitudes estéticas de la jurisdicción de aquella, encontrábamos nuestra propia limitación, aunque también al propio tiempo en nuestra facultad de razón otra medida no sensible, que tiene bajo sí aquella infinidad como unidad, resultando pequeño, en comparación con esa medida, todo lo de la naturaleza, y por lo tanto, encontrábamos una superioridad de nuestro espíritu sobre la naturaleza misma en lo que tiene de inconmensurable: así también lo que en potencia tiene de irresistible, nos da a nosotros, considerados como seres naturales, el conocimiento, sí, de nuestra impotencia física, pero nos descubre al propio tiempo una capacidad de juzgarnos independientes de la naturaleza y una superioridad sobre ésta, fundándose en ello una conservación de nosotros mismos de índole totalmente distinta a aquella que es atacada y puesta en peligro por la naturaleza ajena a nosotros, y así la humanidad de nuestra persona no sufre humillación a pesar de que el hombre debe sucumbir necesariamente a aquel poder. De esta suerte, en nuestro juicio estético juzgamos sublime la naturaleza, no en cuanto inspira temor, sino porque despierta en nosotros nuestra capacidad (que no es naturaleza) de considerar pequeño lo que nos preocupa (bienes, salud y vida), y, en consecuencia, que su potencia (a la cual estamos supeditados en todo caso con respecto a esas cosas) no es, sin embargo, para nosotros y para nuestra personalidad un poder ante el cual tuviéramos que inclinarnos si estuvieran en juego nuestros principios supremos y su mantenimiento o abandono. Por consiguiente, en este caso llamamos sublime la naturaleza simplemente porque eleva la fantasía a la exposición de aquellos casos en que el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su destinación, aun por encima de la naturaleza”⁹⁶

⁹⁶ Kant, *Crítica del Juicio*, o. cit., pp. 103-104.

El juicio acerca de lo sublime, por último, tiene, como el juicio acerca de lo bello, pretensión de universalidad, ¿en qué fundamos esa pretensión? La argumentación kantiana es análoga a la realizada acerca de la universalidad del juicio sobre lo bello, si allí la imaginación remitía lo por ella representado al entendimiento, exigiendo el asentimiento de todos, ahora la imaginación es referida a la razón como facultad de las Ideas, referencia que *debe* despertar la conciencia en la superioridad moral del hombre; por eso, “así como achacamos falta de gusto a quien es indiferente en el juicio de un objeto natural que nosotros encontramos bello, así decimos que carece de sentimiento quien permanece impasible ante lo que nosotros juzgamos de sublime”⁹⁷. Sin embargo, Kant entiende que el reconocimiento del juicio sobre lo sublime, exige un mayor cultivo del sujeto, porque presupone una cierta receptividad para las Ideas, lo que requiere un cultivo del espíritu, y el esfuerzo que la razón demanda de la imaginación para que le presente la naturaleza como un “esquema” de las Ideas. Sin “el desarrollo de las Ideas morales” lo que llamamos sublime causaría al espectador sólo un efecto aterrador y la conciencia de las miserias, calamidades, etc. que de ser alcanzado por ello le causaría.

Schopenhauer critica con dureza el procedimiento seguido por Kant en todo este asunto: así como en la *Crítica de la razón pura* parte erróneamente, en su opinión, del conocimiento abstracto para explicar el intuitivo, en la *Crítica del juicio estético* parte del juicio sobre lo bello en lugar de partir de la belleza misma, de ahí “que parezca que sólo conozca lo bello de oídas y no directamente”⁹⁸. El sentido de esta crítica radica en su caracterización del arte como

Eugenio Trías, cuyo tratamiento de la sublimidad en Kant en la primera parte de este libro resulta muy sugestivo, describe la experiencia de lo sublime como “un proceso mental cuyo recorrido sigue cinco etapas:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre ‘toca’ aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*”, Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 24-25.

⁹⁷ Kant, *Crítica del juicio*, o. cit., p. 108.

⁹⁸ “Como en la *Crítica de la razón pura* las formas del juicio son las que han de dar explicación del conocimiento intuitivo del mundo, así también en esta *Crítica del juicio estético* no parte de la belleza misma, de lo bello intuitivo e inmediato, sino del juicio sobre lo bello, del tan chocarreramente llamado juicio del gusto. Este es para él el problema. Llama su atención la circunstancia de que tal juicio es

forma de conocimiento y la forma en que lo hace, como ya pudimos observar al tratar la cuestión de la belleza y que ahora podemos confirmar en la exposición de lo sublime⁹⁹.

La doctrina schopenhaueriana de lo sublime está marcada, como toda su teoría estética, por la citada caracterización del arte como forma superior de conocimiento y por la influencia kantiana, a pesar de la crítica aludida -esta influencia puede apreciarse incluso en los ejemplos que utiliza para facilitar su comprensión¹⁰⁰. La diferencia esencial entre Kant y Schopenhauer estriba también aquí en la identificación por éste de la cosa en sí como Voluntad y su interpretación del conocimiento como instrumento al servicio de ésta, servicio del cual se libera en la contemplación estética. A partir de ahí, Schopenhauer establece la distinción entre lo bello y lo sublime en “una modificación” del elemento subjetivo del goce estético, en concreto, en cómo se produzca en el sujeto el sometimiento y silencio de la voluntad, convirtiéndose en sujeto puro, que, en claro paralelismo con la explicación kantiana, substancia del siguiente modo:

“Ahora bien, cuando esas mismas condiciones favorables de la Naturaleza, es decir, esas formas claras y precisas que hacen resaltar las Ideas individualizadas por ellas, son las que nos apartan del conocimiento de las meras relaciones, o sea, del conocimiento supeditado a la voluntad para elevarnos a la contemplación estética y convertimos en puro sujeto del conocimiento puro, lo que obra en nosotros es *lo bello* y el sentimiento que en nosotros se despierta es el sentimiento de la belleza. Pero cuando esos mismos objetos, cuyas formas simbólicas nos invitan a la contemplación, se presentan en una relación de hostilidad con el hombre y la voluntad humana en general, tal como se objetiva en nuestro cuerpo; cuando le amenazan con su poder irresistible o su grandeza incommensurable, haciéndole parecer un átomo; cuando el hombre se ve expuesto a su acción destructora, y, sin embargo, convertido en mero espectador, no pone atención en esta relación hostil, sino que, viéndola y reconociéndola, se eleva sobre ella desasiéndose de su voluntad y olvidándose de sí mismo y, abandonándose a la contemplación, mira con calma y fuera de toda volición esos mismos

manifiestamente el resultado de un proceso en el sujeto, pero es al mismo tiempo de validez tan universal como si se basara en una propiedad del objeto. Esto es lo que le asombra, no lo bello en sí mismo. Parte siempre del dictamen que otros dan sobre lo bello, del juicio sobre lo bello, no de la belleza misma. De aquí que parezca que sólo conozca lo bello de oídas y no directamente. Es casi lo mismo que si un ciego muy inteligente desarrollase, por lo que oyere decir de los colores, una teoría acerca de éstos. Y realmente, casi sólo en este aspecto podemos considerar los filosofemas de Kant sobre lo bello. Y en tal caso llegaremos a ver que su teoría tiene gran sentido, que aquí y allá hace observaciones oportunas y verdaderamente generales; pero su solución del problema es tan insuficiente, permanece tan por de bajo de la dignidad del asunto que a nadie se le ocurrirá tenerla por verdad filosófica”, W1, pp. 646-647 (561).

⁹⁹ Ulrich Pothast analiza la cuestión del gusto estético y de la belleza en Schopenhauer comparándola con la doctrina kantiana. Dicho análisis que concluye con esta caracterización: “La estética de Kant, puede decirse brevemente, es una teoría del juicio estético en el mundo de los fenómenos. La estética de Schopenhauer es una teoría de la plena condición (Gesamtzustandes) estética de la persona des-individualizada (ent-individualisierter) -o lo que todavía pueda ser de ella- y contempladora de la verdadera realidad”, U. Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: über Schopenhauers Ästhetik u. ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, o. cit., p. 98. La primera parte del libro se dedica a estudiar los aspectos más significativos de la estética schopenhaueriana.

¹⁰⁰ Schopenhauer valora altamente la teoría kantiana de lo sublime: “Lo más excelente, con mucho, de la *Crítica del juicio estético* es la teoría de lo sublime: es incomparablemente mejor que la de lo bello, y no sólo da, como aquélla, el método de investigación, sino también una muestra del procedimiento legítimo, tanto que si no puede decirse que es realmente la solución al problema es un esfuerzo que se acerca mucho”, W1, p. 647-648 (562).

objetos terribles, concibiendo únicamente la Idea pura y sin mezcla de relación alguna y se absorbe en ella, elevándose por este mismo hecho sobre su individualidad y su querer, entonces es presa del sentimiento de *lo sublime*¹⁰¹.

En resumen, si el sujeto individual, atraído por la belleza del objeto, queda prendido en él, acallando la voluntad, suave e inadvertidamente, estamos ante el sentimiento de lo bello. Pero si el sometimiento de la voluntad ha de conquistarse con violencia, porque el sujeto tiene consciencia de la hostilidad de sus relaciones con el objeto y ha de elevarse también por encima de esa consciencia, venciendo los sentimientos de temor o angustia que suscita, entonces nos hallamos ante el sentimiento de lo sublime. Este estado ha de conservarse del mismo modo, pues tan pronto como “el miedo o la angustia se sobrepusieran a la contemplación produciendo en la conciencia un sólo movimiento instintivo de la voluntad, el estado de contemplación desaparecería y la impresión de lo sublime sería destruida, pues el individuo no pensaría ya más que en su propia defensa o salvación”¹⁰².

Este sentimiento reviste diversos grados y presenta dos formas que Kant distinguió y denominó acertadamente: lo sublime dinámico y lo sublime matemático. El primero nace ante la contemplación de la fuerza de la naturaleza -Schopenhauer recurre a ejemplos como el desatarse de todos los elementos en una aterradora tormenta o en una violenta tempestad en la inmensidad del océano- incomparablemente superior a la del hombre y que amenaza con aniquilarle; el segundo nace ante “la contemplación de la inconmensurable grandeza del mundo en el espacio y en el tiempo”¹⁰³-aquí los ejemplos son, entre otros, la inmensidad del cielo estrellado, la inquietante indefinida extensión del mundo o nuestra propia magnitud en relación con un espacio cerrado de grandes dimensiones, por ejemplo, bajo la bóveda de la basílica de S. Pedro de Roma- frente a la pequeñez e insignificancia del hombre. Pero contra esa aterradora fuerza de la naturaleza o contra esa inconmensurabilidad del mundo frente a nuestra propia nada, se levanta nuestro convencimiento íntimo de que son nuestra representación, y el sujeto puro que contempla está por encima de una y otra. Por eso concluye Schopenhauer: “Siempre que ese sentimiento se produce, nace del contraste entre la insignificancia y dependencia de nuestro yo como individuo, como fenómeno de la Voluntad, y la conciencia de nuestro yo como sujeto puro del conocimiento”¹⁰⁴. Ahora bien, todo eso no nace de la reflexión, sino sólo de una conciencia afectiva (“ein gefühltes Bewusstseyn”) “de que, en cierto modo (modo que sólo la filosofía hace evidente), somos una misma cosa con el mundo, y, lejos de sentirnos

¹⁰¹ W1, pp. 258-259 (229-230)

¹⁰² W1, p. 259 (230)

¹⁰³ W1, p. 263 (233)

¹⁰⁴ W1, p. 264 (234, la traducción ha sido modificada)

rebajados por su grandeza, nuestro valor crece ante ella”. En lo sublime, por tanto, no sólo nos despojamos de nuestra individualidad, sino que sentimos la totalidad en nosotros. “Es la superación del propio individuo, el sentimiento de lo sublime”¹⁰⁵.

Si en Kant el sentimiento de lo sublime aparece a partir de la relación entre razón y sensibilidad, ante la conciencia de nuestra superioridad como entes racionales frente a la insignificancia de nuestro ser empírico o fenoménico, en Schopenhauer, como se ha visto, surge de la relación entre la razón y la voluntad, de la superioridad de nuestro yo como sujeto puro de conocimiento frente a nuestro propio yo como fenómeno de la Voluntad.

La doctrina de lo sublime así entendida es aplicable, dice Schopenhauer, “a la esfera de lo moral, es decir, a lo que llamamos un carácter sublime”. Un tal carácter considerará a los demás hombres de una manera puramente objetiva, es decir, prescindirá en su relación con ellos de los deseos o intereses de su voluntad, reconociendo las faltas o la injusticia que contra él puedan cometer sin odiarles o contemplando su dicha o sus cualidades sin envidiarles. La propia felicidad o desdicha no le afectarán en demasía, antes bien, presidido por la ecuanimidad, sentirá en sí a la totalidad del género humano, “pues verá en el curso de su propia vida y de los infortunios a ella inherentes antes que su destino individual el de la humanidad, y según esa actitud se conducirá en relación con ello más como objeto de conocimiento que de sufrimiento”¹⁰⁶.

En la experiencia de lo sublime, por tanto, sentimos nuestra unidad con el todo de la naturaleza y con el todo de la humanidad, develándonos de algún modo la futilidad y el sinsentido de nuestra existencia fenoménica y la necesidad de su negación. Por eso en el arte el sentimiento de lo sublime se despierta fundamentalmente en la tragedia, cuyo objeto es presentarnos lo terrible de la vida, el error de la existencia, y cuyo fin es hacernos comprender que esa vida no merece ser amada y, en consecuencia, inducirnos a desapegarnos de ella, para así, desde la vivencia de lo sublime que la tragedia nos proporciona, permitimos vislumbrar otra existencia, aquélla en la que la negación de la Voluntad de vivir consiste.

“El placer que la tragedia nos proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y en grado supremo. Una escena sublime de la naturaleza que se desarrolla ante nosotros, muchas veces nos produce el efecto de anular la voluntad para mantenernos en disposición puramente contemplativa, pues de igual modo ante la catástrofe trágica nos desprendemos hasta de la misma Voluntad de vivir. El campo de acción de la tragedia es el aspecto aterrador de la vida ofreciéndonos el espectáculo de la miseria humana, el reinado del error y del azar, la pérdida del justo, el triunfo de los malvados; contemplamos, pues, todo aquello que más repugna a nuestra voluntad en el sistema del mundo. Este espectáculo nos conduce a apartar la voluntad de la vida, a no amar a ésta ni a desearla, y esta disposición despierta

¹⁰⁵ W1, pp. 263-264 (234)

¹⁰⁶ W1, pp. 264-265 (235, la traducción ha sido modificada)

precisamente en nosotros la conciencia de que debe haber en nuestro ser algo que nos es imposible conocer de una manera positiva y sí sólo de un modo negativo, como *nolición* de la vida, como negación de la Voluntad de vivir. ... Al estallar la catástrofe trágica vemos más que nunca claro que la vida es una pesadilla, de que conviene despertarnos. Desde este punto de vista, la impresión trágica es análoga a la de lo sublime dinámico, puesto que nos eleva como ésta por encima de la voluntad y de sus intereses y nos lleva a amar la contemplación de aquello que la voluntad repugna en absoluto. El arrebatado sublime que todo lo trágico envuelve, nace de que nos hace ver que el mundo y la vida no pueden ofrecernos verdadera satisfacción, y que, por consiguiente no merecen que nos apeguemos a ellos; en esto está la esencia de lo trágico y por ello este sentimiento nos conduce a la resignación¹⁰⁷.

La experiencia de lo sublime es el nivel más alto de la experiencia estética. En ella sentimos, aunque sólo sea momentáneamente, nuestra unidad con el todo, cuyo reconocimiento es condición para liberarnos de la individualidad y del egoísmo a ella inherente en la que se encuentra el único camino de salvación, pero el paso definitivo no es alcanzable en esta forma de experiencia ni tiene como protagonista al genio, sino en la experiencia ascético-mística que es propia del santo. ¿Significa esto que la estética es preparación para la moral? Contestar rotundamente por cualquiera de los términos de la oposición sería problemático. El arte es una forma de conocimiento y, en cuanto tal, tiene un sentido y una función propia completamente ajena a la moral, presentarnos de una forma intuitiva el ser íntimo de la realidad, de la Voluntad como cosa en sí, en la medida en que ello es posible para cualquier sujeto cognoscente, es decir, aunque sea todavía desde la escisión sujeto-objeto. El arte, en tanto es representación de las Ideas, exceptuamos por eso a la música, nos muestra el conflicto interno de la Voluntad que alcanza su máxima expresión en la más perfecta y acabada de sus objetivaciones, en la Idea del hombre, de ahí que la tragedia sea la forma suprema de esta forma de conocimiento. Pero el arte nos reporta no la constricción moral, sino el placer estético, si bien es verdad que la experiencia más elevada de éste es la experiencia de lo sublime que nos hace sentir nuestra pertenencia al todo y por ello anhelar la unidad originaria. El considerar que ese conflicto por el que la Voluntad se desgarran en la individualidad de sus fenómenos es el mal es un juicio moral que, en sí mismo, es independiente de la estética. Sin embargo, en la medida en que a través del arte alcanzamos consciencia intuitiva de esa verdad, es un medio que nos facilita, e incluso nos impulsa en sus manifestaciones más elevadas como en la tragedia, a formular ese juicio. Así podemos entender la afirmación de Schopenhauer de que el sentimiento de lo sublime que la tragedia nos comunica nos induzca al desapego de la vida y a la resignación. Por eso, y porque el

¹⁰⁷ W2, 510-511 (984-985). La pertenencia de lo trágico a lo sublime, que, por otra parte, es defendida por toda la estética romántica, es negada por Hegel para quien lo trágico pertenece al ámbito de lo bello. Hegel entiende, singularmente en su contexto histórico, lo sublime como un momento histórico de lo bello, relegándolo a la forma del arte simbólico. Gianni Carchia estudia esta peculiar posición de Hegel, su sentido y sus relaciones con las otras posiciones más representativas del momento en el capítulo *La secularización de lo sublime*, en *Retórica de lo sublime*, o. cit., pp. 123 y ss.

arte nos enseña a trascender el fenómeno y ver lo universal en lo particular, el arte nos sitúa en los umbrales de la moral y, en este concreto sentido, puede considerarse preparación para ella.

2.4. La artes como representación de la tragedia del mundo.

El arte es lugar privilegiado de la verdad, quien es capaz de contemplarlo *ve* allí el ser de aquella Voluntad que en su propia experiencia interior ha comprendido como su más íntima esencia. El arte representa, pues, la Voluntad como cosa en sí, y, aunque ésta es una, la diversidad de las artes deriva: a) De cómo representen a la Voluntad, directa o inmediatamente, en la música, en sus diversos grados de objetivación, las Ideas, en las demás artes. b) De la forma sensorial del fenómeno mediante el cual intuimos la Voluntad o la Idea, así tenemos: artes auditivas, la música; artes visuales la arquitectura, la escultura y la pintura; artes del lenguaje, la diversidad de géneros literarios. c) Del contenido: el conflicto de la Voluntad en su más plena universalidad, la música; el conflicto de la Voluntad que se objetiva según grados en las Ideas: la arquitectura, que representa los grados inferiores de objetivación de la Voluntad; la escultura, la pintura y la literatura, que pueden representar cualquiera de los otros grados según los cuales tendremos diversidad de géneros. Por lo que respecta al hombre, grado superior de objetivación de la Voluntad, la escultura es apropiada para representar el género, la pintura el carácter y las artes literarias o poéticas sus pasiones y sus actos. d) Del elemento del goce estético que predomine: en la representación de los grados inferiores de objetivación de la Voluntad, como ya señalamos, predomina el elemento subjetivo del goce estético, predominio que es sustituido paulatinamente por el elemento objetivo en la medida en que la representación corresponde a los grados superiores.

Desde estos criterios podemos establecer, siguiendo el orden de exposición de la primera edición del *Mundo*, una jerarquía de las artes que va desde la arquitectura a la tragedia, pasando por la jardinería y pintura paisajística, pintura y escultura de animales y del hombre, arte del retrato, pintura histórica, poesía en general, poesía lírica y poesía épica¹⁰⁸, orden jerárquico que de algún modo culmina en la música, y digo de algún modo porque “la música, como dice Schopenhauer, constituye por sí sola capítulo aparte” (Sie steht ganz abgeondert

¹⁰⁸ Fauconnet, *L' Esthétique de Schopenhauer*, o. cit, pp. 88-89, realiza un completo y clarificador esquema en el que caracteriza cada una de esas formas artísticas, determinando el lugar que ocupan en ese orden ascendente, desde tres criterios: grado ascendente de objetivación de la Voluntad que representan; evolución de la forma del placer estético, desde el predominio del elemento subjetivo hasta el predominio del elemento objetivo; creciente agudización del conflicto de la Voluntad consigo misma.

von allen andern”)¹⁰⁹. No seguiremos a Schopenhauer en la pormenorizada caracterización de cada una de ellas, nos limitaremos a apuntar algunas notas acerca de la arquitectura, de la escultura y pintura, en cuanto se ocupan del hombre, y de la poesía en general, que nos servirán de punto de partida para una amplia reflexión sobre la tragedia y sobre la música. Pero antes una breve consideración acerca de lo que aquí significa jerarquía, que justificará al mismo tiempo el por qué centramos nuestra exposición en esa dos últimas formas de expresión artística.

No se trata de que unas artes sean más valiosas que otras o de que un poeta o un músico sea superior a un arquitecto¹¹⁰: si el arte es una forma de conocimiento, todas las artes, en el lenguaje que a cada una de ellas le es propio, nos dan a conocer lo mismo, la Voluntad, que es una y se da toda ella indivisible en cualquiera de sus manifestaciones. Por otra parte, en cuanto a las artes que representan las Ideas, igual que ocurría en la filosofía de la naturaleza, hay que tener en cuenta que las Ideas superiores suponen las inferiores, por ello todas las artes en su conjunto nos reportan la más perfecta configuración del mundo como representación que le es posible alcanzar al hombre. Sin embargo, por la misma razón, porque el arte es una forma superior de conocimiento que reporta esa especie de satisfacción que hemos llamado goce estético, habrá que admitir que el conocimiento que nos proporciona la música, al ser un conocimiento más inmediato de la Voluntad, será más profundo y el placer más intenso que el que nos proporcionan todas las otras artes. Análogamente, entre éstas últimas, será la tragedia, en la que la Idea de hombre aparece en su máximo grado de objetivación, la que nos comunique un mayor conocimiento acerca del ser de la Voluntad y una más intensa vivencia del placer estético.

La arquitectura como arte bello, es decir, haciendo abstracción de su carácter utilitario, en la base de esa jerarquía, hace intuitivas aquellas Ideas que son los grados inferiores de objetivación de la Voluntad: “la pesantez, la cohesión, la solidez, la dureza, esas cualidades generales de la piedra”, y junto a ellas la luz. El conflicto que en ella se expresa es el de la

¹⁰⁹ W1, p. 322 (285)

¹¹⁰ Es ésta una cuestión polémica entre los comentadores de la obra de Schopenhauer, así, mientras para Rosset *-L' Esthétique de Schopenhauer*, o. cit.- el orden jerárquico es un orden valorativo, por lo que en la medida en que ascendemos en el mismo el arte resulta más valioso, en Fauconnet, *L' Esthétique de Schopenhauer*, o. cit., este orden tiene un carácter meramente clasificatorio. Philonenko, por su parte, muestra la ambigüedad de Schopenhauer en este punto para concluir: “todas las artes tienen una finalidad común: esclarecer el mundo. El ser se dice de muchas maneras: es la verdad de la diversidad estética”, Philonenko, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, o. cit., p. 205.

pesantez y la solidez, por eso afirma Schopenhauer que “la lucha entre la pesantez y la solidez es el único problema estético de la arquitectura como arte bello”¹¹¹. Aquí, en el extremo opuesto al drama, lo que despierta el goce estético no es, básicamente, la concepción de la Idea, sino el conocimiento emancipado de la voluntad¹¹².

Desde un punto de vista estético todos los elementos y características de una obra arquitectónica han de ordenarse a hacer visible aquel conflicto: El sostén (verticalidad) y la carga (horizontalidad) y su correcta adecuación constituyen lo esencial de la arquitectura¹¹³. Por la primera, la columna y la cornisa son preferibles estéticamente a la bóveda, pues en ésta el sostén y carga no se separan por completo¹¹⁴, ambas son preferibles al muro, ya que en él, al confundirse aquellas fuerzas, se anula el efecto estético¹¹⁵. Por la segunda, “la belleza de un edificio estriba en la visible adecuación de sus partes (...) a la estabilidad del conjunto, con lo cual la posición, el tamaño y la forma deben guardar una proporción tan exacta en lo posible, que si una parte faltase el edificio se desplomaría”¹¹⁶. De ese mismo principio derivan también otras notas importantes propias de la genuina estética arquitectónica: la simetría y regularidad de la obra que son secundarias, se refieren al espacio por lo que son sólo medios para intuir aquello otro que es lo esencial; la mayor calidad estética de los edificios grandes; la superioridad de la piedra como material de la obra; la autonomía e independencia de la arquitectura de todas las demás artes (pintura y, sobre todo, escultura); la sencillez (el fin señalado debe lograrse “por las vías más naturales y cortas”¹¹⁷) que debe presidir todo edificio bello; la perfección de la arquitectura griega, por lo que “la arquitectura moderna no puede apartarse de los modelos antiguos sin caer enseguida en lo falso”¹¹⁸; la superioridad de aquélla, “puramente objetiva”, sobre el gótico, “puramente subjetivo”, estilo al que Schopenhauer tilda de “bárbaro”, pues representa el triunfo absoluto de la rigidez que se sobrepone a la gravedad, en él vence la verticalidad sobre la horizontalidad¹¹⁹.

¹¹¹ W1, 273 (242)

¹¹² W1, p. 276 (245)

¹¹³ “Por lo tanto, *sostén y carga* son los objetos únicos y constantes que forman su tema, y su ley fundamental es que no puede existir carga alguna sin un soporte suficiente, ni sostén alguno sin la carga requerida; la relación entre ambos debe ser lo más exacta posible”, W2, p. 484 (960).

¹¹⁴ W2, p. 485 (961)

¹¹⁵ W2, p. 484 (960)

¹¹⁶ W1, p. 274 (243)

¹¹⁷ W2, p. 490 (966)

¹¹⁸ W2, Idem

¹¹⁹ W2, p. 491 (967). “El placer que nos produce la contemplación de las obras góticas depende en su mayor parte de asociaciones de pensamientos y de reminiscencias históricas y, por consiguiente, tiene un origen completamente ajeno al arte”, Idem.

La luz, por último, realza la belleza del edificio. “Esto tiene su razón en que una clara y viva luz es lo que puede dar completa plasticidad a cada una de las partes y sus relaciones; pero, además, yo soy de la opinión -añade Schopenhauer- de que la arquitectura está destinada a expresar, junto a la solidez y la gravedad, la esencia de la luz, completamente contraria a éstas”¹²⁰. Por eso deben tenerse muy en cuenta los efectos de ésta sobre la misma al planear una obra arquitectónica.

La escultura y la pintura, en cuanto su tema es el hombre, se enfrentan a un grave problema que no aparece cuando representan al animal, éste sólo posee carácter genérico, mientras que el hombre posee también carácter individual, el problema consiste en que han “de expresarlos ambos de un modo acabado en el mismo individuo”. El carácter genérico se llama belleza y el específico carácter o expresión. Por eso estas artes han de expresar junto con la belleza “lo que se llama por antonomasia carácter, pero no como algo contingente que sólo se dé en el individuo en cuanto tal individuo, sino como un aspecto de la Idea de la humanidad, manifestada especialmente en aquel individuo, y por cuya revelación es adecuada la representación de tal individuo”. Debe concebirse y representarse, añade a continuación, “si bien como tal carácter individual, idealizado, es decir, realizado en su significación con respecto a la Idea de la humanidad en general (a cuya objetivación él contribuye a su manera)”¹²¹. La dificultad es, como se ve, importante¹²². Recordemos que la individualidad propia de cada hombre hace que sea “casi como una Idea” y como la Idea de humanidad se manifiesta siempre en individuos interpretamos que cada hombre manifiesta, dada su complejidad al ser el grado más alto de objetivación de la Voluntad, un aspecto de la Idea total de humanidad.

“Cuando hablamos de belleza humana usamos una expresión objetiva, que designa la más perfecta objetivación de la Voluntad, en el grado superior en que se manifiesta: la Idea del hombre en general, expresada enteramente en su forma corpórea”¹²³. Porque se trata de “la más perfecta objetivación de la Voluntad” aquí predomina el lado objetivo del goce estético, aunque siempre acompañado en mayor o menor medida del lado subjetivo, y por la misma razón la contemplación de una bella figura humana nos impresiona más y nos procura más

¹²⁰ W1, pp. 275-276 (244)

¹²¹ W1, p. 285 (253)

¹²² Philonenko *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, o. cit., pp. 206 y ss. analiza detenidamente esta dificultad y las aporías que plantea.

¹²³ W1, p. 281 (249)

inmediatamente que cualquier otra el goce estético. Pero la belleza ha de plasmarse siempre en la obra de arte modificada por el carácter individual, destacando así un aspecto de la Idea de humanidad, de ahí que la belleza no se reduzca a la plasmación de una figura ideal, sino que sus posibilidades son innumerables.

La belleza, en cuanto se expresa por la forma, dice relación al espacio, pero en el hombre, también en el animal, la voluntad se manifiesta no sólo mediante la forma, sino también por sus acciones, es decir por sus movimientos, cuando el movimiento que se expresa en una figura corresponde “pura y perfectamente a la voluntad que en ella se objetiva, sin mezcla de agente extraño, sin exceso y sin defecto, expresando justamente el acto voluntario y determinado (...) el movimiento se efectúa con gracia”. La gracia dice, así, relación al tiempo y consiste en “la expresión perfecta y justa del acto voluntario por la posición y el movimiento que en ella se objetivan”¹²⁴.

“En la escultura, la belleza y la gracia son lo principal. El carácter propio del espíritu manifestado en los afectos y las pasiones, en el influjo mutuo del conocer y del querer y representado en la expresión del rostro y de las actitudes, es el elemento preferido de la pintura”¹²⁵. “Desde este punto de vista, la escultura parece más apropiada para la afirmación y la pintura para la negación de *la Voluntad de vivir*, como asimismo se explica que la escultura fue el arte por excelencia de los antiguos y la pintura el de los tiempos modernos”¹²⁶.

“En la escultura, la belleza y la gracia son lo principal”, el penetrar más hondo en el corazón humano se encuentra pronto con los límites de esta forma de expresión estética. Como ejemplo de esta limitación señala su interpretación del mutismo de Laocoonte en el célebre grupo escultórico: Laocoonte, a pesar de la terrible situación en la que se encuentra que le convierte en un testigo ejemplar del dolor del mundo, no grita porque el grito es imposible para las artes plásticas y expresarlo mediante la representación del héroe con la boca abierta sería incompatible con la belleza¹²⁷. Por esa misma razón, la escultura ama el desnudo, se servirá del

¹²⁴ W1, p. 284 (252)

¹²⁵ W1, pp. 286-287 (254)

¹²⁶ W2, p. 494 (970). Wolfgang Frhr von Löhneysen: *Der Apoll von Belvedere. Kunst als Grund philosophischer Gedanken*, en *Schopenhauer im Denken der Gegenwart*, hrsg. von V. Spierling, o. cit., pp. 92-121. El juicio de Schopenhauer sobre el Apolo de Belvedere sirve al autor para pensar la filosofía de Schopenhauer.

¹²⁷ ¿Por qué Laocoonte no grita? La pregunta había suscitado una interesante polémica en la que interviene Schopenhauer: Winckelmann había resuelto el problema atribuyendo al héroe una actitud estoica, que no satisfacía a Schopenhauer; Lessing, corrigiendo a Winckelmann, argumenta que el grito no es compatible con la belleza para los antiguos, y, además, que en la escultura no deben representarse estados pasajeros; Hirt entiende que no grita porque Laocoonte está a punto de ser ahogado y ya no puede gritar; Schopenhauer acepta en parte la explicación de Lessing, no grita porque “el grito cae fuera del campo de la escultura”, W1, p. 288 (256), subordinada a esta razón acepta la explicación de Goethe según la cual el artista ha representado “la mordedura de la serpiente, no como efectuada ya, ni como inminente, sino como efectuándose en aquel momento mismo y en el costado de Laocoonte; de este modo la parte baja del pecho se hallaba comprimida y todo grito era imposible”, W2, p. 498 (987).

ropaje sólo como medio indirecto de representar las formas corporales. En la escultura, los griegos, con su admirable sentimiento de la belleza fueron “los llamados a encontrar el tipo normal de la figura humana y a crear para siempre los modelos de la belleza y de la gracia”¹²⁸.

Porque la pintura, además de la belleza y la gracia, persigue fundamentalmente la representación del carácter individual “manifestado en los afectos y pasiones”, no “hay hecho alguno que deba ser excluido” de ella. Pero su interés no se centrará en la significación exterior del hecho o la acción humana, sino en su significación interior, porque lo relevante para el pintor no es el hecho o la acción en cuanto tal, sino la intuición de un aspecto de la vida humana, de la Idea de humanidad que tal hecho o acción revela, porque, en otras palabras, “para el arte lo importante no es el hecho singular, sino lo que este hecho contiene de universal: el aspecto de la Idea que en él se manifiesta”. Siendo esto lo esencial, los colores, la luz y la composición son medio importante para aquello otro en esta forma de expresión estética. Por lo que a la limitación de ésta se refiere, Schopenhauer rechaza tajantemente la alegoría en la pintura, porque ésta expresa un concepto y lo propio de ella es la intuición de la Idea, “las alegorías en las artes plásticas no son otra cosa que jeroglíficos”¹²⁹. Sin embargo, la alegoría, por el papel que en ella juegan los conceptos, sí es admisible en la poesía y puede ser ahí de gran eficacia estética. Porque, como hemos señalado, la finalidad de la pintura es conocer, dentro de los límites que impone sus medios y su técnica, la dimensión interna de la Idea de hombre, la pintura cristiana es superior a la antigua: la representación de hombres penetrados del espíritu cristiano son “lo más elevado y admirable que la pintura ha producido, y sólo han sido capaces de producirlo los más grandes maestros, especialmente Rafael y Correggio”¹³⁰. En sus rostros se refleja el conocimiento profundo de la esencia de la vida, conocimiento que no actúa como motivo, sino como *quietivo*, de manera que nos revelan la gran verdad de la necesidad de negar la Voluntad de vivir.

La poesía (los diversos géneros literarios): “No encuentro otra definición de la poesía más sencilla y exacta que la siguiente: *el arte de poner en juego la imaginación por medio de palabras*”¹³¹. El material del que la poesía se sirve son las palabras, los conceptos, en virtud de los cuales, y de la generalidad que les es propia, su contenido puede ser la naturaleza entera, todas las Ideas o grados de objetivación de la Voluntad, aunque su tema principal es el hombre.

¹²⁸ W2, p. 495 (971)

¹²⁹ W1, p. 300 (266)

¹³⁰ W1, pp. 294-295 (261)

¹³¹ W2, 499 (974, la cursiva es mía).

Capítulo IV

Este no revela plenamente su ser sino en la serie sucesiva de sus actos, pensamientos y emociones; las artes literarias tienen, precisamente, como ventaja, frente a las artes plásticas, la de poder representar sus asuntos de forma sucesiva; por eso, concluye Schopenhauer, “el gran tema de la poesía consiste en (...) describir al hombre en la serie sucesiva de sus pasiones y sus actos”¹³².

Ahora bien, los conceptos son abstractos y las Ideas que el poeta trata de comunicar mediante ellos son intuitivas: para conseguirlo se precisa tanto del arte y de la técnica del poeta como de la imaginación del lector. El arte y la técnica del poeta, eligiendo los términos adecuados y limitando la generalidad de los conceptos -agrupándolos de manera que sus círculos se corten o sirviéndose de epítetos-, despertará en la fantasía del lector una imagen intuitiva. El papel de la imaginación es aquí fundamental, ella “es el cañamazo sobre el cual borda la poesía sus cuadros”, es en ella donde, en último extremo, se cumple, según el conocimiento de cada cual, su disposición de ánimo, o sus características propias, el objetivo del poeta, que no es otro que el mostrarnos “mediante un ejemplo la esencia del mundo y de la vida”¹³³.

“El ritmo y la rima son especiales auxiliares de la poesía”¹³⁴. El metro dice relación al tiempo, pertenece a la sensibilidad pura; la rima al oído, pertenece a la sensibilidad empírica. De ahí la mayor nobleza del ritmo sobre la rima, y el por qué ésta fue despreciada por las lenguas antiguas, “nació en las lenguas imperfectas, salidas de la corrupción de los idiomas anteriores durante la época bárbara”¹³⁵.

El poeta “se apodera de la Idea de humanidad bajo el aspecto especial que desea expresar en el momento que escribe, y lo que ante él se objetiva es la Idea humana, es su propio yo (reaparece aquí aquella dificultad que encontrábamos en las artes plásticas cuando éstas se ocupan del hombre, consecuencia de que en éste se dé separadamente el carácter genérico y el carácter individual, ese “su propio yo” parece indicar los límites de la poesía, al poeta no le sería dado trascender su propia individualidad, su visión genial consistiría en *ver* en ella la universalidad de la Idea); su conocimiento, como ya dije a propósito de la escultura, existe en él *a priori*, por lo menos en una mitad; el modelo distinto, preciso y claro, radiante de luz, está

¹³² W1, p. 308 (273)

¹³³ W2, p. 501 (976)

¹³⁴ W1, p. 307 (272)

¹³⁵ W2, p. 504 (978). Interesante sobre esta cuestión el artículo de José Angel Valladares, *Schopenhauer: del ritmo y la poesía*, *Documentos A*, 6, o. cit., pp. 122-125.

siempre presente en su espíritu y no puede prescindir de él; la Idea pura es reflejada en su cerebro como si éste fuera un nítido espejo, y sus descripciones, hasta en los menores detalles, son tan verdaderas como la vida misma”¹³⁶. Dejando de lado la línea de sombra señalada, podemos concluir con Schopenhauer:

“Un gran poeta representa por sí sólo a toda la humanidad, pues todo lo que por un instante ha hecho latir el corazón de los hombres y lo que la naturaleza humana ha dado de sí, todo lo que en el corazón del hombre puede nacer y ocupar algún lugar, es su tema y su asunto propio, como también todo el resto de la naturaleza. De aquí que el poeta pueda cantar tanto la voluptuosidad como el sentimiento místico, puede llamarse Anacreonte o Angel Silesio, escribir comedias o tragedias, trazar caracteres vulgares o sublimes, según su fantasía o su vocación. Por lo mismo, nadie puede obligar al poeta a que sea noble, elevado, moral, cristiano, ni que sea esto o aquello, y mucho menos reprenderle de ser como es y no de otro modo, pues, *a manera de un espejo, le presenta a la conciencia de la humanidad todo lo que ésta es y siente*”¹³⁷.

Entendida así la poesía (las artes literarias en su conjunto), resulta clara tanto la para Schopenhauer superioridad de la poesía sobre la historia como su diferencia de la filosofía: “La historia nos revela la verdad particular, la poesía la verdad universal; la verdad de la primera es la verdad del fenómeno, la segunda tiene la verdad de la Idea, que no se encuentra en ninguno de los fenómenos particulares, pero que se halla en todos ellos”¹³⁸. Quien quiera profundizar en el corazón del hombre, ya nos referimos a ello al hablar de la historia, no deberá recurrir a ésta, que se queda en la mera corteza del asunto, sino a la poesía, pues la genialidad del poeta consiste en llegar a lo más hondo de aquél y desvelarlo por medio de la palabra¹³⁹. Por otra parte, “la poesía es a la filosofía lo que la experiencia a la ciencia empírica. La experiencia nos da a conocer el fenómeno en sus detalles y, como un ejemplo, la ciencia abarca el conjunto por medio de nociones generales. Del mismo modo, la poesía quiere hacernos percibir las Ideas de los seres por medio de un ser particular tomado como ejemplo, mientras que la filosofía trata de hacernos comprender la naturaleza íntima de las cosas tal como se determina en las Ideas, pero en conjunto y en su generalidad”¹⁴⁰. Poesía y filosofía no son entre sí ajenas, su tema es el mismo, sólo su lenguaje es distinto, la primera precede a / y puede ser importante fuente de inspiración para la segunda¹⁴¹.

¹³⁶ W1, pp. 309-310 (274-275)

¹³⁷ W1, p. 314 (279, la cursiva es mía)

¹³⁸ W1, p. 308 (273)

¹³⁹ Sobre la literatura, la historia y la autobiografía trata la segunda parte del artículo ya citado de Cirilo Flórez, *La autobiografía como poética de la individualidad en Schopenhauer*, en *Documentos A*, 6, o. cit., pp. 28 y ss.

¹⁴⁰ W2, p. 303 (978)

¹⁴¹ J. M. Marín Torres comenta al respecto: “Schopenhauer sustituye la filosofía de la historia de hegeliana por la filosofía de lo poético. La ciencia, como se ha podido comprobar, se muestra impotente para penetrar en el en sí de las cosas. La filosofía, si quiere conservar su opción a la sabiduría, deberá desprenderse de las ensoñaciones que le empujan a mendigar un talante científico y recuperar sus raíces artísticas y poéticas”, J. M. Marín Torres, *Schopenhauer: una estética para la*

En la poesía el poeta puede mostrarse a sí mismo, entonces tenemos la lírica o la canción; o mostrar a los otros hombres, aparecen los demás géneros. Por eso la lírica posee un alto grado de subjetividad, que va disminuyendo en los demás géneros en la medida en que el poeta se oculta tras lo representado hasta llegar a desaparecer como ocurre, en el otro extremo, en el drama¹⁴².

La poesía lírica expresa la exaltación y el entusiasmo sentidos por el poeta; “si se trata de un verdadero poeta lírico, su obra reflejará el interior de la humanidad, y todo lo que en el pasado, presente y porvenir sintieron, sienten y sentirán millones de hombres en determinadas ocasiones, siempre idénticas y siempre repetidas, encontrará en su obra adecuada expresión”¹⁴³. Lo que el poeta lírico expresa es el contraste y la alternancia de su experiencia como sujeto del querer, un querer a veces satisfecho (alegría) y otras contrariado (tristeza), y como sujeto del conocer, que contempla desinteresado la belleza de la naturaleza. “Por esto, en la canción y en el lirismo, la voluntad (el interés de los fines personales) se mezcla maravillosamente con la pura contemplación del mundo circundante; el poeta busca e imagina relaciones entre ambos; la disposición subjetiva, o sea, la afección de la voluntad, pinta, con sus propios colores, la contemplación de la naturaleza y recíprocamente. La verdadera canción es fiel trasunto de estos sentimientos, mezclados pero contrarios”¹⁴⁴. El lirismo no es sino la concepción intuitiva y poética de aquella proposición teórica que fue calificada como *el milagro por excelencia*: “la identidad del sujeto que *conoce* y el sujeto que *quiere*”¹⁴⁵.

Los géneros más objetivos son la novela, la epopeya y el drama. Aquí hacen falta dos cosas: “la concepción exacta y profunda de los caracteres importantes y la invención de situaciones interesantes en los cuales se desarrollan aquéllos”¹⁴⁶. De esta manera, en esos tres géneros literarios, los caracteres adecuadamente elegidos y colocados en las situaciones idóneas, mediante sus acciones, desarrollarán todas sus propiedades permitiendo adivinar “los más hondos repliegues del corazón humano”¹⁴⁷. Entre éstos, y cualquiera otros, la tragedia es el

redención, en *Documentos A*, 6, o. cit., p. 117.

¹⁴² Así “todavía en el romance, por el tono y el continente en general, el autor expresa algo de sus propios sentimientos; mucho más objetivo que la canción, tiene todavía algo de subjetivo, que desaparece ya en el idilio, mucho más en la novela, casi completamente en el poema épico, para no conservar ni la menor huella en el drama, que es el género más objetivo y, en más de un respecto, el más perfecto, si bien el más difícil de la poesía” W1, p 313 (278).

¹⁴³ W1, p. 314 (278)

¹⁴⁴ W1, p. 315 (279-280)

¹⁴⁵ W1, p. 315 (280)

¹⁴⁶ W1, p. 316 (281)

¹⁴⁷ W1, p. 318 (282)

género poético más elevado. En ella, como razón última del infortunio y del dolor humano, la Voluntad aparece en el hombre, el más acabado grado de su objetivación, en su verdad más profunda: desgarrada y enfrentándose a sí misma. La tragedia parece exigir por esa razón una reflexión más amplia, no en vano hemos calificado la filosofía de Schopenhauer en reiteradas ocasiones como una filosofía de la tragedia.

2.4.1. Lo trágico en Schopenhauer.

Desde Aristóteles, y sobre todo inspirándose en el escrito de éste¹⁴⁸, hay en nuestra cultura una larga tradición sobre la poética de la tragedia, sobre sus principios y reglas, pero una filosofía acerca de lo trágico no aparece hasta el siglo XIX en el seno, casi exclusivamente, del pensamiento alemán¹⁴⁹. Schopenhauer constituye uno de los momentos más significativos de esa filosofía de lo trágico, no tanto porque él tematice la cuestión, cuanto porque todo su pensamiento se levanta desde una visión trágica de la realidad y de la vida humana¹⁵⁰.

En el desarrollo de este trabajo ya han ido apareciendo todos los elementos que hacen de la filosofía de Schopenhauer una filosofía de la tragedia y el modo en que ésta se entiende. Resumimos, a continuación, estos elementos y cómo se entrelazan entre sí para así mostrar que constituyen el fundamento teórico de su concepción del drama o, si se quiere, para evidenciar que, efectivamente, el drama constituye la forma superior del arte poético, pues en él el poeta plasma en su más íntima esencia la Idea de humanidad.

a) Schopenhauer fundamenta y alumbra, como señalamos en el primer capítulo de este trabajo, una filosofía de la tragedia al entender la cosa en sí como Voluntad en un supremo esfuerzo por comprender la negatividad del mundo sin negarla. La Voluntad, constante y ciega escisión de sí, es el mundo; éste no es reductible a *logos*, a razón, de ahí su opacidad y su no-sentido último; no es la armonía, el Bien, el principio que lo preside, sino el conflicto, el dolor y, en último extremo, el Mal. La tradición filosófica occidental habría sido víctima de una

¹⁴⁸ Aristóteles, *Poética*, trad. de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

¹⁴⁹ “Desde Aristóteles se cuenta con una poética de la tragedia, más con una filosofía de lo trágico no se cuenta sino desde Schelling”. Con estas palabras comienza Peter Szondi su ensayo *Tentativa sobre lo trágico*, cuya primera parte pretende un recorrido por los principales momentos de la filosofía de lo trágico desde 1795 hasta 1915, momentos entre los que se encuentran Schopenhauer y Nietzsche. Peter Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona, 1994, pp. 175 y ss.

¹⁵⁰ Algunas referencias bibliográficas sobre la cuestión, además de las citadas a lo largo de este trabajo: Emil Reich, *Schopenhauer als Philosoph der Tragödie*, Wien, 1880; August Siebenlist, *Schopenhauers Philosophie der Tragödie*, Pressburg, Stampfel, 1880; Albert Vögele, *Der Pessimismus und das Tragische in Kunst und Leben*, Freiburg, Zweite, bed. Verm. Auflage, Herder, 1910.

ilusión, seguramente no del todo inocente, al confundir el ser con la representación, es decir, al entender como la estructura del ser lo que sólo es la estructura trascendental de la representación. Por eso, desde esta comprensión de la esencia de la realidad como Voluntad, denunciará como mentiroso e impío el optimismo metafísico que atraviesa toda la historia de la cultura y de la filosofía occidental.

b) No hay razón de ser ni sentido, sino azar y error en el precipitarse de los diversos seres a la existencia, sin embargo, una vez alcanzada, todos se aferran a ella en un inquebrantable querer vivir. La Voluntad de vivir es la forma en que la Voluntad metafísica se nos presenta en su relación con el mundo como representación, es decir, el criterio que nos permite comprender el ser y actuar de los individuos, también del hombre, y el todo que de su relación mutua resulta: la lucha encarnizada, hasta la extenuación, de todos contra todos por la vida, y lo que se disputan no es otra cosa que la materia, el espacio y el tiempo, como condiciones de toda vida concreta. El querer vivir no es, de ningún modo, consecuencia del conocimiento, sino en todo caso, éste consecuencia de aquél: basta una ligera ojeada a la realidad humana para convencerse de ello, ¡cuánto dolor, cuánta miseria, cuánta frustración y legítimos deseos incumplidos, y sin embargo, todos, todos los hombres, aún en las más adversas circunstancias, quieren, queremos vivir! Quien observe distanciada y fríamente la vida de cualquier hombre o de cualquier animal concretos, pronto se convencerá de que el individuo, el hombre o el animal de carne y hueso, cuya vida está marcada por la siempre, sea cual sea su duración efectiva, evanescente temporalidad, no es sino una marioneta de la Voluntad de vivir.

c) Desde esos presupuestos se proyecta una nueva imagen del hombre. Este es un microcosmos en el que se halla la Voluntad toda, sintetizando asimismo todos los grados de su objetivación: considerado en su vida interior, en él la voluntad antecede a la razón y también en él su vida consiste en el desgarrarse de la voluntad y la lucha consigo misma: el hombre es voluntad, deseo anterior a toda razón, todas sus acciones tienen su origen en esa opacidad del deseo; considerado en su vida exterior, ésta consiste en un relacionarse interesado con los otros hombres y el resto de la naturaleza, interés que da lugar a formas diversas de relación, de lucha o de paz, de dominación o de sumisión, pero lo que en todas ellas se juega es lo mismo: la inquebrantable Voluntad de vivir. De ahí el doble conflicto que preside toda vida humana: el conflicto interior que se expresa en el oscuro y opaco mundo de los sentimientos tan frecuentemente encontrados entre sí, cuya energía se acumula hasta estallar en el momento de la crisis: la vida es un infierno; el conflicto exterior por el que como ser vivo disputa su vida a los

otros seres dotados de vida y como hombre la disputa a todos los demás hombres, el conflicto entre los hombres se hace más denso, más profundo, más opaco porque en el hombre la individualidad alcanza su más alto grado, es por ello por lo que también aquí -el mundo intersubjetivo aparece como un escenario donde se representa el mundo intrasubjetivo- los sentimientos ambivalentes se cargan acumulativamente, se enfrentan y acaban en el estallido y la tragedia: el mundo es un infierno.

d) La valoración de la vida no puede ser sino negativa, de ahí el pesimismo. Este es consecuencia del juicio que la razón establece acerca del sinvalor de la existencia. Este juicio se asienta en el supuesto de que el hombre es en esencia una forma de la Voluntad de vivir, lo que da lugar a dos líneas de reflexión paralelas: 1ª) la esencia de la vida es dolor, porque ésta es consecuencia del querer incesante de la voluntad, querer que es carencia, que se vive conscientemente como dolor, por lo que el dolor es positivo, mientras que el placer es negativo y siempre pasajero, mera supresión de esa carencia: el dolor no deriva de las circunstancias externas en las que la vida se desarrolla, sino de su ser íntimo, se niega así por imposible toda esperanza de felicidad, la aspiración a ella es siempre ilusoria; 2ª) la Voluntad como cosa en sí, la Voluntad de vivir, tal y como la hemos entendido, unida, o en coherencia con ella, a la idealidad del tiempo, impiden siquiera pensar en la posibilidad de cualquier forma de mejoramiento del hombre, individual -recordemos que el carácter es innato y constante, es decir, que “el hombre no cambia nunca”- o colectivamente -los diversos acontecimientos que se suceden en el tiempo no son sino el aparecer de lo mismo bajo distintas figuras-, se niega, pues, la historia, cuyo pretendido progreso no es sino un mero espejismo.

e) La muerte no afecta al núcleo de nuestro ser, consiste únicamente en la pérdida de la apariencia, de la individualidad, que para la Voluntad que se afirma será renovada en un nuevo nacimiento: el nacer y el morir, la eterna rueda del tiempo, no afectan a la Voluntad sino sólo a la forma de su manifestación. Frente a la perpetua repetición de la muerte y de los dolores de la vida, no se nos ofrece más salvación que la negación de la Voluntad que conduce a nuestra disolución en la nada.

Así las cosas, ¿dónde reside la raíz de lo trágico y qué forma concreta adquiere en el pensamiento de Schopenhauer? Lo trágico reside en que la Voluntad en su querer, como instrumento del mismo, da origen a la razón y cuando ésta alcanza su más alto grado de lucidez en el fenómeno humano, éste descubre que es una y la misma Voluntad la que fatalmente se

combate e infringe dolor por medio de sus fenómenos, sin que quepa otra salida que la autorrenuncia y la autonegación. El sujeto del conocimiento descubre con desesperación su absoluta impotencia ante el ciego querer de la Voluntad de vivir cuyo fruto es este mundo de dolor y de miseria. El sujeto gana aquí su máxima libertad, pero resulta estéril para desviar el querer de la voluntad, su única salida es la nostalgia del no-ser y el anhelo de la nada. No hay, pues, un triunfo del conocimiento, en todo caso sólo un fracaso de la voluntad, pero un fracaso que es irremediable, pues resulta imposible que la voluntad pueda querer de otro modo, por lo que no cabe ante él sino la resignación desde la que se vislumbra la necesidad, como única vía de salvación, que esa misma voluntad de vivir que el sujeto encarna quiera no-vivir, quiera no-querer. ¿Pero cómo es posible que la voluntad se niegue a sí misma, quiera el no-querer? Por eso dirá M. Cacciari: “La verdadera grandeza de la forma trágica consiste para Schopenhauer en representar la pretensión del Sí heroico de querer el no-querer, en la negación de la voluntad de vivir, como única vía de *salvación*”¹⁵¹.

Hay, pues, en Schopenhauer una quiebra de la tradición filosófica en torno a esta cuestión. La filosofía ha pretendido siempre explicar la realidad partiendo de la positividad del ser, de ahí su resistencia a pensar lo trágico hasta sus últimas consecuencias, cuando se enfrenta al conflicto lo hace desde la convicción profunda de que hay una armonía en la que éste, en último extremo, aunque no me quepa descubrirla, se disuelve. No quiere esto decir que la filosofía haya renunciado a enfrentarse con seriedad a aquel aspecto del alma y de la vida humana que se rebela a las exigencias de la razón, pero lo ha hecho siempre con la pretensión de buscar una vía de salida. Schopenhauer es el primero que pretende explicar la realidad desde la negatividad del ser por lo que, coherentemente, debía declarar abiertamente la insolubilidad del conflicto¹⁵², pero se queda a medio camino, pues no pudiendo resolverlo, paradójicamente, renuncia a ser, negándose a sí mismo y deviniendo nada. Contra esta solución protestará Nietzsche, concluyendo aquella dirección en una forma de pensamiento que ha sido calificado por algunos tratadistas de “pantrágico”¹⁵³.

¹⁵¹ M. Cacciari, *Drama y duelo*, Tecnos, Madrid, 1989, pp. 6-7.

¹⁵² El joven Nietzsche habría captado la profunda actitud trágica del hombre Schopenhauer en su insobornable y heroica voluntad de verdad. Recordemos el calificativo de “caballero dureniano” que le aplica, porque “le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad” (F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, o. cit., pp. 163-164), o aquellas palabras con las que termina la *Tercera Intempestiva*: “el amor a la verdad es algo pavoroso y formidable. Esto, y aquello, lo demostró Schopenhauer, y cada día lo demostrará más claramente”, F. Nietzsche, o. cit., p. 776.

¹⁵³ “La filosofía es también tragedia del pensamiento, que renuncia a una vía fácil de salida, pero no a la búsqueda de alternativa a lo existente. En esto consiste la diferencia entre cierta línea maestra de la filosofía y la solución *pantrágica*, que niega cualquier vía de salida” Remo Bodei, *Tragedia e*

La diferencia con Nietzsche radica en el pesimismo de Schopenhauer del que se alimenta aquel juicio de la razón que induce a negar la voluntad de vida, ¿por qué aceptar este juicio de la razón?, ¿no será que ésta desvaría y equivoca el camino?, ¿por qué el juicio de la razón habría de ser portador de la verdad? Cacciari subraya que lo trágico en Schopenhauer y en Nietzsche es el *Sí*, pero invertidos de signo, para el primero, sí a la negación de la vida, para el segundo, sí a la afirmación de la vida: “Para ambos la dimensión de lo trágico es positiva, afirmativa, pero el Sí se dirige a principios opuestos: para uno, es el Sí a la fuerza del espíritu que puede liberarse del querer; para el otro, es el Sí a la Voluntad del País que abraza la danza de las manifestaciones y de las diferencias”. El diferente signo del Sí marcaría la discusión-oposición entre sentimiento trágico y pesimismo, cuya expresión más acabada sería la Tragedia, la tragedia antigua, (Nietzsche) y el *Trauerspiel*, la tragedia moderna, (Schopenhauer)¹⁵⁴. A este respecto resulta interesante la comparación con Hegel: si la respectiva visión de lo trágico de Schopenhauer y Nietzsche desemboca en el *Trauerspiel* y en la tragedia, la de Hegel lo hace en el drama. Como afirma E. Trías, en el drama la acción apunta a una *Aufhebung* del conflicto que lo conforma y que se cumple en el desenlace, no así en la tragedia. “En la verdadera tragedia no hay fin, porque tampoco hay principio, no hay retorno, porque tampoco hay punto de partida, no hay meta, porque tampoco hay origen, no hay tierra prometida, porque tampoco

confitto. I dilemmi dell' agire, en *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, dirigido por Umberto Curi, Laterza, Roma, 1991, p. 43. Todo el libro, especialmente los tres primeros artículos: la Introducción de Umberto Curi, el citado de Remo Bodei y el de Sergio Givone, *Tragico antico e tragico moderno*, resultan de gran interés en relación con el tema que tratamos. *Tragico e modernità (Studi sulla teoria del tragico da Kleist ad Adorno)*, libro al cuidado de F. Carmagnola e introducido por Remo Bodei, en su recorrido histórico por la noción de lo trágico, como dice éste último al final de su introducción, “pone calor a cuestiones importantes y ofrece resultados y temas valiosos para el que quiera, a pesar de todo, continuar *pensando* y reflexionando sobre este “escándalo” para la filosofía”, *Tragico e modernità*, Franco Angeli, Milano, 1985, p. V.

¹⁵⁴ “De algún modo, Schopenhauer había intentado anular la Tragedia en la forma de *Trauerspiel*, y, por el contrario, Nietzsche, el *Trauerspiel*, en la forma de la Tragedia. Ahora bien, al pensar las dos dimensiones como una diferencia efectiva, dura, insoslayable, se llega a una contraposición entre ambos principios que no podrá dar lugar a una conciliación ni a ninguna superación o eliminación de uno u otro”, M. Cacciari, *Drama y duelo*, o. cit., p. 7.

hay paraíso perdido”¹⁵⁵. La filosofía del Hegel es la filosofía del drama. Su aparecer en el crepúsculo, lo es en el crepúsculo de la época del drama. Su sombra o su límite es la tragedia¹⁵⁶.

El joven Nietzsche, el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, insistiendo en la relación-diferencia de éste con Schopenhauer, aceptaría -al menos en una determinada interpretación de esta obra bastante generalizada¹⁵⁷- lo fundamental de la metafísica schopenhaueriana de la Voluntad, su comprensión del arte y de la tragedia como una forma de conocimiento de la realidad y de la vida humana¹⁵⁸, pero sustituiría la visión culpabilizada de la existencia y la necesidad de su negación por la inocencia del devenir y la afirmación heroica de la existencia. El distanciamiento se consumaría en etapas posteriores con el rechazo del dualismo schopenhaueriano y la transformación correspondiente de la noción de Voluntad con importantes consecuencias en relación con el tema que tratamos. Nietzsche, al suprimir la diferencia entre mundo como Voluntad y mundo como representación radicaliza la ruptura schopenhaueriana en relación con el discurso de la modernidad. Es verdad que Schopenhauer supone una ruptura importante con la tradición moderna al entender, siguiendo a Kant, que el principio de razón es trascendental y se refiere sólo al mundo como representación y al interpretar la cosa en sí como Voluntad, que, por tanto, se sitúa más allá de ese principio, lo que conduce, por una parte, a reducir la razón a mero instrumento de aquello otro y, por otra, a una crítica a las pretensiones esencialistas del lenguaje, pero todavía mantiene un sujeto

¹⁵⁵ Eugenio Trías, *Drama e Identidad*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 84.

Remedios Ávila Crespo precisa así la diferencia entre Nietzsche, Schopenhauer y Hegel: “Trágico es (para Nietzsche), pues, afirmación. En esto Nietzsche se separa tanto de Schopenhauer como de Hegel. Basta señalar por ahora que en Schopenhauer la tragedia encamina la voluntad hacia la nada en la medida en que, desde ella y bajo la perspectiva que proporciona, el mundo y la existencia aparecen indignos de nuestro apego; Hegel, como se ha señalado arriba, hace residir lo propiamente trágico en la colisión y en el conflicto de fuerzas antagónicas, y en el desconocimiento de esa colisión. Contrariamente a ellos, Nietzsche advierte, por un lado, que la tragedia alimenta el deseo de vivir y es siempre un sí rotundo dirigido a la existencia; y en segundo lugar, que lo trágico es, mucho más que el conflicto y el dolor que se deriva de él, la alegría de una afirmación múltiple y pluralista respecto de fuerzas de distinto signo”, Remedios Ávila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986, p. 37.

¹⁵⁶ Eugenio Trías, *Drama e Identidad*, o. cit., pp. 180-181.

¹⁵⁷ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Universidad, Madrid, 1976, representa una figura ampliamente conocida de esta interpretación, interpretación que es cuestionada, entre otros por Manuel Barrios Casares, *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, *Suplementos Er*, Revista de filosofía, Sevilla, 1993.

¹⁵⁸ “En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto *la doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida, F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, o. cit., pp. 97-98.

trascendental que posibilita un discurso menor sobre el mundo como representación y que puede, incluso, liberarse del servicio de la voluntad para comprender su radical negatividad y negarla, asumiendo así la dimensión ascética de una determinada interpretación de la tradición cristiana. Nietzsche, al borrar aquella diferencia, suprime también el sujeto trascendental haciendo imposible todo discurso unitario, dando lugar, como dice Trías, a un *hipercriticismo*, cuyos poderosos instrumentos son la *psicología* y la *genealogía*¹⁵⁹, desde los que se produce una profunda radicalización de lo trágico¹⁶⁰.

La tragedia como forma de expresión artística.

Es en este marco teórico donde puede entenderse la concepción schopenhaueriana de la tragedia como forma suprema de las artes poéticas y su diferencia con las de otros pensadores contemporáneos o posteriores como Hegel o Nietzsche. Todas las notas que caracterizan lo trágico en Schopenhauer se reflejan o representan en la tragedia tal y como él la entiende -con independencia de que su interpretación se ajuste o no a los hechos-, haciendo de ella “el género poético más elevado”.

“*La tragedia nos representa el conflicto (Widerstreit) de la Voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado de objetivación*”¹⁶¹. La razón de ser de la tragedia hunde sus raíces en el corazón mismo de la metafísica schopenhaueriana, en el ser más íntimo de la Voluntad como cosa en sí, que es escisión de sí y conflicto consigo misma a través de sus propias escisiones, y que alcanza su momento álgido, es decir, “todo su horror”, en el hombre que constituye su más acabado grado de objetivación. Si en el cuadro que la

¹⁵⁹ E. Trías, en el párrafo *El círculo vicioso* califica la filosofía de Nietzsche de hipercriticismo, frente al criticismo de Kant o Schopenhauer. “La filosofía nietzscheana constituye el más serio intento por implantar la crítica kantiana sin incurrir como Kant o Schopenhauer, en expedientes críticos tan susceptibles de cuestionamiento como el ‘sujeto trascendental’ o como la ‘Voluntad’. Podría hablarse de *hipercriticismo* nietzscheano. Esa nueva crítica se sirve de dos ‘instrumentos’, si así cabe llamarlos, desconocidos por Kant y Schopenhauer, y de una eficacia sin igual: la *psicología*, capaz de adentrarse en las profundidades y los bajos fondos que motivan la conciencia humana y sus valores, y por consiguiente las bases culturales de la sociedad, filosofía, moral, religión, arte; la *filología*, capaz de esclarecer los usos y abusos que efectúan filósofos y legisladores de toda especie con el lenguaje, tales como la conversión de una palabra o un signo en ‘cosa en sí’, en ‘realidad’, en ‘Dios’, en ‘sujeto’, en ‘sustancia’, en ‘causa-efecto’. Nietzsche alumbró una teoría del signo, entendido como *metá-forá*, de inmensas consecuencias, así como una teoría de las profundidades inconscientes de la *psique* igualmente decisiva”, Eugenio Trías, *Drama e Identidad*, o. cit., p. 189.

¹⁶⁰ Francisco Jarauta, en los trabajos *Fragmento y totalidad. Sobre los límites del clasicismo*, en: *Los confines de la Modernidad*, edit. por F. Duque, o. cit., pp. 57-78, y *De la razón clásica al saber de la precariedad*, en: *La crisis de la razón*, edit. por F. Jarauta, pp. 47-60, desarrolla con extraordinaria lucidez esta consecuencia.

¹⁶¹ W1, p. 318 (282, la cursiva es mía. La traducción ha sido modificada)

tragedia nos ofrece hacemos abstracción del *principium individuationis*, lo que resulta es la Idea de humanidad, por lo que el conflicto entre los personajes no es sino la representación del conflicto de la Voluntad consigo misma que se objetiva en aquella Idea.

El contenido de la tragedia es, pues, como lo es básicamente el de todas las artes poéticas, la Idea de humanidad: nos muestra “en un ejemplo la esencia y la existencia del hombre, (...) la esencia, esto es, los caracteres, o (...) la vida, es decir, la acción, la suerte, los acontecimientos. Ambos aspectos están tan estrechamente unidos, que, aunque pueda distinguirse su concepto respectivo, no es posible separarlos en su representación. Los acontecimientos, la suerte, las circunstancias, son lo que permite a los caracteres manifestar su esencia, y, por otra parte, los caracteres dan origen a la acción, de donde se derivan los acontecimientos”¹⁶². Su tema es, insistamos en ello, la Idea de humanidad, tanto en la diversidad de caracteres en la que ésta se fenomenaliza como en la vida, en los acontecimientos en que dicha fenomenalización se cumple. Pero lo que la diferencia de aquellas otras artes poéticas, haciéndola superior a todas ellas, es el aspecto que de dicha Idea le ocupa: el conflicto, el conflicto del hombre consigo mismo y en su relación con los otros hombres, es decir, aquello que constituye lo más profundo del ser y de la vida, y que en el hombre adquiere el carácter de horroroso porque en él se hace consciente. Por eso dice Schopenhauer: “El fin de esa labor suprema del genio poético es mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores sinnúmero, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso a que fatalmente están condenados el justo y el inocente, lo que nos suministra una indicación importante sobre la naturaleza del mundo y de la vida”. El conflicto de la Voluntad consigo misma, que aparece en todos los grados de su objetivación, alcanza aquí pavorosa claridad en el dolor de la humanidad¹⁶³.

En resumen, porque el ser íntimo de la Voluntad es ciega y constante escisión de sí, desavenencia y enfrentamiento entre sus propias escisiones, el lado terrible de la vida que la tragedia representa no es sino un cuadro del conflicto de la Voluntad consigo misma, de ahí que lo que en la tragedia se sustancia -el dolor, la angustia, la brutal injusticia- es la vivencia consciente de ese conflicto, conflicto que alcanza en la vida humana, y así aparece quintaesenciado en la tragedia, su más intensa virulencia porque el hombre es el grado superior de objetivación de la Voluntad. Desde esta perspectiva, la tragedia no es el desgarrarse de la

¹⁶² W2, p. 509 (983-984)

¹⁶³ W1, p. 318 (282) y Vor13, p. 208.

Voluntad, sino el que éste es consecuencia de un querer ciego, es decir, sin sentido alguno; la tragedia no es el dolor, sino el sinsentido del mismo; la tragedia no reside en el desatarse de las pasiones, en el enfrentamiento entre los protagonistas, en el dolor y la muerte que los dominan, sino en la ceguera de las mismas y la impotencia absoluta para dominarlas.

El poeta es “como el espejo en que la humanidad se refleja”: nos presentará por eso los más diversos caracteres, especialmente los malvados, los necios, los locos y extravagantes, entre los que aparecerá, aquí o allá, algún hombre sabio, alguno honrado y rara vez un carácter noble¹⁶⁴. Estos serán caracteres fuertes y, sobre todo, perfectamente definidos, es decir, que representen *modelos* de ser de la humanidad, más allá de las circunstancias concretas en el espacio y en el tiempo en que aparecen sus fenómenos -recordemos que el carácter de cada hombre es *casi como una Idea*, pero que, como ocurre con la figura corporal de la que aquél es materialización, no puede por esas circunstancias alcanzar la perfección a la que en sí estaba destinado. Por eso el poeta, del mismo modo que el artista genial, según señalamos, no deriva la belleza de la figura humana de la experiencia, sino que con su anticipación *a priori* lee lo que la naturaleza sólo a media palabra comunica, así tampoco el poeta deriva los caracteres y su comportamiento correspondiente de la pura experiencia, sino que anticipándose en cierto modo a ésta los concibe *a priori*. ¿Cómo es esto posible? Ya hemos hecho referencia a ello al hablar de la poesía en general, pero quizá resulta iluminador reproducir cómo Schopenhauer lo explica, en el contexto de la exposición de la tragedia, en la *Vorlesung*:

“El poeta es él mismo un hombre *total (ganzer)* e íntegro, el lleva toda la humanidad en sí y tiene la capacidad de hacerse en sí un claro conocimiento de ella. De este modo tiene un conocimiento *del hombre en cuanto tal* y sabe lo que vale en el hombre en cuanto tal, para distinguir de él lo que sólo pertenece a su individualidad. Por lo tanto, puede en su fantasía modificar su propio ser en tanto que es el ser esencial de la humanidad para construir los más diversos caracteres, por esto en cierto modo *a priori*, y dejarlos obrar en las circunstancias adecuadas, en las que él los coloca. Así, procede en su poesía del conocimiento esencial que él tiene *del hombre*, del conocimiento de la esencia de la humanidad que él saca de su interior, no del conocimiento de los *hombres*, es decir, de individuos singulares que él observa, por eso puede representarse lo que nunca ha visto. Y esto que el poeta hace en el representar, hacemos nosotros en el reconocer y en el juzgar. Pues cada uno de nosotros lleva también toda la humanidad en sí, es decir, el germen, la disposición para todas las inclinaciones y pasiones de las que el hombre es capaz: sólo que nosotros no las reconocemos en nosotros con la claridad y discernimiento que las hace susceptibles para la representación; por cierto, por esto somos capaces de reconocer la correcta representación aunque en nuestra experiencia no encontremos ningún original con el que la podamos comparar”¹⁶⁵.

La acción estará presidida por la fatalidad. No puede ser de otro modo, pues lo que en la escena acontece en la sucesión temporal es el aparecer de un acto intemporal de la Voluntad, por ello no hay nada ni nadie que pueda torcer el destino. El poeta dramático asume, precisamente, el papel del destino, por ello debe ser tan implacable como aquél¹⁶⁶. Por eso, el

¹⁶⁴ W2, p. 514 (988)

¹⁶⁵ Vor13, p. 205-206

¹⁶⁶ W2, p. 514 (988)

azar o el error estarán siempre en el origen, y la fatalidad en el desarrollo de la acción, aunque aparecerá como si todos los acontecimientos que la conforman estuviesen gobernados por la perfidia, por la deliberada maldad de una voluntad individual, ya sea en el cumplimiento de oscuros deseos personales, ya sea en el entrecruzarse de proyectos encontrados que enfrentan irremediamente a los protagonistas o, simplemente, consecuencia de su “malicia y estupidez”, que es patrimonio “de la mayor parte de los mortales”. El desenlace culminará con la derrota del héroe quien, como si se le hubiese rasgado el *velo de Maya* y se le hubiese descubierto la verdadera esencia del mundo y de la vida -es decir, que la vida es un error y que la muerte no es ninguna pérdida¹⁶⁷- asumirá mediante “la resignación y la renuncia, no sólo de la vida, sino de toda voluntad de vivir”, su derrota. La resignación de la que aquí se habla es “el total no-querer” que es un nuevo conocimiento, otra visión de la existencia, que se abre paso allí donde el sufrimiento alcanza la cima¹⁶⁸. “Por eso vemos que en la tragedia hasta los caracteres más nobles renuncian tras cruentos combates y prolongados dolores, a los fines que hasta entonces habían perseguido. Vemos que sacrifican para siempre los goces de la vida, y hasta se desembarazan voluntariamente y con gozo de la carga de la vida”¹⁶⁹.

Entendida así la raíz metafísica de la tragedia y el desarrollo de la acción, se siguen tres consecuencias:

a) Exigir la justicia poética “supone el desconocimiento total de la esencia de este género, y aún de la esencia del mundo”¹⁷⁰. La tragedia es expresión de la suprema veracidad del poeta. Refleja la esencia de la vida, su ser más íntimo: error, desvarío, mal metafísicamente culpable. El dolor que atraviesa toda la acción y que estalla en el desenlace final no es sino expiación de aquel error, de aquella locura, de aquella culpabilidad. Lo que define a la tragedia es

¹⁶⁷ Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit (Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett)*, o. cit., insiste en este aspecto al tratar la doctrina schopenhaueriana de la tragedia: “La tragedia debe comunicar un conocimiento al espectador acerca de la esencia del mundo que le capacite para valorar la vida de manera que no pueda ya ver ninguna pérdida en la muerte”, p. 108. “Porque Schopenhauer describe la actitud que al filósofo verdaderamente corresponde en este mundo exactamente como lo que se repite como un exceso de dolor en los héroes de la tragedia y en el espectador, puede decirse: la muerte que se contempla en el Trauerspiel es la musajeta inspiradora del conocimiento filosófico en el espectador y le posibilita (así como el sufrimiento en el héroe mismo) desprenderse de la Voluntad de vivir y encontrar en la negación una posición que le proporcione una nueva forma de sosiego y libertad”, p. 111.

¹⁶⁸ Vor13, p. 210

¹⁶⁹ W1, p. 319 (283). Walter Kaufmann en *Tragedia y Filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978, y Manuel Barrios Casares en *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, o. cit., pp. 57-59, entre otros, señalan la inconsistencia tanto de esta tesis, arguyendo que no se ajusta a los hechos, como la que se expresa en la consecuencia b) que sigue.

¹⁷⁰ W1, p. 319 (283)

precisamente su irremediablemente injusto y fatal desenlace, que para Schopenhauer es suprema verdad, porque el mundo no es sino expresión, manifestación de una Voluntad ciega e intemporal, cuyo ser consiste en desgarrarse y fagocitarse a sí misma.

“Únicamente la concepción del mundo vulgar, optimista, protestante, o para hablar con más propiedad, judaica, puede reclamar esa justicia dramática, sin la cual no se siente satisfecha. El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión de que lo que el héroe expía no son pecados individuales, sino el pecado original, la culpa de vivir. Calderón lo dice exactamente: ‘Pues el delito mayor del hombre es haber nacido’¹⁷¹.”

b) La función cultural de la tragedia es despertar en el espectador, en nosotros, al identificarnos con la terrible suerte de la que son objeto los protagonistas, “la resignación y la renuncia a la Voluntad de vivir”, sugiriéndonos, aún sin poder concebirla, otra forma de existencia. Sólo así puede explicarse el arrebatado de lo sublime y el intenso goce que nos embarga ante la contemplación de lo pavoroso, del dolor inmerecido en el que el aciago destino sume a los protagonistas, algo que en sí mismo debiera producirnos profundo desagrado y repugnancia¹⁷². El terror y la piedad no son, como quería Aristóteles, el fin de la tragedia, sino sólo el medio del que se vale el poeta para despertar en nosotros aquel otro objetivo. En otras palabras, la catarsis trágica adquiere en Schopenhauer un nuevo sentido: no es el temor y la compasión, sino el conocimiento en el héroe y en el espectador de la nulidad de la vida individual y la insignificancia de la muerte, conocimiento que provoca en el héroe la liberación de su querer vivir y brinda la oportunidad en el espectador de proceder semejantemente¹⁷³.

¹⁷¹ W1, p. 319 (283-284). Esta referencia a Calderón, y a) la coincidencia de Schopenhauer con él de que lo que en esta vida se expía y en el drama se representa es el pecado original, el pecado del nacimiento, y, al mismo tiempo, b) el abismo que los separa, porque para el drama barroco español la ascesis que niega la vida remite a Cristo como forma positiva de salvación, remisión que desaparece en Schopenhauer en quien la ascesis significa únicamente “la vía interior de supresión del querer”, lleva a M. Cacciari, en el primer capítulo de *Drama y duelo*, o. cit., pp. 9-18, tras afirmar que “hay identidad de término y absoluta contraposición entre el drama de Calderón y el *Trauerspiel* schopenhaueriano”, a una interesante reflexión sobre el desarrollo posterior a Schopenhauer del *Trauerspiel*.

¹⁷² “La sensación (Eindruck) del *Trauerspiel* -ya nos referimos ampliamente a ello al hablar de lo sublime- pertenece a lo sublime y más plenamente que cualquier otro. No nos apartamos sólo de los intereses de la voluntad para conducirnos a la pura contemplación, sino que nos sentimos renunciar para siempre a toda exigencia del querer”, Vorl3, p. 210.

¹⁷³ “Si la tragedia, no nos pusiese por encima de las aspiraciones y los bienes de la vida, si no nos desviara de ella y de sus seducciones, obligándonos de esta manera a internarnos en una existencia de otra especie, aunque no podamos concebirla; si no fuese éste el fin de la tragedia, ¿sería posible que el cuadro de los más espantosos aspectos de la vida, presentado con todos sus colores, obrase sobre nosotros de una manera saludable, siendo fuente de supremo goce? El terror y la piedad, cuya excitación constituye según Aristóteles el fin último de la tragedia, no pertenecen de por sí al número de los sentimientos agradables: no pueden, por tanto, ser fin, sino sólo medios”, W2, pp. 512-513 (987, la traducción ha sido modificada).

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato; y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”, *Aristóteles, Poética*, 1449b, 24-28, o. cit., p. 145.

c) Superioridad de la tragedia moderna sobre la antigua: “A mi juicio, dice Schopenhauer, la tragedia moderna es más elevada que la de los antiguos”¹⁷⁴, entendiendo por tragedia antigua fundamentalmente la tragedia griega y por moderna la cristiana. En aquélla apenas si se vislumbra la necesidad de la resignación, en todo caso ésta aparece como indiferencia ante la vida, pero no como consecuencia del conocimiento profundo de la vida que significa la resignación cristiana:

“De igual modo que la *ataraxia* estoica se diferencia mucho de la resignación cristiana, puesto que enseña sólo a sufrir con tranquilidad y a esperar serenamente los males fatalmente necesarios, en tanto que el cristianismo enseña la resignación y la renuncia de la Voluntad de vivir, así también los héroes trágicos de los antiguos se someten con constancia a los golpes inevitables del destino; pero la tragedia cristiana nos ofrece el espectáculo de la renuncia de la Voluntad de vivir, del abandono de este mundo sin pesar, conscientes de su vanidad y su vacío”¹⁷⁵.

De ahí que Massimo Cacciari afirme con justeza que en Schopenhauer “el *Trauerspiel* aparece como la ‘verdadera tendencia’ de lo Trágico: lo moderno no es de ‘otro género’ que lo antiguo, sino su cumplimiento y perfección. La catarsis que debía suscitar la antigua tragedia sólo se alcanza en la moderna a través del desarrollo completo del poder salvífico de la renuncia. Que ‘el mundo y la vida no pueden conocer auténtica satisfacción’ es un conocimiento también propio de la tragedia antigua; pero sólo en la moderna se llega a reconocer que la salvación nos es dada en la *negación* de la voluntad de vida”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ W2, p. 512 (986)

¹⁷⁵ W2, pp. 511-512 (986)

¹⁷⁶ Massimo Cacciari, *Drama y Duelo*, o. cit., p. 6.

Manuel Barrios Casares comenta al respecto: “Por medio de esta apreciación puramente subjetiva y desde luego más que discutible -se refiere a la opinión schopenhaueriana de que los antiguos no alcanzaron la verdadera cima de la tragedia porque carecían de la correcta visión de la vida, la visión pesimista-cristiana-, que concede una superioridad al *Trauerspiel* moderno sobre la *Tragödie* antigua (...), Schopenhauer procura escapar a la aporía a la que se estaba viendo abocada su consideración de la tragedia”, la aporía que supone el desacuerdo de su tesis -la resignación es el sentimiento que al final domina en el héroe trágico y es, asimismo, el sentimiento que ha de despertar en el espectador- con los hechos. La conclusión final de Manuel Barrios es que “Schopenhauer reduce la tragedia a la condición de un género poético -y didáctico, cuando no edificante, tanto en lo ético como en lo metafísico- destinado a representar el espectáculo de su propia filosofía, a escenificar la doctrina de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, reproduciendo a escala menor e intuitiva ese argumento del pesimismo filosófico que, a mayor escala, plasma el gran teatro del mundo”, Manuel Barrios Casares, *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, o. cit., pp. 58 y 59.

La distinta concepción de lo trágico en Schopenhauer, Hegel y Nietzsche se expresa en la interpretación y valoración que cada uno de ellos hace de la tragedia griega, de su contenido y desenlace. Resulta un ejemplo paradigmático de la aplicación a un determinado fenómeno cultural de una posición filosófica general. Bruno Moroncini dedica a Schopenhauer el capítulo *La volontà senza decisione* de su libro *Il sorriso di Antigone (Frammenti per una storia del tragico moderno)*. En él reflexiona sobre la concepción schopenhaueriana de la tragedia, su relación y diferencia con el *Trauerspiel* y con el drama moderno posterior, así como la diferente interpretación que de la relación entre la tragedia antigua y el drama moderno realizan Schopenhauer y Hegel. Bruno Moroncini, *Il sorriso di Antigone (Frammenti per una storia del tragico moderno)*, Shakespeare and Company di Giuseppe Recchia, Milano 1982, pp. 56-62.

Una sola observación se permite Schopenhauer sobre la técnica de la tragedia: en ella “es elemento esencial la pintura de un gran dolor”¹⁷⁷. Las múltiples formas o figuras en que este objetivo puede realizarse son conceptualmente reductibles a tres: a) “El autor de la desgracia puede ser la extraordinaria, tocando los límites de la más extrema posibilidad, perversidad de un carácter”¹⁷⁸, por ejemplo, *Yago* en *Otelo*; b) “Puede acontecer además por un destino ciego, es decir, por el acaso y el error”¹⁷⁹, como es el caso del *Edipo* de Sófocles; c) “La desgracia puede finalmente producirse por la mutua relación recíproca de los personajes, a través de sus relaciones”¹⁸⁰, modelo de este tipo es *Clavijo* de Goethe. Esta última forma es preferible a las otras dos, pues aquí se enfrentan caracteres ordinarios a los que enfrenta su situación recíproca, provocando el desenlace trágico sin que a ninguno de ellos pueda imputársele, lo que sugiere que la tragedia no es algo extraordinario, sino algo que nos amenaza todos los días “como consecuencia natural y lógica del carácter de los hombres (...). En los dos primeros casos vemos el mal muy lejano y creemos poder escapar a sus amenazadores poderes sin refugiarnos en la renunciación; en el último sentimos que esas fuerzas que amenazan la felicidad y la vida pueden ensañarse sobre nosotros a cada momento por complicaciones capaces de entretejerse en nuestro propio destino y por actos que quizás también nosotros somos capaces de cometer sin caer en la injusticia; entonces nos estremecemos de horror viéndonos al borde del precipicio”¹⁸¹.

Si la visión de lo trágico, como señalamos antes, y, en consecuencia, el sentido y función del artista, del arte en general y de la tragedia se determina en Schopenhauer desde el pesimismo, desde la resignación y el no a la vida, en Nietzsche, por el contrario, lo hará desde el sentimiento trágico, desde la rebeldía heroica y el sí a la vida:

El arte es el gran estimulante para vivir ... -Todavía queda una pregunta: el arte pone de manifiesto también muchas cosas feas, duras, problemáticas de la vida, ¿no parece con ello quitarnos el gusto por ésta?- Y de hecho ha habido filósofos que le han atribuido este sentido: Schopenhauer enseñó que el propósito general del arte era ‘desligarse de la voluntad’, veneró como la gran utilidad de la tragedia el ‘disponer a la resignación’. -Pero esto -ya lo he dado a entender- es una óptica de pesimista y un ‘mal de ojo’- : hay que apelar a los artistas mismos. *¿Qué es lo que el artista trágico nos comunica de sí mismo?* Lo que él muestra -¿no es precisamente el estado *sin* miedo frente a lo terrible y problemático? -Ese mismo estado es una aspiración elevada; quien lo conoce lo venera con los mismos honores. Lo comunica, *tiene que* comunicarlo, suponiendo que sea un artista, un genio de la comunicación. La valentía y libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, ante un infortunio sublime, ante un problema que produce espanto -ese estado *victorioso* es el que el artista escoge, el que glorifica. Ante la tragedia lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales; quien está habituado al sufrimiento, el hombre *heroico*, ensalza con la tragedia su existencia, -únicamente a él le ofrece el artista trágico la bebida de esa crueldad dulcísima”¹⁸².

¹⁷⁷ W1, p. 320 (284)

¹⁷⁸ Idem

¹⁷⁹ Idem

¹⁸⁰ Idem. En las tres últimas citas la traducción ha sido modificada.

¹⁸¹ W1, pp. 320-321 (284)

2.4.2. Sobre la música.

“La música constituye por sí sola capítulo aparte” (Sie steht ganz abgesondert von allen andern)¹⁸³.

En nuestro recorrido por la jerarquía de las artes hemos vistos que éstas, de abajo a arriba, pretendían mediante sus obras hacer intuitivas las Ideas, es decir, estimular la transformación del sujeto en sujeto puro del conocimiento prendido en la contemplación de su objeto hasta el punto de identificarse con él. Todas las artes representan, por tanto, la Voluntad de una manera *mediata*, por medio de las Ideas. La música se diferencia de todas ellas, constituyendo por esta razón “capítulo aparte”, porque representa la Voluntad *inmediatamente*, es decir, sin la mediación de las Ideas:

“La música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la Voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es en modo alguno, como las otras artes, la imagen (Abbild) de las Ideas, sino la imagen de la Voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas”¹⁸⁴.

La consecuencia que se sigue es importante: todas las otras artes al hacer intuibles las Ideas, aparecen como imagen quintaesenciada del *mundo como representación*; la música, haciendo intuible, directamente, la Voluntad misma como cosa en sí habrá que entenderla como imagen del *mundo como Voluntad*. De ahí la doble afirmación de Schopenhauer:

a) “La música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la Voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas”. Por tanto, mundo, mundo como Voluntad y música son no iguales pero sí análogas, porque, aunque ambos son objetivaciones inmediatas de la Voluntad, son formas distintas de objetivación. Puede hablarse entonces de *analogía* entre música y mundo, la música es un *análogo* del mundo.

¹⁸² E. Nietzsche, *Crepúsculo de los Ídolos*, o. cit. pp. 102-103. En un sentido semejante: Idem, pp. 135-136 y *Ecce homo*, o. cit., pp. 70-71.

¹⁸³ W1, p. 322 (285). Algunos títulos significativos de la bibliografía sobre Schopenhauer y la música: M. Seydel, *Schopenhauers Metaphysik der Musik. Ein Kritischer Versuch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895; F. J. Wagner, *Beiträge zur Würdigung der Musiktheorie Schopenhauers*, Diss. Bonn, 1910; P. Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Hartmann*, Stuttgart, Deutsche Velanganstalt, 1922, pp. 152-165; H. Boschen, *Schopenhauer über die Musik*, Salzburg, 1952; G. Boni, *L' arte musicale nel pensiero di Schopenhauer*, Rivista di Santa Cecilia, a.III, n. 2, 1954; E. Viscidi, *Il problema della musica nella filosofia di Schopenhauer*, Padova, Liviana Editrice, 1959; Vidal Peña, *Schopenhauer y la música: un caso de “romanticismo formalista” musical*, en: *El Basilisco*, nº 4, pp. 29-34; R. Weyers, *Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik*, Regensburg, Bosse, 1978;

¹⁸⁴ W1, p. 324 (287, la traducción ha sido modificada)

b) “La música, que trasciende de las Ideas y es por completo independiente del mundo fenomenal y aun lo ignora en absoluto, podría subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese; lo que no se puede afirmar de las demás artes”¹⁸⁵. Las otras artes *siguen* al mundo, al mundo como representación, en él hallan el material para intuir su objeto, la música le *precede*, por eso podría haber música aunque no hubiera mundo, mundo como representación¹⁸⁶.

Por otra parte, opina Schopenhauer, la música es comprendida instantáneamente por todo el mundo: al no representar nada concreto, no utiliza imágenes plásticas ni conceptos, no necesita, por tanto, la mediación de la razón, sino que actúa directamente sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos: “La música, que no es, como las demás artes, una representación de las Ideas o grados de objetivación de la Voluntad, sino que representa a la Voluntad misma directamente, obra sobre la voluntad al instante; esto es, sobre los sentidos, las pasiones y la emoción del auditorio”¹⁸⁷. Por ello, su efecto sobre nosotros, aún siendo semejante al de las demás artes, pues como ellas se refiere a la esencia íntima del mundo y de nuestro propio yo, “es más poderoso, más rápido, más necesario e infalible”¹⁸⁸.

Por último, si el arte es conocimiento y liberación, la música lo *es* en grado máximo, en ella *comprendemos* el ser más íntimo de la realidad, y supone la máxima liberación del espíritu, liberación en el sentido schopenhaueriano, liberación momentánea de la servidumbre de la voluntad y con ella del dolor del existir. Nietzsche seguirá, en líneas generales, a Schopenhauer en esta reflexión sobre la música, pero entenderá de modo muy distinto la liberación que ésta procura, para él será liberación plena del estado dionisiaco del hombre.

¹⁸⁵ W1, p.324 (287)

¹⁸⁶ M. Cacciari comenta estas dos ideas en los siguientes términos: “La música *es* mundo, y no representación *del* mundo, no imagen del Yo que lo reconoce como idea propia, sino objetivación directa del mundo como Voluntad, es decir, según su aspecto necesario, inalterable, en sí. Así, la música no sólo es del todo independiente del mundo fenoménico (‘ganz unabhängig von der erscheinenden Welt’), sino que también supera (‘übergeht’) las Ideas mismas, como objetivación de la Voluntad. La música es, por lo tanto, en cuanto mundo, en sí. Entre la Voluntad y la música subsiste una relación de resonancia inmediata, no obligada a ‘dis-currir’, para manifestarse, a través de Ideas y fenómenos. La música ‘podría en cierto modo subsistir incluso si el mundo no existiese’: no siendo *Abbild*, lo-que-queda-en-imagen, no depende de mundo alguno. El mundo de su manifestación es, literalmente, autónomo, o bien: resonancia inmediata del en sí no desarrollable ulteriormente, constituido por la Voluntad”, M. Cacciari, *Schweigender Bote. Notas sobre la relación Schopenhauer-Wagner*, *Revista Er de Filosofía*, nº 4, Sevilla, mayor 1986, p. 122.

¹⁸⁷ W2, p. 527 (1000)

¹⁸⁸ W1, p.322 (286)

Son, pues, esencialmente, dos notas las que la diferencian de todas las demás artes: a) referida a su contenido, no es representación o imagen (Abbild) de las Ideas, sino de la Voluntad misma; b) en relación con la forma, con el lenguaje en el que se expresa, los sonidos, no son imágenes plásticas ni conceptos, por lo que para su comprensión no necesita de la mediación de la razón, sino que actúa directamente sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos. Cómo sea esto posible, en qué sentido se alcanza y qué consecuencias se derivan en la relación de la música con la filosofía es el objeto de la exposición que sigue¹⁸⁹.

Metafísica de la música.

Leibniz, escribe Schopenhauer, tenía razón cuando afirmaba que la música es un *exertitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, pero se quedaba sólo en la significación exterior, en la corteza de la misma, es decir se refería a su lenguaje, sometido, por otra parte, a reglas tan exactas y tan estrictas de las que la música no puede apartarse sin dejar de serlo inmediatamente. Se olvidaba precisamente de lo esencial, de su contenido, que, como ya hemos señalado, “se refiere a la esencia interior del mundo y de nuestro yo, y en este respecto, las relaciones numéricas en las cuales se resuelve no deben considerarse como lo significado, sino como el signo”¹⁹⁰. Cabe, pues, distinguir en la música, como en cualquier otra forma de expresión artística, el contenido, el conocimiento que ella nos proporciona, del lenguaje mediante el cual ese contenido se comunica. Ahora bien, uno y otro están íntimamente ligados entre sí hasta el punto de que, como señalamos al referirnos a la escultura, el lenguaje propio limita el campo de expresión de cada una de las artes.

El contenido de la música, hemos concluido anteriormente, es la Voluntad misma, de ahí la analogía entre música y mundo, pero ¿cómo justificar la semejanza establecida entre música y mundo? Schopenhauer sabe que, llevado por su melomanía, ha apostado fuerte y que su arriesgada apuesta puede parecer gratuita, por eso puntualiza: “Sin embargo, la semejanza entre la música y el mundo, el aspecto bajo el cual la música puede ser una imitación o reproducción del mundo, es algo profundamente oculto”¹⁹¹. Esa semejanza puede sentirse, pero no decirse. De ahí que añada a continuación que cuando se abandonaba a la

¹⁸⁹ León Plantinga señala la afinidad de E.T.A. Hoffmann sobre el lugar y la función de la música en el conjunto de las artes con las ideas de Schopenhauer, algo que, por otra parte, estaba en el ambiente cultural de la época: “ideas acerca de la música similares a aquellas de Hoffmann y Schopenhauer se escuchaban en todas partes, especialmente en Alemania, al menos desde 1810”, León Plantinga, *La música romántica*, Akal, Madrid, 1992, p. 26.

¹⁹⁰ W1, p. 203 (286)

¹⁹¹ W1, p. 322 (286)

impresión de la música y después reflexionaba sobre su filosofía encontraba “un rayo de luz sobre su esencia secreta y sobre la índole de sus relaciones imitativas con el mundo (...) Pero comunicar yo mismo esta explicación es cosa que considero absolutamente imposible. En efecto, esta explicación supone una relación de la música como representación, que es con algo que nunca puede ser representación y considera a la música como imitación de un modelo que no puede ser representado inmediatamente”¹⁹² Por eso opina Schopenhauer que su aceptación depende del efecto que en el lector produzca la música y sus propios pensamientos: la semejanza entre música y mundo no puede, por tanto, *demostrarse*, sólo *comprenderse* en la vivencia íntima de ambos. Pero lo que sí se puede mostrar es el paralelismo o analogía entre la música y el mundo, dado que lo que se objetiva en las Ideas, cuya manifestación espacio temporal es el mundo visible, y en la música es una y la misma Voluntad. Esta tarea exige un previo análisis del lenguaje musical.

La primera característica a destacar del lenguaje musical es su universalidad, tanto en lo relativo al ámbito de su aplicación como a su comprensibilidad. El lenguaje de la música, el lenguaje de los sonidos, debe ser adecuado a su objeto, de ahí su universalidad en el doble sentido señalado: a) capaz de expresar la universalidad de dicho objeto, la Voluntad; b) entendible para la universalidad de los hombres. Schopenhauer piensa que este segundo aspecto, que deriva del primero, se justifica en la experiencia cultural de todos los pueblos: “La música es el verdadero lenguaje general que todo el mundo entiende: en todos los países y a lo largo de todos los siglos ha sido hablado incesantemente con gran seriedad y ardor, y una significativa melodía pronto se abre camino a todo el derredor de la tierra, mientras que una insignificante y pobre de sentido inmediatamente se extingue y muere; ello prueba que el contenido de una melodía es algo muy entendible (ein sehr wohlverständlicher)”¹⁹³. Por tanto, será aquel otro el que exija una explicación adecuada.

La posición de Schopenhauer respecto al primer aspecto señalado es categórica: la música, “en un lenguaje de máxima generalidad, expresa de una sola manera, en su sustancia específica, es decir, por los sonidos, con la mayor precisión y verdad, el interior del mundo, el en sí del mundo, que hemos pensado, tras una precisa exposición, bajo el concepto de Voluntad”¹⁹⁴. Tres cuestiones me parecen relevantes en relación con este asunto: a) aquello de que nos habla; b) el lenguaje en que se expresa; c) a qué instancia de nuestro ser se dirige.

¹⁹² W1, p. 323 (286-287)

¹⁹³ P2, pp. 472-473

¹⁹⁴ W1, p. 333 (293, la traducción ha sido modificada)

a) Aquello de que nos habla, la Voluntad, ya ha sido suficientemente tratado, sólo añadir aquí que el contenido de su mensaje es de la máxima universalidad, porque esa Voluntad, una e indivisible, es el en sí del mundo y de nuestro propio ser, por eso mismo ese mensaje es también lo más comprensible para nosotros, nos habla de nosotros mismos, de lo que somos, de aquello que en nuestra propia experiencia interior vivenciamos como nuestra propia esencia y que la filosofía de Schopenhauer ha elevado a nivel consciente.

b) El lenguaje de la música, el lenguaje de los sonidos, es, obviamente, de la más plena universalidad, tanto por sus notas, por la diversidad de los sonidos, por su alfabeto, digámoslo así metafóricamente, como por su sintaxis, las relaciones que cabe establecer entre las notas, entre los sonidos. Los sonidos suenan igual en todos los lugares y para todos los hombres; la sintaxis está sometida, en opinión de Schopenhauer, ya nos hemos referido a ello, a reglas tan estrictas como las matemáticas.

c) El lenguaje musical, al no utilizar imágenes plásticas ni conceptos, no necesita de la mediación de la razón, obra directamente sobre la voluntad, es decir, “sobre los sentidos, las pasiones y la emoción del auditorio”¹⁹⁵, tal como hemos citado anteriormente; es, pues, el lenguaje del sentimiento: “Para la música no existe más que lo pasional y lo emocional, y como Dios, no ve más que los corazones”¹⁹⁶.

La segunda característica a resaltar es la idoneidad de este lenguaje para expresar el ser íntimo del mundo como Voluntad, cuya esencia es el conflicto de la Voluntad consigo misma. Ese conflicto de la Voluntad, al menos en la medida en que nos es comprensible desde la experiencia interior de nuestro propio ser, radica en que su ser íntimo es desear, cuyo esquema básico es satisfacción-renovación indefinida del deseo; en la diversidad de los deseos, en la tensión entre los mismos y la dialéctica satisfacción-renovación se encuentra el fundamento del mundo como representación y de la vida fenoménica del hombre. Por otra parte, en el hombre, donde la consciencia alcanza su grado máximo de desarrollo, la satisfacción del deseo es vivenciada como placer, el retraso en tal satisfacción como dolor y la carencia del deseo como hastío, de los que derivan la alegría y la tristeza como emociones fundamentales del ser humano. ¿Cómo expresa todo esto el lenguaje de la música?

¹⁹⁵ W2, p. 527 (1000)

¹⁹⁶ W2, p. 529 (1002)

La escala de los sonidos, el alfabeto musical, las relaciones entre las notas se constituye según un orden jerárquico desde la dualidad tensión-distensión, a partir de una nota que se toma como fundamental de la escala o tonalidad, que marca el grado máximo de distensión, y otra que denominamos dominante, que señala el momento de máxima tensión, todos los demás grados, según se acerquen en su función a la fundamental o a la dominante, nos proporcionan los puntos intermedios de dicha dualidad. La sucesión continuada de esta dualidad tensión-distensión, cadencia, es lo que configura el discurso musical. De este modo, piensa Schopenhauer, el alfabeto musical es ya en esencia una imagen adecuada del ser mismo de la Voluntad, la dualidad deseo-satisfacción, y el discurso musical lo será de su actividad intrínseca, la incesante repetición del deseo tras su precaria satisfacción.

Los elementos básicos de la sintaxis musical son el ritmo y la armonía de cuya combinación nace la melodía.

El ritmo: el lenguaje de la música es un lenguaje temporal, unos sonidos siguen a otros, mediante el ritmo se ordenan y coordinan los sonidos, según su duración, en unidades de tiempo, el ritmo constituye la estructura temporal de la composición.

La armonía: la música no sólo consiste en la sucesión de sonidos, sino que en una misma unidad de tiempo suenan, generalmente, varios sonidos diferentes. A la ordenación de esos sonidos que suenan simultáneamente, en relación con el todo musical, llamamos armonía. El juego de consonancias y disonancias, relación mutua entre dos sonidos racional o irracional, son imagen de la voluntad satisfecha o insatisfecha respectivamente.

La melodía: constituye la “historia” continuada que la música nos cuenta, que resulta de la adecuada integración de aquellos dos elementos¹⁹⁷: “La esencia de la melodía consiste en el desacuerdo y la reconciliación repetidos del elemento rítmico y del elemento armónico”¹⁹⁸. Si la armonía nos proporciona la imagen de la voluntad satisfecha o insatisfecha, integrada en el ritmo nos dará la rapidez o tardanza en esa satisfacción o insatisfacción, siendo, por ello, imagen de los sentimientos.

En el párrafo 52 de la primera edición del *Mundo* Schopenhauer, llevado por su entusiasmo filosófico-musical, desarrolla detenidamente una atrevida analogía entre música y

¹⁹⁷ En otras palabras, como dice Strawinsky, “la melodía es el canto musical de una frase cadenciada”, L. Strawinsky, *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977, p. 66.

¹⁹⁸ W2, p. 534 (1007)

mundo, mostrando primero la analogía entre las diversas voces de la armonía y los grados de objetivación de la Voluntad¹⁹⁹, para concluir manifestando que *la melodía, como resultante de la integración de esas voces mediante el ritmo, es imagen del hombre -que sintetiza en sí todos los otros grados de objetivación de la Voluntad, cerrando todo el proceso de su manifestación-, cuyos movimientos, determinados por el ritmo, son asimismo imagen de los sentimientos*. Resumimos, a continuación, los términos de esa analogía:

“Yo veo en los tonos más bajos de la armonía, en el bajo fundamental, los grados inferiores de objetivación de la Voluntad; a saber, la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas”. Una relación semejante a la que se da entre “la masa planetaria” y la diversidad natural, de la cual aquélla es el origen y la base, se da también entre el bajo fundamental y las notas agudas. “El bajo fundamental es, pues, en la armonía lo que en el mundo la naturaleza inorgánica, la materia más grosera, en la cual todo descansa y de la cual nace y se desarrolla todo”. El conjunto de las voces de la armonía son análogas a los diversos grados de objetivación de la Voluntad, desde las más bajas, seres inorgánicos, a las más agudas, el hombre, pasando por las plantas y los animales. Los intervalos regulares se corresponden con los grados fijos de objetivación de la Voluntad, las especies fijas de la naturaleza. El bajo se mueve lento, conforme se asciende en la escala el movimiento es más rápido, pero sin continuidad melódica, nos representan los cuerpos inorgánicos sin movilidad propia y los seres no dotados de razón respectivamente. “Por último, en la melodía, en la voz cantante, la que dirige el conjunto, la marcha libremente entregada a la inspiración de la fantasía, conservando siempre desde el principio al fin el hilo de un pensamiento único y significativo, yo veo el grado más alto de objetivación de la Voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre. Como él sólo, porque sólo él está dotado de razón, mira sin cesar hacia adelante y hacia atrás en el camino de su realidad y de las innúmeras posibilidades, recorriendo una existencia acompañada de reflexión, lo que le da unidad, así en la música la melodía es lo único que presenta desde el principio una línea continuada con sentido e intención. Nos

¹⁹⁹ El capítulo 39 de la segunda edición del *Mundo, De la metafísica de la música*, comienza haciendo referencia a ese parágrafo en el que cree, afirma, haber demostrado “que entre las producciones de la música y el mundo como representación o naturaleza debe existir no sólo semejanza, sino un paralelismo completo, añadiendo, taxativamente, a continuación: Las cuatro voces de la armonía, esto es, el bajo, el tenor, el contralto y el soprano, o sea, el todo fundamental, tercia, quinta y octava, corresponden a los cuatro grados de la escala de los seres, o sea a los reinos mineral, vegetal, animal y humano”, semejanza que se confirma “sorprendentemente” en el hecho de que así como en la naturaleza el abismo más profundo se encuentra entre el mundo inorgánico y el orgánico, en la música será el bajo respecto de las otras tres voces, aquél “debe estar mucho más alejado de las tres voces superiores que éstas entre sí”, W2, p. 526 (999).

cuenta, por consiguiente, la historia de la voluntad iluminada por la reflexión, cuya manifestación en la realidad constituye la serie de sus actos; pero dice aún más, nos refiere su historia secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el concepto amplio y negativo del sentimiento, sin poder ir más allá de esta abstracción. Por lo mismo, siempre se ha dicho que la música es el lenguaje del sentimiento y las pasiones, como las palabras el de la razón”²⁰⁰.

La música nos pinta en la melodía los deseos humanos y su forma de cumplimiento. Así, una melodía de movimientos rápidos, nos representa la dicha; de movimientos lentos, la tristeza; el retraso en los movimientos mediante la continuación prolongada del bajo, el tedio:

“Y como es de esencia en el hombre sentir deseos y satisfacerlos y volverlos a sentir para continuar así indefinidamente, así como la dicha y el bienestar del hombre no consisten más que en este paso del deseo a su cumplimiento y viceversa, cuando se verifica rápidamente, puesto que el retraso implica dolor y la falta de deseo hastío y languidez, del mismo modo es de esencia en la melodía el vagar en mil direcciones, apartándose sin cesar del tono fundamental para marchar no sólo hasta los grados armónicos, la tónica o la dominante, sino hacia cualquier grado, hacia la disonante y los intervalos aumentados para volver siempre al tono fundamental. Por medio de estas evoluciones, la música nos pinta las innumerables formas de los deseos humanos y expresa también su cumplimiento, volviendo a un grado armónico y mejor al tono fundamental o tónica”²⁰¹.

Los diversos tipos de melodía nos hablan de la diversidad de esos mismos sentimientos: “Los motivos cortos y fáciles, como los motivos de baile, parecen hablarnos de una alegría vulgar y fácil; el *allegro maestoso*, con sus largos motivos, sus periodos extensos y sus disgresiones amplias, nos habla de grandes y elevadas aspiraciones hacia un fin lejano, así como su satisfacción final. El *adagio*, nos habla del dolor de un carácter generoso y noble que desprecia toda felicidad mezquina. (...) El *adagio* consigue expresar un dolor intensísimo con el modo menor y se convierte en un lamento conmovedor”. Por último, el infinito número de melodías posibles se corresponde con “la inagotable variedad de seres, fisonomías y existencias que produce la naturaleza”. Schopenhauer lleva el símil hasta un extremo difícilmente sostenible, cuando añade, “la modulación, o sea el tránsito de un tono a otro, al romper toda relación con el tono anterior recuerda la muerte, destructora del individuo”, pero la melodía continúa, como la Voluntad que sigue viviendo en otros individuos²⁰².

Si analizamos una sinfonía de Beethoven, comenta Schopenhauer, descubriremos la mayor confusión bajo el orden más perfecto; del combate más ardiente se pasa a la calma más bella; “es la *rerum concordia discors*, imagen completa y fiel de este mundo en que se mueve tan extraña mezcla de criaturas y que se conserva mediante una destrucción continua”.

²⁰⁰ W1, pp. 324-326 (287-289)

²⁰¹ W1, p. 327 (290)

²⁰² W1, pp. 327-328 (291)

Y añade a continuación: “Una sinfonía expresa al mismo tiempo todas las pasiones y todas las emociones del corazón humano; la alegría, la melancolía, el amor, el odio, el espanto, la esperanza, etc., con sus innumerables matices”²⁰³.

Ahora bien, la música no expresa ningún sentimiento concreto, sino el *en sí* de todos ellos, es decir, la Voluntad. “Por tanto, no expresa éste o aquel determinado goce, ni tal o cual amargura o dolor, o terror o júbilo o alegría o calma, sino estos sentimientos mismos, por decirlo así, en abstracto, su esencia, sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera”²⁰⁴. Esto, como afirma Enrico Fubini, “no significa que la música sólo pueda expresar sentimientos indeterminados; no se trata aquí de precisar una mayor o menor determinación. La música, incluso en su máxima universalidad, adquiere la máxima determinación, por cuanto es el *en sí* del sentimiento, lo que revela gracias a lo más esencial de ella; en otras palabras, la música es la forma pura del sentimiento”²⁰⁵. Aunque la música no comunica sentimientos concretos, sino el *en sí* de éstos, se entienden inmediatamente y, precisamente por esa misma razón, actúa entonces la fantasía para darles forma y color.

En resumen: “La música expresa la quintaesencia de la vida y sus acontecimientos, nunca estos mismos”²⁰⁶ -Schopenhauer rechaza por eso la música descriptiva, cita como ejemplo *Las estaciones* y *La creación* de Haydn- en un lenguaje universal, que, por su “claridad y elocuencia”, es muy superior a cualquiera de los lenguajes articulados que hayan existido nunca. En ello radica su efecto estético y, por tanto, el placer que nos reporta:

“Lo inefablemente íntimo de toda música, en cuya virtud nos hace entrever un paraíso tan familiar como lejano de nosotros y lo que le comunica ese carácter tan comprensible y a la vez tan inexplicable, consiste en que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos”²⁰⁷.

Una última observación: Así como, según vimos en la filosofía de la naturaleza, por debajo de la armonía u orden teleológico de su conjunto se esconde la lucha a muerte entre todos sus fenómenos, el conflicto, expresión de la contradicción intrínseca de la Voluntad, “también en la música encontramos una íntima contradicción. En efecto, un sistema armónico perfectamente puro es, no sólo física, sino también aritméticamente, imposible. (...) De aquí que sea imposible imaginar una música perfectamente exacta, y por lo mismo ningún género

²⁰³ W2, p. 529 (1002)

²⁰⁴ W1, p. 328 (291)

²⁰⁵ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 274.

²⁰⁶ W1, p. 329 (292)

²⁰⁷ W1, p. 331 (293)

de música llega a la perfecta pureza; lo único que logra hacer es disimular las disonancias a ella inherentes distribuyéndolas en todos los tonos, es decir, ocultándolas por la medida²⁰⁸.

Música y filosofía.

Acabamos de ver que la música expresa en su lenguaje propio, en ese lenguaje de tan alto grado de generalidad que es el lenguaje de los sonidos, el en sí del mundo, la Voluntad. Del mismo modo, lo hemos visto a lo largo de este trabajo, la filosofía pretende reproducir en el lenguaje también general de los conceptos ese mismo en sí del mundo. Música y filosofía tienen, pues, el mismo tema, se diferencian, sin embargo, en el lenguaje en el que se expresan. Por eso afirma Schopenhauer:

“En el caso de que fuera posible traducir a conceptos una perfecta, cabal y en detalle explicación de la música, es decir, una minuciosa repetición de lo que ella expresa, esto sería inmediatamente una suficiente repetición y explicación del mundo en conceptos, o algo por completo equivalente, es decir, la verdadera filosofía, y en su consecuencia podemos parodiar la sentencia de Leibniz antes citada, la cual por su parte es completamente exacta desde un punto de vista más inferior, en el sentido de nuestra más elevada concepción de la música diciendo: *Musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophari animi*²⁰⁹.”

Hay, además, una segunda coincidencia o paralelismo: La música se relaciona con las demás artes de modo semejante a cómo se relaciona la metafísica con las otras ciencias, es decir, así como las ciencias se ocupan del fenómeno y la metafísica del fundamento, de la cosa en sí, de aquello de lo cual el fenómeno es manifestación, las otras artes expresan de la Ideas, la música la Voluntad, aquello de lo cual las Ideas son objetivación. Consecuencia de que la música es manifestación inmediata de la Voluntad es que podamos considerar el mundo tanto Voluntad como música corporeizada:

“La música, como se ha dicho, es distinta a todas las otras artes en que ella no es imagen del fenómeno, o más exactamente, de la adecuada objetivación de la Voluntad, sino inmediata imagen de la Voluntad misma, representa, por tanto, junto a toda física del mundo la metafísica, junto a todo fenómeno la cosa en sí. Según eso, el mundo puede llamarse tan correctamente música corporeizada como Voluntad corporeizada; por eso es explicable por qué la música permite adelantar al instante cada pintura, cada escena de la verdadera vida y del mundo en la más sublime significación; desde luego, tanto más cuanto más análoga es su melodía al espíritu interno del fenómeno dado²¹⁰.”

Las dos citas traídas a colación para justificar los argumentos correspondientes sugieren mucho más de lo que estos argumentos establecen y nos permiten ahondar en la reflexión sobre la relación y diferencia entre música y filosofía.

²⁰⁸ W1, pp. 333-334 (295)

²⁰⁹ W1, p. 332 (294, la traducción ha sido modificada)

²¹⁰ W1, p. 330 (omitido en la traducción de Ovejero Mauri)

En primer lugar, aunque la música y la filosofía tienen el mismo tema, dado que los distintos lenguajes en que se expresan, el lenguaje de los sonidos, puramente intuitivo, y el lenguaje conceptual, abstracto, respectivamente, son irreductibles uno al otro, son entre sí perfectamente autónomas, sus *discursos* son paralelos, sin que pueda haber interferencias entre ellos. El músico nunca debe dejarse *colonizar* por la filosofía -o el filósofo pretender colonizar la música- porque no puede hacerlo sin que la música pierda su pureza originaria²¹¹. Es verdad que la filosofía se construye, al igual que la música, desde las intuiciones -es, recordémoslo, *en* conceptos, no *de* conceptos-, pero mientras la filosofía nos comunica aquellas intuiciones por la mediación del concepto, la música lo hace directamente. La diferencia es importante, pues la universalidad del lenguaje musical se conduce como la generalidad del concepto a las cosas particulares, pero su generalidad no es vacía como la del concepto abstracto, sino que es de distinta naturaleza, se asemeja a la generalidad de las figuras geométricas y los números, que, aun siendo aplicables a todas las cosas, es intuitiva y perfectamente determinada. Por eso, lo que es aplicable a la música, “el mundo puede llamarse tan correctamente música corporeizada como Voluntad corporeizada”, no lo es a la filosofía. Por eso, también, aunque música y filosofía sean ambas expresión del saber más profundo, la música es capaz de captar y comunicar directamente cada uno de los movimientos y evoluciones de la voluntad, algo que escapa a las posibilidades de la razón, que, como ya señalamos, ésta concibe únicamente “bajo el concepto amplio y negativo del sentimiento”. En este sentido podría decirse que la música precede a la filosofía. Esta diferencia explica, asimismo, que escuchando música *comprendamos* tan hondamente, al menos, el ser del mundo y de la existencia humana como leyendo filosofía, al tiempo que, cosa que no ocurre del mismo modo con la filosofía, arrebatados por el sentimiento de lo sublime, *quedamos prendidos* en ella en la vivencia del más alto placer estético, olvidándonos momentáneamente de la vida individual y de sus miserias.

En segundo lugar, ¿en qué sentido y por qué “*Musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophari animi*”? ¿Qué alcance tiene esta afirmación? Sentado ya que música y filosofía tienen el mismo tema, *hacen lo mismo*, y que la filosofía lo hace de un

²¹¹ “La música, para Schopenhauer, es un don divino; si la palabra ‘göttlich’ tiene un sentido para él es con respecto a la música. Precisamente porque es universalmente comprendida, no debe, como lengua universal, ser discutida. Ni discutida, ni transformada, ni superada; (...). merece y exige por parte del verdadero filósofo el respeto y la renuncia a toda idea de conquista o apropiación: La función del filósofo, en presencia de la música, es muy clara: no debe hacer otra cosa que hablar y escribir con vistas a defender su pureza virginal”, Philonenko, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, o. cit., p. 220.

modo racional, mediante conceptos, y la música intuitivamente, por los sonidos, hay que añadir que mientras la filosofía lo hace de un modo perfectamente consciente, la música lo hace inconscientemente. ¿Qué significa aquí inconscientemente? La interpretación es, en principio, sencilla: el compositor cuando hace música no es consciente de que es el en sí del mundo, la Voluntad, lo que expresa o manifiesta, de que hace filosofía, es decir, de que su obra desvela “la esencia interior del mundo” y de la vida humana, porque “lo hace en un lenguaje que su razón no entiende”. En esto se diferencia también de las demás artes, en éstas el artista es de algún modo consciente de que su obra plasma la esencia de algo que en la multiplicidad aparece en el mundo de la experiencia. El compositor, por el contrario, como si estuviese sometido a un estado hipnótico, nos comunica una sabiduría de la que no tiene noción en estado consciente. Precisamente por ello aquí es más significativo el término inspiración y mayor la separación entre el genio y el hombre que en las demás artes²¹².

Pero ¿por qué lo que la música comunica permanece inconsciente para el compositor? ¿Es sólo una cuestión del lenguaje como, según hemos apuntado, dice Schopenhauer? Nietzsche, desde las mismas premisas schopenhauerianas, señala U. Pothast, da otra respuesta más aguda a esa pregunta: El mensaje permanecería oculto porque la música, al manifestar la Voluntad en sí, no sus objetivaciones, aparecería como fuerza, como impulso, como *poder*, cuya consciencia, dada la insaciabilidad del deseo y el vacío del mismo, destruiría a las personas y desesperarían de la existencia. Inconsciente aquí, por tanto, se aproximaría al lenguaje de Freud. Nietzsche entendería que la música, tal como la concibe Schopenhauer, tendría tal capacidad representativa y cognoscitiva que la consciencia constante de ese conocimiento y el despliegue sin trabas de las fuerzas vitales que implica acabaría aniquilando a la persona. “Es conocido -añade a continuación- que esa idea conduce a los pensamientos centrales de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* de Nietzsche. Nietzsche atribuye la música al instinto artístico dionisiaco y la representación del mundo de las Ideas al apolíneo. Si las personas se entregan completamente al estado dionisiaco, ven el interior del mundo, o mejor, se les representa; pero también perecerían en

²¹² “La obra del genio consiste en la invención de la melodía, en el descubrimiento de los más profundos secretos de la voluntad humana, y su acción, aquí más que en parte alguna, es independiente de toda reflexión, de toda intención deliberada, pudiendo decirse en ella que es una inspiración. El concepto, aquí como en todas las regiones del arte, es estéril; el compositor nos revela la esencia interior del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, así como una mujer sometida al sueño hipnótico nos da soluciones sobre cosas de las que no tiene el menor concepto en estado de vigilia. De aquí que el compositor, más que en ningún otro artista, el hombre esté separado del artista y sea distinto de él”, W1, p. 327 (290).

la perpetuación de este estado. Los griegos estuvieron tan cerca de la experiencia metafísica que sus misterios dionisiacos les proporcionaban, que ellos, para no morir *como cultura (als Kultur)* por su causa, debieron traducir esa experiencia en una serie de cuadros apolíneos. La traducción dramática de los mismos, lo que con la música dionisiaca y los cultos unidos a ella se hace consciente, es para Nietzsche la tragedia”²¹³.

Dejando de lado la interpretación de Nietzsche, si retomamos nuestra afirmación anterior de que la música precede a la filosofía -y diríamos más, precede incluso al mundo-, concluiremos que la analogía entre música y mundo procede del saber inmediato y de algún modo inconsciente, que el compositor alcanza acerca de la esencia del mundo, no de una imitación consciente y deliberada de ese mundo mediatizada por la razón y el concepto. Si así fuera, precisa Schopenhauer, “la música no expresaría la esencia interior del mundo, o sea, la Voluntad, sino que imitaría deficientemente sus fenómenos, como lo hace toda música propiamente descriptiva”²¹⁴. A pesar de ello, cabe a la filosofía en relación con la música una función importante: Mundo y música son expresiones inmediatas de una misma realidad última, la Voluntad, que es preciso *conocer* para entender la analogía anteriormente expuesta. La filosofía desvelará ese fondo común, esa “esencia interior” del mundo de la cual música y mundo son expresiones análogas, elevando a nivel consciente aquello que la música realiza inconscientemente, es decir, nos permite comprender por qué la música obra tan profunda, inmediata y universalmente sobre todos los hombres. El arte en su conjunto, y especialmente la música, devendrían filosofía: en su forma y lenguaje propios desvelarían a su manera aquella misma verdad cuyo conocimiento consciente se impone la filosofía como tarea. La afirmación de Vidal Peña que sigue, ampliada con las matizaciones pertinentes a todas las demás artes, me parece plenamente acertada:

“Y así Schopenhauer, desde las pautas propias de su peculiar sistema filosófico, sigue el impulso romántico de atribuir a la música una ‘revelación más alta que la filosofía’, según la frase de Beethoven que antes recordábamos, sólo que *reconocida por la filosofía misma como parte suya. Oír música sería*, pues -no hay exageración en esto- *hacer filosofía* en su momento más supremo: aquel en que se patentiza misteriosamente el Noúmeno, el trasmundo, la Voluntad”²¹⁵.

²¹³ U. Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit*, o. cit., pp. 106-107

²¹⁴ W1, p. 331 (293)

²¹⁵ Vidal Peña, *Schopenhauer y la música: un caso de “romanticismo formalista” musical*, El Basilisco, o. cit., p. 33

Entre el romanticismo y el formalismo musical.

Schopenhauer, que defiende la plena autonomía de la música, no sólo de la filosofía, sino también de todas las demás artes, incluso de las artes poéticas, entiende que la música más elevada es la música instrumental pura, por eso, no sólo condena, como hemos visto, todo mimetismo musical, sino también aquella música que se subordina a la palabra. Ello no implica que no pueda presentarse en colaboración con la poesía, pero será siempre la letra la que se subordine a la música²¹⁶. Tampoco impide reconocer el efecto tan agradable que nos causa la conjunción de música y poesía, que, en su opinión, se explica porque nos ofrece satisfacción para nuestras dos formas de conocimiento, la inmediata, la música, en el lenguaje de los sentimientos, la mediata, las nociones expresadas por palabras. Centrándonos en la ópera, a la que Schopenhauer tenía un aprecio indudable, ésta debe ser la aplicación de la palabra y la acción a la música, no al revés, aplicación que es posible porque la fantasía puede dar forma y color determinado al sentimiento genérico que la música expresa. “Cuando la música trata de amoldarse a las palabras y de ceñirse a los hechos, se esfuerza por hablar un lenguaje que no es el suyo”²¹⁷. En consecuencia con esas aseveraciones entiende Schopenhauer que, “siendo tan importante la misión de la música y teniendo en cuenta que se refiere al texto de la letra y a la acción, como lo general a lo particular, como la regla al ejemplo, sería preferible componer letra para música, y no música para una letra dada”²¹⁸. No obstante, esto último, que es práctica habitual, permite al compositor orientarse a las emociones del conjunto de la obra, trascendiendo, claro está, el texto concreto que se le ofrece. En otras palabras, una melodía puede adaptarse a una letra, pero el compositor, como ya se ha señalado, debe proceder siempre del inmediato conocimiento de la esencia del mundo sin que medie la razón ni el concepto, de lo contrario esa melodía imitaría, a lo más, deficientemente los fenómenos. Todo lo dicho explica tanto el valor independiente de la partitura de una ópera como el placer que el espectador experimenta en su contemplación:

“La parte musical, la partitura de una ópera, existe por sí, enteramente independiente, separada y, por decirlo así, abstracta; se produce según sus reglas especiales e invariables, y causa todo su efecto, aun prescindiendo de la letra. Su unión con los acontecimientos, los personajes y la letra hace de ella la expresión de la significación íntima de toda la acción y de la última necesidad de todos los acontecimientos. El vago presentimiento de este efecto de la música es, en realidad, la base del placer que experimenta el espectador asistiendo a una ópera”²¹⁹.

²¹⁶ “La letra es y será siempre para la música una yuxtaposición de algo extraño de un valor subordinado, pues el efecto de los sonidos es sin comparación más enérgico, más seguro y más rápido que el de la letra; agregada a la música no debe aquélla aspirar nunca a sobresalir, sino a plegarse a los sonidos”, W2, p. 527 (1001).

²¹⁷ W1, p. 329 (292)

²¹⁸ W2, p. 528 (1001)

También por todo ello, Schopenhauer rechaza toda utilización subordinada o arbitraria de la música como contrario al gusto estético, algo que a su juicio ocurre en la “gran ópera”, tan en boga en su época, como en el ballet: “La gran ópera no es un producto del puro sentido artístico, sino mucho más de un concepto algo bárbaro de la elevación del gusto estético a través de la acumulación de medios (...). El ballet es un espectáculo interesado que se dirige más a despertar la concupiscencia que el gusto estético”²²⁰.

Al defender esta posición, Schopenhauer participa e impulsa²²¹ una convicción que está en el entorno romántico de la época, que será frecuente, como señala León Plantinga, desde Hoffmann y, precisamente, Schopenhauer, aunque Hegel y su escuela propongan justamente lo contrario: “Un aspecto dominante en la estética romántica, ya desde E.T.A. Hoffmann y Schopenhauer, consiste en la aseveración de que la música más elevada era, necesariamente, la música instrumental ‘pura’, y que las cualidades trascendentales de ésta se difuminaban en el momento en el que había una asociación con un texto concreto o bien con una imagen literaria o poética. La filosofía de Hegel y los hegelianos, sin embargo, proponía exactamente lo contrario”²²².

Estas consideraciones acerca de la relación-independencia de la música con la letra, y la superior valoración de la pura música instrumental, que es consecuencia de aquella concepción de la música que entiende que no expresa ningún sentimiento en concreto y que la verdadera música no describe el mundo fenoménico, es decir, nada concreto, sino sólo el en sí de todo sentimiento, el en sí del mundo, lleva a los tratadistas a situar a Schopenhauer, en lo que a la teoría de la música respecta, entre el romanticismo -considera la música como un arte del máximo valor que tiene la tarea más suprema de todas las artes, incluso, de algún modo, superior a la filosofía- y el formalismo en la medida en que no representa nada distinto de ella misma y es, por tanto, un arte absolutamente autónomo.

Así, por ejemplo, Vidal Peña, en el artículo citado, concluye en que la doctrina schopenhaueriana de la música es, paradójicamente, un “romanticismo formalista”: “La música, sí revela el trasmundo: afirmación entusiásticamente romántica. Pero lo revela *en la*

²¹⁹ W2, p. 528 (1001-1002)

²²⁰ P2, p. 475

²²¹ Schopenhauer ocupa un reconocido lugar en la historia de la filosofía de la música, tanto por la repercusión que sus ideas tuvieron en el campo de la teoría musical como por su influencia en el pensamiento de algunos de los más importantes compositores del último siglo.

²²² León Plantinga, *La música romántica*, o. cit., p. 437.

inmediatez de su forma pura: no es un sucedáneo ni auxiliar de la literatura, ni de otra manifestación cultural cualquiera. Resulta curioso, como alguien ha subrayado muy bien (Fubini), que Schopenhauer acabe por coincidir en cuanto a su visión de la música con hombres como Hanslick, el prototipo de la reacción antirromántica en el siglo pasado, el formalista a ultranza. Hanslick pretendía *positivizar* el fenómeno musical, liberarlo de mitificaciones ‘trascendentes’, y así lo redujo a ‘pura forma del sentimiento’; pero Schopenhauer, que no pretendía tal cosa, sino más bien *absolutizar* la música, convirtiéndola en religión hace lo mismo”²²³.

La filosofía de Schopenhauer y la comprensión que de la música se hace en el seno del sistema estuvo presente en importantes compositores posteriores: Wagner, Bruckner y Mahler, entre otros, pero sobre todo en Wagner. Es conocida la admiración y respeto de este último por el filósofo de Danzig²²⁴. Por la destacada significación filosófica que la relación Wagner-Nietzsche tiene, tras el encuentro de ambos con la filosofía de Schopenhauer²²⁵, nos ocupamos a continuación de lo que nos parecen sus claves fundamentales. Esa consideración nos brindará al mismo tiempo la posición crítica que Nietzsche mantiene frente a Schopenhauer en cuanto al sentido y función de la música.

Schopenhauer y Wagner. La crítica de Nietzsche.

²²³ Vidal Peña, *Schopenhauer y la música: un caso de “romanticismo formalista” musical*, *El Basilisco*, o. cit., p. 34. E. Fubini se expresa en estos términos: “La concepción de la música que forja Schopenhauer viene a ser sin duda, por su riqueza, profundidad y competencia filosófica, una de las metas más logradas del pensamiento romántico, y no solamente esto, sino que -como ya se ha dicho- aparece claramente orientada hacia una estética formalista: el principio de la autonomía del lenguaje musical -que desarrollará Hanslick, en un sentido antirromántico, algunos decenios más tarde- se halla contenido, implícitamente, en la afirmación de que la música no guarda relación directa con los sentimientos, así como en la de que no puede ni debe suscitar sentimientos determinados”, E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, o. cit., p. 276. M. Cacciari, aun reconociendo que la estética schopenhaueriana nace en la atmósfera romántica, concreta así la diferencia entre Romanticismo y Schopenhauer por lo que a la música respecta: “La música ‘pura’ sigue siendo concebida en el Romanticismo como imagen de algo distinto de ella misma; una idea o una concepción general del Arte se expresa en la música, o, como en F. Schlegel, una relación entre arte y filosofía; por el contrario, en Schopenhauer la música no representa, no está-en-lugar-de-otro; su misma presencia indica el punto crítico de la relación denotativa ‘normal’ entre lenguaje, cualquier lenguaje, e idea”, M. Cacciari, *Schweigender Bote. Notas sobre la relación Schopenhauer-Wagner*, *Revista Er de Filosofía*, o. cit., p. 120.

²²⁴ De esta cuestión, especialmente referido a la relación Schopenhauer-Wagner, se ocupa, entre otros, el capítulo *Schopenhauer und die Musik* del libro *Musik und Welt. Fünf Essays*, de Martin Gregor-Dellin, Henschelvelag, Berlín 1988, pp. 63-81.

²²⁵ Sobre esta triple relación: Arthur Hübscher, *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche*, 59. Jb. 1978, pp. 89-99. En castellano, el espléndido libro de Eduardo Pérez Maseda *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983

Capítulo IV

“Examinemos aquí en seguida la notable y, para cierta especie de hombres, incluso fascinante posición de Schopenhauer respecto al *arte*; pues, evidentemente, fue *sobre todo* a causa de ésta por lo que Richard Wagner se pasó a Schopenhauer (persuadido a ello por un poeta, como es sabido, por Herwegh), y esto hasta el punto de que surgió una completa contradicción teórica entre su anterior y su posterior fe estética, -la primera expresada, por ejemplo en *Opera y drama*, y la última en los escritos que publicó a partir de 1870. En especial, y esto es lo que tal vez más sorprende, Wagner modifica sin la más mínima consideración, a partir de ahora, su juicio sobre el valor y la posición de la *música* misma: ¡qué le importaba el que hasta entonces hubiese hecho de ella un medio, un *medium*, una ‘mujer’, que para florecer necesitaba absolutamente de una finalidad, de un hombre -es decir, del drama! De un golpe comprendió que podía hacer más *in majorem musicae gloriam* (para mayor gloria de la música) con la teoría y la innovación de Schopenhauer, -es decir, con la *soberanía* de la música, tal como éste la entendía: la música situada aparte frente a todas las demás artes, la música como el arte independiente en sí, *no* ofreciendo, como aquéllas, reproducciones de la fenomenalidad, antes bien, hablando el lenguaje de la voluntad misma, brotando directamente del “abismo”, como la revelación más propia, más originaria, más inderivada de éste. Con este extraordinario aumento de valor de la música, que parecía brotar de la filosofía de Schopenhauer, también el *músico* mismo aumentó inauditamente de precio de un modo repentino: a partir de ahora se convirtió en un oráculo, en un sacerdote, e incluso más que un sacerdote, en una especie de portavoz del ‘en sí’ de las cosas, en el teléfono del más allá -en adelante ya no recitaba sólo música, este ventrilocuo de Dios, -recitaba metafísica: ¿qué puede extrañar el que un día terminase por recitar *ideales ascéticos?*”²²⁶.

Esta larga e irónica -más aún si se sitúa en el contexto en el que aparece- cita de Nietzsche centra perfectamente el problema que queremos tratar, sin que por el momento nos pronunciemos sobre el juicio psicológico-moral que en ella subyace.

Wagner no sólo fue un músico extraordinario sino también un intelectual destacado, profundamente interesado por las ideas y la cultura de su época, que, además de música, escribió también importantes ensayos teóricos sobre la misma, obras literarias, artículos, etc. Conoció a Schopenhauer, a través de *El Mundo*, a los 41 años -a finales de 1854, tras la desilusión y la frustración que le produjo el fracaso de las expectativas revolucionarias en las que había creído durante años-, cuando estaba enfrascado en un importantísimo proyecto creativo, *El anillo de los Nibelungos*, causándole tal impacto que inmediatamente se deja notar su influencia tanto en su vida como en su obra. Seguramente no es arriesgado asegurar que el encuentro con Schopenhauer fue, como ha sido señalado por estudiosos tan eminentes de la obra wagneriana como E. Newmann o T. Mann, “el hecho más importante de su vida”²²⁷. El mismo Wagner lo sugiere en su autobiografía, en ella comenta que su lectura le

²²⁶ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, o. cit., pp. 119-120.

²²⁷ B. Magee, *Schopenhauer*, o. cit., p. 361. En el “Apéndice VI”, *Schopenhauer-Wagner*, pp. 351-403, de esta obra, B. Magee realiza un amplio estudio de la influencia schopenhaueriana en Wagner, estudio tanto más significativo cuanto es un reconocido conocedor de la obra de Wagner, a quien años antes había dedicado un libro, *Aspects of Wagner*, escrito antes de conocer a Schopenhauer, según revela el mismo autor. Este “Apéndice” será citado en repetidas ocasiones más adelante. La bibliografía sobre el filósofo y el compositor es abundante; algunos ejemplos significativos: Felix Gotthelf, *Schopenhauer und Richard Wagner*, 4. Jb. 1915, pp. 24-42; Hans Engelhard, *Der Pessimismus bei Schopenhauer und Richard Wagner*, Diss. Leipzig, 1924; Paul Th Hoffmann, *Schopenhauer und Richard Wagners Erlösungsgedanke*, 33. Jb. 1948, pp. 1123-139; Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhaerienne*, Paris, Klincksieck, 1969; André Fauconnet, *La ‘Norma’ de Bellini commentée par Schopenhauer et Richard Wagner*, 30. Jb. 1943, pp. 82-109; A. Hübscher, *Schopenhauer und Wagner*, en *Denker gegen den Strom*, o. cit., pp. 286-291 (el capítulo se cierra

acompaña permanentemente, de modo especial en los momentos más difíciles -la lectura de Schopenhauer es refugio y consuelo intelectual- o creativos de su vida, algo que, por otra parte, confirma su esposa Cósima en su diario²²⁸.

Los escritos críticos más importantes de Wagner anteriores al descubrimiento de Schopenhauer, del Wagner todavía de algún modo antiburgués, revolucionario y admirador de Bakunin y Feuerbach -aunque sus líneas programáticas se mantendrán en toda su obra- son los realizados entre 1849 y 1851: *La obra de arte del futuro*, *Ópera y drama* y *Mensaje a mis amigos*. Tales escritos establecen un lema claro: ¡vuelta a la tragedia griega!, pero superándola a través de Shakespeare y de Beethoven. De ahí, *El drama musical*, que concibe como, utilizando su conocida expresión, *Gesamtkunstwerk*, porque en él se integrarían todas las artes en pie de igualdad -en el drama musical se combinan música instrumental, drama, poesía, canto, danza, coreografía, vestuario, mimo- en cuya integración se potenciaría la capacidad expresiva de todas ellas y cuyo resultado sería una obra en la que el arte cumpliría plenamente la alta misión que en el mundo de la auténtica cultura le corresponde²²⁹. Tanto las convicciones ideológicas como estéticas, sobre todo en lo referente a la supremacía y autonomía de la música, no pueden estar más alejadas, como comenta Nietzsche, de las de Schopenhauer, al menos desde esta visión general, cuando Wagner lee la obra capital de éste.

¿Cómo explicar la fascinante atracción que Wagner, un intelectual de fuerte personalidad, con un pasado revolucionario, que mantenía muchas de sus ideas renovadoras, y con un proyecto creativo bastante definido y sólidamente fundado, experimentó, tras la lectura del *Mundo*, por la personalidad y por la obra de Schopenhauer?

En primer lugar, Wagner que era un creador, un artista, y un músico que reflexiona con profundidad sobre la creación estética y musical, se encuentra con un filósofo que valora el arte y sobre todo la música como ningún otro filósofo lo había hecho antes, un filósofo, por

con una amplia bibliografía acerca de la relación entre el filósofo y el compositor).

²²⁸ Es conocido, sin embargo, el poco aprecio de Schopenhauer sobre la obra musical de Wagner. La anécdota es repetida por todos los comentaristas: Cuando en la Navidad de 1854 éste le envía el libreto de *El anillo*, Schopenhauer, que había visto la representación de *El holandés errante*, no le contesta, sólo meses más tarde hablando con un amigo común le transmite el mensaje: “Agradézcale en mi nombre a su amigo Wagner el envío de sus Nibelungos, dígame que debería renunciar a la música, tiene más genio de poeta. Yo, Schopenhauer, permanezco fiel a Rossini y Mozart”, *A. Schopenhauer, Gespräche*, Nr. 341, o. cit., pp. 199-200. Este juicio negativo no será olvidado por Wagner quien, sin embargo, se convierte en el mayor difusor del pensamiento y la obra de Schopenhauer.

²²⁹ *B. Magee, Aspects of Wagner*, o. cit., pp. 12-18, y *Schopenhauer*, o. cit., pp. 352 y ss., expone con precisión y claridad este aspecto del pensamiento de Wagner.

otra parte, que no pertenece a la *academia*, que desprecia muchos de los convencionalismos y de las convicciones de sus contemporáneos, cuyo pensamiento se haya presidido, como comentará Nietzsche, por una insobornable voluntad de verdad, no pudo sino sentir verdadera admiración por él; si a esto añadimos que se trata de un Wagner desesperanzado en ese momento de su vida, que descubre en el pesimismo trágico de esa filosofía, elevados a nivel sistemático, importantes pensamientos que él ya de algún modo había sentido e incluso reflejado en los personajes de sus obras, podremos comprender aquella atracción y aquel consuelo.

B. Magee destaca, para explicar este hecho, la afinidad entre ambos, afinidad intelectual -muchas observaciones de Wagner, especialmente relativas a la música, así como los personajes de sus óperas, anteriores a su encuentro con Schopenhauer, son sorprendentemente coincidentes- y afinidad de personalidad -personalidad fuerte, psicólogos profundos, apasionados en sus convicciones, etc. Pero añada que esa influencia fue tan decisiva porque estaba ya en el mismo inconsciente de Wagner, como lo demuestran muchos de sus personajes anteriores a este momento: Schopenhauer habría elevado a nivel consciente todo lo que en Wagner había operado inconscientemente en la configuración de sus obras.

Esta influencia se refleja profundamente tanto en el contenido teórico o ideológico de sus obras como en la estética musical, de manera que puede decirse que tras el conocimiento de Schopenhauer “la obra creativa de Wagner toma un nuevo rumbo”, que hubiera sido muy distinto sin aquel conocimiento²³⁰. Sus personajes y el sentido de sus obras van siendo cada vez más schopenhauerianos y puede apreciarse un progresivo dominio e independencia de la música respecto del texto, hasta establecer posiciones teóricas en ensayos, como *Beethoven*, plenamente coherentes con las de Schopenhauer. Esa doble influencia es ya claramente observable en *El anillo* -lee a Schopenhauer cuando está componiendo *La Walkiria*-, pero son, seguramente, *Tristán* y *Parsifal* las que han sido consideradas más plenamente schopenhauerianas²³¹.

²³⁰ J. Stein, *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, p. 114, citado por B. Magee, o. cit., p. 374.

²³¹ El breve, pero clarificador capítulo *Schopenhauer und Wagner* de A. Hübscher en *Denker gegen den Strom*, tras describir el encuentro de Wagner con la obra de Schopenhauer y el menosprecio de éste a la obra de aquél, hace referencia a este asunto, así como a la inmediata repercusión que en el pensamiento de Wagner, hasta entonces influido por Feuerbach, tuvo la lectura del *Mundo*, la relación-diferencia entre la teoría schopenhaueriana de la música y las ideas de *La obra de arte del futuro* y *el drama musical* como *Gesamtkunstwerk* de Wagner, A. Hübscher, *Denker gegen den Strom*, o. cit., pp. 286-291.

Tristán e Isolda es la primera obra que Wagner concibió en su totalidad después de leer a Schopenhauer, para cuya redacción y composición interrumpe su trabajo en el *Anillo*. Aquél está plenamente presente tanto en la música como en el sentido de su contenido. Dos testimonios:

B. Magee: “Desde su aparición, muchas personas han considerado a *Tristán* una obra insuperablemente grandiosa. Pero es algo más, una obra única, tal vez irreplicable: tanto considerada en conjunto como en cada uno de sus detalles, tanto desde el punto de vista de la música como desde el punto de vista del texto, es una fusión de las ideas de un gran filósofo y del arte de un compositor consumado. Esto no sólo confiere a la obra de arte un carácter especial sino que le atribuye una especie de significación que sería imposible encerrar en ninguna otra forma. Algunos críticos, al comprender que la obra posee una profunda metafísica, han negado que sea una obra erótica, en sentido estricto; pero no es más que el resultado de la ignorancia de las ideas de Schopenhauer acerca de las implicaciones metafísicas del amor sexual, doctrina de cuya verdad Wagner estaba convencido antes de leer a Schopenhauer”²³².

Thomas Mann, en 1938: “De este modo, muchas veces los artistas se convierten en ‘traidores’ de una filosofía, y de otra manera ‘comprendió’ Wagner a Schopenhauer al poner prácticamente bajo la protección de la metafísica de Schopenhauer su misterio erótico *Tristán e Isolda*. Lo que más impresionaba a Wagner de Schopenhauer y en lo que él se reconocía era la explicación del mundo por la ‘voluntad’, el impulso, el concepto erótico del mundo (el sexo como ‘núcleo de la voluntad’) que determina la música del *Tristán* y su cosmogonía del deseo. Hay quienes niegan que el *Tristán* esté influido por la filosofía de Schopenhauer, con razón, por lo que atañe a la ‘negación de la voluntad’: porque se trata de una composición amorosa, y en el amor, en el sexo, se afirma la voluntad con mayor fuerza. Pero precisamente por su carácter de misterio teatral amoroso la obra está marcada por Schopenhauer hasta lo más profundo. Está impregnada, por así decirlo, de la dulzura erótica, de la esencia embriagadora de la filosofía de Schopenhauer, pero se desentiende de su sabiduría”²³³.

M. Cacciari analiza las diferencias entre la filosofía de la música de Schopenhauer y el drama musical wagneriano en el artículo *Schweigender Bote*, ya citado, y matiza, reduciéndola, la influencia de Schopenhauer en su obra.

²³² B. Magee, *Schopenhauer*, o. cit., p. 387.

²³³ Thomas Mann, *Richard Wagner y la música*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986, p. 152. En el mismo sentido se expresa, aunque con una exposición más amplia, en el ensayo *Penalidades y grandeza de*

Parsifal es su última ópera, que lo será además conscientemente, tras ella pensaba componer sinfonías, proyecto que la muerte le impidió cumplir. Si el *Tristán* es un drama de exaltación amorosa, del más puro erotismo sexual, que se inscribe -sin por ello olvidar los componentes románticos que, indudablemente, se hallan presentes en ella- en la metafísica schopenhaueriana del amor y de la afirmación de la voluntad, por lo que, como dice T. Mann, “se desentiende de su sabiduría”, en el *Parsifal*, es éste el tema central: la redención del hombre por el dominio sobre la voluntad, la moral de la compasión, de la negación de la voluntad y de la resignación, constituyen el hilo conductor de toda la obra. B. Magee concluye su comentario al último drama wagneriano sosteniendo que si el tema de su texto es la compasión, el de la música es la resignación:

“Si la ‘compasión’ es la palabra clave del texto de *Parsifal*, cualquier intento de describir la música está abocado a incidir en la palabra ‘resignación’. (...) Hay -en las otras óperas- una afirmación de la voluntad que se considera único en la música, y tal vez único en el arte. (...) Esta vehemencia implacable está ausente en *Parsifal*. La fuerza motora de las otras obras no está presente en ésta, que parece desarrollarse de un modo relajado, inevitable, sin ímpetu, como no-conducida desde dentro. Es una música que irradia aceptación. En la resignación en forma de sonido orquestal. En esta obra, Wagner, que sabía que se trataba de su última ópera, no propugna la renuncia de la voluntad; la consigue”²³⁴.

El sentido de la obra, unido al misticismo religioso-cristiano que en ella se manifiesta y al conjunto de ideas que Pérez Maseda califica como “La turbia actividad literaria de los últimos años”²³⁵, es lo que lleva a Nietzsche a radicalizar su crítica a la obra y a la persona del compositor, crítica que alcanza una profundidad y una dureza tal que sólo resulta comprensible en alguien que ha amado mucho y que en el fondo no ha dejado todavía de

Richard Wagner, editado en ese mismo libro, pp. 67 y ss. y en *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, o. cit., pp. 72-73.

Por lo que respecta a la influencia de Schopenhauer en *Tristán* y en el *Anillo*, comenta Eduardo Pérez Maseda en *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, o. cit., p. 115: “*Tristán e Isolda* con todo su mundo de la noche, su muerte de amor liberadora, y la idea de la disolución de las almas en el Alma del Mundo, que interrumpe con pasión la composición de *El Anillo*, tiene mucho que ver, sí, con Matilde Wessedonck, pero sería impensable sin la influencia intelectual de Schopenhauer.

El *Anillo*, desde este punto de vista de influencia schopenhaueriana en la obra de Wagner, es mucho más impuro que *Tristán*, y participa en su ambigüedad de la diferencia de situaciones ideológicas por las que Wagner atraviesa en su monumental gestación”. Aquí, junto al Wagner de la negación de la voluntad de vivir schopenhaueriana, está también el Wagner revolucionario lector de Bakunin y de Proudhon.

²³⁴ B. Magee, *Schopenhauer*, o. cit., p. 403

²³⁵ E. Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, o. cit., pp. 141 y ss.

amar, aunque tal amor aparezca en forma de odio. Todavía unas palabras sobre esta relación de amor-odio, a la que no es ajena la filosofía de Schopenhauer, entre Nietzsche y Wagner.

El hecho es suficientemente conocido: lo que comenzó siendo una atracción incontenible que cristalizó en una sincera amistad por la persona y una adhesión incondicional por la obra, termina, tras un progresivo alejamiento, en un enfrentamiento total y una crítica tan apasionada como lo había sido la adhesión precedente. El impacto que Wagner produjo en el joven Nietzsche, precisamente por eso, en un sentido u otro, marcará decisivamente toda su vida²³⁶. El encuentro se produjo en el otoño de 1868: la pasión por la música y la seria formación musical de Nietzsche, la coincidencia de ambos en la necesidad de una renovación de la cultura y, sobre todo, la admiración que ambos sentían por la filosofía de Schopenhauer y la convicción de que, de algún modo, éste marcaba el camino, serán los factores determinantes de la primera identificación entre ambos. Curiosamente serán también esos mismos factores los que provocarán la posterior desavenencia y el enfrentamiento final²³⁷.

El arranque de la desafección fue seguramente sólo teórico, metafísico, incluso estaba presente ya de algún modo en el momento de la redacción de *El nacimiento de la tragedia*: la independencia de la música sobre el texto, influencia de Schopenhauer, y la ambigüedad de Wagner entre la resignación Schopenhaueriana y un cierto optimismo cristiano, que no se ajustaba al sentimiento trágico que Nietzsche entendía como la correcta actitud ante la vida.

²³⁶ Pérez Maseda comenta que “pudo ser wagneriano hasta los límites de su razón” u odiarle y hasta maldecirle, “pero Wagner está ahí, siempre presente, como la losa pesante que marcó toda su vida, tanto lúcida como demencial. No es casual, repito, que Wagner sea el motor de la primera obra de Nietzsche con *El nacimiento de la tragedia* y que también sea de la última: *Nietzsche contra Wagner*, cuando pocos meses atrás había terminado otro panfleto con la misma temática: *El caso Wagner*, Pérez Maseda, Idem, pp. 327-328.

²³⁷ “El impacto de Wagner en Nietzsche es doble por más que éste lo sienta formando parte de una unidad indisoluble. Por una parte está el impacto intelectual, el que le liga a Schopenhauer y a todo lo que, tanto Wagner como Nietzsche, tienen en su mente aunque de una forma dispar por edad y por vivencias: el concepto de regeneración, que pasa por la necesidad de una renovación de la cultura y del hombre en un mundo presente, ante el que Nietzsche también, aún en medida mayor que Wagner, es rebelde y -como él mismo se considerará- ‘intempestivo’. Con Wagner, encontró Nietzsche que no estaba solo en su ideal de recuperación del anhelado mundo Antiguo; que Wagner también compartía idénticos intereses y afinidades intelectuales y, aún más, comprendió que él, que en el propio Wagner, se encontraba la personificación del precursor que, en el ámbito de la cultura alemana, estaba llevando a cabo esta tarea heroica.

Por otra parte, está el deslumbramiento por la personalidad y por el hombre. (... En carta a Rhode escribe) ‘Wagner es, tal como lo conozco ahora, a partir de su Música, de sus poemas, de su estética, y no en menor medida de aquel feliz encuentro con él, la más viva ilustración de lo que Schopenhauer llama un genio’, Pérez Maseda, Idem, pp. 251-252.

Sin embargo, la fe en el hombre permanecía todavía intacta, y la esperanza de su contribución a una regeneración de la cultura y de la vida por medio del arte.

La ruptura humana se produce en torno al “montaje” de Bayreuth: “Wagner, en su fuero interno, era tan crítico como lo podía ser Nietzsche para con todo el mundo que comienza a hacer suya la causa de Bayreuth, pero la diferencia está en que el músico transige y está dispuesto a pactar con el mismísimo diablo, con tal de culminar en Bayreuth su obra grandiosa, fruto de toda una vida de luchas y sufrimiento. Nietzsche, mucho más joven, sin tanto en suma que perder, no puede entenderlo ni hallar para ello una justificación, y esto es lo que el Nietzsche ético no podía perdonar a Wagner jamás: haber condescendido con ‘los alemanes’ del Reich o lo que es lo mismo, con Bismarck, el colonialismo y el poderío económico e industrial alemán en alza, que toda Europa observa sorprendida y que Nietzsche ve plasmarse por asunción en la obra wagneriana”²³⁸. Lo que Nietzsche le reprocha, tratando de salvar a la persona, es que consienta la apropiación de su persona y de su obra a esos alemanes filisteos de Bismarck y el Reich: “¿Lo que no le he perdonado nunca a Wagner? El haber *condescendido* con los alemanes, el haberse convertido en alemán del *Reich*... A donde Alemania llega, *corrompe* la cultura”²³⁹.

Sin embargo, tras el abandono repentino de Bayreuth, escribe la *IV Intempestiva*, ***Richard Wagner en Bayreuth***, en la que no se contiene crítica alguna, al menos directa, hacia el gran maestro, sino todo lo contrario, una afirmación entusiasta del pensamiento y de la obra de Wagner²⁴⁰. ¿Cómo interpretarla?, sobre todo si tenemos en cuenta el temor casi obsesivo que Nietzsche tiene de dársela a conocer²⁴¹. Sólo como un último intento de llamar la atención del compositor sin romper el amor y los lazos humanos que les unían. Las palabras de Nietzsche en ***Ecce Homo*** alcanzan así su más pleno sentido: “Ahora que vuelvo la vista desde una cierta lejanía a las situaciones de las que estos escritos son testimonio, no quisiera negar que, en el fondo, hablan meramente de mí. El escrito ***Wagner en Bayreuth*** es una visión de mi futuro; en cambio, en ***Schopenhauer como educador*** está inscrita mi historia más íntima, mi *devenir*. ¿Sobre todo mi *voto solemne!*...”²⁴². Sin embargo, el reconocimiento por la figura de Wagner se mantiene: “La señora Cósima Wagner es, con

²³⁸ E. Pérez Maseda, Idem, pp. 295-296.

²³⁹ F. Nietzsche, ***Ecce Homo***, o. cit. p. 46

²⁴⁰ Julio Quesada realiza un detallado e interesante análisis de la *IV Intempestiva*, en: ***Un pensamiento intempestivo***, o. cit. pp. 283-324.

²⁴¹ Pérez Maseda, ***El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner***, o. cit. pp. 312-313

²⁴² F. Nietzsche, ***Ecce Homo***, o. cit., p. 77

mucho, la naturaleza más noble; y, para no decir una palabra de menos, afirmo que Richard Wagner ha sido, con mucho, el hombre más afín a mí... Lo demás es silencio”²⁴³.

La última entrevista personal fue en Sorrento, en el otoño de 1876. Allí se encontró Nietzsche con un Wagner enfrascado en la composición de *Parsifal* -¡Wagner aparentando ser cristiano!- mientras aquél había comenzado la redacción de *Humano demasiado humano*. Dos años más tarde, casi como un milagro del destino, se intercambian simultáneamente las respectivas obras terminadas. El hecho es comentado por Nietzsche en *Ecce Homo* con estas palabras: “Este cruce de los dos libros -a mí me pareció haber oído en ello un ruido ominoso. ¿No sonaba como si se cruzasen espadas? ... En todo caso, ambos lo sentimos así: pues ambos callamos. -Por este tiempo aparecieron los primeros *Bayreuther Blätter*: yo comprendí *para qué cosa* había llegado el tiempo. -¡Increíble! Wagner se había vuelto piadoso...”²⁴⁴. A partir de ese momento la crítica a Wagner será frecuente, y objetivo privilegiado de esa crítica será *Parsifal*.

En *Nietzsche contra Wagner*, en el capítulo *Wagner apóstol de la castidad*, tras preguntarse si habría que interpretar el *Parsifal* como el Wagner que sabe *reírse* de sí mismo, añade: “Como he dicho, habría que desearlo: pues, ¿qué sería el Parsifal *tomado en serio*? ¿Se tiene necesidad de ver en él (tal como se ha dicho en contra mía) ‘el fruto de un odio furibundo hacia el conocimiento, el espíritu y la sensualidad’? ¿Una maldición sobre los sentidos y el espíritu en un mismo odio y un mismo aliento? Una apostasía y una conversión hacia enfermizos y oscurantistas ideales cristianos? Y, en suma, ¿incluso un negarse-a-sí-mismo, un tacharse-a-sí-mismo por parte de un artista que hasta entonces había pretendido lo contrario con todo el poder de la voluntad, la suprema espiritualización y sensualización de su arte? ¿Y no sólo de su arte, sino también de su vida? (...) Porque el Parsifal es una obra del rencor, de avidez de venganza, de secreto envenenamiento de los presupuestos de la vida, una *mala* obra.- La prédica de la castidad constituye una incitación a la contranaturaleza: yo desprecio a todo aquel que no experimenta el Parsifal como un atentado contra la moralidad”²⁴⁵.

²⁴³ Idem, p. 26

²⁴⁴ Idem, p. 84

²⁴⁵ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Traducción, presentación y notas de Manuel Barrios Casares, Er, Sevilla, 1992, p. 201.

La crítica de Nietzsche a Wagner es, en el fondo, de índole moral, lo que implica consecuencias ontológicas, estéticas y culturales²⁴⁶. *El Caso Wagner*²⁴⁷ muestra claramente el sentido de esa crítica: comienza haciendo un repaso al conjunto de la obra wagneriana y las consecuencias que la filosofía de Schopenhauer tuvo en ella -“Le debe Wagner un beneficio inmenso a Schopenhauer. Sólo el *filósofo de la decadence* le dio al *artista de la decadence* acceso a su propio ser”²⁴⁸ -, se refiere después a su música y a su concepción del drama -“Es Wagner una gran calamidad para la música. Adivinó en ella el medio de excitar los nervios cansados, -enfermando así la música”²⁴⁹. “Wagner *no* es un dramaturgo; dígame lo que se diga. Le gustaba la palabra ‘drama’: esto es todo, -siempre le gustaron las palabras sonoras. *La palabra drama en sus escritos es un mero malentendido*”²⁵⁰ - para terminar afirmando que el lugar de Wagner no está en la historia de la música, sino en “*El advenimiento del espectáculo en la música*”²⁵¹. Al texto le siguen el primer *Post-scriptum*, en el que bajo el lema “el culto a Wagner se paga caro”, analiza las consecuencias negativas que el culto al hombre, al genio, tiene para la cultura, en este caso para la cultura alemana, un segundo *Post-scriptum*, que se refiere a la negativa influencia del wagnerismo en el campo concreto de la música, y, por último, un *Epílogo* en el que relaciona la estética con “la *moral de los señores* y la moral de los valores *cristianos*”, la segunda dice sí a la *decadence* y la primera dice sí a *sí mismo*. En esta última, que es “autoafirmación, autoglorificación de la vida”, en los símbolos y prácticas sublimes en los que el corazón rebosa, tiene su origen “todo arte hermoso, todo arte *grande*”²⁵².

Toda la vida de Nietzsche puede resumirse en una apuesta heroica por la verdad más profunda. Sus obras, fiel reflejo de su vida, son la historia de aquella apuesta, de sus renunciaciones y superaciones, aún a costa de la más absoluta soledad, y hasta la propia autodestrucción. Por eso no es de extrañar que en *Nietzsche contra Wagner*, su último escrito, declare precisamente a Schopenhauer y Wagner, aquellos que habían sido sus primeros y admirados *mentores*, sus antípodas:

²⁴⁶ Julio Quesada dedica el capítulo *La crítica retrospectiva a R. Wagner y A. Schopenhauer*, de *Un pensamiento intempestivo*, o. cit., pp. 341-369, a esta cuestión.

²⁴⁷ De este escrito dice Pérez Maseda que “es un hermosísimo panfleto de Nietzsche en la misma medida que un atormentado monólogo sobre el compositor”, E. Pérez Maseda, o. cit., p. 361.

²⁴⁸ F. Nietzsche, *El caso Wagner*, Obras completas, trad. de Pablo Simón, Vol. IV, p. 22

²⁴⁹ Idem, p. 24

²⁵⁰ Idem, p. 33

²⁵¹ Idem, p. 37

²⁵² Idem, pp. 52-53

“Asimismo, interpreté la música de Wagner como expresión de un poderío dionisiaco del alma, creí oír en ella el terremoto con el que una fuerza primordial de la vida, retenida desde antiguo, saltó por fin al aire, indiferente ante el hecho de que todo lo que hoy se llama cultura resultara conmovido por ello. Ahora se ve qué equivocado estaba, como también con qué *obsequié* a Wagner y a Schopenhauer -conmigo mismo ... Todo arte, toda filosofía pueden ser considerados como medios de curación y auxilio de la vida ascendente o descendente: presuponen siempre sufrimiento y seres que sufren. Pero hay dos tipos de sufrientes, por una parte los que sufren por una *sobreabundancia* de vida, los que quieren un arte dionisiaco y una visión y una perspectiva trágica de la vida - y, por otra parte, los que sufren por un *empobrecimiento* de la vida y anhelan del arte y la filosofía el sosiego, el silencio, el mar en calma, o *bien* la embriaguez, la convulsión, el aturdimiento. La venganza en la misma vida -la especie más voluptuosa de embriaguez para tales indigentes. Al doble estado de necesidad de estos últimos responden tanto Wagner como Schopenhauer -ellos niegan la vida, la calumnian, y por eso son mis antipodas”²⁵³.

Sin embargo, en ese camino de sucesivas y en grado ascendente superaciones y afirmaciones correlativas, “existe un tema -afirma Pérez Maseda-, quizás el único, que Nietzsche no superó jamás, el tema en el que de alguna forma permaneció anclado desde el año 1876, y éste es su ‘caso’ Wagner. ‘Con verdadero espanto he tenido conciencia de qué modo estoy ligado a Wagner’, había escrito Nietzsche a Peter Gast, y así, la herida de su separación es la única que aquél no pudo olvidar; permaneció abierta hasta más allá de su lucidez y Wagner en este sentido, en el proceso evolutivo que lleva al trágico final de Nietzsche, tiene con toda posibilidad bastante incidencia”²⁵⁴.

En un sentido semejante se pronuncia Thomas Mann; hablando de su pasión por Wagner comenta: “Mi curiosidad por él nunca se cansa, nunca me sacio de escucharlo, de admirarlo, de examinarlo no sin recelo, lo reconozco; pero las dudas, objeciones y reparos le hacen tan poca mella como la inmortal crítica de Nietzsche que siempre me ha parecido un panegírico con el signo invertido, otra forma de alabanza. Estaba inspirada por un sentimiento de amor-odio, por un afán de automortificación. El arte de Wagner fue la gran pasión amorosa de la vida de Nietzsche. Lo amó como lo amó Baudelaire (...) Así también Nietzsche, en la noche de la parálisis, al oír pronunciar este nombre, reaccionaba y respondía: ‘A ése le he amado mucho’. Y también lo odió mucho, por razones culturales y morales que no vamos a examinar ahora”²⁵⁵.

2.5. El artista debe ser superado por el santo.

“Si el mundo como representación en su conjunto no es más que la Voluntad haciéndose visible, el arte es esa misma visibilidad más clara todavía. Es la cámara oscura que muestra los objetos con mayor pureza y que nos permite abarcarlos con una ojeada; el teatro en el teatro, la escena en la escena, como en Hamlet”²⁵⁶.

²⁵³ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, o. cit., pp. 196-197.

²⁵⁴ E. Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, o. cit., p. 369

²⁵⁵ Thomas Mann, *Penalidades y grandeza de Richard Wagner*, en *Richard Wagner y la música*, o. cit., pp 76-77.

²⁵⁶ W1, p. 335 (296)

El arte nos ofrece el más completo conocimiento del mundo: las diversas artes, en la medida en que son expresión de las Ideas, nos muestran quintaesenciado, liberado de las distorsiones del principio de razón, el mundo como representación, la música como expresión de la Voluntad nos transporta a un conocimiento *vivido* de la esencia íntima de ese mundo, el mundo como Voluntad. En el arte nuestra *visión* se hace más profunda y, como penetrada por un potente rayo de luz, por unos momentos clarividente, en él contemplamos el imponente espectáculo de la Voluntad y de su objetivación en el que ensimismados, convertidos en puro sujeto de conocimiento, quedamos prendidos inundados por el sentimiento de la belleza o identificados con él por el sentimiento de lo sublime. Mientras esa vivencia dura, como en una especie de encantamiento, nos olvidamos de las inquietudes y de los dolores de la vida. Aquel conocimiento y este estado es el fin y el sentido del artista y del arte, no va más allá, en todo caso, ante la contemplación de algunas obras de arte, especialmente la tragedia, vislumbramos que la resignación es el camino²⁵⁷, pero el guía en ese camino no es ya el genio y su creación, sino el santo y sus obras, en él se consuma la negación de la voluntad y con ella la liberación definitiva:

“Ese conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en fin en sí del artista, se detiene en él. Por eso no se convierte para él, como veremos en el siguiente libro que ocurre con el santo, en la consecución de la resignación, en un aquietador de la voluntad; no le libera para siempre de la vida, sino sólo por unos instantes, y no es para él el camino para ello, sino sólo un momentáneo consuelo”²⁵⁸.

²⁵⁷ En este sentido, al hablar de lo sublime y de su vivencia en la tragedia, señalamos que el arte es preparación para la moral

²⁵⁸ W1, p. 335 (297, la traducción ha sido modificada)