

Universidad de Guanajuato

Campus Guanajuato-Valenciana

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía



**Arte y conocimiento en la estética de Arthur
Schopenhauer: la tragedia y la música a la luz de
la *filosofía trágica* y la *filosofía de la redención***

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Filosofía

presenta

Ian David García Sánchez

bajo la dirección y asesoramiento de la
Dra. Liliana García Rodríguez

Guanajuato, Gto., México, 2022.

He cometido el peor de los pecados / que un hombre puede cometer.
No he sido / feliz. Que los glaciares del olvido / me arrastren y me
pierdan, despiadados. // Mis padres me engendraron para el juego /
arriesgado y hermoso de la vida, / para la tierra, el agua, el aire, el
fuego. / Los defraudé. No fui feliz. Cumplida // no fue su joven
voluntad. Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / del arte que
entreteje naderías. // Me legaron valor. No fui valiente. / No me
abandona. Siempre está a mi lado / la sombra de haber sido un
desdichado.

Jorge Luis Borges, El remordimiento,
en *La moneda de hierro* (1976).

¡Paraíso perdido será siempre el paraíso!

Jaime Sabines, *Diario semanal y poemas en prosa* (1961).

Quienquiera que sepa dónde está / la compasión (fantasía del alma), /
¡que lo diga!, ¡que lo diga! / Que lo cante a voz en cuello / y que baile
como si hubiera perdido la razón, / alegre bajo el delicado sauce /
siempre a punto de romper en llanto.

Wisława Szymborska, Anuncios clasificados,
en *Llamando al Yeti* (1957).

A mi padre, viajen mis pobres páginas a los confines de la eternidad.

A mi madre, queden estas hojas de trabajo constante en agradecimiento.

*A mis hermanos y amigos, vuele la pluma de un ave.
¡El ave del pensamiento!*

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I. Arte, genio y conocimiento	12
1. La contemplación artística	14
1. 1. El fenómeno	15
1. 2. La cosa en sí	18
1. 3. La idea platónica	22
2. El encuentro estético: dos caras de una misma moneda	27
2. 1. El lado subjetivo: la calma	28
2. 2. El lado objetivo: el conocimiento	32
3. La figura del genio: arte y locura: la caída de Áyax	39
3. 1. El hombre común y el genio: el Torquato Tasso	42
3. 2. El genio y la locura: la ruptura del hilo de la memoria	45
4. <i>Obertura</i>	50
Capítulo II. Schopenhauer, filósofo de la tragedia. El pecado original, la muerte y el espanto	53
1. La poesía o el juego de las palabras	54
1. 1. La poesía y la historia	59
1. 1. 1. La mirada desinteresada	63
2. La esencia de la poesía: la tragedia y otros géneros poéticos	65
2. 1. El <i>despliegue</i> de la idea del ser humano: los recursos de la tragedia	70
2. 2. El deseo de justicia: herencia del falso cristianismo	72
3. La sabiduría trágica: tres verdades	74
3. 1. El conflicto de la voluntad consigo misma: el pecado original: mejor <i>no haber nacido</i>	81
3. 2. La muerte: la imposibilidad <i>real</i> de la vida: el anhelo de <i>no ser</i>	85
3. 3. El espanto: la figura del asceta: ser <i>nada</i>	89

Capítulo III. Sobre la música: el «sombrio precursor o <i>dios oculto</i> » y la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir	95
1. La música: el arte que esculpe el tiempo: la <i>flor de la vida</i>	104
1. 1. El lenguaje universal	104
1. 2. La arquitectura del tiempo	106
1. 3. <i>Universalia ante rem, universalia in re y universalia post rem</i>	109
1. 4. El genio y la música	112
2. El «sombrio precursor»: una segunda realidad: la redención de la Voluntad...115	
2. 1. El nomúmeno y la cosa en sí	115
2. 2. Un mundo distinto	116
2. 3. El conocimiento metafísico de la música	118
2. 4. Un mundo redimido	125
2. 5. El <i>dios oculto</i> es un dios que ha muerto	128
2. 6. Epílogo: <i>El éxtasis de Santa Cecilia</i> , de Rafael	132
3. La «secreta aprobación» de la voluntad de vivir: la momentánea alegría de vivir	137
3. 1. Arthur y Friedrich: dos temperamentos en disputa	138
3. 2. El coro trágico: la dicha musical: la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir	144
Conclusión	150
Bibliografía	156

Introducción

Desde las formas más simples de la naturaleza, es decir, el barro, la piedra, el diamante, el magma volcánico y el viento, aunque, por supuesto, también el mar y los ríos; hasta la cumbre del desenvolvimiento de la voluntad de vivir, esto es, el hombre y sus pasiones, sus pensamientos y sus deseos: todo ello ocupa el alma del filósofo en la detenida meditación acerca de lo que es y significa el mundo. Una piedra lanzada desde la cima de una montaña, arrojada al vacío, al abismo, no es más compleja ni más simple que el insondable corazón humano. Este último, atado siempre al sufrimiento o al placer, encadenado desde la más tierna edad a la angustia, se halla así mismo arrojado por la fuerza de la naturaleza, impulsado por el perenne deseo de sobrevivir. Y por eso Leopardi (1798–1837), en su «Canto notturno di un pastore errante dell’Asia», expresa oscuramente:

Nace el hombre con pena, y riesgo
es ya de muerte su nacimiento.
Siente dolor y angustia
desde el primer momento y desde entonces
ya la madre y el padre
lo empiezan a consolar de haber nacido

(2004, pág. 13).

¿Y qué hijo más desgraciado podría encontrarse, si no aquel a quien sin haber conocido aún la dicha o la amargura ya se consuela? Bien lo sabe el vagabundo asiático del canto anochecido: “¿por qué dar al día, / por qué tener en vida / quien luego de ella consolar convenga?” (Leopardi, 2004, pág. 13). Pues tal es la condición de todo lo vivo, de todo lo que se mueve y lo que no, incluso. Pues tal es la esencia del mundo, la voluntad.

Mas el filósofo se detiene un instante en la contemplación de este circo tragicómico, lo observa con pasmo y talante crítico, con ojo avizor y consciente de su natural estado. Toma el pincel y esboza el cuadro del horrendo paisaje, detalladamente, ciñéndose a la verdad y solo a ella. No se interesa por el falso consuelo o la recta costumbre, ni acaso por la proyección de un mundo mejor o la corrección de este; sino que mira, se asombra e intenta el pensamiento, es decir, la palabra, el habla. El filósofo opone la palabra al silencio carcelario de la voluntad, que se niega a hacerse verbo si no es carne, cuerpo, materia. Pues la materia calla, porque sabe actuar, solamente, moverse y perseguir secretos motivos que le interesan únicamente para saciar su hambre de vida. La voluntad persigue la vida a costa del pensamiento. Y sin embargo, la filosofía, aquel ave solitaria que escruta el mundo desde las

alturas del tiempo y por encima de la tierra, lanza un grave quejido en las zonas etéreas del aire. El cielo y las nubes. Y su quejido elevado es como la clara conciencia del significado del mundo terreno:

Tú, solitaria, eterna peregrina,
que vas tan pensativa, quizá entiendas
esta vida terrena,
el sufrir nuestro y suspirar qué sean;
qué son este morir, este supremo
demudarse del rostro y faltar
de la tierra y alejarse
de toda amante, antigua compañía

(Leopardi, 2004, pág. 13).

El filósofo Arthur Schopenhauer nace un 22 de febrero de 1788, en la ciudad portuaria de Danzig, hoy Polonia, entonces Reino de Prusia, hijo de una poeta y un comerciante acomodado. Desde muy niño viaja, cual pájaro pasajero, accede a la formación en idiomas que su padre buscaba para el joven prospecto de hombre de negocios y conoce las principales capitales culturales de la Europa asediada por Napoleón. Schopenhauer fue un niño inquieto y vivaz al que sus padres estimularon constantemente a través de la incitación a la lectura y la escritura desde muy temprana edad. Ya en sus *Diarios de viaje*, en fecha tan primeriza como 1800, con doce años tan solo, escribe el infantil Arthur Schopenhauer las indubitables impresiones y reflexiones que le despierta el joven trato con la pobreza, la enfermedad y la ruina que ha dejado la guerra a su paso por el viejo continente:

Partimos de Hamburgo el dieciséis de julio hacia las doce de la mañana y después de dos horas, con muy mal tiempo, llegamos a *Zollenzpyker* para cruzar el Elba desde allí. Mientras llegaba la balsa trabamos conversación con una pobre mujer ciega, incapaz de distinguir entre el día y la noche. Como le preguntáramos por la causa de su ceguera, nos contó que, recién nacida, la llevaron en brazos durante cerca de media hora para bautizarla, cogió frío y se le helaron los ojos. Sentí lástima de la pobre mujer, pero admiré la flemática tranquilidad con la que soportaba su ceguera. ¡Bien caro hubo de pagar el placer de ser cristiana! (2012, pág. 31).

La sensibilidad de Arthur se proponía, desde entonces, adentrarse por el sendero de la meditación sobre el aspecto más terrible y desasosegador de la vida. El vuelo de aquel pájaro pensativo se prolongaba, las travesías por Europa se volvían cada vez más largas y el temperamento del niño Arthur se tornaba melancólico y mordaz según pasaban los años. En carta a su hijo, Johanna Schopenhauer (1766–1838), de soltera Trosiener, escribe, cuando Schopenhauer contaba ya once años: “Siempre es bueno, querido Arthur, incluso a tu edad, ir acostumbrándose a la idea de que podemos perder con gran facilidad lo que más queremos y que incluso la duración de nuestra vida es hartamente insegura” (2008, pág. 10). La madre

pretendía explicarle, pues Arthur se hallaba de estancia en Francia, en Le Havre, que su amigo de juegos Gottfried se había golpeado en la cabeza severamente y había fallecido: “Desde hace ocho días es más feliz que todos nosotros, pues ha muerto. Tu carta llegó tarde. Has perdido a tu mejor colega de juegos” (2008). De modo que, como sugiere Leopardi, el hijo balbucea pueriles palabras y ya la madre le consuela de haber nacido. En 1805, Schopenhauer pierde a su padre, bajo cuyo manto económico vivirá siempre. La ambigüedad del suceso permite que se hable de suicidio, en virtud del temperamento triste y cabizbajo que Heinrich Floris había adquirido en los últimos años de su vida. Y sin embargo, la muerte del padre consiente que Schopenhauer abandone la carrera comercial y comience formalmente los estudios universitarios. Su madre da la venia para que el muchacho, de diecinueve años recién cumplidos, ingrese a clases particulares de griego y latín. Posteriormente viajará a Gotinga y a Berlín, donde estudiará biología médica y filosofía respectivamente. En época, Schopenhauer entabla un diálogo memorable con el célebre poeta Christoph Martin Wieland (1733–1813), amigo de su madre, quien censuraba la vocación del joven:

Schopenhauer visitó a Wieland cuando este tenía setenta y ocho años de edad. Wieland le desaconsejó que se dedicara al estudio de la filosofía aduciendo que era una carrera poco sólida. Respuesta: «La vida es una cosa miserable y yo me he propuesto dedicar la mía a reflexionar sobre ello». Finalmente, Wieland le dijo: «Sí, ahora me parece que ha elegido bien, joven, ahora comprendo su naturaleza; permanezca usted en la filosofía» (Conversaciones con Schopenhauer, 2016, pág. 83).

A partir de entonces la filosofía se erigirá en faro, torre y estrella de David para un incipiente Schopenhauer preocupado por la naturaleza y sus formas, sus fenómenos y la inescrutable negrura que los envuelve. La filosofía fue su guía, luz y objeto de estudio. En Berlín, acude a clases con Schelliermacher, Fichte y Schelling, adopta un carácter enfadado en relación con la Universidad, esa «meretriz del pensamiento». Y guarda, como un tesoro, en el seno de sus motivaciones intelectuales, un especial amor empecinado por la filosofía de Kant y Platón. Considera, bien pronto, que los neokantianos, junto a las filosofías del llamado idealismo alemán, no han comprendido a cabalidad lo que el titán de Königsberg había enseñado. Y con tanta certeza lo cree así, que su tesis doctoral, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (1813), se constituirá en una diatriba contra aquellos sus maestros, intentando salvaguardar la grandeza indómita del «apunte subjetivo trascendental» que precede y es condición para el conocimiento del mundo. La nota cáustica, afligida y apesadumbrada del ingenio de Schopenhauer dará, sin embargo, un giro y un cariz por completo distinto a la filosofía de Kant. Para Schopenhauer, el mundo es a la vez

representación y voluntad. Esta última, nombrada así a falta de un mejor nombre, es el significado interno de la totalidad de las representaciones, es decir, su esencia, su ser *en sí*. La naturaleza y sus fenómenos se hallan impulsados, secretamente, por la fuerza de una voluntad irracional, irreflexiva, bruta y funesta, cuyo estatuto se encuentra oculto para cualquier ser vivo que posea la capacidad de conocer. Se conocen, pues, los fenómenos y su interminable movimiento. Los minerales, los lagos, los astros celestes y el vacío infinito del espacio terreno y sideral. Las bestias salvajes, incluso, admiten el escrutinio de sus hábitos y comportamientos, de su constitución fisiológica, sus colmillos, sus garras, sus oídos superdesarrollados o su olfato suprahumano. Hasta la medicina y la biología han desvelado los misterios del cuerpo humano, la psicología moderna clasificó los tipos y modalidades de la mente humana y la filosofía crítica delimitó el terreno de lo que le es dable conocer al hombre. No obstante, el enigma de lo divino, lo humano, lo animal y lo inamovible es una ‘X’ irresoluble, aun para el idealismo absoluto. Schopenhauer pretendió, con su filosofía, destronar desde sus cimientos lo que hasta entonces se tenía por cierto en materia ética, estética, metafísica y epistemológica. Pues «la filosofía es una ciencia que avanza destruyendo a zarpazos y dentelladas. Y el filósofo, con sus predecesores, es como un león en la sabana». Es icónica la disputa que sostuvo siempre con el profesor Hegel, entonces famoso, recién publicada la *Fenomenología del espíritu* (1807), con quien pretendió competir en clases *Privatdozent* en la Universidad de Berlín, aunque luego, a poco que resintió el silencio y la ignorancia del público, desistiera. Schopenhauer se propuso volver a plantear la pregunta por el origen del mundo fenoménico, por la esencia de los fenómenos y la naturaleza de lo vivo. A saber, la pregunta por el *porqué*. Y aún más, el asombro primigenio que es origen de toda gran filosofía digna de llamarse así, la pregunta por el *qué*.

Tras la publicación de la tesis doctoral, Schopenhauer se retira durante cuatro años a la ciudad sajona de Dresde, en Alemania, donde redacta su «obra capital»: *El mundo como voluntad y representación* (1819; 2ª ed. 1844; 3ª ed. 1859). El manuscrito, de colosales pretensiones, constaba entonces de cuatro libros, dedicados cada uno a desarrollar un aspecto particular de su filosofía. Posteriormente, en la segunda edición, Schopenhauer agregaría un tomo entero de Complementos y un apéndice, «Crítica de la filosofía kantiana» (1844), un ensayo independiente en donde el pensador de Danzig reivindica el valor del idealismo trascendental, destrozando fríamente el resto del proyecto kantiano. Quedan indemnes, sin

embargo, ciertas nociones que serán la piedra angular de las reflexiones gnoseológicas, morales y estéticas del edificio que es *El mundo*. Para Schopenhauer, el mundo se conoce en primer lugar a través del cuerpo. Es ahí donde el sujeto descubre la primera certeza, esto es, su propia voluntad. En analogía con ella, y suponiendo, además, que su voluntad no puede ser la única voluntad del mundo, cuidándose de no caer en un soliloquio solipsista a la manera de Descartes (1596–1650), el filósofo descubre que la esencia, es decir, el ser en sí de todo lo que le rodea, es una fuerza y un deseo similar al que se halla en él. A partir de ese punto, la metafísica de la naturaleza sigue un decurso etiológico en el que descubre, desde la observación, que por medio de la ciencia no le es posible conocer nada más allá de las causas y los efectos que las distintas disciplinas le ofrecen. La minerología organiza y clasifica las diferentes clases de sedimentos, piedras y preciosidades que encuentra a su paso; tal como la biología ordena en especies, géneros y subgéneros las infinitas formas de vida, desde el insecto hasta el rinoceronte, pasando por los ecosistemas acuáticos, selváticos, desérticos y níveos. Por otro lado, en dicha observación se hacen patentes, además, los métodos y caminos por los que se abre florido campo la vida. Es decir, el filósofo conoce la ley de la naturaleza, la lucha a muerte por la subsistencia en un terreno pantanoso como es ella misma: «Cada animal carnívoro es la tumba viviente de otros mil y su propia conservación requiere una infinita cadena de martirios».

El culmen de estas reflexiones es, sin embargo, un viraje a la primera motivación. El sujeto de conocimiento ha comenzado por asombrarse ante el espectáculo de dolores y calamidades sin cuento que se le presentan en el teatro humano de la vida social. Hombres pobres y ricos se provocan unos a otros las peores y más bajas canalladas en la lucha por el reconocimiento, la riqueza, el poder y la virtud. El cerebro, en ellos, funciona como en el león las garras. El ser humano es un animal en quien la razón actúa de modo semejante a como actúan los colmillos en las bestias. De suerte que el filósofo comprende de golpe la condición del hombre en la naturaleza que es él mismo, a saber, se vuelve consciente de que la vida, toda vida, es sufrimiento. Por lo tanto, «este es el *peor* de los mundos posibles», pues «es el reino del azar y del error, que lo rigen sin piedad tanto en lo grande como en lo pequeño». La abyección, la mezquindad y la vileza son el sello del ser hombre. No obstante, si hasta ahora la filosofía había ensayado múltiples respuestas a la pregunta por el *qué*, Schopenhauer intenta una que, por primera vez, mira de frente a la miseria, le sostiene la mirada y escruta

en su fondo más oscuro para extraer de allí, de ese acantilado vertiginoso, la gema, la joya, el valor más elevado de todo lo humano. “Hasta aquí los caminos han sido soportables, pero ahora se vuelven cada vez peores. Como compensación, la comarca es más hermosa cada milla” (Schopenhauer, Diarios de viaje, 2012, pág. 125).

En primer lugar, el filósofo ensaya la vía estética, el asunto de esta tesis, dicho sea de paso. Por medio de ella, se abre la puerta que lleva a la auténtica contemplación, es decir, la revelación de las cosas *en sí*. Cada una de las diferentes artes desvelan, o sea, quitan el velo —el Velo de Maya—, a los diferentes grados de objetivación de la voluntad en la naturaleza. A saber, *dan a conocer las ideas platónicas*. Dicho conocimiento posee la particularidad de dirigirse al *pathos* de la voluntad y no al *logos* de razón, con lo que se cruza el puente desde la epistemología hacia la ontología. Finalmente, el drama trágico enseña al hombre en su auténtica finitud, con un resplandor sublime que por luminoso ciega, quema, incluso enloquece. La música, en cambio, muestra el negro secreto de la voluntad de vivir, su más oculta esencia, a saber, la *esencia de las esencialidades*. En adelante se verá de qué modo.

Y en segundo, último lugar, Schopenhauer se interna por el sendero de la ética, como un monje se recluye en las catacumbas de una cueva, linterna en mano, iluminando las cavidades internas de su propio ser con la luz del conocimiento que le fue dado en el mundo exterior. El hombre ético abandona el mundo y se resguarda en la *nada*. La caridad da paso a la ascética, objetivo y meta de las reflexiones schopenhauerianas. Sin embargo, ni el amor al prójimo ni el abandono de la vida son un regalo gratuito de la naturaleza o un dios bondadoso, sino la triste salida, fruto de una impresión arrebatada y aciaga, que el hombre halla para eludir por fin los sufrimientos de la vida mundana. Entonces se deja morir de a poco, como los Budhas, de hambre o sed, pues ha comprendido y conocido la verdad. Y la verdad, cuando irradia la certeza inapelable que le es connatural, es insoportable: «la más importante de todas las verdades reza que el único propósito de nuestra existencia es llegar al conocimiento de que sería mejor que no existiéramos».

Capítulo I. Arte, genio y conocimiento

το σοφόν ου σοφία¹.
Eurípides, *Bacantes*.

En la noche serena. Esta noche [...] es la contemplación, porque la contemplación es oscura, que por eso la llaman por otro nombre mística teología, que quiere decir sabiduría escondida y secreta de Dios, en la cual sin ruido de palabras y sin servicio y ayuda de algún sentido corporal y espiritual, como en silencio y quietud de la noche, a oscuras de todo lo sensitivo y lo natural, enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma, sin ella saber cómo; lo cual algunos espirituales llaman entender no entendiendo. Porque esto no lo hace el entendimiento activo que llaman los filósofos, el cual obra en formas y fantasías y aprehensiones de las cosas; mas hácese en el entendimiento en cuanto posible y pasivo, el cual no recibe las tales formas, etc., sino pasivamente recibe inteligencia sustancial.

Juan de la Cruz, *Comentarios a los poemas*,
Cántico espiritual: estrofa XXXVIII.

Todo conocimiento profundo, incluso la sabiduría propiamente dicha, tiene su raíz en la captación intuitiva de las cosas.
Arthur Schopenhauer, *WWV II, Cap. 31*.

En este primer capítulo se llevará a cabo, en general, una dilucidación del concepto de contemplación en la estética de Arthur Schopenhauer. La contemplación es, según lo apunta el filósofo repetidamente en su magna obra, *El mundo como voluntad y representación* (1819; 2ª ed. 1844; 3ª ed. 1859), *la captación intuitiva de las cosas*. A partir de la reflexión de este concepto se buscará sostener la tesis de que la experiencia artística revela una verdad acerca de las fuerzas de la voluntad. Dicho en los términos de Schopenhauer, que la experiencia del puro sujeto del conocimiento es, en cierto modo, una captación de la verdad en la idea platónica. Es decir, el conocimiento de la objetividad más adecuada de la voluntad. Las categorías fundamentales del sistema schopenhaueriano (principio de razón, representación, voluntad, idea, genio, etcétera) constituyen el cuerpo conceptual sobre el que se erige la consideración filosófica en torno a la contemplación de la naturaleza y el arte. Por lo que, en primer lugar, se acudirá a ellos para comprender a cabalidad lo que Schopenhauer entiende por arte. Ella, se verá, es en esencia una experiencia que a la par que libera del sufrimiento revela una sabiduría más allá del saber epistemológico o científico. Esto es, el conocimiento

¹ «Τὸ σοφὸν οὐ σοφία». [La ciencia de los sabios no es la sabiduría].

sometido al principio de razón. Pues la contemplación de las ideas platónicas, entendidas como modelos perfectos de fuerzas que expresan los diversos grados de objetivación de la voluntad en la naturaleza, se dirige a una verdad que es distinta *toto genere* de la verdad lógica o racional. El arte libera al sujeto y al mismo tiempo le enseña un saber innato acerca del objeto que contempla. Del mismo modo que un niño aprende sobre el mundo y la vida, de la mano de sus padres, guiado por su voz y su consejo, en un estado de completa ingenuidad e inocencia.

Más adelante, aunque siguiendo el mismo camino que habrá abierto la contemplación, se tratará la distinción primaria entre la *condición subjetiva* y la *captación objetiva* en la experiencia estética. Según Schopenhauer, en ella se cifra la dualidad propia y natural del fenómeno contemplativo. A saber, por un lado, la liberación del sujeto del conocimiento al servicio de la voluntad. Es decir, la independencia y el desinterés que proporcionan un descanso a la esclavitud del querer a la que se halla sometido el sujeto: “la tormenta de las pasiones, el apremio del deseo y el temor [...] quedan entonces inmediatamente apaciguados de forma asombrosa” (Schopenhauer, 2004, pág. 252). Y por otro, el conocimiento puro de los objetos. O sea, la captación intuitiva de la idea platónica: “desembarazados del yo sufriente, en cuanto sujeto puro del conocimiento nos hacemos uno con aquellos objetos [...]. Entonces no queda más que el mundo como representación y el mundo como voluntad ha desaparecido” (Schopenhauer, 2004, pág. 253). Se verá, en el desarrollo de este apartado, que según nos acerquemos a las formas superiores o inferiores del arte, el placer de la contemplación estética recaerá bien en el conocimiento de los objetos, bien en la liberación del apremio de la voluntad². Aunque sin perder en ningún momento una relación indisoluble los dos elementos constitutivos de la experiencia estética: el placer subjetivo y el placer objetivo.

Finalmente, se esbozará una breve reflexión sobre la figura del genio; misma que servirá para comprender cómo opera la contemplación —sus elementos constitutivos— en el artista o genio creador. Y, más tarde, en el espectador u hombre común. La relación que aquel

² Salvo en el caso de la música: la sabiduría revelada por el arte musical es una *verdad del sentimiento*. O lo que es lo mismo, una verdad que tiene de su lado tanto a la liberación como al conocimiento, pero de modo que uno y otro alcanzan su máximo efecto en el espectador. Por eso la música es un capítulo aparte en el desenvolvimiento de la estética schopenhaueriana. En el Capítulo 3 de esta investigación se abordará su naturaleza y significado a detalle.

guarda con la locura, según la entiende Schopenhauer, será de valiosa utilidad a la hora de desarrollar el tratamiento sobre la tragedia y la música como géneros superiores de las bellas artes. El genio, según el filósofo, está en un terreno intermedio, en una *terra incognita*, entre la cordura y la locura. Pues aquellos “que fuera de la caverna han contemplado la verdadera luz del sol y las cosas realmente existentes, las ideas, ya no pueden volver a ver en la caverna porque sus ojos se han desacostumbrado a la oscuridad” (Schopenhauer, 2004, pág. 245). E incluso, como el divino Platón lo ha expresado en su *Fedro*, “no puede existir un auténtico poeta sin una cierta demencia, [...] todo el que conoce las ideas eternas en las cosas efímeras parece un loco” (Schopenhauer, 2004).

1. La contemplación artística.

Para Schopenhauer, la contemplación en su generalidad es el conocimiento de los objetos independientemente del principio de razón. El principio de razón es el tiempo, el espacio y la causalidad. Los objetos, en el ámbito de la representación, se encuentran sometidos a dicho principio, por lo que su conocimiento solo se puede dar en relación a él. La otra forma de conocimiento, es decir, la contemplación, se evade de la causalidad para conocer los objetos de manera ideal, fuera del tiempo, en lo que *son en sí*, independientes de toda relación conceptual o racional: sus ideas. Por lo general, los objetos son conocidos por el sujeto en sus relaciones recíprocas y en el interés que estas relaciones tienen para su voluntad como individuo. La individualidad está dada en virtud del *principium individuationis*, que es el espacio y el tiempo como formas del sujeto cognoscente³. La contemplación se da cuando este sujeto “no considera ya el dónde, cuándo, por qué y para qué de las cosas sino única y exclusivamente el *qué*” (Schopenhauer A. , 2004, pág. 232). El sujeto cognoscente se eleva, de este modo, por encima de su individualidad hacia el puro sujeto del conocimiento, dejando tras de sí su propia individualidad para *perderse* en el objeto que contempla.

Tal estado puede considerarse, pues, como *perderse* en la intuición de los objetos, igual que el durmiente se deja envolver en las brumas del sueño y se olvida de la vigilia, mientras duerme, para después, a la hora de despertar, transformarse de nuevo en un preso de sus

³ De lo cual se deduce que el *principium individuationis* es parte de las formas del sujeto. Y que estas, a su vez, engloban al principio de razón, puesto que él es el tiempo, el espacio y la causalidad.

necesidades físicas, es decir, de su deseo. La contemplación es un momento en que el espíritu entrega toda la fuerza de su actividad a la intuición y se sumerge totalmente en ella. De modo que se olvida de sí mismo y conoce lo que está fuera, más allá. La consecuencia de esta actitud frente al mundo es doble y unitaria: primero, la conciencia se libera del querer perenne y constante de la voluntad, y, después, en segundo lugar, conoce los objetos en lo que *son en sí* y fuera de toda relación⁴. La intuición llena la conciencia con el objeto que en ese momento se presenta ante el sujeto por medio de su sensibilidad; sea este un paisaje, un árbol, una roca, un edificio o una obra de arte. Y es importante recordar que para Schopenhauer la contemplación es una tarea tanto del genio artista como del espectador y da igual que se observe la naturaleza o una obra de arte, siempre que lo que se objetive allí sea una idea platónica⁵. El objeto contemplado se convierte así en representante de su especie. Y el individuo, en puro sujeto del conocimiento, esto es, en contemplador. Ahora bien, para comprender a cabalidad lo que este estado significa para el sujeto, hay que distinguir claramente la voluntad como cosa en sí de lo que Schopenhauer entiende por idea platónica; y luego diferenciar, también, la idea platónica del fenómeno sometido al principio de razón.

1. 1. El fenómeno.

El mundo, dice Schopenhauer, se puede considerar desde dos puntos de vista: como representación y como voluntad. Del lado de la representación, el filósofo se aproxima al mundo como sujeto del conocimiento y lo conoce a través de la sensibilidad, el entendimiento o intelecto, y, posteriormente, la razón: “Así pues, la intuición, el conocimiento de objetos o de un mundo objetivo, es obra del entendimiento” (Schopenhauer, Sobre la visión y los

⁴ Esto es lo que Schopenhauer denomina los dos lados de la experiencia estética: “En el modo de consideración estético hemos hallado *dos elementos inseparables*: el conocimiento del objeto, no como cosa individual sino como *idea* platónica, como forma persistente de toda esa especie de cosas; y luego la autoconciencia del cognoscente, no como individuo sino como *puro e involuntario sujeto del conocimiento*” (Schopenhauer, 2004, págs. 249-250).

⁵ La discusión sobre la contemplación de la obra de arte y la naturaleza —así como la manera en que esta se relaciona con el genio y el espectador— incumbe a la teoría de las artes de Schopenhauer. Al respecto, Clément Rosset (1939-2018), pensador francés de la filosofía trágica y comentarista y crítico de Schopenhauer, arguye que la distinción entre la contemplación de la naturaleza y la contemplación del arte es “una diferencia de grado” (Rosset, 2005, pág. 154), que no de especificidad. En sus *Escritos sobre Schopenhauer* (2001) el francés entrega una visión dinámica y abarcadora del sistema schopenhaueriano en general (sobre la estética en particular). Y entiende que, en esencia, la contemplación es la misma para el espectador que para el genio. Esto será vital a la hora de enfrentarse a la creación de la obra de arte; pues esta es tan solo la comunicación de la idea que se ha intuido en la naturaleza, es decir, su *repetición*.

colores, 2013, pág. 48). Y luego, en su tesis doctoral *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, el filósofo agrega: “nuestra razón o facultad de pensar tiene como constitutivo esencial la facultad de abstraer, o capacidad de formar *conceptos*” (Schopenhauer, 1998, pág. 182). La sensibilidad dota al entendimiento de la materia bruta, es decir, del contenido que crea las intuiciones completas⁶. Y estas, a su vez, son el objeto al que se refieren los conceptos concebidos por la razón, como abstracciones. Comprendido el mundo de esta manera, a través de representaciones intuitivas y conceptuales entrelazadas mediante el principio de razón, el conocimiento humano se cierra sobre sí mismo, como un caracol que se enrosca, y pierde toda capacidad para ir más allá de las representaciones. Esto es así puesto que el principio de razón no puede dar cuenta más que de relaciones causales entre representaciones, sean estas intuitivas o conceptuales: “el intento de concebir *la esencia en sí* de las cosas es estrictamente inalcanzable por la vía del mero *conocimiento y representación*; porque esta le viene siempre a las cosas *desde fuera* y tiene que permanecer siempre *fuera*” (Schopenhauer, 2005, pág. 40). De suerte que el sujeto cognoscente se posiciona en la situación de un viajero que quisiera acceder al centro de la tierra para conocer la materia de su núcleo, y, para conseguirlo, no hiciera sino dar vueltas al globo terráqueo, sin nunca dar con las condiciones necesarias para penetrar en él. Y este es, en términos kantianos, el ámbito del fenómeno.

El principio de razón somete así, según Schopenhauer, el conocimiento del mundo. El filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844–1900), que en su juventud fue un discípulo devoto del pesimista, define esta postura como un escepticismo crítico con respecto a las posibilidades del pensamiento abstracto o la razón. En sus *Consideraciones intempestivas* (1873), recordando con nostalgia al maestro, Nietzsche se pregunta cuándo habrá otro hombre como Schopenhauer: “el guerrero que desde las simas del escepticismo y de la

⁶ Esta es, ante todo, la tesis que Schopenhauer sostiene contra Kant; por no haber este especificado nada claro acerca de cómo se da la intuición. Para Schopenhauer, la intuición es *intelectual*; es decir, es tarea del entendimiento o intelecto y de su forma: la causalidad. Dicha discusión, y muchas otras en el mismo sentido, se hallan en el *Apéndice: crítica de la filosofía kantiana* y en el § 23 de la tesis doctoral, donde el filósofo se remite a la Segunda analogía y Tercera analogía (sobre todo en la conclusión de esta), en la *Crítica de la razón pura* (Kant, 2010), donde el filósofo de Königsberg intenta probar la *aprioridad* de la ley de causalidad y la necesidad de la acción recíproca en la comunidad, respectivamente, diciendo que “el orden de sucesión de la mutación de los objetos reales debe ser conocido como objetivo, ante todo, por medio de la causalidad de los mismos” (Schopenhauer, 1998, pág. 134). Objetivo, claro, en sentido trascendental —salvando, de tal suerte, la *aprioridad*—. Y sin embargo, cree Schopenhauer, nada queda claro. Pues, siguiendo a Hume, la causalidad no es una forma que el sujeto aprehende del objeto, sino, antes bien, una precondition.

renunciación crítica nos conduzca a la cima de la contemplación trágica, en tanto que la infinita bóveda estrellada se despliega sobre nosotros” (Nietzsche, 1932, pág. 175). Aquí, en el joven Nietzsche, se percibe en su más profunda significación lo que el filósofo de Danzig sostiene, en general, en su filosofía del arte: la contemplación es el camino del cognoscente para elevarse más allá de la razón; o mejor dicho, es como aposentarse en otro ámbito de conocimiento, en la cúspide del saber artístico, donde la claridad del sueño revela la inanidad de la vida toda y el mundo. Justo como en *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), la pintura del romántico Caspar David Friedrich (1774–1840). El sujeto puro del conocimiento se deshace del lastre del deseo y por fin contempla el fenómeno en su puridad.

Mas ya que desde fuera no se pueden conocer más que relaciones y erigirse ciencias que nada dicen ni enseñan sobre las fuerzas ocultas que gobiernan el mundo (*qualitas occulta*, como la gravedad, el quimismo, el instinto animal o el deseo humano); el filósofo se ve obligado a indagar su esencia no ya en el mundo exterior sino en el interior. Ahí, a través de la sensibilidad interna, es decir, por medio de la experiencia del propio cuerpo, se descubre a sí mismo como sujeto del querer anterior a todo conocimiento. El investigador, pues, no es un sujeto cognoscente solamente, ¡tiene un cuerpo!: la fuente de todo su conocimiento, por cierto⁷. El sujeto cognoscente posee un cuerpo que se mueve, igual que se mueve todo lo que hay en su mundo como representación. Si no fuera su cuerpo, el investigador vería a este objeto inmediato realizar acciones guiadas por motivos, pero la esencia de esas acciones le sería tan ajena como el movimiento de una roca que cae o la rotación de los girasoles tras el movimiento solar. Y sin embargo, no es así. Es él mismo el agente y ello le otorga la capacidad de echar un ojo a sus propias acciones; cuya fuerza, cualidad y carácter enigmático, el sujeto cognoscente reconoce como voluntad. Ello, y nada más, le regala la clave de su propio fenómeno: le muestra la mecánica de su ser interno, de su obrar y de sus movimientos. Y con ellos, los del mundo en general. Se verá enseguida de qué manera. Esto es lo que el

⁷ En efecto, el cuerpo es el *objeto inmediato* del sujeto cognoscente: la materialidad propia como objeto y en tanto fuente de sensaciones. Es gracias al *objeto inmediato* que el sujeto percibe los *objetos mediatos* que conforman el mundo, solo conocidos a través de las sensaciones en un espacio y un tiempo, sometidos por el principio de razón. Aunque el concepto *objeto inmediato*, dice Schopenhauer, no puede valer más que de forma impropia para el sujeto cognoscente: “Pues si bien la percepción de sus sensaciones es enteramente inmediata, no por ello el cuerpo se presenta él a sí mismo como objeto, sino que hasta ahí todo sigue siendo subjetivo, es decir, sensación. De esta proviene ciertamente la intuición de los demás objetos como causas de tales sensaciones, causas que se nos presentan como objetos; pero el cuerpo mismo no se presenta de esta manera, pues no suministra aún a la conciencia más que meras sensaciones” (Schopenhauer, 1998, pág. 133).

filósofo de Danzig ha descubierto, por vez primera realmente, y es expresado en su *El mundo* como el milagro κατ' ἐξοχήν⁸; pues ello da la clave, al mismo tiempo, para sustituir formalmente a la razón por la voluntad, como el ser en sí o la esencia del hombre. Schopenhauer invierte la tesis de la tradición intelectualista⁹, *nihil volitum quin praecognitum*¹⁰; y la transforma, le da un carácter irracionalista, voluntarista: *nihil cognitum quin praevolitum*¹¹. Se puede ahora apreciar el mundo desde su otra cara, su otro modo de consideración. Y lo primero que se le aparece al sujeto es la certeza de su voluntad, de su yo volitivo. Es decir, de su yo queriendo como primario a todo conocimiento epistemológico. Con lo que también se intercambia el “yo pienso”, de Descartes, por el “yo quiero”, de la tradición que se inaugura con la filosofía de Arthur Schopenhauer.

1. 2. La cosa en sí.

Dos conclusiones importantes se sacan del apartado anterior: a saber, primero, que por la senda de los conceptos de la razón y el saber científico (o sea, etiológico o causal) no se puede acceder a la esencia o ser en sí de los objetos en el mundo. Y segundo, que dichos conceptos y saber “tienen una función utilitaria: sirven a los intereses de la voluntad, y, por tanto, son secundarios en relación a ella” (Rosset, 2005, pág. 127). Es decir que la razón y sus conceptos se encuentran subordinados, siempre y en cualquier caso, a las potencias de la voluntad, del deseo o el querer. Clément Rosset, que en su primer trabajo sobre el pesimista, *Schopenhauer, filósofo del absurdo* (1967), permanecía reacio a reconocer algún mérito en la estética del Libro 3 de *El mundo*; escribe luego, dos años más tarde, un libro dedicado exclusivamente a ella: *La estética de Schopenhauer* (1969). En él se describe esta inversión como una subordinación de las funciones de la razón y el entendimiento a las funciones de la voluntad. Y Rosset la concibe como el mayor logro de Schopenhauer, incluso de tan imperiosa importancia que puede considerarse el amago de lo que en Nietzsche será la genealogía —en tanto se propone una reflexión acerca de las motivaciones ocultas en las

⁸ El milagro [*por antonomasia*].

⁹ La idea pertenece a Miguel de Unamuno, literato y filósofo español, y aparece por vez primera en su “nivola” *Niebla*: “¿Y cómo me he enamorado, si en rigor no puedo decir que la conozco? ¡Bah!, el conocimiento vendrá después. El amor precede al conocimiento, y este mata a aquel. *Nihil volitum quin praecognitum*, me enseñó el Padre Zaramillo, pero yo he llegado a la conclusión contraria, y es que *nihil cognitum quin praevolitum*” (Unamuno, 2002, pág. 27).

¹⁰ [Nada deseado que no haya sido primero conocido].

¹¹ [Nada conocido que no haya sido primero deseado].

acciones humanas—, aunque en Schopenhauer, evidentemente, no se haya alcanzado todavía una revolución metodológica. No obstante, es de relevancia central para esta investigación que Rosset delibere sobre este “pensamiento único” de Schopenhauer¹²; puesto que al subordinar las funciones de la razón a las funciones de la voluntad, la facultad de conocer torna su cariz, pierde autoridad y suma relevancia a la experiencia de la voluntad del sujeto, en detrimento de la experiencia de la razón. Para Schopenhauer, la razón ha surgido en el hombre como en el león las garras; y es impensable que aquella se eleve por encima de los deseos de la voluntad. Antes bien, se debe a ellos.

El novelista alemán Thomas Mann redacta, en 1938, desde Estados Unidos, lo que se suponía era un breve ensayo de introducción a las obras completas de Schopenhauer, próximas a imprimirse en inglés. Termina, sin embargo, por escribir un libro de interés mayor para los estudios posteriores sobre la obra de pensador de Danzig: *Schopenhauer* (1938), contenido después en la triada de ensayos sobre el pensamiento alemán, *Schopenhauer, Nietzsche y Freud* (1947). De interés, pues la obra era vista, ahora y desde entonces, atravesada por el tamiz y la visión de un literato y no de un filósofo. El crisol, en este caso, purifica y lima las asperezas de la jerga filosófica y entresaca, limpias, las ideas de mayor atracción literaria y artística. En su ensayo, Mann describe una proclividad por concebir el mundo artísticamente como la característica principal de Schopenhauer¹³. Todo lo que plantea Schopenhauer, para Mann, introduce un elemento subjetivista, intuitivo, de los sentimientos, “por no decir los afectos y las pasiones” (2000, pág. 19). Piensa, además, que si bien para Schopenhauer los conceptos de la razón no pueden dar una experiencia total del mundo¹⁴, una filosofía artística como la suya tendría por fuerza que justificarse en una belleza que tuviera de su parte a la verdad. En la contemplación artística, prosigue, la objetividad genial queda emancipada de la voluntad y la atención puede ver los objetos en lo que ellos

¹² En el prólogo a la primera edición de su obra capital, Schopenhauer comienza: “Me propongo aquí indicar cómo ha de leerse este libro para poderlo entender en la medida de lo posible. Lo que en él se pretende transmitir es un *único pensamiento*” (Schopenhauer, 2004, pág. 31).

¹³ El protagonista de la más amplia novela de Thomas Mann exclama, después de leer un pasaje de *El mundo como voluntad y representación*: “¿Qué es esto? [...] ¿Qué me ha pasado? ¿Qué es lo que he descubierto? ¿Qué se me ha comunicado a mí: Thomas Buddenbrook, senador de esta ciudad, jefe de la empresa de cereales Johann Buddenbrook...? ¿Qué ha de depararme el destino? ¿Podré soportarlo? No sé qué ha sido... Solo sé que es demasiado, demasiado [...]” (Mann, *Los Buddenbrook*, 2008, págs. 769-770). Estas someras palabras, sobre la sorpresa y la belleza, llevan en sí el germen de las nociones estéticas que el literato recupera de Schopenhauer.

¹⁴ “Los conceptos, que son el material de nuestro pensar, y mucho más aún los juicios, compuestos de aquellos, son un medio inadecuado para aprehender la esencia misma de las cosas, la estructura verdadera del mundo y de la existencia” (Mann, 2000, pág. 19).

son en sí. ¿Son verdaderos estos objetos?, se pregunta, y responde: “Pero, ¿qué es la verdad? Una vivencia que encuentra tales palabras es verdadera, está justificada por *la fuerza del sentimiento*” (Mann, 2000, pág. 40). La subordinación de las funciones de la razón a las potencias y fuerzas de la voluntad da lugar a una nueva forma de concebir el conocimiento. A saber: justificación total y absoluta para el *pathos* de la voluntad, e incredulidad y escepticismo para el *logos* de la razón.

Estas y otras conclusiones de índole similar dan cabida a una interpretación de la estética de Schopenhauer distinta a la realizada por la tradición; aquella que se centra en el desapego a la voluntad y olvida el conocimiento que esta distancia da. Esto es: se centra en la experiencia subjetiva del sujeto liberado del apremio de la voluntad e ignora el conocimiento objetivo que ha tenido lugar en la experiencia contemplativa; el otro lado del modo de consideración estético. Todo lo cual será desarrollado y comentado en las reflexiones sobre el lado objetivo de la contemplación y la tarea del genio, más adelante. Por ahora, toca regresar al asunto de la voluntad como cosa en sí.

Una vez descubierto su yo volitivo, se decía, anterior a toda representación y aún a toda intuición, al filósofo se le presenta una disyuntiva: o se decanta por un solipsismo teórico, es decir, el sujeto se piensa a sí mismo como la única voluntad existente y real y todas las demás representaciones, como meros fantasmas que le sirven; o bien, admite que su voluntad, su esencia, no es la única voluntad sino que es, al mismo tiempo, la esencia del mundo todo, y lo único distintivo de su propia representación es que puede acceder a su contenido mirando su propio interior: su cuerpo. De tal suerte que, en analogía consigo mismo, con su yo volitivo, el sujeto descubre la esencia del mundo y de todos los seres que en él se encuentran. Dicho de otro modo: “la fuerza que impulsa la piedra hacia la tierra es en esencia, en sí y fuera de toda representación, voluntad” (Schopenhauer, 2004, pág. 158).

Tal voluntad es, en efecto, el significado de toda representación¹⁵. Es lo que, en términos kantianos, Schopenhauer llama “cosa en sí”. Algunos comentaristas y lectores apuntan, desde el Nietzsche tardío, a que el pesimista pudo ahorrarse el rodeo kantiano, trascendental, y

¹⁵ Dos advertencias habrán de hacerse aquí: 1. El que Schopenhauer haga extensivo su juicio a la naturaleza no es signo de un antropomorfismo vehemente; sino que, como el propio filósofo explica, se llama voluntad a la cosa en sí a falta de un nombre más inmediato a nuestro conocimiento; y 2. Lo anterior se corrobora al seguir en esta explicación con la caracterización de los múltiples grados de objetivación de la voluntad; donde esta adquiere un jaez autónomo que se expresa conforme a la necesidad de los seres en los que se objetiva.

haber ido al desarrollo de la teoría de la voluntad directamente. Rosset, por ejemplo, reprocha las múltiples malinterpretaciones a las que se presta la homologación de la voluntad con la cosa en sí. La cosa en sí en Kant, explica el francés, es definida solo de forma negativa como ese dominio inaccesible a cualquier experiencia posible. En Schopenhauer, en cambio, a la cosa en sí se accede a través de la experiencia interna, la sensación del propio cuerpo; y de ella se desprende luego la experiencia del mundo, al “*trasponer el misterio de las fuerzas naturales al conjunto de las motivaciones psicológicas*” (Rosset, 2005, pág. 31). El filósofo de Danzig mantiene, pues, la distinción kantiana entre fenómeno y noumeno¹⁶, y la mayor parte de la Estética Trascendental, mientras que somete el resto del trabajo kantiano a una severa crítica¹⁷.

Rüdiger Safranski apunta, en su biografía sobre el pesimista, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía* (1987), que la pertinencia de las categorías kantianas, en lo que a su lectura concierne, es ineludible. Es solo gracias a ellas que se evitan las inconsistencias teóricas a la hora de hablar de la voluntad; sin la distinción fundamental que Kant aporta habría lugar para considerar a la voluntad como objeto entre los objetos. Y es preciso recordar que ella no está más que al margen de los objetos; ni más allá de ellos, ni dentro, sino *en ellos* (*in situ*). O sea que, en términos críticos, no es *trascendente*, ni *trascendental*, sino *inmanente*. Es más, si la voluntad se descubre antes que nada en el cuerpo —en el objeto más inmediato para el sujeto— no por eso está apuntando a una explicación más allá de este. “La filosofía de la voluntad de Schopenhauer no pretende competir idealmente con las ciencias explicativas de la naturaleza. Por eso he llamado *hermenéutica de la existencia* al procedimiento de Schopenhauer para comprender el mundo partiendo de la voluntad vivida por dentro” (Safranski, 2019, pág. 236). Esta *hermenéutica de la existencia* habla de un significado y no de una explicación del mundo; de un sentido que no está más allá del mundo

¹⁶ La distinción y semejanza entre el noumeno y la voluntad es una cuestión compleja sobre la que cabría extenderse algo más. No es baladí recordar que la principal diferencia entre la voluntad y la cosa en sí es que a la cosa en sí es imposible acceder; en cambio, a la voluntad se accede por medio de la experiencia corporal. El noumeno estaría más del lado de la idea —al constituir esta un producto de la imaginación y la razón— que de la voluntad. Aunque el propio Schopenhauer advierta una y otra vez que la voluntad es el noumeno. ¿Cabría, pues, preguntarse por dos clases de voluntad? ¿Una que se refiera a la cosa en sí, como tal, y otra que se refiera, más bien, al noumeno? Quedese esto en mente hasta llegar al capítulo dedicado a la música.

¹⁷ Crítica total y dinamitera en la que lo único que se libra son, en efecto, los objetivos morales —aunque la expresión difiera de la hecha por Kant en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785) y la *Crítica de la razón práctica* (1788)—; y la Analítica de lo Sublime de la *Crítica del discernimiento o de la facultad de juzgar* (1790), a la que Schopenhauer configura y enriquece con el apunte sobre la voluntad como constitutivo *esencial* de lo humano.

sino en él y que habrá que descifrar en él. A saber, inmanencia perfecta. Tales apuntes serán de gran ayuda a la hora de interpretar el lado objetivo del placer estético; pues este habla precisamente de una verdad que no excede los límites del mundo sino que juega con las fuerzas que interactúan en la existencia *hic et nunc*¹⁸.

1. 3. La idea platónica.

Ahora bien, se ha dicho que la contemplación es el conocimiento de los objetos independientemente del principio de razón. Se agregará que tales objetos son de una clase especial: los grados de objetivación de la voluntad: las ideas platónicas. Ellas son, pues, como en Platón, los objetos ideales, cuyas copias se pueden observar y percibir en el mundo fenoménico. Se hallan fuera del dominio del principio de razón y están, también, un paso detrás del en sí de la voluntad. Schopenhauer ha arribado a las ideas platónicas a través de una honda reflexión sobre el comportamiento de la voluntad una vez ha ingresado al dominio del principio de razón. Sin embargo, a pesar de su carácter evidentemente platónico, las ideas, para Schopenhauer, no son exactamente los universales abstractos. El principio de razón, que es la forma que adopta el mundo al convertirse en objeto para un sujeto —puesto que las condiciones subjetivas (espacio, tiempo y causalidad) así lo han sometido—, significa, en general, tres cosas: 1. Individuación; 2. Pluralidad y 3. Voluntad de vivir. La forma que toma la voluntad al tornarse representación es a la vez la de la pluralidad de los individuos en el tiempo y el espacio (sucesión y posición) y la de ellos mismos en busca de perpetuarse, de vivir; como individuos y como especie¹⁹. Dice, de este modo, el filósofo: “Entiendo por *idea* cada *grado* determinado y fijo de *objetivación de la voluntad* en la medida en que es cosa en sí [...]; grados estos que son a las cosas individuales como sus formas eternas o sus modelos” (Schopenhauer, 2004, pág. 183). Estos grados de objetivación son observados, en la consideración sobre la metafísica de la naturaleza, como fuerzas originarias. Las fuerzas que en la ciencia natural son el fundamento que se da por sentado en el estudio del cambio de estados de la materia; mas allí, en el Libro 2 de *El mundo*, permanecen en la estadía de las

¹⁸ La existencia [*aquí y ahora*].

¹⁹ En este reino gobierna la multiplicidad en contraposición con la voluntad única; el paso del tiempo y la repetición en contraste con el eterno presente (*nunc stans*); la posición en el espacio en oposición a la yuxtaposición; y, en fin, la lucha de los individuos por la supervivencia y el sufrimiento en comparación con la voluntad inalterable.

qualitas occulta. En la estética, del Libro 3, las fuerzas, es decir, las potencias de la naturaleza como el magnetismo o el quimismo, adquieren una faceta nueva.

La voluntad objetivada, sometida al principio de razón, presenta, en la pluralidad, una lucha constante por la supervivencia —característica de la voluntad que todo lo quiere sin saber qué es aquello que quiere—, palpable en la forma más simple de su objetivación: la piedra que cae merced a la fuerza de la gravedad y el suelo que se resiste a ser penetrado, poseído por la fuerza de impenetrabilidad. La voluntad objetivada, pues, se presenta siempre en lucha consigo misma; es una condición necesaria para perfeccionar sus formas de querer y desear para, por así decirlo, *ganarse mejor*. Esto es: perfeccionarse a sí misma para mejor luchar por lo que quiere, sea esto lo que sea. Y ello es lo que comúnmente se llama, en biología moderna, evolución. En el seno de la voluntad en la naturaleza nace y se desarrolla, en virtud de la lucha, el elemento pesimista que bañará toda la obra schopenhaueriana. Schopenhauer lo explica de la siguiente manera: la pluralidad individual, el *principium individuationis*, engaña al sujeto y le hace concebirse como radicalmente diferente a los individuos que lo rodean. La voluntad se pone en guerra consigo misma a través del engaño, es decir, el velo de Maya. Y es como si olvidara su identidad originaria.

En el terreno de su objetivación plural, la voluntad ha engendrado esta lucha infinita. La multitud de los individuos en los que la voluntad se objetiva lucha por permanecer, cada cual con más fuerza que el anterior, pues la voluntad es aquí, ante todo, voluntad de vivir. En los *grados inferiores* de objetivación de la voluntad se ponen en juego las fuerzas universales más básicas: la gravedad, la impenetrabilidad, la rigidez, la fluidez, el magnetismo y las propiedades químicas de todas clases. Allí, la voluntad se objetiva como impulso ciego, afán violento y agitación sombría: la caída de las rocas, la resistencia del suelo, la dureza del hielo y la maleabilidad del agua, la cristalización de los minerales o el endurecimiento del magma volcánico. Así como en la materia, según su acepción más ordinaria, adquiere aquí su mayor actividad. La fuerza creadora de la voluntad se vale de estas fuerzas inorgánicas para asimilarlas en cada vez más complejas formas. Y se perfecciona, como en el camino de una escalera ascendente. Primero, la voluntad ha *creado* por *generatio aequivoca*, en el terreno inorgánico; en más, la generación se dará gracias a la afinidad interna entre los seres de una misma clase o especie. Como un tornado que tras emerger no se detendrá hasta topar de frente con un muro sólido o una montaña, pero en su camino arrastrará con violencia y trémulo

horror todo lo que encuentre a su paso, congregando en su vórtice los objetos más pesados y despidiendo con fuerza despiadada todo lo que no sirva a su crecimiento y mantenimiento.

La idea más perfecta nacida de esa victoria sobre varias ideas, u objetivaciones de la voluntad inferiores, adquiere un carácter completamente nuevo precisamente al asumir en sí misma un análogo altamente potenciado de cada una de las que han sido vencidas: la voluntad se objetiva de una manera más clara cada vez (Schopenhauer, 2004, pág. 199).

El tornado se adelgaza y afila, cada vez más veloz y fúrico. Y en este punto de la exposición es importante recordar que el propio Schopenhauer admite la oscuridad de sus pensamientos. Y que avanza coligiendo por intuiciones, es decir, por impresiones²⁰. Dichas fuerzas, continúa el filósofo, se encuentran fuera del dominio de causas y efectos y a la vez fuera del tiempo; pues son ellas en virtud de las que los seres del mundo se relacionan y tienden hacia una forma cada vez más perfecta: “aspirando a la máxima objetivación posible” (Schopenhauer, 2004, pág. 200). De ellas no puede dar explicación ninguna ciencia, ninguna forma de conocimiento conceptual que apele a las causas y los efectos; pues aquí no domina la ley de causa y efecto sino la ley *serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco*²¹.

Todo lo cual quiere decir que el mundo vegetal ha llegado a ser tal porque ha asimilado dentro suyo las cualidades del mundo inorgánico, esto es, los cuerpos inorgánicos; que el mundo animal se alimenta del vegetal y de algunos animales semejantes; y, en fin, que “la voluntad de vivir se consume a sí misma y es su propio alimento en diversas formas, hasta que al final el género humano, al imponerse sobre todos los demás, considera la naturaleza como un producto para su propio uso” (Schopenhauer, 2004, pág. 202). Tal es el grado más elevado de objetivación de la voluntad: el género humano:

El que la naturaleza consiga una bella forma humana hemos de explicarlo porque la voluntad, al objetivarse en un individuo dentro de ese grado superior, gracias a las circunstancias favorables y a sus propias fuerzas vence todos los impedimentos y la resistencia que le oponen los fenómenos de la voluntad de grados inferiores, como son las fuerzas naturales a las que ha de ganar y arrebatar primero *la materia* que les pertenece. Además, el fenómeno de la voluntad en los grados superiores incluye siempre la variedad en su forma: el árbol es un simple agregado sistemático de fibras que brotan en innumerable repetición: esa composición se va incrementando cada vez más, y el cuerpo humano es un sistema altamente combinado de partes muy diferentes cada una de las cuales está subordinada al conjunto pero tiene también vida propia, *vita propria*: el que todas esas partes estén subordinadas al conjunto y coordinadas entre sí de la forma adecuada, que estén armonizadas para la representación del todo, que nada sea excesivo ni atrofiado: todas esas son las infrecuentes condiciones cuyo resultado es la belleza, el carácter de la especie perfectamente marcado” (Schopenhauer, 2004, págs. 275-276).

²⁰ “Quisiera haber tenido la posibilidad de superar mediante la claridad de la exposición la oscuridad de estos pensamientos, que va aneja a la materia misma: pero bien veo que la propia reflexión del lector habrá de ser de gran utilidad cuando no se me entienda o se me entienda mal” (Schopenhauer, 2004, pág. 199).

²¹ La ley de que [*la serpiente no se convertirá en dragón si no devora antes a la serpiente misma*].

El género humano engulle dentro de sí a todas las ideas inferiores, pues él es el grado superior y supremo. Pero no solo devora los grados inferiores, sino que propiamente engloba su materia en su cuerpo: él es un cuerpo hecho de cuerpos. Los huesos y dientes humanos son la materia mineral; el cabello y las uñas, la fuerza del crecimiento orgánico vegetal; la carne y el instinto, la representación más clara de la animalidad. Y, finalmente, la voluntad ciega ha “encendido una luz” (Schopenhauer, 2004, pág. 205); la luz de la razón: distintivo verdadero del ser humano, por encima de los reinos inferiores. En adelante, la ley de la voluntad será *homo homini lupus*^{22 23}.

Rosset halla aquí la clave para interpretar la estética de Schopenhauer. Si la contemplación ha de ser el conocimiento de las ideas, y las ideas no son sino los diversos grados de objetivación de la voluntad; la contemplación ha de ser, necesariamente, el conocimiento de las fuerzas que se expresan en los diversos grados de objetivación de la voluntad y que son el en sí de los fenómenos: “Por lo que respecta al contenido de esas generalidades captadas por la idea intuitiva, este designa no tanto las «formas» cuanto las «fuerzas»” (Rosset, 2005, pág. 142). No designa tanto la factura que visible o superficialmente le atañe a los grados inferiores, sean el mundo inorgánico, vegetal o animal, rocas y plantas o un caballo y un lobo; cuanto que ahí tiene lugar el movimiento de la gravedad y el quimismo. La arquitectura, por ejemplo, objetiva las fuerzas naturales como la impenetrabilidad o la resistencia; al contemplarla, se conoce algo más de esas fuerzas. Pero aquí, el género de los actos de la voluntad carece de complejidad. Es al conocer las fuerzas del comportamiento humano (la ambición, el deseo, el instinto), en la poesía, por ejemplo, cuando se accede a un territorio verdaderamente amplio y complejo. Se obtiene “la *intuición de un modelo general de fuerzas*” (Rosset, 2005, pág. 142) sobre la humanidad, sobre la condición humana. La verdad que tal experiencia revela, sin embargo, no pertenece al ámbito del conocimiento de la razón: “Lo que el arte permite conocer pertenece, efectivamente, al dominio exclusivo de la voluntad” (Rosset, 2005, pág. 142).

²² El hombre es el lobo del propio hombre.

²³ La idea original le pertenece al cómico griego Plauto (254-184 a. C.), en su *Asinaria*, donde escribe “Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit” [Lobo es el hombre para el hombre. Y no hombre, cuando desconoce quién es el otro]. Aunque la frase se hizo popular, en el ámbito filosófico alemán, gracias a la obra de Thomas Hobbes (1588-1679), *De cive* (1642), donde el inglés reflexiona sobre el egoísmo humano a partir de la idea de que el hombre es naturalmente ruin.

El problema se complejiza, pues, y se multiplica, al entender que cada grado de objetivación de la voluntad está expresando fuerzas diferentes: a) El inorgánico: gravedad, resistencia, elasticidad, impenetrabilidad, luminosidad, etc.; b) El vegetal: quimismo, movimiento por estímulos; c) El animal: instinto y conocimiento²⁴; y d) El humano: motivación, volición, ambición, egoísmo, razón, etcétera. En general, y esto se glosará y explicará más adelante, el conocimiento que revela la *experiencia de verdad* en el arte es una comprensión²⁵ de las ideas que rigen cada uno de los diversos grados de objetivación de la voluntad en la naturaleza. Esto es, *comprender las fuerzas del mundo*.

Del mismo modo, Safranski considera que la filosofía de Schopenhauer es la primera en otorgar una importancia de envergadura tal a la reflexión sobre el arte. Esto, continúa, influirá a Nietzsche en el famoso postulado según el cual la vida solo está justificada como fenómeno estético²⁶. Con respecto a los diversos grados de objetivación de la voluntad, cada idea expresa, para Safranski, el carácter de cada especie en su respectivo reino; un carácter al que solo se puede acceder mediante la contemplación y que le está vedado a la ciencia: “los conceptos son una expresión inadecuada de la verdad y el arte está más cerca de ella” (Safranski, 2019, pág. 304).

Sobre las ideas, esos entes indestructibles e imperecederos, fuera del tiempo y participantes del ser en sí de la voluntad, el joven Nietzsche destaca:

El *heroísmo de la veracidad* consiste precisamente en que un día dejamos de ser su juguete. En el devenir todo es vacío, chato, todo es digno de nuestro menosprecio. El enigma que debe adivinar el hombre no puede encontrarlo más que en el ser, en lo determinado, en lo imperecedero. Desde entonces comenzará a examinar cuán profundamente se relaciona con el devenir, cuán profundamente se relaciona con el ser (Nietzsche, Consideraciones intempestivas, 1932, págs. 192-193)²⁷.

En *El nacimiento de la tragedia*, 1872, (texto sobre el que Schopenhauer influye con aportaciones de un peso significativo, como se verá en el siguiente capítulo de esta

²⁴ El conocimiento del entendimiento es, para Schopenhauer, el característico distintivo de los animales: “Dado que no hay intuición sin entendimiento, es indiscutible que los animales poseen entendimiento: de hecho, él distingue a los animales de las plantas, como la razón distingue a los hombres de los animales. Pues el verdadero carácter distintivo de la animalidad es el conocimiento, y este requiere entendimiento” (Schopenhauer, Sobre la visión y los colores, 2013, pág. 55). Y más adelante: “solo *aquello* que conoce es un animal, y el *conocer* es el verdadero carácter de la animalidad” (Schopenhauer, 2013, pág. 56).

²⁵ “Schopenhauer pretendía, comprender el mundo como «voluntad». El acento cae aquí en la palabra comprender. Comprender no es explicar” (Safranski, 2019, pág. 272). Esta es la diferencia fundamental entre la *hermenéutica de la existencia* de Schopenhauer y la comprensión conceptual o científica. El arte no busca explicar, sino comprender.

²⁶ Entre la seriedad y el juego, el arte es, para Nietzsche, la tarea suprema “y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2010, pág. 19).

²⁷ Las cursivas son nuestras.

investigación), la dualidad representación–voluntad que da lugar a las ideas está personificada en los dioses griegos Apolo y Dioniso. A Dioniso le pertenece la embriaguez y la desmesura, así como la música y la danza; a Apolo, el bello sueño, la imagen y la medida, así como las artes figurativas²⁸. A ambos, en cambio, les pertenece la potencia artística que los eleva al “fondo más esencial del mundo” (Nietzsche, 2010, pág. 28), lo que Schopenhauer llama la idealidad de los objetos: “*una imagen onírica simbólica*” (Nietzsche, 2010). Las ideas platónicas según las entiende Schopenhauer, dice Nietzsche, es decir, lo que siempre es y nunca deviene, es lo único que podrá revelar al hombre el enigma de su propia relación con el devenir y el cambio. Ese es el *heroísmo de la veracidad*.

2. El encuentro estético: dos caras de una misma moneda.

Schopenhauer enseña que hallamos una dualidad indisoluble e indivisible a la base de cualquier experiencia estética: 1. La condición subjetiva, referente a la *liberación del cognoscente* del apremio de la voluntad. Y 2. El lado objetivo, referente al conocimiento del objeto no como cosa individual sino como modelo de una misma clase de objetos: *la captación de la idea*. Momentos inseparables, sin embargo, cada uno suscita una experiencia distinta según cambie el objeto de la contemplación estética. Del lado subjetivo, del puro e involuntario sujeto del conocimiento, la experiencia contemplativa se presenta como un estado de reposo, de calma avolitiva. Del lado objetivo, de la idea platónica que se capta, se obtiene una revelación que nos permite conocer de la manera más perfecta la esencia de la voluntad. En ambos casos se opera un alejamiento de la individualidad (tanto por parte del sujeto como del objeto), y, por tanto, el placer suscitado por la contemplación se da gracias a él. Un alejamiento que significa, en esencia, “el abandono de la forma de conocimiento ligada al principio de razón; la que es, en cambio, la única apta para el servicio de la voluntad así como para la ciencia” (Schopenhauer, 2004, pág. 250). El sujeto cognoscente se transforma en puro sujeto del conocimiento y deja, de tal suerte, de ser apto para *servir a la voluntad* o para hacer *ciencia*. Pues en lugar de la servidumbre se tiene el *Sabbath* del espíritu, la fiesta del alma o una hora de descanso para el individuo y el cuerpo. En lugar de a la

²⁸ Dioniso personifica la agitación sombría de la voluntad; Apolo, la representación que posibilita la contemplación calma.

ciencia se accede a una verdad diferente *toto genere* para la conciencia. Así pues, para el filósofo de Danzig voluntad y representación son dos caras de una misma moneda, esto es, inmanencia del mundo, *hic et nunc*. Dicha dualidad da lugar a la dinámica de las ideas platónicas en relación a la naturaleza y el arte. Ellas funcionan como el sosiego definitivo y la sabiduría verdadera que eleva al sujeto del conocimiento. Así lo entendía Mann, en su ensayo sobre Schopenhauer:

[...] en la objetividad genial, el conocimiento quedaba emancipado de su esclavitud a la voluntad, y la atención no se hallaba ya enturbiada por ningún motivo de la volición: nos hallábamos en el estado de una entrega que iba dirigida hacia las cosas en cuanto estas eran mera representación, no ya en cuanto eran motivo; y una calma nunca conocida se nos regalaba de golpe (Mann, 2000, pág. 40).

De modo que el sujeto conoce el mundo como representación en su pura esencia, despojada de toda impureza contingente: “Y la rueda de Ixión se detiene” (Schopenhauer, 2004, pág. 251). Sin embargo, la fuente del placer estético, esta dualidad inseparable,

unas veces radicará más en la *captación de la idea* conocida y otras en la *felicidad y tranquilidad de espíritu* del conocimiento puro liberado de todo querer y, con ello, de toda individualidad y del tormento que de ella deriva: y ese predominio de uno u otro componente del placer estético dependerá de si la idea captada intuitivamente constituye un grado superior o inferior de la objetividad de la voluntad (Schopenhauer, 2004, pág. 267)²⁹.

Esto es, dependiendo de si lo que se contempla es una idea que se refiera a un grado superior (animal o humano) o a uno inferior (inorgánico, orgánico y animal inferior), la experiencia de la contemplación recaerá más en *uno* u *otro* de los lados de la experiencia estética. A las ideas inferiores les corresponde el lado subjetivo, pues con ellas el disfrute del puro sujeto del conocimiento invita a la tranquilidad y el apaciguamiento de los deseos; y a las ideas superiores les corresponde el lado objetivo, pues en él se efectúa la revelación más profunda y perfecta sobre la esencia de la voluntad.

2. 1. El lado subjetivo: la calma.

El sufrimiento, explica Schopenhauer, se expresa en el yo deseante en forma de carencia: carencia de aquello que se desea. La felicidad solo se experimenta de forma negativa, pues la satisfacción de un deseo es únicamente el instante de cese al sufrimiento; no una plenitud positiva. Y sin embargo, justo en el momento en que se consigue el objeto del deseo, la felicidad se esfuma como una nube y el vacío del objeto conseguido se llena con el deseo de otro nuevo; pues el objeto ya conseguido ha perdido interés para el individuo deseante. Ha

²⁹ Las cursivas son nuestras.

perdido interés para su voluntad, puesto que ella es la insatisfacción *per se*. El ser humano es como el mendigo que pide limosna en la esquina de una gran ciudad, y con la moneda que recibe sobrelleva el frío inhóspito de la noche, a fuerza de tiritar congelado y comer, como mucho, una hogaza de pan, para luego, al siguiente día, recibir otra moneda, y no morir de hambre. La humanidad se asemeja a Tántalo que, frente a las jugosas uvas y con el agua rebosante hasta el cuello, casi a punto del ahogo, permanece eternamente hambriento e invariablemente sediento. Mas cuando osa probar la fruta o beber un trago de agua, aquella se aleja con la ventisca de levante y a esta la mueven las olas, siempre lejos de la boca insaciada. Querer es, pues, en esencia, carecer. Esta es la conciencia del pesimismo schopenhaueriano: querer es sufrir; y como toda vida es querer, toda vida es sufrimiento. En los términos del biógrafo Safranski: “Todos nosotros estamos forzados a galeras por mediación de la voluntad que constituye nuestro ser. Incluso antes de que asome la razón, estamos ya encadenados con firmeza a un impulso ciego de autoafirmación” (Safranski, 2019, pág. 73)³⁰.

En tal escenario, Schopenhauer plantea su *Sabbath* de los trabajos forzados del querer: el lado subjetivo de la contemplación. Dicho estado se alcanza por “el abandono de la forma de conocimiento ligada al principio de razón” (Schopenhauer, 2004, pág. 250). Un abandono que solo puede darse mediante la contemplación de lo bello: “en lo bello el conocer ha obtenido la supremacía sin lucha, ya que la belleza del objeto, es decir, la condición que tiene de propiciar el conocimiento de su idea, alejó a la conciencia sin resistencia e imperceptiblemente de la voluntad” (Schopenhauer, 2004, pág. 257); o lo sublime³¹:

³⁰ La figura de la prisión y la esclavitud es recurrente en la obra de Schopenhauer. Safranski la retrotrae a una experiencia del 8 de abril de 1804, cuando el joven Schopenhauer se encuentra en el arsenal de Toulon, Francia, con las celebres galeras donde Luis XIV tuvo encerrado a un prisionero de Estado durante muchos años: el misterioso desconocido de la máscara de hierro. “El arsenal de Toulon dejó en [Schopenhauer] un repertorio de figuras palpitantes a las que recurrirá después para ilustrar, en su metafísica de la voluntad, el encadenamiento de la existencia individual y de la razón a la voluntad de vivir anónima” (Safranski, 2019, pág. 73).

³¹ La influencia de Kant y Schiller en este aspecto de la obra de Schopenhauer es predominante. Rosset plantea lo siguiente: “Queda, pues, la cuestión de la relación con Kant, o mejor aún, la de la relación de la estética de Schopenhauer con la *Crítica del juicio*. Tras la lectura tanto del libro III de *El mundo* como del apéndice que sigue a los cuatro libros de la primera edición, titulado «Crítica de la filosofía kantiana», parece que la influencia de la *Crítica del juicio* es relativamente pequeña. Schopenhauer remite a ella muy raramente, y el larguísimo apéndice crítico antes citado solo consagra algunas páginas al examen de la *Crítica del juicio*, que se limitan a concederle a Kant el mérito de haber renovado la ciencia de lo bello, refiriendo su problemática a las condiciones subjetivas de la posibilidad de un juicio estético, y ya no a las condiciones objetivas de la belleza en los objetos. El resto del examen crítico de Schopenhauer es tan vago y sumario que cabe preguntarse si Schopenhauer no se habría desanimado por las espinosas dificultades de interpretación que presenta la *Crítica del juicio*. En cualquier caso, se contentó con una lectura superficial que apenas dejó huellas en su propio

cuando aquellos objetos cuyas formas significativas nos invitan a su pura contemplación tienen una relación hostil con la voluntad humana en general, tal y como se presenta en su objetividad, el cuerpo humano; cuando se le oponen, cuando le amenazan con una superioridad que suprime toda resistencia o le empequeñecen hasta la nada con su inmensa magnitud, pero el observador no dirige su atención a esa imponente relación hostil con su voluntad sino que, aun percibiéndola y reconociéndola, se aparta conscientemente de ella desprendiéndose violentamente de su voluntad con sus relaciones y, entregado solo al conocimiento, como puro sujeto involuntario del conocimiento contempla tranquilo aquellos objetos terribles para la voluntad, captando solo su idea ajena a toda relación; y permaneciendo de buena gana en su contemplación, se eleva por encima de sí mismo, de su persona, del suyo y de todo querer: entonces, le llena el sentimiento de lo *sublime* (Schopenhauer, 2004, pág. 256).

Lo bello se define así como la capacidad de los objetos para propiciar el conocimiento de su idea; y lo sublime, como la capacidad de los objetos para amenazar a la voluntad y arrancarla violentamente de su seno en la conciencia del individuo. Pero no solo eso, sino que se trata de una amenaza que pone en riesgo al *propio cuerpo* del individuo. Lo primero se ejemplifica perfectamente, según Schopenhauer, en la contemplación de la naturaleza. Y lo segundo, es decir, la experiencia de lo sublime, como se verá más adelante en el decurso de esta investigación, en la reflexión sobre *Áyax*, en el drama trágico.

La naturaleza, dice el filósofo, posee aquella facilidad de los objetos para trasladarse al estado de intuición pura. La propensión de Schopenhauer por los tranquilizantes paseos en los jardines, y por el bodegón holandés, le lleva a explicar su teoría de lo bello en la vegetación como un deseo de las plantas por acercarse a un nivel superior de objetivación que posea aquello de lo que ellas carecen: el conocimiento, característica distintiva de los animales³². Es decir que, de algún modo, el reino vegetal busca, por medio de las bellas flores y las plantas llamativas, su ascensión:

es tan llamativo cómo en especial el mundo de las plantas invita y de algún modo obliga a la consideración estética, que podríamos relacionar esa facilidad con el hecho de que tales seres orgánicos no son, como los cuerpos animales, objetos inmediatos de conocimiento, por lo que necesitan un individuo ajeno dotado de entendimiento para salir del mundo de la voluntad ciega y entrar en el de la representación; de ahí que, por así decirlo, *anhelen* esa entrada para conseguir al menos mediatamente lo que inmediatamente les es negado (Schopenhauer, 2004, pág. 255).

Una contemplación así se vuelve la tranquilidad misma expresada por las plantas y los árboles en un jardín. El sujeto liberado de la volición, puro sujeto del conocimiento, se pierde

sistema estético. [...] hay, sin embargo, al menos dos puntos de concordancia entre Schopenhauer y Kant en materia estética: la idea de un «desinterés» en el arte (la teoría schopenhaueriana de la contemplación confiere no obstante a la idea kantiana de desinterés un significado bastante novedoso) y la teoría de lo sublime (calculada por Schopenhauer directamente de la de Kant, del mismo modo que Schiller, antes de Schopenhauer, había continuado e ilustrado con profusión el tema)” (Rosset, 2005, pág. 129).

³² El conocimiento, como ha quedado dicho, es, para Schopenhauer, una característica distintiva propia de los animales y los hombres. Solo que este último se distingue del animal por la capacidad reflexiva.

en la naturaleza hasta identificar su voluntad con la voluntad original y, de tal suerte, alcanza un estado de llana plenitud en el que se siente completamente bien. O mejor, como si hubiera regresado a un estadio anterior, en el que todo fuera desconocimiento. Se ha liberado, ha salido del mundo como voluntad y queda únicamente la representación de lo natural: una clase especial de beatitud. Safranski recuerda un episodio de la vida del pesimista en el que este carácter de “lo natural” se hace patente con gracia cuasi divina:

[Schopenhauer], mientras deambulaba una vez en el invernadero de Dresde, completamente inmerso en la contemplación de la fisonomía de las plantas, se había preguntado: «¿de dónde proceden formas y colores tan diversos?, ¿qué quiere decirme este vegetal?» Tal vez habló en voz alta consigo mismo y estuvo gesticulando, porque llamó la atención del vigilante. Este tuvo curiosidad de saber quién era ese señor tan extraño y se lo preguntó cuando se iba. Schopenhauer contestó: «¿Quién soy yo? Ah, si usted me pudiese decir quién soy yo, le estaría muy agradecido» (Safranski, 2019, pág. 299).

Lo sublime, en cambio, se obtiene en la contemplación de la lucha de las fuerzas naturales enfurecidas: el invierno hostil sobre una naturaleza yerta, el mar en bravura y tormentoso, “penumbra a través de amenazadoras nubes negras; peñas colgantes enormes y desnudas [...]; aguas atronadoras y espumosas; soledad total; lamentos del viento que corre por los barrancos” (Schopenhauer, 2004, pág. 259). Aquí la voluntad guarda, empero, una relación con el puro sujeto del conocimiento —a diferencia de la contemplación de lo bello, donde la voluntad ha desaparecido completamente y ha quedado solo la representación—. La voluntad en lo sublime, en cambio, es como un subterfugio del cuerpo que nos conduce a la voluntad general y no a la propia e individual. Lo sublime (*Erhabenen*) no se consigue con la conciencia de la propia individualidad amenazada por fuerzas enormes, sino que se mantiene con el *recuerdo de la voluntad en el cuerpo*; pero esta vez no es la propia, sino la voluntad humana en elevación (*Erhebung*) y en su generalidad. La lucha de esta voluntad general contra la naturaleza hostil, presente intuitivamente a los ojos, pero sin dar lugar al apuro personal o a la violencia real sobre el propio cuerpo³³, es el sentimiento de lo sublime. El hecho de que el sujeto pueda permanecer impávido, tranquilo e imperturbable frente a las

³³ Expone Schopenhauer que el sentimiento de lo sublime desaparece cuando aparece el sentimiento de la preocupación interesada; cuando la voluntad individual se ve amenazada realmente. Es decir, la tormenta en el mar y el temporal huracanado son sublimes, en tanto no estén cerca del sujeto que los contempla. De estarlo, la sublimidad se evapora y queda el interés de la voluntad de vivir que desea salvaguardar la individualidad.

ideas terribles y amenazantes de los objetos, sobre el objeto más inmediato, es decir, su cuerpo —ese contraste—, allí es precisamente donde reside el sentimiento de lo sublime³⁴.

De modo que lo bello y lo sublime constituyen el lado subjetivo de la experiencia estética. La diferencia entre estos dos elementos radica en que lo bello ha obtenido para sí el despojo del sufrimiento sin lucha —a través de un objeto propicio para el conocimiento de su idea independientemente de todo interés, ha alejado a la conciencia de manera imperceptible y sin resistencia por parte de la voluntad—; en cambio, lo sublime solo se logra tras desprenderse violentamente, o, en rigor, ¡arrancarse!, y solo con el desgarramiento terrible del velo de Maya, es decir, de la individuación. Para el filósofo de Danzig, en lo bello se da el desinterés: “«Bello es —había definido Kant— lo que agrada sin interés.» Sin interés; para Schopenhauer esto significaba con razón: sin relación con la voluntad” (Mann, 2000, pág. 39). En lo sublime, el desinterés, la ausencia de voluntad, va acompañado de un esbozo de verdad, propiciado por el *recuerdo de la voluntad*, y visible sobre todo en la tragedia; pues ella muestra el “ aspecto terrible de la vida” (Schopenhauer, 2004, pág. 308). Con el saber que descarga el sentimiento de lo sublime sobre el *pathos* de la voluntad, se da el paso de los grados de objetivación inferiores a los superiores.

2. 2. El lado objetivo: el conocimiento.

Las ideas platónicas, se dijo, expresan modelos de fuerzas que varían dependiendo del grado de objetivación de la voluntad que se contemple. La teoría de las artes se ordena según esta jerarquía y a cada arte le corresponde un determinado grado de objetivación de la voluntad. A la arquitectura le corresponde el más bajo; a la tragedia, el más alto. Se verá aquí que es en la poesía trágica donde la verdad como captación objetiva de la intuición de un modelo general de fuerzas alcanza su máxima complejidad. En este punto se comprenderá, también, por qué para Schopenhauer el arte es un modo de autoconocimiento. Para Thomas Mann el arte, “que acompaña al hombre en el difícil camino que le lleva a sí mismo, siempre ha llegado ya a la meta” (Mann, 2000, pág. 82).

Por ahora, es pertinente aducir una breve consideración con respecto a la idea directriz de este trabajo. Un pasaje especialmente recordado de *El nacimiento de la tragedia*, uno que

³⁴ El tratamiento de la categoría se enriquecerá con la consideración sobre la tragedia, el mejor y más elevado de los géneros poéticos. Según Rosset, “lo sublime, experimentado en la tragedia, «posee [ahí] el grado más elevado»” (Rosset, 2005, pág. 176).

evoca con total puntualidad el carácter trágico del discipular Nietzsche, servirá de puente para el asunto que se elucidará enseguida:

Cuenta una antigua leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas había perseguido en el bosque, sin poder atraparlo, al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso. Cuando este, finalmente, cayó en sus manos, el rey preguntó qué era lo mejor y más deseable para el hombre. Tieso y envarado, el *daimón* guarda silencio hasta que, urgido por el rey, termina profiriendo estas palabras en medio de una estridente risa: «¡Miserable estirpe efímera, hijos del azar y de la ardua!, ¿por qué me obligas a decirte algo, lo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto» (Nietzsche, 2010, pág. 34).

Ser hijos del azar y de la ardua, es decir, del inevitable desorden del mundo, de la angustia y preocupación del apremiante querer; es esa, según el discipular Nietzsche, la más grande desdicha del ser humano. De tal forma se expresa, también, el saber que se revela en el grado más alto de objetivación de la voluntad, según Schopenhauer. Igual era, además, para Nietzsche, la enseñanza de los dioses del partenón griego, esa sabiduría popular sobre la existencia que inexplicablemente serena al que la escucha. Ahora bien, ¿no es esta una verdad que serena los corazones?, ¿un conocimiento que libera al que escucha?, y, en suma, ¿un saber más allá de la ciencia y los conceptos de la razón y que, sin embargo, “está justificado por la fuerza del sentimiento” (Mann, 2000)? La verdad más elevada que expresa la poesía, y, en concreto, la tragedia, comunica al que la contempla la sabiduría de Sileno.

El lado objetivo de la experiencia estética guarda una relación muy cercana con la sabiduría de Sileno, y tiene sentido, pues, traerla a cuento, porque en ella se opera y efectúa la transmisión de un conocimiento complejo y profundo de todo lo humano. Ya se ha tratado, en el apartado anterior, el lado subjetivo de la experiencia estética, donde el placer reside en la liberación del apremio de la voluntad, por medio de la contemplación de los grados inferiores de objetivación (inorgánico y orgánico, rocas y plantas); ahora, en cambio, “cuando los animales y los hombres son el objeto de la contemplación o representación estética, el placer consiste más en la *captación objetiva de esas ideas que son las más claras revelaciones de la voluntad*” (Schopenhauer, 2004, pág. 267).

Pero la captación objetiva de las ideas de la voluntad no es un suceso aparte de la experiencia estética. Como ha quedado dicho, la condición subjetiva y la captación objetiva son los dos elementos constitutivos e indisolubles de la contemplación. No puede darse uno sin darse el otro. Es más, el primer paso para llegar a conocer el objeto mismo es la liberación de la servidumbre de la voluntad; una vez operada una, se da necesariamente la otra, pues ya

no se contemplan las relaciones sino el objeto mismo, su idea. Para que se dé el segundo momento, la captación del objeto, tiene que darse el primero, la liberación del apremio. Si se da el primero se da necesariamente, y siempre, el segundo. Si se da el segundo es porque se ha dado el primero, en todos los casos. Pero en cualquier caso, también, en ese orden. Por eso Schopenhauer llama al primero *condición* y al segundo *captación*: “Pues la idea y el sujeto puro del conocer siempre surgen a la vez en la conciencia como correlatos necesarios” (Schopenhauer, 2004, pág. 264). Y en esta relación se cifra todo lo que significa la experiencia estética para Schopenhauer.

El principio de razón se ha suprimido —y con él el espacio y el tiempo—, y “se suprime la cosa individual y el individuo cognoscente, y no queda más que la idea y el sujeto puro del conocer, que juntos constituyen la adecuada objetividad de la voluntad en ese grado” (Schopenhauer, 2004, pág. 264). Y sin embargo, ¿qué significado tiene la llamada *adecuada objetividad de la voluntad* en el lado objetivo de la contemplación estética?

Se ha dicho que la idea no es una forma espacial que se tiene delante en un momento preciso, sino su expresión, su significado puro y su esencia íntima abierta a la comprensión, sin importar las relaciones que el objeto, de hecho, tenga en el espacio y el tiempo. En la contemplación objetiva, el sujeto no se ocupa ya más que del objeto y va más allá: al elevarse de sujeto cognoscente a puro sujeto del conocimiento el *mundo como voluntad* desaparece y no queda más que el *mundo como representación*. El sujeto se comporta en dicho estado como el ojo único del mundo que mira desde todos los seres. Quien así contemple no podrá sino conmovirse y decir: yo soy todas esas criaturas de la naturaleza, en su totalidad. Esto, según Rosset, lo habían expresado antes los prerrománticos y los románticos, a quienes Schopenhauer acude:

participación en la naturaleza en la que «se pierde» el individuo para no sentirse ya más que una parte anónima del mundo, una especie de éxtasis material generado por el olvido de la individuación, que Rousseau analizó, como se sabe, en una de las *Ensoñaciones del paseante solitario*. O también Lord Byron:

I live not in myself, but I become
portion of that around me;
and to me high mountains are a feeling³⁵

(Rosset, 2005, pág. 136).

³⁵ «No vivo en mí mismo, sino que llego a ser / parte de mí en lo que me rodea; y para mí / las altas montañas son un sentimiento». *Childe Harold*, III; citado por Schopenhauer en *El mundo*, (2004, pág. 306).

Pero desde el punto de vista de esta investigación, la captación objetiva es un proceso que va más allá de la concepción romántica citada por Rosset. A Schopenhauer, no habrá de olvidarse, lo influyó no tanto el espíritu de Occidente como el de Oriente. Para Schopenhauer este estado no es simplemente un sentimiento de conexión con lo natural; antes bien, al individuo embargado por la captación objetiva de las ideas, “le conmovió la conciencia lo que dice el Upanishad del Veda: *Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est* [Yo soy todas esas criaturas en su totalidad, y fuera de mí no hay nada], (Oupnekhat, I, 122)” (Schopenhauer, 2004, pág. 235). Es decir, tal individuo conocerá, por un instante de revelación, la identidad real de todos los seres en sí mismo. O, en palabras del filósofo, “aparece puro y en su totalidad *el mundo como representación* y se produce la completa objetivación de la voluntad, ya que solo la idea es su objetividad adecuada” (Schopenhauer, 2004, pág. 234). La voluntad, de tal suerte, encierra en sí al sujeto y al objeto en igualdad, ya que ellos son su única forma, y el sujeto puro del conocimiento “también este, al quedar totalmente absorbido por el objeto intuido, se ha convertido en el objeto mismo, ya que la conciencia toda no es sino su más clara imagen” (Schopenhauer, 2004). Igualdad de objeto y sujeto. Así es como al surgir la idea, sujeto y objeto ya no se distinguen, “así tampoco se diferencian en cuanto cosa en sí el individuo que aquí conoce y el conocido” (Schopenhauer, 2004). Es decir, ambos son, en la contemplación, “la voluntad que aquí se conoce a sí misma” (Schopenhauer, 2004, pág. 234). Aquí se arriva, pues, al más complejo, original y —en apariencia solamente— paradójico de los descubrimientos estéticos de Schopenhauer: el autoconocimiento de la voluntad. El conocimiento de la verdad que se revela en el lado objetivo de la contemplación.

En sí misma, es decir, fuera de la representación, esa voluntad es idéntica a la del sujeto que contempla: solamente en el mundo como representación, cuya forma es como mínimo la de sujeto y objeto, se distancian como individuo cognoscente y conocido. Tan pronto como se ha suprimido el conocer, el mundo como representación, no queda más que mera voluntad (Schopenhauer, 2004, pág. 235).

La voluntad que se conoce a sí misma, el autoconocimiento del puro sujeto del conocimiento (ese claro ojo del mundo), constituye la esencia del lado objetivo de la experiencia estética.

Veamos el recuento de los hechos. 1. El sujeto cognoscente, en la contemplación, se eleva a puro sujeto del conocimiento y el mundo como voluntad desaparece: es ya un lago en calma —la *condición subjetiva* del placer estético—; luego, 2. Al desaparecer el mundo como

voluntad en la *condición subjetiva*, sujeto y objeto se identifican en el mundo como representación y surge, en su realidad más pura, el mundo como voluntad —esto es, la *captación objetiva*—. Finalmente, 3. El sujeto descubre su identidad con el objeto y la voluntad tiene su más alto grado de perfección: el autoconocimiento de sí: la voluntad que se conoce a sí misma³⁶.

Ahora bien, se ha dicho que conforme nos acerquemos más a cierto tipo de formas en la naturaleza, la experiencia estética recaerá en este o aquel lado, objetivo o subjetivo. La jerarquía de los niveles de objetivación de la voluntad expresa que los grados inferiores corresponden a la naturaleza inorgánica, orgánica y animal inferior (rocas, plantas, árboles y animales sin conocimiento); y a los grados superiores les corresponde la naturaleza animal y humana (animales con conocimiento y animales con razón). En cada uno de estos niveles se expresan las fuerzas inmanentes de la naturaleza y es a ellas hacia las cuales apunta el conocimiento objetivo. La jerarquía de las artes de Schopenhauer está construida en función de la jerarquía de los grados de objetivación. A los grados inferiores les corresponden la arquitectura³⁷, la jardinería y la pintura de animales, frutos y *vanitas* (al interior de la tradición del bodegón holandés) y paisajes³⁸; a los grados superiores les es connatural la escultura animal y humana, así como la pintura histórica, humana³⁹ y la poesía⁴⁰. Es claro, pues, en concordancia con los apuntes schopenhauerianos, que conforme uno se acerque a la contemplación de la naturaleza inorgánica, orgánica y animal, y en tanto los objetos contemplados inviten a la belleza o a la sublimidad, se obtendrá un placer estético cargado del lado de la *condición subjetiva*. En cambio, en tanto el sujeto se acerque a la contemplación de los grados superiores, los animales cognoscentes y el ser humano, se obtendrá un placer estético del lado de la *captación objetiva*. Aquí será de utilidad recordar un pasaje especialmente largo de la obra pilar de Schopenhauer, el inicio del §42 de *El mundo como*

³⁶ “Pues, como dijo Empédocles, lo semejante solo es conocido por lo semejante: solo la naturaleza puede entenderse a sí misma; solo la naturaleza se sondea a sí misma: pero tampoco el espíritu es percibido más que por el espíritu” (Schopenhauer, 2004, pág. 277).

³⁷ La consideración sobre la arquitectura es el tema del § 43 del primer volumen de *El mundo*; y el Capítulo 35 del segundo volumen.

³⁸ El análisis de la jardinería artística, así como de la pintura paisajística y de animales y la propia escultura de animales, se desarrollan en el §44 del primer volumen de *El mundo*, y, en igual medida, las reflexiones sobre «La metafísica de lo bello» del segundo tomo de los *Parerga y Paralipómena*.

³⁹ Sobre la pintura y la escultura histórica y humana tratan los §§ 45, 46

⁴⁰ Un estrato a parte, y diferente en todo sentido, le corresponde a la música. Esta, como se sabe, expresa no una idea en un determinado grado de objetivación, sino a la voluntad misma. El tema será tratado por menudo en el Capítulo 3 de esta investigación.

voluntad y representación, uno que no se debe cesar de leer y comentar hasta entender a cabalidad su significado íntimo:

[...] y ese predominio de *uno* u *otro* componente del placer estético dependerá de si la idea captada intuitivamente constituye un grado superior o inferior de la objetividad de la voluntad. Así, en el caso de la contemplación estética (bien sea en la realidad o a través del arte) de la naturaleza bella inorgánica y vegetal, y de las obras de la arquitectura bella, predominará el placer del puro conocimiento involuntario, ya que las ideas que aquí se captan son meros grados inferiores de objetividad de la voluntad y, por lo tanto, no son fenómenos de profunda importancia ni contenido significativo. En cambio, cuando los animales y los hombres son el objeto de la contemplación o representación estética, el placer consiste más en la captación objetiva de esas ideas que son las más claras revelaciones de la voluntad; porque ellas presentan la máxima variedad de formas, una riqueza y profunda significatividad de los fenómenos, y nos revelan a la mayor perfección la esencia de la voluntad, bien sea en su vehemencia, horror, satisfacción, o en su quebrantamiento (esto último en las representaciones trágicas) o, finalmente, en su conversión y autosupresión, que constituye en especial el tema de la pintura cristiana, al igual que, en general, la pintura histórica y el drama tienen por objeto la idea de la voluntad iluminada por un pleno conocimiento (Schopenhauer, 2004, pág. 267).

El contenido de esta cita es perfectamente acorde con la lectura de las ideas platónicas de Clément Rosset que se ha recuperado en esta investigación. Es decir, aquella que expresa que cada idea es esencialmente una fuerza en un determinado grado de objetivación de la voluntad. Al tratarse de una fuerza en el mundo inorgánico u orgánico, esta no puede más de propiciar un libre regocijo. Puesto que, por ejemplo, nunca nadie ha descubierto o comprendido nada acerca de la gravedad contemplando una obra arquitectónica. O hubiera resultado fútil el intento de ir más allá del quimismo mirando los antiguos Jardines Colgantes de Babilonia. En cambio, se puede decir con Schopenhauer, ¡y con cuánta certeza!, que se va más allá en la comprensión de la condición humana cuando se contempla una representación de *Hamlet* (1603) en el Royal National Theatre de Londres; o se lee el Soliloquio de Segismundo, en *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca, aquel que reza: “El delito mayor del hombre es haber nacido”. Cuánta materia de reflexión se descubre en esa sola frase, cuánto conocimiento intuitivo. La verdad que se descubre de esta manera es una comprensión del mundo en el camino de la *hermenéutica de la existencia* de Safranski⁴¹. Ella, debe notarse, es una verdad en un terreno *por completo* distinto del conocimiento que

⁴¹ El biógrafo retrotrae esta consideración sobre el arte a las primeras reflexiones del filósofo pesimista, aun joven, en Weimar: “La gente frecuentaba el teatro, en Weimar, ciudad que ofrecía, por lo demás, pocas diversiones. Arthur no constituía una excepción, pero para él el teatro significaba algo más que mero pasatiempo vespertino. Llama la atención que sus primeras reflexiones filosóficas se alumbren precisamente en el teatro y, en particular, con la tragedia. Una obra de Sófocles, por ejemplo, le sugiere una especie de platonismo de la miseria: ¿qué pasaría, se pregunta, si la miseria real no fuese en absoluto real, sino solo una «copia» del «verdadero mal existente desde toda la eternidad» [...]. No somos nosotros los que proyectamos en el cielo la verdadera penuria, sino que por el contrario es el mal del cielo lo que se proyecta en nuestra realidad haciéndola de este modo mucho peor” (Safranski, 2019, págs. 136-137).

otorga la ciencia e, incluso, la filosofía (conceptos) —¿quién diría que se pueden colegir las lamentaciones de Segismundo conceptualmente?—.

Nietzsche, por su parte, sopesa la importancia del descubrimiento schopenhaueriano en el fenómeno del autoconocimiento del sujeto puro del conocimiento de la siguiente manera:

[Schopenhauer] considera la imagen de la vida como un conjunto, y la interpreta como un conjunto. En esto fue grande, mientras que los espíritus más sagaces no pueden librarse del error de creer que se acercan más a esta interpretación cuando se examinan minuciosamente los colores que han servido para pintar esta imagen, la tela sobre la cual está fijada, llegando al resultado de que quizá es una tela cuya trama está embrollada y que los colores no pueden ser analizados químicamente. *Es preciso adivinar al pintor para comprender la imagen*, y esto es lo que hizo Schopenhauer. Ahora bien, toda la tribu de los científicos quiere comprender esta tela y sus colores sin comprender la imagen (Nietzsche, Consideraciones intempestivas, 1932, pág. 175).

Ha sido, pues, Schopenhauer precisamente quien comprendió que para entender el mundo, la pintura del mundo, había que entender primero al hombre, al pintor. En contradicción con la pléyade de filósofos y científicos que no cesaban de buscar al hombre en la pintura. Es el autoconocimiento de la voluntad sobre sí misma, ese *heroísmo de la veracidad*⁴², la clave para entender la pintura del mundo. Y sin embargo, no hemos de soslayar que solo se llega a esa expresión de la verdad a través del camino que la voluntad ha preparado: el sufrimiento; o más exactamente: la liberación del sufrimiento. La verdad que se revela con el *pathos* del sufrir schopenhaueriano es dolorosa, desgarradora y espantosa: “la verdad innata que revela el arte es la certeza de que existimos para ser desgraciados” (Rosset, 2005, pág. 148). Desgracia que se torna júbilo a través del camino de la voluntad, y más aún, del cuerpo liberado del deseo —bien que se trate de un júbilo negativo, esta negatividad, se verá, es positiva cuando un miembro corporal se halla en el más desgarrador de los tormentos; si se amputa el miembro, se acaba el sufrimiento, que es, en analogía, lo que sucede en la ascética, pero con el arte se sana, se redime y se libra del dolor por lo menos durante un instante—. En suma, se arriva a un sitio de negación, pues se han contemplado los horrores de la existencia, y, posteriormente, esta negación libera: “sufrir es triste, saber que se sufre es alegre” (Rosset, 2005, pág. 148).

⁴² El hombre de Schopenhauer, según Nietzsche, toma sobre sus hombros y se hace cargo del sufrimiento voluntario de la veracidad, “y este sufrimiento le sirve para matar su voluntad personal y para preparar esa completa transformación, ese aniquilamiento de su ser, cuyo logro es *el sentido verdadero de la vida*” (Nietzsche, Consideraciones intempestivas, 1932, págs. 189-190). Y no habrá de olvidarse, sin embargo, la doctrina ética, cuyo paso por la estética es tan solo una preparación.

Con todo lo dicho en este apartado se entenderá de qué manera se hilvanan las consideraciones sobre el lado objetivo de la contemplación artística con la noción de tragedia. Esta, como género superior de la jerarquía de las artes que apuntan a un determinado grado de objetivación de la voluntad, es la más sublime de las formas artísticas —y, en añadidura, la más verdadera—. En el capítulo posterior se verá en qué sentido. Por ahora, podemos concluir este apartado llevados de la mano del discipular Nietzsche, que en el texto sobre su maestro enaltece la razón principal por la que, cree el alumno, Schopenhauer destaca y destacará, aún hoy, y en el futuro: el apunte según el cual una clase especial de conocimiento (el científico o conceptual) no tiene lugar ni sentido sin el otro (el conocimiento artístico).

Toda la tribu de los científicos quiere comprender esta tela y sus colores sin comprender la imagen. Hasta puede decirse que solo aquel que ha fijado sus miradas en el conjunto del cuadro de la vida y del ser podrá servirse de las ciencias especiales sin sufrir perjuicio por ello, pues sin estas visiones y estas reglas generales, las ciencias especiales no son más que lazos, y entonces nos sentimos cogidos en las mallas de una red interminable, en que nuestra existencia se pierde como en un laberinto sin salida (Nietzsche, Consideraciones intempestivas, 1932, pág. 175).

3. La figura del genio: arte y locura: la caída de Áyax

El arte, dice Schopenhauer, es la reproducción fiel de las ideas captadas en la contemplación. Las ideas, aquellos objetos existentes al margen del principio de razón, más allá del tiempo, del espacio y de la causalidad, expresan un modelo general de fuerzas en cada grado de objetivación de la voluntad. Es como si la luz y el mucho brillo, al impresionar en la retina del artista, dejara su impronta aún cuando los ojos se cerrasen; y de la oscura caverna de los párpados cerrados en el sueño naciera, con fulgurante vivacidad, el mundo visual de la obra de arte. Imagínese un hombre que, justo antes de dormir, mirase de frente un gran resplandor, un sol puro en el cielo limpio, y tras cerrar los ojos, este apareciese en el cuerpo esférico del globo ocular, produciendo las más intrigantes imágenes y luminosas representaciones. El contenido del arte es, pues, un modelo general de fuerzas que se plasma bien en una obra plástica, bien en poesía, del mismo modo que la luz deja en el ojo del que la observa su deslumbrante huella. El origen de la obra es el conocimiento de las ideas, el conocimiento verdadero más allá de toda explicación lógica o racional; su único objetivo es la comunicación de ese conocimiento. El arte es la rememoración de la luminosidad, es decir, la reminiscencia de las ideas platónicas.

Ahora bien, ¿quién es el ser capaz de captar fielmente y luego comunicar el conocimiento bello y verdadero obtenido de la contemplación de las ideas?: “Es el *arte* la obra del genio” (Schopenhauer, 2004, pág. 239). De ahí, pues, que se pueda considerar, según Schopenhauer, al arte como la forma de aproximarse a las cosas del mundo independientemente del principio de razón (el tiempo, el espacio y la causalidad); en contraposición al modo de consideración sometido al principio de razón, esto es, el conocimiento apto para la vida común y la ciencia etiológica. Este semeja el estudio del caudal irrefrenable de una cascada, de la cualidad del agua, su temperatura, su origen y su destino, la razón por la que se precipita en este tiempo y este lugar desde las alturas, y por la cual fluye siempre en cambio: deviniendo; aquella semeja más bien la visión desinteresada que mira con intención reflexiva el fenómeno del arcoíris que se forma cuando el rayo de sol atraviesa la cascada. Una es explicativa, la otra intenta comprender maravillándose. En palabras del biógrafo Safranski: “Dirigirse a la naturaleza de esta manera, tratando de comprender en vez de explicar, constituye una actitud contemplativa” (Safranski, 2019, pág. 288). Todo esto se ha intentado explicar a detalle en los apartados precedentes y si ha llegado a ser clara tal reflexión, se habrá arribado a la conciencia del modo en que el sujeto llega a contemplar la voluntad sin ser él al mismo tiempo voluntad: desde un ojo que mira desde todos los seres sin ser ninguno; o mejor dicho, siendo todos. Y de esa forma ser *la voluntad que se conoce a sí misma*. Incluso, según Safranski, de esa experiencia es precisamente de la cual proviene todo el proyecto filosófico de Arthur Schopenhauer. Esto es, la verdad, el “conocimiento profundo, incluso la sabiduría propiamente dicha, [tiene] su raíz en la captación intuitiva de las cosas” (Schopenhauer, 2005, pág. 425). El genio, filosófico o artístico⁴³, tiene que ser por fuerza la capacidad del sujeto para comportarse de manera puramente intuitiva.

En medio de una discusión en un apartado dedicado exclusivamente al arte, es decir, a la tarea artística que implica al artista, al espectador y a la obra, Safranski concluye y cierra el tratamiento sobre la contemplación en Schopenhauer (cuestión escabrosa y resbaladiza, según su lectura) coligiendo: “No es otra cosa su filosofía” (Safranski, 2019, pág. 290). O

⁴³ Para Schopenhauer el genio artístico se parangona únicamente con el genio filosófico. Y sin embargo, el genio filosófico jamás podrá acceder a la verdad en sí de los fenómenos a la que sí tiene acceso, en cambio, el artista. Y observará luego, en el tratamiento sobre la música: “los conceptos no contienen más que las formas abstraídas de la intuición, algo así como la cáscara externa quitada a las cosas, así que son abstracciones en el sentido propio; en cambio, la música ofrece el núcleo más íntimo que precede a toda configuración, o el corazón de las cosas” (Schopenhauer, 2004, pág. 319).

dicho de otro modo, que toda la filosofía de Schopenhauer no es sino el desarrollo de una primera impresión del mundo: el asombro estético. Y más adelante: “Una filosofía que no explica el mundo sino que proporciona información sobre lo que *es* y lo que *significa*, tiene que originarse, según Schopenhauer, en la experiencia estética del mundo” (Safranski, 2019, pág. 291). Como se ve, pues, el tema del genio artístico y filosófico es una cuestión implicada en la ontología. Es decir: la preocupación por lo que el ser es, y no por qué o de qué manera ha llegado a serlo. En rigor, el genio no puede inventar ni crear nada. Su tarea es la de repetir (en forma de arte —el artista—; en conceptos —el filósofo—) las ideas de la voluntad: su ser en sí⁴⁴. Procedemos a explicar cuando buscamos las causas de las cosas; procedemos a comprender cuando exigimos información para reflexionar las cosas. Thomas Mann entiende del mismo modo el genio contemplativo en la filosofía de Schopenhauer. Dice:

Innecesario es decir que, según Schopenhauer, en el arte las cosas no suceden intelectualmente, en el sentido restringido de esta palabra; que no son el pensar, la abstracción, el entendimiento los que producen ese estado dichoso. El arte no es enseñable; el arte es un regalo de la intuición (Mann, 2000, pág. 39).

Tal es la concepción definitiva del genio: el conocimiento intuitivo, emancipado de la voluntad, entiende algo que no puede ser llevado al terreno restringido de la abstracción conceptual. El arte es un regalo de la intuición porque es el asombro primigenio: el asombro del niño y el joven que descubren el mundo por primera vez; así, también, el genio se ve obligado a erigir, para la transmisión de este conocimiento, una obra artística que hable el lenguaje de la verdad estética⁴⁵. La genialidad no es sino la más perfecta objetividad del conocer, es decir, la sabiduría propiamente dicha. El conocimiento que se obtiene en la contemplación artística es intransmisible en conceptos; es decir, es algo de lo que no se puede hablar (Wittgenstein). La tarea indubitable del genio es la de la comunicación de la verdad por medio de una “*imagen onírica simbólica*” (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2010).

⁴⁴ Hay una radical diferencia en el genio, para Kant, y la concepción del genio en Schopenhauer. Este último afirma que la tarea creadora del genio consiste en «reproducir» en una creación libre lo que es conocido a través del método contemplativo. Distancia fundamental: “el genio, en Kant, es la facultad de producir obras originales; en Schopenhauer, la facultad de reproducir formas originarias” (Rosset, 2005, pág. 156). La clave la da, según Rosset, Platón: el artista schopenhaueriano redescubre el mundo; esto es, rememora las ideas. El arte está más cerca de un presentimiento o una reminiscencia que de un descubrimiento novedoso.

⁴⁵ En el caso del filósofo, el conocimiento se comunica por mediación de la obra filosófica.

3. 1. El hombre común y el genio: el Torquato Tasso.

El conocimiento, se ha dicho, es una función del entendimiento, no de la razón. A esta le pertenece la abstracción, la formación del concepto y la lógica, incluso la ciencia. A aquel, la intuición intelectual⁴⁶, es decir, el conocimiento propiamente dicho. El proceso a través del cual se da la contemplación tiene lugar en virtud de la intuición puramente objetiva. Esto es, se da para la facultad del conocimiento y no para la facultad de la razón. En una palabra, la contemplación surge gracias al entendimiento. Sin embargo, ¿qué es lo que posibilita esta separación entre la genialidad y el común funcionamiento del entendimiento? Se ha dicho que la característica que distingue al ser humano del reino animal no es el conocimiento intuitivo, sino la razón. En el ser humano, el conocimiento intuitivo dota de sentido y significado a las abstracciones conceptuales y sin él es como si estas fueran ventanas falsas sobrepuestas en la fachada de un edificio. La mayor parte de los hombres son más o menos capaces de formular conceptos y de avanzar coligiendo por medio de la lógica; en eso radica la capacidad particular del pensamiento abstracto. Y en todos los seres humanos se halla, en la misma medida, la facultad intuitiva apta para conocer los objetos del mundo y la naturaleza. ¿No es, entonces, común a todos los seres humanos la capacidad de intuir las ideas platónicas por medio de la contemplación? Así es, “hemos de suponer en todos los hombres aquella capacidad de conocer en las cosas sus ideas, y, con ello, de extrañarse momentáneamente a su personalidad” (Schopenhauer, 2004, pág. 249). En mayor, menor o diverso grado, el genio es la cosa mejor repartida del mundo⁴⁷. Es esa la razón, dice Schopenhauer, de que cualquier hombre que encuentre ánimos exaltados en su persona individual, sean estos irascibles, melancólicos o desasosegantes, halle inmediatamente, en su cuerpo, una como necesidad de salir a dar un paseo. Las formas bellas de los árboles, las obras arquitectónicas repartidas aquí y allá, y las plantas, son, para cualquier ser humano,

⁴⁶ Una discusión pormenorizada acerca de la intuición intelectual que Schopenhauer sostiene contra Kant, así como la manera en que esta se distingue de la «intuición intelectual» de los miembros del idealismo alemán, se puede hallar en la biografía sobre Schopenhauer de Rüdiger Safranski: “Fichte primero, y Schelling y Hegel después de él, se propusieron «deducir de la conciencia, y de sus formas a priori, desde lo más pequeño hasta lo más grande, desde la constitución de la mínima hoja de hierba hasta el movimiento de los cuerpos celestes» (Fichte). Tal es la inmediatez de la filosofía de la reflexión [...]. Fichte y Schelling llamaron a eso «intuición intelectual». [...] Pero Schopenhauer no entendió nunca de esa manera su trayecto hacia el mundo interior: en vez de partir del sujeto del conocer toma su punto de partida en el sujeto del querer, es decir, en algo distinto de la razón” (Safranski, 2019, pág. 275).

⁴⁷ “Ahora bien, todos los hombres poseen esta aptitud en distinto grado, por lo que puede decirse que el genio es la cosa mejor repartida del mundo” (Rosset, 2005, pág. 154).

objetos que le ajenan a su voluntad. Así pues, el genio, en realidad, aventaja de forma misteriosa al hombre común solamente en la facilidad que posee para sobreponer su entendimiento sobre sus propios intereses y deseos; o, lo que es lo mismo: sobre su voluntad. En él, la fuerza cognoscitiva del entendimiento intelectual supera al interés. Hay un *exceso de conocimiento*, en el sentido schopenhaueriano de este concepto.

En otro lugar, el filósofo se alarga detenidamente en líneas magistrales que presiden su concepción de la oposición entre la vida de la inteligencia y la vida de la voluntad; o, lo que es igual, entre el genio (arte y filosofía) y el hombre corriente (práctica en la vida cotidiana). Cabe citar este largo pasaje para ilustrar con la mayor claridad posible la distinción entre el genio y el hombre corriente o común:

Solamente en el hombre alcanza un alto grado el *conocimiento* —es decir, la conciencia de otras cosas en oposición a la mera autoconciencia—, elevándose hasta la reflexión gracias a la aparición de la razón. Como consecuencia de ello su vida, además de con el simple *existir*, puede llenarse también con el *conocer* en cuanto tal, que es en cierta medida una segunda existencia fuera de la propia persona, en los demás seres y cosas existentes. Mas también en su caso el conocimiento se limita en su mayor parte a los *motivos*, si bien incluye los remotos que, cuando se abarcan en gran volumen, se llaman «conocimientos útiles». En cambio, el *conocer libre*, es decir, el carente de finalidad, no llega en él la mayoría de las veces más allá de lo que le empujan la curiosidad y la necesidad de distracción, si bien está presente en todo hombre, al menos en esa medida. Entretanto, cuando los motivos le dan tregua también en él una gran parte de la vida se llena con el simple *existir*; de ello da testimonio el frecuente hecho de quedarse boquiabierto y también aquella sociabilidad que consiste principalmente en el mero estar juntos sin conversación alguna o, a lo sumo, escasa y pobre. De hecho, la mayor parte de los hombres, aunque no con una clara conciencia, tienen en el fondo de su corazón, como suprema máxima y pauta de su conducta, el propósito de *arreglárselas con la menor inversión posible de pensamientos*; porque para ellos el pensar es una carga y una molestia. En consecuencia, piensan apenas lo justo a lo que les obligan sus asuntos profesionales, y luego lo que requieren sus distintos pasatiempos, tanto conversaciones como juegos, que tendrán ambos que estar organizados para poder ejecutarse con un *mínimo* de pensamientos. No obstante, si en su tiempo libre carecen de estos, pasarán horas en la ventana mirando boquiabiertos los acontecimientos más insignificantes —y así nos ilustrarán adecuadamente el *ozio lungo d'uomini ignoranti* [el largo ocio de los hombres ingorantes] de Ariosto—, antes de coger un libro en sus manos; porque eso emplea la capacidad de pensar. Solo cuando el intelecto excede ya la medida necesaria, el *conocer* deviene, en mayor o menor medida, fin en sí mismo. Por consiguiente, es un acontecimiento totalmente anómalo el que en algún hombre el intelecto abandone su destino natural, es decir, el servicio de la voluntad y por lo tanto la captación de las meras relaciones de las cosas, para ocuparse de forma puramente objetiva. Pero precisamente ese es el origen del arte, la poesía y la filosofía, que son así producidos por un órgano no destinado en su origen a ellos. En efecto, el intelecto es en origen un asalariado obligado a un amargo trabajo y al que su exigente señora, la voluntad, mantiene ocupado de la mañana a la noche. Mas si ese atareado sirviente llega alguna vez, en una hora de asueto, a hacer una parte de su trabajo libremente, por propio impulso y sin miras ulteriores, solamente para su propia satisfacción y deleite, entonces, esa es una auténtica obra de arte e incluso, si es de gran altura, una obra del genio (Schopenhauer, Parerga y paralipómena, 2009, págs. 95-96).

Al hombre corriente le va la vida del pensamiento como un río que avanza sin apenas detenerse; en cambio, al genio el conocimiento le resulta del más hondo peso de significación y profundidad. En el hombre común, el pensar es una herramienta útil esclavizada al servicio

de sus deseos particulares y de los deseos de la voluntad en general: la supervivencia de la especie. Para el genio, su contemplación es una libertad jubilosa y radiante que se sobrepone a sus propios deseos, y, cosa significativa, a los deseos del ser humano en general⁴⁸. De tal forma que se subordina, en tanto creador, no ya a un deseo individual o a la voluntad general humana, sino a la voluntad del mundo. Esto es, el genio es para ella como el eslabón último de su lucha inherente, de su desenvolvimiento, y, por un instante beatífico, puede contemplarse a sí misma, a través de los ojos del genio. La lucha universal cesa, necesariamente, pues para el genio el conocimiento intuitivo de objetos en el mundo es un conocer sacro, y, al mismo tiempo, una necesidad. Redime a la voluntad del mundo en su lucha consigo misma, por mediación de su persona individual y su cuerpo, con lo que, a cambio, pierde y sufre sin cuento. Para el individuo, en su trato cotidiano con los demás individuos en el mundo, la genialidad es un martirio; dado que no tiene más que una torpeza de comportamiento y modos, una falta de prudencia y un padecimiento anímico inenarrable que, en algunos casos, según Schopenhauer, semeja el sufrimiento del Cristo en la cruz:

Por eso el genio es claramente desfavorable para la felicidad de la persona, razón por la que también Goethe pone en boca de Tasso:

*La corona de laurel es, allá donde se te aparece,
Más un signo de sufrimiento que de felicidad*⁴⁹.

En consecuencia, el genio es, para quien está dotado de él, una ganancia inmediata, pero no mediata (Schopenhauer, Parerga y paralipómena, 2009, pág. 100).

Su extrema sensibilidad le torna melancólico y meditabundo, y, en ocasiones, lo lleva al desvarío; le acerca verdaderamente al loco, como se verá⁵⁰. Su extrema lucidez —la fuerza intuitiva de su cognición— le devuelve al mundo de la cordura. En suma, se halla, pues, como Hamlet, en el ínterin entre el cuerdo y el loco. En la vida común, gracias a su ajenación casi permanente, es torpe e inútil:

Puesto que además lo que constituye la prudencia es la aguda captación de las relaciones según la ley de causalidad y motivación pero el conocimiento genial no está dirigido a relaciones, un hombre prudente, en tanto y mientras lo sea, no será genial; y un hombre genial, en tanto y mientras lo sea, no será prudente (Schopenhauer, 2004, pág. 244).

⁴⁸ El genio posee la capacidad de permanecer en un estado de contemplación por tiempo prolongado; el hombre común, a pesar de tener la capacidad de contemplar el mundo estéticamente, solo puede permanecer en ese estado un breve instante. Luego, la voluntad vuelve a ganar su pensamiento y él ni siquiera nota que por un momento participó de la genialidad.

⁴⁹ “Especialmente ilustrativo es a este respecto el *Torquato Tasso* de Goethe, en el que no solo se nos pone a la vista el sufrimiento y esencial martirio del genio en cuanto tal, sino también su constante tránsito a la locura” (Schopenhauer, 2004, pág. 245).

⁵⁰ “Finalmente, tienden al monólogo y en general pueden mostrar muchas debilidades que les aproximan realmente a la locura” (Schopenhauer, 2004, pág. 244).

Schopenhauer se explica esta clase de debilidades con la relación que guardan en el genio el intelecto y la voluntad. Dado que aquel se ha emancipado de esta, durante una larga parte de su vida el genio se detiene en la contemplación de la vida misma; de la voluntad objetivada. Aspira a conocer, anhela desentrañar los misterios de cada cosa y no se preocupa por sus relaciones causales. De suerte que desatiende su individualidad en la vida corriente y se desenvuelve con bastante remilgo y temor. El genio ha de sacrificar esta parte de su ser a cambio de una vivacidad, inquietud y búsqueda insaciable de lo nuevo: un anhelo insatisfecho y un afán irrevocable por comunicar lo que ha visto.

3. 2. El genio y la locura: la ruptura del hilo de la memoria.

Schopenhauer precisa que en el hombre común se observa la relación de 2/3 de voluntad y 1/3 de intelecto; en el genio, en cambio, hay 1/3 para la voluntad y 2/3 para el intelecto: “La consecuencia de esta desproporción [...] es que el genio está emparentado de lejos con la locura, y más de cerca con la infancia” (Rosset, 2005, págs. 154-155); en virtud de dos formas concretas de la tarea creativa: la mirada genial y la fantasía (o imaginación).

Por lo que respecta a la primera, el filósofo de Danzig halla el parentesco con la infancia en los ojos del niño. En ellos, la captación de los objetos está naturalmente despojada de los intereses de la voluntad. No es accidental, sino natural, puesto que en el niño no se ha dado todavía el despertar de los intereses sexuales. Estos, no desarrollados aún, no pueden sobreponerse a las funciones del intelecto. Los órganos sexuales son, para Schopenhauer, el foco de la objetivación de la voluntad en el cuerpo, por lo que todo lo que se quiere en particular tiene como finalidad general la sexualidad —una remarcada línea de *análisis de la vitalidad*, cuya influencia el propio Freud admite⁵¹—. Con su sola mirada añorada, explica el filósofo, el genio artista desecha lo innecesario de la realidad y deja únicamente lo eidético de los objetos. A saber, su objetivación adecuada.

Con la segunda, la fantasía o imaginación, el genio artista amplía su horizonte por encima del objeto y va más allá de él, “poniéndole en la situación de, a partir de lo poco que llega a su percepción real, construir todo lo demás, permitiendo que pasen ante él casi todas las imágenes posibles de la vida” (Schopenhauer, 2004, pág. 241)⁵². Este es justamente el punto

⁵¹ Ver nota 54.

⁵² Aunque ello no signifique, como podría suponerse, que cualquier individuo dotado de una fantasía desbordada sea un genio o pueda llegar a serlo. En la mayor parte de los casos, la fantasía es acompañante o condición de

de encuentro entre el genio y el loco. Los locos, según Schopenhauer, conocen correctamente el caso individual presente, en el tiempo, y también algunos pasados, pero desconocen la conexión de relaciones que existe entre un momento y otro porque han perdido *el hilo de la memoria*. Un suceso horrible, un violento sufrimiento espiritual, lo ha roto. Es este un aspecto poco tratado en los estudios sobre Schopenhauer, pero, desde la perspectiva de esta investigación, de importancia fundamental. El autor de *El mundo* dice, explícitamente, que una visión insoportable para el individuo ha embargado su naturaleza toda y la conciencia racional ha implotado para que el individuo pueda seguir viviendo. Sin duda, una novedosa concepción de la insania. Debe surgir una fantasía, continúa el autor, en socorro de la supervivencia de la voluntad angustiada, para rellenar los huecos de la memoria. Y es eso a lo que se llama *desvarío*⁵³.

[...] cuando esa aflicción, ese conocimiento o recuerdo doloroso es tan atroz que resulta absolutamente insoportable y el individuo sucumbiría a él, entonces la naturaleza angustiada se aferra a la *locura* como último recurso de salvación de la vida: el espíritu acongojado rompe, por así decirlo, el hilo de su memoria, rellena las lagunas con ficciones y se refugia en la locura del dolor espiritual superior a sus fuerzas, igual que se amputa un miembro afectado por la gangrena y se lo sustituye por uno de madera (Schopenhauer, 2004, págs. 247-248).

Es una debilidad de la voluntad, insuficiente en ese caso, que ordena a la inteligencia refugiarse en el rechazo, el olvido y la imaginación, en virtud de un padecimiento indescriptible por insufrible. Sin duda, podemos expresar con Schopenhauer, la relación de las variables voluntad-representación es la misma en el loco que en el genio. Hay 1/3 para la voluntad angustiada y 2/3 para el intelecto que desvaría y engaña para salvaguardarla.

El encuentro de la visión del horror del mundo, intolerable, con el sujeto cognoscente es, de tal forma, un *shock*⁵⁴. Schopenhauer ha comprobado que el desvarío es producto del

la genialidad, pero no toda persona con fantasía es un genio, pues la intuición de lo fantástico, o la imagen fantástica, puede ser contemplada como idea pura del conocimiento o conocida como un deleite que agrade al egoísmo y el capricho momentáneo del individuo. Esta es, según Schopenhauer, la fuente de las novelas de aventuras y cuentos eróticos sin ningún valor artístico. A la fantasía debe añadirse la mirada, y, sobre todo, la *técnica*, que es el arduo trabajo que ha de formar al genio creador en su disciplina: “el estar en condiciones de prestarnos ese don, de ponernos sus ojos, es lo adquirido, la técnica del arte” (Schopenhauer, 2004, pág. 249).

⁵³ “En consecuencia, se podría decir que el genio vive solamente un piso por encima de la locura” (Schopenhauer, 2009, pág. 79).

⁵⁴ Especialmente en la reflexión sobre locura, puede señalarse una influencia decisiva del pensamiento schopenhaueriano en el psicoanálisis, tal como Freud lo señala: “En cuanto a la doctrina de la represión, es seguro que la concebí yo independientemente; no sé de ninguna influencia que me haya aproximado a ella, y durante mucho tiempo tuve a esta idea por original, hasta que Otto Rank nos exhibió aquel pasaje de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, donde el filósofo se esfuerza por explicar la locura”. La cita pertenece a la *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico* (1914). Un estudio crítico al respecto

inaguantable sufrimiento que se descarga sobre la voluntad del individuo y, para reflexionar aún más hondamente, trae a cuento el ejemplo de algunos héroes trágicos⁵⁵. Detengámonos nosotros tan solo en una breve consideración sobre el furibundo Áyax.

En la tragedia sofoclea, Aquiles el invencible ha muerto en la batalla contra Troya. El valeroso Odiseo y Áyax, el telamonio, quien ha destacado por su valor temerario en la guerra, han creído, cada cual, que su fortuna era recibir las armas de Aquiles. Un juicio injusto en el que Odiseo resulta vencedor es el motivo de la furia de Áyax; quien, en un arrobo de pérdida de razón, toma venganza en contra de unos corderos que había tomado por helenos. El héroe se dirige, colérico y delirante, hacia el campamento heleno, y, después de degollar a algunos animales, se lleva consigo un carnero especialmente grande. En su tienda, Áyax lo ata: lo confunde, ofuscado como está, con Odiseo. Luego de descargar su odio en palabras de humillación, lo azota con el látigo. Atenea, en tanto, dialoga afuera de la tienda con el verdadero Odiseo —quien contempla curioso—. Le hace saber que ha engañado la *vista* de su adversario para perderlo. Luego llama a Áyax desde la entrada, y, tras solicitarle información sobre sus acciones, le conmina a seguir su tarea; en tanto, ella, la diosa, lo apoyaría para no ser descubierto. El drama avanza, el coro tiene un diálogo con Tecmesa, la esposa del héroe, y, más tarde, Áyax recupera el juicio.

Desde fuera, Tecmesa escucha sus lamentos de contrición y los gritos del héroe son atroces, desgarradores. También oye las quejas del salamino un grupo de marineros, el coro, que le servía fiel. La cumbre de la locura de Áyax se da, en la obra, cuando, mediante el recurso del *ekkykléma*, se abre la puerta central del teatro y se muestra un escenario pequeño sobre el que descansa el héroe con los animales degollados. La escena ha sido reproducida en diversas pinturas que, sin embargo, no han pervivido, pero podemos imaginarlas como patéticas, colmadas de sentimiento y piedad por el héroe abatido. Es decir, derrotado por los dioses, que le castigan por su *hybris* desmedida.

El ejemplo citado por Schopenhauer no es baladí, por supuesto. Luego de descubrir los actos atroces que ha acometido en su arrebatado de demencia, Áyax determina su destino:

puede consultarse en: Barreira, Ignacio. «¿Préstamos inconfesables? Acerca de Freud y Schopenhauer», en RACIMO, Repositorio de la Universidad del Salvador, [en línea], s. f., Psicología y psicopedagogía.

⁵⁵ “Considérense como ejemplo de esto el frenético Áyax, el Rey Lear y Ofelia: pues las criaturas del auténtico genio, que son las únicas a las que podemos referirnos como generalmente conocidas, equivalen en su verdad a las personas reales” (Schopenhauer, 2004, pág. 248).

suicidarse. “O hermosamente vivir o hermosamente morir es preciso que haga el bien nacido” (Sófocles, 2015, pág. 33), dice, puntualmente, en la obra de Sófocles. Es emblemática, pues, aunque también simbólica, en cierto grado, la manera en que Áyax lleva a cabo su propia muerte. Schopenhauer ha explicado a la locura como un subterfugio de la voluntad que, *embargada de angustia*, produce el desatino de la conciencia —en concreto, de la memoria— para salvar la vida. Áyax se suicida para recobrar la justicia universal (igual que el héroe Orestes asesina a su madre para recuperar el orden de su ciudad y expiar los pecados de su estirpe). En otro sitio, Schopenhauer, llama a este último recurso una *ruptura del pensamiento*. En analogía, la tragedia de Áyax simboliza en Atenea al *delirio*, que falsea su visión. Y, tras volver en sí, la contemplación del horror del mundo, el horror que él mismo ha perpetrado, le rompe, le desgarrar, ¡le hace trizas! Schopenhauer lo explica del siguiente modo: “el *delirio* falsea la intuición; la *locura*, los pensamientos” (Schopenhauer, 2004, pág. 246). En los capítulos sobre la metafísica de lo bello de los *Parerga y Paralipómena* (1851), mientras el filósofo lleva a cabo una dilucidación del concepto de sueño, compara a este con una breve locura: un tiempo en el que el hilo de los pensamientos está roto, deshilvanado:



En eso se basa su semejanza con la locura que, como he mostrado, en esencia se puede reducir a un cierto desorden de la capacidad de rememoración. Desde este punto de vista, se puede caracterizar el sueño como una breve locura, y a la locura, como un largo sueño (Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, 2009, pág. 255).

En *El imperio de Flora*⁵⁶, obra del francés Nicolás Poussin (1594–1665), la caracterización de la caída de Áyax se representa con la figura del héroe precipitándose sobre su propia espada sin vacilación. ¡Con el cuerpo de costado! Inspirado por las *Metamorfosis* de Ovidio, el pintor concibe al rey de Salamina, el clavel, cubierto con un casco de oro y desnudo, a medio camino entre erguido y cayendo. A su derecha, Narciso se contempla a sí mismo sobre un ánfora que sostiene una ninfa, como ejemplo de la vanidad de todo lo humano. Tras él se encuentra Clitia, el girasol, quien dirige su mirada al cielo, donde Apolo, el dios solar del bello sueño, surca los aires en su carro. Del lado diestro de la composición se puede apreciar la enredadera: Crocus y Smilax abrazados; le sigue Adonis y Jacinto, sangrantes. ¡Y la propia Flora corona el centro!, donde danza y esparce flores sobre un corro de niños y personajes. La lectura que aquí se hace sobre la conciencia que se desgarrar —por así decirlo, que se *suicida* para conservar la vida del hombre—, se representa en la tragedia de Sófocles y en la pintura de Poussin con el filo que atraviesa por el costillar el cuerpo del guerrero salamino. ¡El cuerpo, objetivación más inmediata de la voluntad, se parte! Desnudo y con la mirada doliente, el héroe cae. En su cabeza, no obstante, el ornamento permanece indemne, ecuánime, intachable, pues el honor del héroe, es decir, su esencia heroica, se salva, pero para ello ha de ceder la vida.

A pesar de lo trágico de las historias de los personajes concurrentes, Poussin logra una composición en la que ha hecho converger, además de a la muerte, a la redención que ella conlleva. Un asunto que quedará perfectamente claro en el capítulo siguiente de esta investigación, el referido a la tragedia. La onerosa pérgola del fondo sirve de marco para conformar un círculo en el que la muerte y la vida, con el tono oscuro y nacarado de los cuerpos danzantes, fluye circularmente: de la estatua de Príapo a Apolo, de Jacinto a Áyax. La mirada del espectador danza con la danza de la naturaleza. Una composición en la que

⁵⁶ Resulta inmediatamente propia la referencia a este cuadro, desde el punto de vista de la teoría de la pintura de Schopenhauer. Conservado en el Museo de Dresde, en Alemania, se trata de un lienzo de estilo clasicista. Al respecto, el filósofo destaca el gracejo y carácter atinado de sus formas. Es pertinente de manera inmediata, en el sentido formal —en cuanto al contenido, el tema y la factura—. Y de manera mediata, pues se trata de una pintura que expresa figurada y convincentemente la caída del héroe Áyax. Únicamente en ese sentido podemos hacer uso de ella para la dilucidación del concepto de locura y tragedia que está por realizarse.

podemos descubrir el lado objetivo y subjetivo⁵⁷ de la contemplación de las ideas superiores e inferiores: la fertilidad de la naturaleza y la vanidad de todo lo humano. El espíritu entra en calma, pero la voluntad, desasosegada, se agita sin entender por qué, hasta que comprende el trasfondo de la obra: la humanidad, como todo lo vivo, ha nacido para ser desgraciada.

4. *Obertura.*

Las consideraciones precedentes sobre el genio y el hombre común, el Torquato Tasso, la locura, la caída de Áyax y la obra de Poussin, servirán para sostener una breve tesis sobre el arte —arquitectura, pintura, escultura, tragedia y música—, al interior del *corpus* filosófico del pensador alemán Arthur Schopenhauer. La poesía trágica es el grado supremo de las artes que objetivan una idea en un determinado grado de la voluntad. La música, por su parte, es la única llave que nos conduce al fondo más enigmático del mundo: un sitio incluso anterior a la voluntad misma, como se verá en el Capítulo 3⁵⁸. Además de ellas dos tenemos a la arquitectura, la jardinería, la escultura y la pintura, que, en la jerarquía de las bellas artes, ocupan un sitio intermedio. Pero es en la poesía trágica donde se presenta la más elevada contemplación de un modelo general de fuerzas sobre la condición humana; ella nos revela la verdad sobre el error y la condena del hombre. Por medio de la tragedia nos vemos posibilitados, por primera vez, para negar la voluntad de vivir momentáneamente. Mas, ¿de qué modo? Esta negación integra, al mismo tiempo y de manera harto consistente, una redención. A partir de la liberación del conocimiento y del conocimiento de la voluntad sobre sí misma surge, por vez primera, la verdad en su majestuosa totalidad. Y lo que la conciencia

⁵⁷ Esto es lo que Schopenhauer denomina los dos lados de la experiencia estética: “En el modo de consideración estético hemos hallado *dos elementos inseparables*: el conocimiento del objeto, no como cosa individual sino como *idea* platónica, como forma persistente de toda esa especie de cosas; y luego la autoconciencia del cognoscente, no como individuo sino como *puro e involuntario sujeto del conocimiento*” (Schopenhauer, 2004, págs. 249-250).

⁵⁸ El tema de un sitio anterior a la voluntad es una cuestión compleja sobre la que cabría extenderse algo más. Clément Rosset, en su libro *Schopenhauer, filósofo del absurdo* (1967), recuerda que el pesimista caracteriza a la voluntad como noúmeno y como cosa en sí, siguiendo la nomenclatura kantiana. No es insustancial recordar que la principal diferencia entre la voluntad y la cosa en sí es que a la cosa en sí es imposible acceder; en cambio, a la voluntad se accede por medio de la experiencia interna del propio cuerpo. El noúmeno estaría más del lado de la idea —al constituir esta un producto de la imaginación y la razón— que de la voluntad. Aunque el propio Schopenhauer advierta una y otra vez que la voluntad es el noúmeno. ¿Cabría, pues, preguntarse por dos clases de voluntad? ¿Una que se refiera a la cosa en sí, como tal, y otra que se refiera, más bien, al noúmeno? Rosset especula que, de ser el caso, la música sería la única con licencia para acceder a ese estadio nebuloso *ante rem*. Quédese esto en mente hasta arivar a la consideración del Capítulo 3, sobre la música.

mira le aterra. Puede ver al ser humano en la crudeza de su condición y exclamar con el rey Odiseo, al contemplar al salmiano Áyax en su desgracia: “está amarrado a un destino fatal. Y no pienso en el destino de este más que en el mío, pues veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana” (Sófocles, 2015, pág. 21). Es esta la contemplación de la sabiduría popular del sátiro Sileno, rescatada por Nietzsche en su obra de juventud. Se verá, en el capítulo siguiente, de qué modo ella opera una liberación y un conocimiento para el puro sujeto del conocimiento. Hasta este punto, las reflexiones schopenhauerianas sirven como la overtura en una sinfonía, para introducir al lector en el tono y el talante de las meditaciones que se desarrollarán.

La humanidad, dice el joven Nietzsche, es una «miserable estirpe efímera» a la que más le valdría nunca haber existido. Pero, ya que nació y vive, lo mejor para ella es morir pronto; pues cuanto es no es sino fantasma y sombra vana. Hay en esta verdad una experiencia subjetiva y objetiva. Sin embargo, la captación de la idea platónica de la humanidad, en la tragedia, funciona como aquietador. Al mismo tiempo que un placer ominoso en lo sublime (*Erhabenen*), al puro sujeto del conocimiento le embarga un sentimiento de terror y angustia que le lleva a un estado de elevación (*Erhebung*). Entiende o, por mejor decir, *comprende* algo más sobre el ser humano. Que su condición es la de la miseria, el sufrimiento, la muerte y la enfermedad.

En la música, por otro lado, hay una revelación que enseña la existencia de un dominio independiente del mundo existente. Hay una secreta aprobación de júbilo momentáneo que esboza lo dionisiaco en Nietzsche y la negación de la voluntad en la ética schopenhaueriana⁵⁹. En todo caso, surge la vida redimida, propiciada o regalada por un «dios oculto» que nos enseña que el error de la vida puede tener una cura. Lo cual es, más bien, el olvido de un dolor, que no el logro de una felicidad. Escuchemos *La gazza ladra* de Rossini, por ejemplo; uno de los conciertos predilectos del pesimista. O *La pasión según San Juan*, de Bach, citada por el filósofo en los *Parerga y Paralipómena* para ejemplificar el sentimiento de compasión y negación propio de los santos y ascetas.

En cualquier caso, el tema de la música es extenso y un capítulo aparte en la filosofía de Schopenhauer. Podemos, sin embargo, culminar estas reflexiones con un pasaje de la obra

⁵⁹ No ha de olvidarse que la negación de la voluntad es el objetivo final y el culmen de todo el sistema propuesto en *El mundo como voluntad y representación*.

de Thomas Mann en la que se resume a la perfección el espíritu esperanzado del filósofo de Danzig. Una esperanza agria, pero no por ello menos dulce:

Al hombre le está otorgada la posibilidad de realizar una corrección que invalide el gran error y la gran equivocación que es el ser. Esa intuición suprema, que se le da cuando hace suyo el entero sufrimiento del mundo, puede llevarlo a la resignación y a la conversión de la voluntad. Y de esta manera la *secreta esperanza* del mundo y de todas las criaturas es el hombre, hacia el cual, por así decirlo, tienden confiados todos los seres y al que miran como su posible redentor y salvador (Mann, 2000, pág. 70).

Capítulo II. Schopenhauer, filósofo de la tragedia.

El pecado original, la muerte y el espanto

¡Dolorosa, dolorosa desgracia, repentina y desgarradora! ¡Persas, llorad de oír este dolor! ¡Llorad!
Esquilo, *Los persas*.

La voluntad, el deseo de vivir, es tan fuerte en el animal como en el hombre. En el hombre es mayor la comprensión. A más comprender, corresponde menos desear. Esto es lógico, y además se comprueba en la realidad. La apetencia por conocer se despierta en los individuos que aparecen al final de una evolución, cuando el instinto de vivir languidece. El hombre, cuya necesidad es conocer, es como la mariposa que rompe la crisálida para morir. El individuo sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son, porque no le conviene. Está dentro de una alucinación. Don Quijote, a quien Cervantes quiso dar un sentido negativo, es un símbolo de la afirmación de la vida. Don Quijote vive más que todas las personas cuerdas que le rodean, vive más y con más intensidad que los otros. El individuo o el pueblo que quiere vivir se envuelve en nubes como los antiguos dioses cuando se aparecían a los mortales. El instinto vital necesita de la ficción para afirmarse. La ciencia entonces, el instinto de crítica, el instinto de averiguación, debe encontrar una verdad: la cantidad de mentira que se necesita para la vida. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, VI, 3.

La vida es un sueño y la muerte, su despertar.
Arthur Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*, III.

En este segundo capítulo se desarrollará una aproximación al concepto de tragedia, como género poético superior en la teoría de las artes de Schopenhauer, y se planteará a partir de ella una breve tesis sobre la filosofía del pensador de Danzig. A saber, que la filosofía de Arthur Schopenhauer no es tanto una filosofía pesimista, como se ha dicho, cuanto el principio de una filosofía trágica; lo que es ya, desde entonces, una filosofía de la tragedia. Las reflexiones en torno a la poesía y la sabiduría trágica se verán apoyadas, principalmente, en los apuntes literarios desarrollados por Alexis Philolenko en su libro *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia* (1980)⁶⁰; la crítica fenomenológica que Georg Simmel lleva adelante al comparar y distinguir las filosofías de dos pensadores disímiles, aunque semejantes, en su libro *Schopenhauer y Nietzsche* (1906)⁶¹, y, por último, el capítulo dedicado por el Dr.

⁶⁰ Este libro es “el resumen de las lecciones impartidas en la Universidad de Ginebra sobre la filosofía de Schopenhauer en el semestre de invierno 1978-79” (Philolenko, 1989, pág. 45). Según Philolenko, el método es poético —esto es, literario— pues se sustenta en un *análisis sentimental*; que no significa, en absoluto, cursilería o ausencia de rigor, sino más bien un esfuerzo *sui generis* para ponerse en la posición de comprender el hondo sentido de un discurso que pretende ser algo *vivo*: la filosofía de la tragedia.

⁶¹ La obra de Simmel se propone hallar el origen de dos filosofías que, respectivamente, niegan y afirman la vida; pero, en todo caso, se preocupan por ella. Esta suerte de genealogía se sirve de un método que indaga las

Crescenciano Grave Tirado⁶² a la teoría estética schopenhaueriana en su libro *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética* (2002), en donde sugiere que para Schopenhauer la filosofía, en general, es una tarea que se alza en el esfuerzo por pensar y decir lo que se resiste a todo pensar y todo decir: esto es, el intento por hablar otro lenguaje, el lenguaje del sustrato ontológico del mundo: la voluntad misma⁶³.

En sintonía con los pensadores citados, que no buscan tanto exponer o explicar un pensamiento cuanto pensar ellos mismos a partir del pensamiento, se hará alusión y referencia a las obras que hasta ahora se han revisado y se seguirá una línea de exposición delimitada por los párrafos dedicados a la cuestión poética y trágica en la obra cumbre de Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*. En primer lugar, se tratará a la poesía como género superior de las bellas artes que presentan una idea platónica, en un grado determinado de objetivación de la voluntad. Después, se abordará la cuestión de la tragedia, en particular, y sus recursos o pormenores técnicos. Finalmente, el discurso volverá sobre sí mismo, a la consideración referente al conocimiento objetivo, para extraer el contenido último, más profundo, de las meditaciones schopenhauerianas; esto es, la filosofía trágica. Esta se constituirá, *grosso modo*, a partir de tres temas fundamentales: a) El conflicto de la voluntad consigo misma —la herida, o el pecado original y la caída—, b) La muerte: la imposibilidad real de toda vida, y c) El espanto —el paso primero hacia el ascetismo—.

1. La poesía o el juego de las palabras.

Se ha observado, hasta ahora, de qué manera el conocimiento, en el ser humano, se halla sometido originalmente a la voluntad individual, es decir, a los deseos, y al principio de razón

predisposiciones sentimentales de ambos pensadores; intentando encontrar al hombre filósofo *que siente* más hondamente las tristezas o los goces de la vida. Así, “puede afirmarse que para uno y otro la manera profunda de tratarlos, en vez de ir a la mera exposición de la filosofía del pensador, debe ir a una filosofía sobre el pensador” (Simmel, 2007, pág. 13).

⁶² Reconocido académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyos aportes en materia estética han sido de valiosísima ayuda para esta investigación. Especialmente en el citado libro, donde el profesor hace converger a tres de los más importantes e influyentes pensadores de la modernidad: Kant, Hegel y Schopenhauer.

⁶³ En palabras de Grave Tirado: “El filósofo, partiendo de la conciencia íntima de su cuerpo como realidad en sí, va más allá de las formas subjetivas del conocimiento y, al plantear la esencia del mundo como análoga a lo que encuentra en sí, debe retornar a aquellas formas y comunicar conceptualmente el contenido de su reflexión, con lo cual ésta asume consciente y trágicamente sus propios límites” (Grave Tirado, 2002, pág. 177).

(las formas del sujeto cognoscente: causalidad, espacio y tiempo⁶⁴). Sin embargo, el conocimiento, o sea, la representación de un mundo, encuentra su emancipación a través de la contemplación de lo bello y lo sublime, en la naturaleza y el arte. De tal forma que, en virtud de sus modos de sometimiento anteriores, el puro sujeto del conocimiento, esto es, el ser humano liberado de las apetencias, obtiene la experiencia estética por *dos lados*. A saber, la calma tranquila, o la liberación del apremio de la voluntad; y el conocimiento objetivo de las ideas platónicas. En una palabra, el conocimiento de las cosas del mundo en lo que *son en sí*, fuera de toda relación. Se ha visto cómo en “algunos hombres particulares el conocimiento es capaz de sustraerse a ese servidumbre [la de la voluntad], arrojar su yugo y, libre de todos los fines del querer, subsistir por sí mismo como un claro espejo del mundo” (Schopenhauer, 2004, pág. 207). Es esta la tarea del genio, que comunica lo que ha conocido en la contemplación por medio de la obra de arte. Igual que una adivina revela los secretos del porvenir en un trance elegíaco de sumo conocimiento. Se pasará ahora a la reflexión concerniente a un género especial de las artes que representan un grado determinado de objetivación de la voluntad: la poesía.

La poesía, dice Schopenhauer, es “el arte de poner en juego la imaginación mediante palabras” (Schopenhauer, 2005, pág. 474). Ahora bien, si ha quedado dicho que la tarea del arte es revelar las ideas platónicas ante la mirada del puro sujeto de conocimiento, y se entiende que las ideas son esencialmente intuitivas, la poesía no será sino el tránsito que va de los conceptos abstractos hacia la intuición. Es decir, de la representación abstracta a la intuitiva; contrario al camino de la ciencia y la filosofía, que van de la representación intuitiva a la abstracta. Un viaje inverso en el que Ulises, cansado ya de ver el mundo de afuera, ha de regresar a su vieja Ítaca, con Penélope, para reinar. Contrario a lo que sucede en las artes figurativas, como la pintura o la escultura, donde la intuición de la idea se presenta inmediata, en la poesía los conceptos tienen la función de provocar que el oyente intuya las ideas, lo cual solo puede lograrse por medio de la fantasía: esto es, la imaginación. Cuyos portentosos logros son la mezcla de la astucia y la inteligencia con el juego y la gracia.

Cuando Schopenhauer habla de la poesía utiliza una variante de la idea platónica no usada hasta el momento, en las consideraciones sobre el arte figurativo. Al arribar a la cuestión

⁶⁴ Estas dos últimas, el *pricipium individuationis* gracias al cual la voluntad idéntica a sí misma se objetiva en seres plurales.

poética, el filósofo sostiene que el lector de poesía intuye “las ideas de la vida” (Schopenhauer, 2004, pág. 298). No son, de tal suerte, las ideas del mundo como representación en rigor; pues Schopenhauer se refiere en todo momento a las representaciones intuitivas más vivas. Hay, pues, una relación indisoluble y entrañable entre poesía y vida, es decir, entre las palabras y el mundo como voluntad. Esta relación habrá de pormenorizarse detenidamente, para comprender a conciencia lo que significa, para el pensador de Danzig, la poética.

Al respecto, Philolenko propone, en su apartado dedicado al arte, que la idea universal, “cuya orientación platónica está afirmada claramente como determinación del existente, es comprendida [por Schopenhauer] en una significación más sanguínea” (Philolenko, 1989, pág. 179). La expresión conceptual de la idea platónica, en la poesía, se relaciona íntimamente con una potencia del sentimiento cuasi corporal; aquel elemento que Clément Rosset denomina *fuerza*. Se trata, pues, de la esencia interior de la representación: el objeto más inmediato, de nuevo, es decir, el cuerpo. A saber, lo que la *signatura rerum* expresa al exterior a través del fenómeno. Es esta otra fórmula que Schopenhauer utiliza para referirse a los diversos grados de objetivación de la voluntad: *signatura rerum* o idea platónica. Y con ello se comprende una faceta más de la idea: “Schopenhauer apela desde el momento [poético] a la expresión determinada como *signatura rerum*, y ya no es solamente Platón quien le inspira, sino también Jakob Boehme” (Philolenko, 1989, pág. 179). En Boehme, antes del ser de la naturaleza se encuentra la voluntad de Dios; esta, en su oscuridad, quiere llegar a la existencia luminosa por medio de la palabra (Boehme, 1998, pág. 168). El contenido de la idea platónica, dice Philolenko, es un violento arrebató: el sordo furor de la naturaleza. Cuando el poeta plasma este contenido en el poema, una potencia con significado *real* dilata nuestra sangre y ensancha nuestro aliento. Es decir, se dirige al cuerpo vivo, sintiente y moviente. La razón de que un poema conmueva hasta lo más hondo del corazón, de nuestro ser, es decir, a la voluntad misma que somos, es, pues, que está expresando nuestra propia esencia interior: la *signatura rerum* de todo fenómeno.

Mas habrá que hacer una salvedad. Si el arte poético es oscuro furor y desmesura interior, también es luz, es Apolo. La poesía expresa a la voluntad por medio del tamiz de la representación conceptual: las palabras. Es un cristal que permite contemplar el interior más oscuro de la naturaleza: “El arte es tragedia, ya que asocia la paz y la angustia” (Philolenko,

1989, pág. 179). La angustia es cuerpo, es decir, apetencia insaciada: el contante apremio de la voluntad; en cambio, la paz es pura representación: la calma que otorga la contemplación. Esta dualidad funciona como liberador para el sujeto por medio de la representación del apremio —se trata del lado subjetivo de la experiencia estética—; y, de tal manera, sublima a la voluntad de vivir a través del espejo de las palabras. Igual que el héroe Perseo dio muerte a Medusa acercándose a ella sin mirarla directamente a los ojos; antes bien, observando el reflejo de la gorgona en su escudo, para evitar quedar petrificado por la mortal mirada del monstruo. Su mano, en la leyenda relatada por Ovidio, iba guiada por Atenea, y así fue como pudo decapitar a la “Medusa de bellas mejillas” (Ovidio, 2005, v. 775). La poesía es un espejo que permite contemplar y conocer el interior más oscuro de nuestra propia naturaleza —se trata, en este caso, del lado objetivo de la experiencia estética—. Por lo que también Jorge Luis Borges⁶⁵ dice, en su poema *Arte poética* (Borges, 1989, págs. 161-162):

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara (Borges, 1989).

Así, el hombre se conoce a sí mismo por medio de la contemplación poética. Aunque no solo el hombre se conoce, sino que la naturaleza misma puede contemplarse en un espejo por primera vez. Es, pues, la voluntad que se conoce a sí misma en su más elevada cumbre⁶⁶. Mas, ¿qué conoce?, ¿cuál es, en este sentido, la naturaleza de la naturaleza? Por medio de la aliteración, y la rima que esta implica, muestra Borges el elemento repetitivo que Rosset considera el fundamento del arte en general: “La tarea del arte consiste en decir cómo actúa la vida, cómo repite la voluntad” (Rosset, 2005, pág. 121). Si la voluntad se conoce a sí misma lo que descubre, en primer lugar, es su propia repetición en el tiempo. Tal es su naturaleza. La voluntad se objetiva una y otra vez en los fenómenos del pasado y el futuro y su esencia, no obstante, permanece oculta. La poesía no es una evasión del presente; antes

⁶⁵ Es famosa la admiración que la insigne figura de Schopenhauer despertaba en el autor argentino. Aquí se hará hincapié, únicamente, en lo que, en una entrevista publicada por *Die Welt* el 25 de marzo de 1995, Borges declaró: “Para mí, hay un escritor alemán al que prefiero sobre todos los demás: Schopenhauer. Sé que debería decir Goethe, pero Schopenhauer me interesa muchísimo más. Estudié alemán fundamental y específicamente para poder leer a Schopenhauer en su propia lengua”. Aunado a esto, en el prólogo de *El Hacedor* (1960), Borges relata que pocas cosas le han ocurrido tan dignas de memoria como el pensamiento de Schopenhauer.

⁶⁶ Dice el joven Nietzsche: “Pues del mismo modo que la naturaleza tiene necesidad del filósofo, la tiene también del artista con un fin metafísico, para iluminarse a sí misma, para que, por fin, le sea opuesto, bajo una forma pura y definitiva, lo que, en el desorden de su devenir, no ve nunca claramente; por consiguiente, para que la naturaleza adquiera conciencia de sí misma” (Nietzsche, 1932, pág. 199).

bien, se trata de una muestra de lo que deviene sin fin: lo único que es verdaderamente presente. El poema se eleva por encima de las demás artes para mostrarnos la repetición interminable de los fenómenos en el tiempo: su nulidad y su falta de esencia. Los fenómenos no poseen verdad, dice Schopenhauer, son como fantasmas o sombra vana. Se comprende al fin la nadería de existir. Entendemos, con Calderón de la Barca y su príncipe Segismundo, que “toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son” (2012, pág. 107):

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño (Borges, 1989).

La tarea de la poesía, piensa Schopenhauer, es la de revelar al oyente la idea platónica de la humanidad: la condición a la que está sujeta y de la que, como se verá, en última instancia, es víctima: en primer lugar, la ilusión del fenómeno, que es sueño; y, en segundo, su condena —que es, finalmente, una condena a muerte—. Mas la muerte, dice el filósofo, no es sino el despertar del sueño de la vida: “La vida es un sueño y la muerte, su despertar” (Schopenhauer, 1996, pág. 15). Si los fenómenos son nula esencia y la voluntad es la esencia de los fenómenos; la muerte, inevitable final al que se dirige toda vida, constituye únicamente el retorno del fenómeno a la voluntad: el retorno a lo esencial. El ser humano, una forma de vida como las haya, está condenado a expiar el pecado de haber nacido con su propio trabajo, sufrimiento y, para acabar de una vez, muerte. Schopenhauer hallará en esa condena, sin embargo, una redención. Tal es el tema de las consideraciones sobre la filosofía trágica que se desarrollarán más adelante. Por ahora, no obstante, toca volver al asunto de la poesía.

Si en la presentación de los grados inferiores de objetivación de la voluntad —es decir, en la contemplación artística de la naturaleza carente de conocimiento y los animales— la mayor parte de las veces ganan ventaja las artes figurativas; el hombre solo puede expresarse cabalmente y en totalidad por la poesía⁶⁷. Esto es así dado que la naturaleza inorgánica,

⁶⁷ Qué de golpe conocemos la naturaleza de los caninos en *Caza de lobos* (1889), de Alfred von Wierusz-Kowalski; donde el garbo y la astucia del instinto se manifiestan de manera sobria en los hocicos, las patas y, en fin, en la forma de los animales. En cambio, con cuánto detenimiento reflexionamos los pensamientos internos, pertenecientes al *discurso para uno mismo*, del joven enamorado y noble en *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno. La diferencia estriba en que un grado de objetivación de la voluntad se expresa

orgánica y animal revelan su esencia a la intuición en un solo momento bien captado y el ser humano es, para decirlo con Georg Simmel, el ser del secreto. Si bien la lucha eterna de todos contra todos se da incluso en el ámbito más grosero y oscuro de la naturaleza, tal es la lucha de la gravedad y la resistencia, en el ser humano “la tragedia de la vida” (Simmel, 2007, pág. 61) no se expresa por medio de gestos o con su mera figura, sino con una cadena secreta de “acciones unida a los pensamientos y afectos” (Schopenhauer, 2004, pág. 299). Maquinaciones, cavilaciones y pasiones de las que, en realidad, nada sabemos; y que empezamos a conocer verdaderamente y por primera vez con la poesía:

La poesía se origina en la concepción de la idea de la humanidad y su fin es comunicar esta idea en la pureza de los conflictos que la definen como aquella objetivación en la que la voluntad alcanza la mayor conciencia sobre sí misma (Grave Tirado, 2002, pág. 213).

Con los comentarios y reflexiones precedentes se abre la puerta para la dilucidación sobre la verdad que se revela en la poesía. Esta es, como apunta el estudioso francés Edouard Sans, “la representación visible del universo interior del hombre” (Sans, 1993, pág. 40). Y para caracterizarla habrá de efectuarse un análisis que distinga a la verdad histórica de la verdad poética. Ambas se dirigen y se refieren a un mismo objeto, solo que una avanza con ambiciones científicas y la otra con ojos artísticos.

1.1. La poesía y la historia.

Según el filósofo de Danzig, la historia es a la poesía lo que la pintura retratística es a la pintura histórica. Es decir, que su correspondencia es más o menos análoga. Una intenta mostrar la verdad en lo individual; la otra, en lo universal. La historia se dirige a la verdad del fenómeno individual, sus relaciones y la explicación que de los hechos se hace por medio del encadenamiento de unos con otros; igual que la pintura histórica se interesa por los personajes y sucesos más representativos de un periodo o momento determinado. Hace falta ver, por ejemplo, *La Liberté guidant le peuple*⁶⁸ (1831), de Eugène Delacroix, o *Napoléon franchissant les Alpes*⁶⁹ (1801), de Jacques-Louis David, dos lienzos franceses donde se corrobora el espíritu e intenciones de la historia, en tanto disciplina que se ocupa de los sucesos individuales y su explicación. La poesía, en cambio, se dirige a la verdad en la idea

inmediatamente, por medio de la intuición en la figura, y el otro ha de escrutarse en el secreto de los pensamientos unidos a los afectos.

⁶⁸ [La Libertad guiando al pueblo].

⁶⁹ [Napoleón cruzando los alpes].

platónica universal; esta no se puede encontrar en ningún fenómeno individual, pero «habla» desde todos ellos, del mismo modo que la pintura retratística expresa por medio de los rostros y expresiones de los individuos todo el carácter humano. Verbigracia, la famosa *Het meisje met de parel*⁷⁰ (1665), de Johannes Vermeer, en cuya expresión y fondo austero se adivina la severa entereza de todo un género humano. Se trata, pues, de lo universal en lo individual: un relato histórico se preocupa por acercarse lo más posible al fenómeno individual que relata, en un tiempo y un lugar precisos y nunca intercambiables; un relato poético, en contraposición, puede cambiar de lugar, de persona, de tiempo y, con todo, mantener su universalidad. Es un expresarse de la *signatura rerum* del ser humano, dejando «hablar» al fenómeno individual. No interesa, entonces, acercarse al fenómeno individual en sí, como historia fehaciente, con sus hechos y sus personajes; sino que esos hechos y personajes «hablen» la idea platónica de la humanidad. Importa que el poema exprese lo universal desde lo individual: la *signatura rerum*: la vida⁷¹. Preguntemos, por ejemplo, ¿en qué podría afectar la historia fehaciente, es decir, si existió realmente alguna vez, y qué biografía concreta tuvo, un príncipe de Dinamarca llamado Hamlet? Y sin embargo, qué relevante resulta, para el relato poético, que efectivamente sea Hamlet un príncipe de Dinamarca y no de cualquier otra nación del mundo; pues si no, ¿cómo representar la enemistad natural entre los nativos de un mismo pueblo, el nacionalismo exacerbado de los Estados y el afán bélico de los tiranos en su frente, simbolizados todos ellos por la figura de Fortimbrás?

La idea viva, que fue asunto del apartado anterior, presenta, por medio del poema, los afectos y pensamientos de los individuos; pero ya no se trata de los individuos, sino del ser humano universal: “la palabra poética consigue evocar lo que siempre se le escapa a la palabra conceptual: las ideas de la vida” (Grave Tirado, 2002, pág. 213). El poeta se enfrenta al caso individual, pero el camino que sigue hacia el universal es del todo distinto al de la historia. A la historia le interesa, como a toda ciencia, el universal en tanto concepto o abstracción, para hablar del caso individual. La poesía quiere al individuo para «hablar» del ser humano en general, arraigado a la vida: esto es, su condición. En palabras de Simmel:

⁷⁰ [La joven de la perla].

⁷¹ El arte, en general, tiene la función de presentar la vida ante el sujeto, sin que éste tenga que participar en ella de manera individual. Su voluntad queda ajena al espectáculo de la vida: “la actividad artística del hombre, tanto la del creador como la del consumidor, consiste en mirar hacia la voluntad (es decir, hacia la vida), pero sin la participación de la voluntad” (Rosset, 2005, pág. 121).

Todas las ciencias, y en particular la filosofía, solo tienen que ver, según [Schopenhauer], con lo general y no sujeto al tiempo; y la historia no es un asunto digno del espíritu, porque solo se ocupa de lo que no ha ocurrido más que una vez, de lo individual y casual (Simmel, 2007, pág. 163).

En cambio, la poesía —universal y eterna, dirigida a la idea platónica de la vida humana en general—, habla de lo que ocurrirá siempre, en todo tiempo y todo lugar. Pues, como se verá reiterativamente más adelante, *nihil novum sub sole*⁷². Y por eso el círculo es el signo de la naturaleza: *eadem sed aliter*⁷³. La serpiente se devora a la serpiente.

La aversión de Schopenhauer por la verdad histórica no es sino una muestra más del profundo desdén que el filósofo profesa a la etiología; a saber, la ciencia de las causas y los efectos. Nada que por medio de ella conozcamos como verdad será más que la verdad en la superficie del fenómeno. Acceder a la verdad en el sentido más hondo es, en este ámbito, la función de la poesía. Aun más, porque Schopenhauer no puede dar crédito al tiempo es por lo que no admitirá jamás la historia. “¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará” (Reina Valera, 2014), nos dice el Eclesiastés, 1: 9. En ese mismo sentido, el biógrafo Safranski aporta un comentario más en torno a la noción de historia en el filósofo de Danzig: “Para pensar históricamente hay que esperar algo del futuro, aunque uno lo haga en secreto. Cuando lo que tiene que llegar está vacío de promesas es imposible el pensamiento histórico” (Safranski, 2019, pág. 59). Schopenhauer nada tiene de optimista con respecto al futuro: en el futuro aguarda nada más que lo inocuo, la repetición y el sufrimiento: ello es digno de nuestro menosprecio⁷⁴. La filosofía ha ensayado soluciones al enigma de la existencia, inútilmente, durante tanto tiempo; porque escrutaba por el sendero de la ciencia, de la historia y de los conceptos. En fin: por el camino del principio de razón, “en vez de buscar por el camino del arte” (Safranski, 2019, pág. 291).

El poeta capta la idea viva, la esencia de la humanidad, fuera de toda relación y de todo tiempo. Muestra, por medio del poema, la adecuada objetivación de la cosa en sí en su grado supremo. El verdadero *despliegue* de la idea, dice Schopenhauer, se encuentra con mucho

⁷² [Nada hay nuevo bajo el sol].

⁷³ [Lo mismo, pero de otro modo].

⁷⁴ Estas reflexiones serán de especial interés al entrar de lleno en las tres características esenciales y constitutivas de la sabiduría trágica en Schopenhauer. La historia, dice en otro sitio el filósofo, “nos muestra la vida de los pueblos y no encuentra sino guerras y rebeliones que contar: los años de paz aparecen de vez en cuando solo como breves pausas, entreactos. Y también la vida del individuo es una constante lucha, no simplemente en un sentido metafórico, con la necesidad y el aburrimiento, sino también en un sentido real con los demás. Por todas partes encuentra un adversario, vive en constante lucha y muere con las armas en la mano” (Schopenhauer, Parerga y paralipómena, 2009, pág. 308).

mayor acierto y corrección “en la poesía que en la historia; de ahí que, por paradójico que suene, tengamos que atribuir a aquella mucha más verdad auténtica e interna” (Schopenhauer, 2004, pág. 300). Interna, es decir, en relación y con respecto a la *signatura rerum* de Boehme: el sordo arrebatado de la voluntad que quiere: quiere vivir. En este sentido entiende Schopenhauer la verdad poética en contraposición a la histórica. Se trata, en última instancia, de la tesis del formal Aristóteles, en su *Poética*, según la cual “la poesía es más filosófica y profunda que la historia, pues la poesía nos dice más bien los universales y la historia los particulares” (Aristóteles, 1977, b. 1451).

En añadidura, explica Schopenhauer, el historiador pierde de frente el objeto que describe o narra, constantemente, y por eso falsea o incluso inventa hechos y situaciones. El poeta, por otro lado, *despliega* ante la intuición intelectual del lector la idea viva de la humanidad desde un determinado aspecto, siempre presente frente a él; pues lo que en el poema se objetiva es la esencia de su propio yo. De tal manera que la tarea de la poesía es la de *desplegar* y explicitar la idea del hombre que el poeta posee ya: la idea que de sí mismo intuye por medio de *su* contemplación. El poeta, por así decirlo, pinta el cuadro de la humanidad frente a un espejo.

Dos elementos (que se revisarán a detalle en el tratamiento sobre la tragedia) son las herramientas o recursos con los que el poeta pinta su cuadro: 1. Los caracteres significativos; esto es, el temperamento individual —aunque universal— de los personajes; y 2. Las situaciones relevantes en las que aquellos podrán actuar de modo que sus cualidades más profundas se hagan visibles, esto es, intuibles, y sirvan de “fiel espejo de la humanidad y del mundo” (Schopenhauer, 2004, pág. 307). Estos elementos sirven a un solo objetivo: el de “escapar del ser por mediación del ver” (Safranski, 2019, pág. 356). Acaso sea esto, piensa Safranski, el meollo de todo lo que nos quiere enseñar Schopenhauer. A saber, conocer la verdad por medio de la contemplación y con ella la única redención del hombre: “La realización de la verdad es al mismo tiempo la desrealización de la voluntad” (Safranski, 2019), fuente única de dolor y miseria. Si el ser, esto es, la voluntad, es dolor; escapar al dolor es la verdad final contenida en la poesía. No se escapa ocultando este sufrimiento; antes bien, el ser humano se reconcilia con el dolor por medio de la aceptación y la constante muestra de él ante sus ojos: a través de la intuición que observa.

1.1.1. La mirada desinteresada.

Cabe extenderse algo más sobre dos temas de los que venimos tratando hasta ahora y que constituyen, a no ser lo central, el conflicto medular del pensamiento schopenhaueriano con su época: a) La intuición intelectual (que mejor haría en llamarse *del entendimiento*); y b) La intuición de lo universal en lo particular por medio del *despliegue* de la idea viva. Con respecto a la primera se ha citado ya la relación que guarda, y, en ese sentido, de qué manera se distancia, con la «intuición intelectual» de los llamados miembros del idealismo alemán⁷⁵. Mas aquí el asunto es muy otro; puesto que el embate de Schopenhauer no es tanto hacia aquellos como contra una forma de pensar y aun de hacer filosofía. Esa fórmula heredada de Descartes y que es la forma del pensamiento de los hombres vulgares y comunes, según su punto de vista: “la *mathesis universalis* de los cartesianos no ha contribuido poco en descarriar a la humanidad” (Philolenko, 1989, pág. 175). ¡Qué a gusto se está en el mundo de la matemática!; es decir, en el mundo visto desde el punto de vista del cognoscente sometido al principio de razón. Para el filósofo, la aritmética y la geometría son dos ciencias que se refieren a las dos formas fundamentales de la conciencia, esto es, el tiempo y el espacio. La primera, cuantifica el tiempo; la segunda, mide el espacio. Todas las demás ciencias se valen, en última instancia, de estas dos; pero ellas solas son como un tubo de ensayo vacío, numerado y detalladamente trabajado para servir de instrumento, pero sin ningún contenido. Es cierto, no obstante, que Schopenhauer, en muchas ocasiones, habla con Descartes. En las *Reglas para la dirección del espíritu* (1684), Descartes subraya y aclara que cuando se llame a la *intuición*, esta se debe comprender según su sentido latino y original: *intueri*, es decir, ver (Descartes, 2014). Se trata de la postulación de una verdad inmediata, clara y distinta, que no da lugar a duda ninguna. Schopenhauer usa exactamente el mismo término y en el mismo sentido, solo que con un matiz distinto. Se está autorizado para ver en la intuición cartesiana “la técnica en su esencia” (Philolenko, 1989, pág. 173). La intelección metódica resguarda, en su seno, a la *intuición* como instrumento para ver «a la vista de»; un desdoblamiento que le confiere el estatus de utensilio. Schopenhauer se aleja de Descartes en virtud de su doctrina de la voluntad anterior a todo conocimiento. Diferente del método intelectual, absolutamente, es la intuición schopenhaueriana. Ella es un «ver por ver» desinteresado; nunca un «ver para», a pesar de que su cualidad de inmediata y clara sea

⁷⁵ Ver nota 46.

exactamente igual que la de Descartes. La crítica al cartesianismo tiene que ir, desde Schopenhauer, en el camino de la crítica al hombre común; ese que se deja llevar, como hemos visto, por la necesidad de *usar* lo que se le aparece, y, por supuesto, de pensar el mundo únicamente con relación a ese uso. Sobre todo, en este caso, en relación a la ciencia y el espíritu racional, según lo entiende el filósofo. “La operación construida por Schopenhauer proseguirá hasta llegar a expulsar al *cogito* cartesiano de su centro en el pensamiento moderno” (Philolenko, 1989, pág. 174). Es esto lo que Rosset ha llamado la subordinación de las funciones de la razón a las potencias de la voluntad. Y que hemos examinado a detalle en el primer capítulo. La voluntad es anterior y reina sobre la facultad racional, el entendimiento y el principio de razón.

Con respecto a la intuición estética, en Schopenhauer, baste decir que la intuición cartesiana, puesta frente a aquella, es una niebla oscura orientada por el interés que no puede compararse con la mirada artística: sol vivo y deslumbrante⁷⁶. El calor de la luz es un sosiego; las sombras del deseo, en cambio, son angustiantes, pues se deben a la voluntad. No es baladí, en ningún sentido, que el hombre común sea matemático, es decir, cartesiano. Su vida entera se ve dominada, de buen grado, por fuerzas movilizadas en pro del afán de domar “un mundo que acabará vencéndole; y su estrategia es plenamente ilusoria” (Philolenko, 1989). La intuición intelectual de Schopenhauer, en cambio,

no consiste sino en desatar los lazos del interés. Desde el punto de vista del genio, pues, el arte, tan fervientemente practicado, no sirve para nada y no debe servir para nada. Por eso el hombre corriente, llevado por sus pasiones —pasiones que el genio aparta desde que hace abstracción de su ser individual— elabora planes, intenta esbozar un ideal que a decir verdad no es sino un programa. Matemático, quiere construir las ciencias sobre el fundamento de las máquinas, sin reflexionar en que la máquina —cuya etimología griega nos enseña que la astucia es la madre de la máquina— podría terminar por urdir contra él una «maquinación» (Philolenko, 1989, pág. 174).

Si bien la intuición cartesiana es, en este sentido, el origen de la claridad, la pulcritud y la precisa sencillez de la intuición en Schopenhauer (sobre todo y a partir de la herencia kantiana, referente a la Estética trascendental de la *Crítica de la razón pura*, 1781⁷⁷), esta

⁷⁶ Se comprende ahora por qué también Thomas Mann colige: “La configuración y la interpretación espirituales de esta vivencia suya, tal vez la más personal, las efectuó Schopenhauer como discípulo de Platón y de Kant. «Bello es —había definido Kant— lo que agrada sin interés.» Sin interés; para Schopenhauer esto significaba con razón: sin relación con la voluntad. El agrado estético era puro, estaba libre de interés, estaba exento de la voluntad, era «representación» en el sentido a la vez más intenso y más sereno, era intuición clara, límpida, intuición profundamente sosegada” (Mann, 2000, pág. 38).

⁷⁷ Schopenhauer era un defensor irreductible cuando se trataba de la obra magna de su maestro Kant, pues pensaba que mucho de lo que en la primera edición se había planteado, sobre todo en lo referente a la manera

última se halla atravesada por un haz de luz sereno, fervoroso y tranquilo. Pues pretende la liberación del cognoscente por medio del conocimiento más puro y arrebatador, en lo bello y lo sublime, respectivamente.

Realizado el muy breve y somero análisis de esta categoría, queda, pues, la cuestión de cómo el poeta hace surgir lo universal de lo particular, mostrando siempre lo particular. La historia, ciencia sometida al principio de razón, no puede hablar la verdad universal de la poesía. Aquella habla el lenguaje del *logos*, el cerebro y la razón; esta, el lenguaje del *pathos*, del sufrimiento y el corazón. En el siguiente apartado se examinará de qué manera.

2. La esencia de la poesía: la tragedia y otros géneros poéticos.

Según Schopenhauer, la significación interna de cada fenómeno es la misma, así se trate de la historia de una aldea o de un imperio —para el poeta, a diferencia de para el historiador, no hay acontecimientos más relevantes que otros, pues su interés no es científico, sino literario—. Los grandes sucesos, las guerras más terribles y cruentas, así como las inolvidables traiciones de los gobernantes; ello importa a la historia en función del impacto que dichos eventos tuvieron en el futuro inmediato o, con un afán explicativo, en relación a los sucesos que los provocaron. En última instancia, interesan para *explicar* el fenómeno y no nos dicen nada sobre su propia esencia. En cambio, el poeta sabe que “los acontecimientos y la historia de una aldea son en esencia los mismos que los de un imperio” (Schopenhauer, 2004, pág. 303). El poema es la manera más directa y adecuada de la verdad, de la esencia del ser humano en general. Solo por él podemos “llegar a conocer a la humanidad” (Schopenhauer, 2004); lo que ella es *en sí* e independientemente de toda relación.

Los géneros poéticos, dice el filósofo, se dividen en dos: aquel en el que lo representado —la idea de la humanidad— es, al mismo tiempo, el sujeto que representa; y esos en los que lo representado es totalmente distinto del sujeto que lo representa. En el primer género está inscrita la lírica; y en específico, el canto, que es, según Schopenhauer, el género más simple y subjetivo. Al segundo le corresponden el romance, el idilio, la novela, la epopeya y, sobre todo, el drama, “que es el género poético más objetivo y en varios sentidos el más perfecto,

en que se da la intuición de un mundo a través de las doce categorías, había ido en detrimento en la segunda edición, corregida por Kant en 1787.

como también el más difícil” (Schopenhauer, 2004, pág. 304). Sin embargo, no hay una diferencia cualitativa, como tampoco esencial, entre la poesía lírica y la poesía dramática. Aquella reproduce el interior de la humanidad entera en la subjetividad del corazón humano arrobado de angustia, zozobra o tristeza. Lo expresa Grave Tirado cuando dice que en la lírica “predomina una cierta subjetividad en el sentido en que desde el yo se habla del hombre” (Grave Tirado, 2002, pág. 215). Es el sujeto de la voluntad, es decir, el propio querer, el que llena la conciencia del cantante, “unas veces como querer liberado y satisfecho (alegría) pero con más frecuencia obstaculizado (tristeza), y siempre como afecto, pasión y estado de ánimo agitado” (Schopenhauer, 2004, pág. 305). Se trata, en la poesía lírica, de la escisión fundamental entre el querer y el conocer⁷⁸. El conflicto entre el conocimiento puro que llena al bardo para alejarlo y, en suma, salvarlo del querer; y el constante recuerdo de los fines a los que sirve: un momento en el que la intuición de la naturaleza le despega de sus intereses. Es tan solo un instante que no llega a concretar la tranquila contemplación, pero que tampoco se deja llevar por el querer, el interés personal de los fines: “el auténtico canto es la reproducción de todo ese estado de ánimo tan mezclado y dividido” (Schopenhauer, 2004, pág. 306). Para Philolenko, esta mezcla es el primer estado en que se expresará la herida abierta que es el hombre: una contradicción constante entre lo que el sujeto quiere y lo que la conciencia sabe: un conflicto inane. Exactamente igual a la cuerda estirada de la lira, transida de vibraciones que regalan con una música más aguda cuanto más tensa. El poeta lírico se vale de las pasiones en tensión para cantar su más jovial felicidad o desasosiego; del mismo modo que el músico afina las cuerdas en una tonalidad determinada para cada pieza.

Ejemplo del subgénero lírico es el poema *A la luna* (1778), de Johann Wolfgang von Goethe, probablemente el poeta romántico alemán más influyente e importante, solo por detrás de Novalis. En *A la luna* el yo poético compara las cualidades naturales de su intuición de la noche con la soledad en que ha quedado, tras la partida de la mujer amada:

De nuevo breñas y valle
llenas de fúlgida niebla,
y también de pronto el alma
del todo calmas y quietas.
En redor mío tu sedante
mirada doquiera esparces,
cual una amiga mirada

⁷⁸ Tal concepto se abordará más adelante, sobre todo, en las reflexiones acerca de la muerte; basadas en el Capítulo 41 del segundo tomo de *El mundo como voluntad y representación*: «Sobre la muerte y la indestructibilidad de nuestro ser en sí» (Schopenhauer, 2005).

que se duele de mis males.
Horas alegres y tristes
en mí dejan largo eco
y, entre dolor y alegría,
solitario merodeo.
¡Corre, corre, río querido!,
por siempre se fue mi gozo,
cesaron bromas y besos,
que infiel me fue la que adoro.
¡Una vez tuve en el mundo
aquello que tanto vale!
¿Por qué, para mi tormento,
nunca ya puede olvidarse?
¡Corre sin tregua, río mío;
del valle a lo largo corre,
corre sin tregua, mi río!
y ponle tu vaga música
a mi canto dolorido. (Goethe, 1951, pág. 822).

En *A la luna* se tiene la clara intuición de un paisaje sentimental: el valle, los árboles, la bruma, la luna suave, entre otros varios elementos, constituyen la imagen subjetiva del poeta, ante la desgracia. El cantante emprende un largo viaje hacia la noche, es decir, hacia la esencia interior de sí mismo. Las pasiones así descubiertas se mezclan con el natural de un neblinoso rincón en el bosque. Viene luego un dulce sosiego en la oscuridad, propiciado por el lamento de los males acaecidos: la palabra poética libera al yo que quiere, esto es, al yo deseante, por medio de la expresión del dolor. El abandono toma aquí la forma de la caricia negra de la noche, iluminada por una luz blanca, sempiterna y circular, pues siempre vuelve, mostrando otra de sus caras, pero cada vez la misma. Otra y la misma, la luna regala calma al ánimo del yo poético. Una vez hubo amor —recuerdo agrio del pasado—, ahora nada más que soledad, en un merodeo tormentoso por el bosque. Finalmente, el afluente del río, como símbolo de la existencia y el tiempo, se erige en recordatorio del viejo *vanitas vanitatum et omnia vanitas*⁷⁹ (Reina Valera, 2014, Ec. 1: 2); pues los sucesos de la vida pasan sin tregua, sin importancia⁸⁰. El poema de Goethe, a juicio de Schopenhauer, es la muestra más clara de la lucha de la conciencia con la voluntad impedida; el querer desbordado que se enfrenta a la conciencia de su solitario destino. El hombre ha sido abandonado en medio de la noche más oscura y su único consuelo es la luna. La luna y el canto, a saber, el recuerdo.

⁷⁹ [Vanidad de vanidades; todo es vanidad].

⁸⁰ Seguimos aquí la erudita interpretación literaria del filólogo Antonio Regales, en su ensayo «*An den Mond*», de J. W. Goethe: análisis del poema en su texto y su contexto (Regales, 1997), aparecido en la Revista de Filología Alemana de Madrid, en mayo de 1997.

En el transcurso de la vida se van separando cada vez más aquellos dos sujetos, es decir, el sujeto del querer y el sujeto del conocer, “o hablando popularmente, el corazón y la cabeza” (Schopenhauer, 2004, pág. 306); así, como es sabido, dice Schopenhauer, con la madurez llega la prosificación y el temperamento que es más apto para el drama. Y el espíritu olvida aquel ímpetu lírico, más propio de la juventud. No conoció Schopenhauer, por poco, al mancebo hermoso, icono de la poesía maldita francesa, Arthur Rimbaud (1854–1891). Mas sus reflexiones sobre la jovialidad y la poesía lírica recuerdan aquel muchacho demoníaco, que escribiera, refiriéndose a una edad todavía reciente: “Antaño, si mal no recuerdo, mi vida era un festín donde corrían todos los vinos, donde se abrían todos los corazones” (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, 2011). Al efebo, dice el filósofo de Danzig, el mundo se le aparece como una mezcla indistinta de apetencia y conocimiento, de corazón y cabeza, pues la conciencia no está todavía desligada de manera definitiva del querer. Por eso también dice, con Cicerón en su *De Senectute*, que la ancianidad es la paz de las pasiones que la razón no pudo vencer en la juventud⁸¹. Con la edad adulta llega al poeta el carácter mesurado de la prosa. Con ella entramos de lleno, también, en la materia de este apartado: el drama.

El drama trágico es, a los ojos artísticos de Schopenhauer, la cumbre de la poesía. Tanto por la magnitud de su efecto como por la dificultad de su resultado. Es decir, porque el drama es la cota de los objetivos que se propone la poesía en general; a saber, revelar la esencia de la condición de ser hombre. El fin de esta suprema producción es

la representación del aspecto terrible de la vida; [...] lo que aquí se nos exhibe es el indecible dolor, las calamidades de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico dominio del azar y el irremediable fracaso de lo justo y lo inocente: pues aquí se encuentra una importante advertencia sobre la índole del mundo y la existencia. Es el conflicto de la voluntad consigo misma lo que aquí, en el grado superior de su objetividad, se despliega de la forma más plena y aparece de forma atroz. Tal conflicto se hace visible en el sufrimiento de la humanidad: por un lado, a través del azar y el error, que se presentan como señores del mundo y personificados bajo la forma del destino en virtud de su perfidia, que llega a tener apariencia de intencionalidad; por otro lado, el conflicto nace de la humanidad misma, por los entrecruzados afanes de la voluntad de los individuos, por la maldad y equivocación de la mayoría (Schopenhauer, 2004, pág. 308).

⁸¹ Una distancia salva, sin embargo, al autor de las *Iluminaciones* del concepto de poeta lírico en Schopenhauer. Cuando el francés anhela la edad adolescente, hace de ella una fiesta: “Ahora bien, recientemente, como estuviera a punto de exhalar el último aliento, pensé en buscar la llave del antiguo festín, en el que acaso recobrará el apetito” (Rimbaud, 2011). En cambio, Schopenhauer piensa que el conocimiento debe elevarse por encima de los apetitos. Y sin embargo, “oponiéndose a las tesis de Paul Valéry, [Schopenhauer] toma en cuenta, como en el *Manifiesto surrealista* de 1924, la capacidad de develación y revelación del pensamiento intuitivo y el poder del inconsciente como origen de toda auténtica creación” (Sans, 1993, pág. 98). No está Schopenhauer tan lejos, si bien tampoco tan cerca, de la influencia romántica que dominó a los poetas a partir de la aparición, en 1873, del poema en prosa *Una temporada en el infierno*.

Se trata, entonces y como se ha visto, de una misma voluntad que, detrás del fenómeno, impulsa a los individuos a despedazarse unos a otros. El conflicto de la voluntad consigo misma queda por fin revelado por medio de la intuición. El aspecto terrible de la vida, de cualquier vida —es decir, todas y cada una de las vidas individuales—, se ejemplifica aquí de la manera más cercana posible: nos sentimos hermanos de aquellos a quienes vemos sufrir porque sabemos que, en esencia, somos la misma voluntad. El sentimiento de compasión es una advertencia, es decir, nos aterroriza: vemos el sufrimiento de la humanidad que somos representado en caracteres a la vista. La cuestión radica, pues, en el dolor. La poesía aventaja a las demás artes en la medida en que se ocupa del destino del hombre, de su condena al azar y al error y de la lucha egoísta entre los individuos (Philolenko, 1989, pág. 205). La contemplación de este dolor, sin embargo, sirve como medio para la redención, o sea, la liberación; así, luego de la contemplación de una tragedia, el “conocimiento, purificado y elevado por el sufrimiento mismo, alcanza el punto en que el fenómeno, el velo de Maya, ya no le engaña” (Schopenhauer, 2004, pág. 309). El conocer ha traspasado, con ayuda y por mediación del dolor, el *principium individuationis*⁸². El puro sujeto del conocimiento puede ahora conocer la esencia del mundo: su condición en el espejo: “La verdad innata que revela el arte es la certeza de que existimos para ser desgraciados” (Rosset, 2005, pág. 148).

Tal certeza provoca la resignación: la renuncia no simplemente a la vida sino a la voluntad de vivir en general. Todos los héroes trágicos mueren purificados por el dolor, después de que se ha extinguido la voluntad de vivir en ellos. Expían, con su muerte, la culpa. El pecado de ser hombres y permanecer atados a la voluntad, sin más motivos que los de no conocer sus motivos. Y sin embargo, si la voluntad es la fuente del sufrimiento en el mundo, ¿cómo puede el conocimiento de esta misma voluntad traer tranquilidad, aportar la serena sapiencia del cognoscente? En ese sentido, piensa Rosset que, al desplazarnos fuera del mundo y mirarlo estéticamente, sin formar parte del teatro del dolor y del azar, comprendemos que efectivamente el mundo es dolor y azar y que “*es bueno que la voluntad sea mala*” (Rosset, 2005, pág. 148). Nos conformamos con ella, la hemos entendido, la comprendemos al fin. Consolamos nuestra herida con su saber. Tal es la enseñanza de la tragedia.

⁸² En primer lugar, la condición subjetiva ha despojado al individuo de la individualidad, dejándole en posición de puro sujeto del conocimiento. En segundo, este sujeto conoce objetivamente la idea platónica del ser humano: la creación más perfecta de la voluntad de vivir. Esto es, primero se libera, luego se redime por medio de la verdad. La naturaleza de dicha verdad será dilucidada en el apartado siguiente, sobre la *sabiduría trágica*.

Y Grave Tirado, en su capítulo dedicado al asunto, sostiene que aprendemos no a lamentar los dolores del mundo; sino, por el contrario, a deplorar los goces, lo que es radicalmente distinto, e incluso, casi su oposición (Grave Tirado, 2002, pág. 219). Por ello, como se verá, Schopenhauer no puede ser considerado, al menos en este punto, un pesimista. La tragedia actúa como aquietador de las pasiones al mostrar la vanidad de los afanes humanos y la inanidad de existir. ¿Qué soy?, pregunta el hombre al espejo de la tragedia, como Edipo frente al acertijo de la Esfinge. Y la tragedia “desciende al fondo del hombre mismo configurándolo, es decir, diciéndolo poéticamente” (Grave Tirado, 2002, pág. 208). Y en tal lugar, verdaderamente inefable, la poesía responde: nada. No eres nada⁸³. Al entenderse, por medio del conocimiento de la verdad trágica, el ser humano recobra una suerte de dignidad. No es simplemente que el hombre no sea nada; sino que vale allí y precisamente por no ser nada. Sabe su condición y se resigna, se redime: un aspecto completamente nuevo, juzga Mann, en la línea del humanismo clásico. Pues Schopenhauer pone el acento en una necesidad vital del ser humano. El sufrimiento es, por primera vez, el valor humano por antonomasia:

No en vano ve Schopenhauer la dignidad del hombre en la imagen del dios de las Musas. En esa imagen se revela una visión que ve juntos el arte, el conocimiento y la *dignidad del sufrimiento humano*: un humanismo pesimista, puesto que el humanismo aparece por lo general coloreado esencialmente por una retórica optimista. Representa algo enteramente nuevo, y, me atrevo a afirmarlo, algo con porvenir en el campo de las convicciones (Mann, 2000, págs. 69-70).

2.1. El *despliegue* de la idea del ser humano: los recursos de la tragedia.

Ahora bien, ¿de qué modo, hablando técnicamente, logra la tragedia *desplegar* este innúmero de calamidades sobre la condición humana frente a la intuición del oyente o el espectador? Schopenhauer propone que hay, fundamentalmente, dos elementos que sostienen la columna vertebral de la obra trágica. A saber, las situaciones relevantes y los caracteres significativos; de los que ya hemos tratado brevemente. Juntamente ayudan, cada uno en su restringido campo, a *desplegar* y explicitar la idea de la humanidad; de la misma manera que un arquitecto, por medio de la técnica en el material, ayuda a revelar en su máxima expresión la idea platónica de la materia inorgánica. El artista de la materia sólida pone en juego las fuerzas de la gravedad y la resistencia, de los materiales y el suelo, para erigir una edificación en la que la materia inorgánica muestre su esencia en plenitud. Ya se trate de mármol,

⁸³ Este aspecto, final en la obra de Schopenhauer, cobrará su total relevancia en el tratamiento sobre el ascetismo. Al asceta, se verá, se le puede comparar con el hombre trágico, esto es, el héroe, en tanto es representante de una *voluntad de nada*. Con dicha reflexión concluirá este Capítulo 2.

alabastro, roca, barro o incluso cemento. A modo de ejemplo, han de visualizarse las antiguas columnas dóricas, en contraposición con las salomónicas. Las primeras no ocultan su ejercicio, sino que muestran sin pena, por así decirlo, el peso que soportan y la fuerza de que se valen para mantenerse en pie. En cambio, las segundas, como avergonzadas, ocultan la disputa entre la gravedad y la resistencia, torciéndose de manera que no se sabe qué cuerpo soporta a cuál. En ese mismo sentido, el poeta trabaja su materia, que es la idea platónica de la humanidad misma, y, como si se tratara también de un cuerpo vivo, construye caracteres que revelan en plenitud las pasiones, afectos y pensamientos del ser humano. La idea viva será tanto más viva cuanto más verosímil se nos presente a la intuición, o, por ponerlo de este modo, mientras mayor cuerpo y sangre se gasten en la obra, pues “la verdad más estricta es condición indispensable de su efecto” (Schopenhauer, 2004, pág. 307). De la mezcla oportuna de caracteres y circunstancias surgirán, dice el filósofo, tres clases de tragedia. La representación de la desgracia, esencia de lo trágico, puede hacerse:

a) Por medio de un carácter de maldad extraordinaria y rayana en los límites de lo posible; el que, de este modo, perpetrará la desgracia. Es el caso de “Ricardo III, Yago en *Otelo*, Shylock en *El mercader de Venecia*, Franz Moor, la *Fedra* de Eurípides, Creonte en *Antígona*, etcétera” (Schopenhauer, 2004, pág. 310).

b) Por medio del ciego destino, es decir, del azar⁸⁴. Es el caso mítico de *Edipo rey* de Sófocles, quien, sin saberlo, se casa con su madre y mata a su padre; por obra de un error que parece tener, allí, algo así como una intención divina.

c) Por medio de la mera posición recíproca de los personajes: por sus relaciones. Es este un tipo de tragedia, piensa Schopenhauer, que aventaja a los dos anteriores por mucho. No aparece un carácter monstruoso, que exceda los límites humanos, ni un error inaudito puesto en virtud de un destino ineludible. Sino que, por medio de caracteres usuales en sentido moral, “en circunstancias como las que habitualmente se presentan, están colocados unos respecto de otros de tal forma que su posición les fuerza a causarse a sabiendas la mayor desgracia” (Schopenhauer, 2004, pág. 310). Resulta, efectivamente, aterrador, pues el dolor

⁸⁴ Para Schopenhauer el azar y el error son epítomes del destino, pues ponen de manifiesto los caminos inescrutables que toma la vida, si bien el destino requiere de un oráculo, en ocasiones, o de un hado. Y sin embargo, su fin es el mismo, a saber, el dolor: “Por esa razón queremos examinar en la *existencia humana* el destino interno y esencial de la voluntad. Cada cual reconocerá fácilmente en la vida del animal lo mismo, solo que más débil, expresado en diversos grados, y también en la animalidad que sufre podrá convencerse suficientemente de que en esencia *toda vida es sufrimiento*” (Schopenhauer, 2004, pág. 368).

nace del obrar natural de los hombres. Y de este modo nos lo trae a una proximidad terrible. Este tipo de tragedia nos muestra una desgracia que tiene las puertas abiertas hacia nosotros, con una familiaridad inapelable; ellos, los personajes, podríamos fácilmente ser nosotros: “entonces nos estremecemos y nos sentimos en el infierno” (Schopenhauer, 2004).

2.2. El deseo de justicia: herencia del falso cristianismo.

Cabe apuntar algo más, antes de pasar a la reflexión sobre la filosofía de la tragedia, acerca del deber y la justicia poética. En una carta a su amigo, discípulo, y, posteriormente, albacea literario, Julius Frauenstädt, Schopenhauer redacta sendas líneas convencidas en las que avanza, recalcitrante, como de costumbre, explicando la cuestión de la justicia poética en el drama y la comedia. Según él, este afán de justicia tiene origen en lo que él llama el falso cristianismo, de índole protestante y racionalista, y, en añadidura, el filósofo recalca la tarea amoral —que no inmoral— de los poetas:

Lo que le faltó [a usted] no fueron ideas sino valor, valor para hablar del sentido verdadero del teatro ante un público protestante, racionalista, perplejo y excéntrico; un sentido que yo he descubierto con base en mi pesimismo y la moral ascética, los cuales nuevamente vuelven a ser confirmados (Schopenhauer, *Cartas desde la obstinación*, 2008, págs. 175-176),

dice Schopenhauer a su amigo epistolar. Frauenstädt había enviado a Schopenhauer un ejemplar de su ensayo sobre la filosofía del pesimista y este, en la carta de vuelta, intentaba aclarar y ahondar en la cuestión del teatro y la experiencia estética que surge de él. Pues, pensaba, Frauenstädt había sido tal vez excesivamente indulgente con los hombres vulgares:

El temor y el miedo de los que habla Aristóteles [en su *Poética*] son una interpretación superficial [de la tragedia]. Como en todo, aquí yo he ido diez brazas más profundo que el resto. Ciertamente, esto requirió de mucho valor y también de mucho papel para tratar el asunto. La bella y noble máxima de Voltaire: «*Point de politique en littérature! Il faut dire la vérité et s'immoler*»⁸⁵, solo la pueden pronunciar los héroes que afirman decir la verdad y hacer lo correcto. Le perdono sinceramente esta infidelidad; pero no por eso piense que lo considero alguien mejor que San Pedro, quien negó tres veces a su señor y maestro por falta de valor. Cómo lo compadecí al ver que en la página 104 usted confiesa creer en el principio protestante de «justicia poética», el cual contradice a todos los grandes dramaturgos, a Sófocles, Shakespeare, Calderón y Goethe. ¿De qué eran culpables Desdémona, Ofelia y Cordelia? ¿De que eran culpables Egmont, Edipo o incluso Lear? Este ha sido un error provocado por la vejez. Inclusive Schiller, que condena a la miseria a don Carlos y a Posa, no reparó en burlarse de ese principio protestante, de ese imperativo categórico de justicia poética:

Cuando el vicio vomita, la virtud se sienta a la mesa.

Este ensayo XI ha provocado solo una cosa de provecho, a saber, que yo haya escrito una bella página, esta, en contra de la justicia poética [...]. Incluso la comedia ha recibido conmigo, por primera vez, una explicación atinada como contrapunto de la tragedia. —De ninguna manera, déjeme decirle, nos reímos de los personajes de la comedia ininterrumpidamente—. Espero que usted sea capaz de digerir estas observaciones y que no las eche en un saco roto (Schopenhauer, 2008, pág. 176).

⁸⁵ [¡Nada de política en la literatura! Uno debe decir la verdad y sacrificarse].

Para Schopenhauer, la culpa que los héroes trágicos deben expiar no está dada en función de su historia dentro de las situaciones del drama. Antes bien, el papel que allí interpretan es ejemplo de una *culpa metafísica*, a saber, del pecado original, un asunto que trataremos por menudo en el siguiente apartado: “El verdadero sentido de la tragedia es que el héroe real no expía los errores cometidos, sino el pecado mismo de la vida, el pecado original; en tanto sea verdad que *el delito mayor del hombre es haber nacido*” (Sans, 1993, pág. 40). No hay lugar para ninguna justicia poética; sino solo para una justicia universal. De tal suerte que también Nietzsche sostiene, en su *El nacimiento de la tragedia* (1872), y refiriéndose a la tragedia de Esquilo, *Prometeo encadenado*:

Tal vez podamos expresar esta duplicidad constitutiva del Prometeo esquileo, su naturaleza apolínea a la par que dionisiaca, en una fórmula conceptual como esta: «Todo lo que existe es justo e injusto a la vez, y en ambos casos igualmente justificado». ¡He aquí tu mundo! ¡Y a eso se llama un mundo! (Nietzsche, 2010, pág. 73).

¡Ese es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo! Justo siempre, pues siempre se paga la culpa de haber nacido con la condena a la vida. Y dado que toda vida es sufrimiento, la culpa se expía con el dolor, la enfermedad y la muerte. Es esa la esencia más profunda del ser hombre que se revela con la contemplación de la tragedia.

Finalmente, la mención de la comedia en la carta que Schopenhauer envía a Frauenstädt sirve de motivo para hacer un brevísimo apunte referente a un tema hartamente interesante en la filosofía del arte de Schopenhauer. La comedia, como la tragedia, pone en evidencia la condición humana. La revela, como a un santo se le revela Dios en un determinado momento. Solo que aquí, a diferencia de allá, el poeta se detiene en halagar la falsa felicidad de la voluntad de vivir: la comedia, expresa Schopenhauer, muestra el misterio humano en su aspecto más ridículo, mezquino, y, por supuesto, endulzado y aderezado por ingenuos rayos de esperanza: se sobreentiende que la naturaleza es buena. Sin embargo, hay que apresurarse a bajar el telón, a fin de que el espectador no vea lo que prosigue. Porque, además, “lo cómico de la existencia [...] le parecerá trágico al «observador reflexivo»” (Rosset, 2005, pág. 175). El filósofo reconoce el valor, por ejemplo, de la ironía. El destino es irónico porque semeja burlarse de nuestros dolores y placeres, jugando a darnos lo que terminará por quitarnos. Ello provoca risa, más, a poco que se piense, resulta soberanamente aterrador. Schopenhauer sentencia asimismo, más adelante y en otro sitio, que la vida, vista en particular, resulta trágica, pero vista en general, es materia de risa inagotable.

3. La sabiduría trágica: tres verdades.

Se han revisado ya las características de recursos y contenido que Schopenhauer halla en el drama trágico, como género poético superior. Las consideraciones sobre la poesía en general, y, aunadas a ellas, las de la tragedia en particular, servirán ahora para sostener una propuesta con respecto a la verdad que se revela en la contemplación artística de este género supremo. A saber, como ha quedado dicho, la sabiduría trágica. Dicha verdad tiene su expresión conceptual más precisa en el relato del sátiro Sileno, acompañante de Dioniso, referido por el joven Nietzsche en su obra de juventud, *El nacimiento de la tragedia*:

Cuenta una antigua leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas había perseguido en el bosque, sin poder atraparlo, al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso. Cuando este, finalmente, cayó en sus manos, el rey preguntó qué era lo mejor y más deseable para el hombre. Tieso y envarado, el *daimón* guarda silencio hasta que, urgido por el rey, termina profiriendo estas palabras en medio de una estridente risa: «¡Miserable estirpe efímera, hijos del azar y de la ardua!, ¿por qué me obligas a decirte algo, lo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto» (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2010, pág. 34).

Como corolario de las reflexiones que hasta aquí venimos glosando en orden a la necesidad interna del sistema schopenhaueriano, se hará a partir de este punto una dilucidación de lo que, en Schopenhauer, significa esta llamada sabiduría trágica. Servirá de guía la definición que del hombre da el autor de *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Alexis Philolenko: “Error, conciencia de muerte, secreto, esta triada define al hombre” (Philolenko, 1989, pág. 130). Al error le corresponde la idea del imaginario judeocristiano del pecado original, al que Schopenhauer hace alusión en su tratamiento sobre la tragedia. Para el filósofo, la existencia es un error que no se puede explicar, pues ha surgido del azar y ha venido a parar a un mundo cuya constitución está soportada por un afán ciego: la voluntad. Fuente de todo sufrimiento, ella ha sustituido a la conciencia, a la razón —en fin, al *cogito*—, en la subordinación de las facultades que dirigen las acciones del hombre. Y, en segundo lugar, al *logos* ordenatorio del mundo. En tanto sustrato de lo existente, la voluntad es el ser que se expresa de múltiples maneras a través de los individuos. El *principium individuationis* engaña a sus creaturas; estas, ocultas tras el velo de Maya, se perciben distintas entre sí. La individuación, dice el filósofo, engendra el egoísmo: la lucha por la vida de cada uno. El eterno despedazarse unos a otros de la humanidad, en tanto creatura, ha

comenzado desde el instante mismo de su nacimiento. Lo mejor para ella, para nosotros, hubiera sido no nacer a esta vida que es en su totalidad dolor, lucha y sufrimiento.

Incluso ya que estamos aquí, no solo estamos condenados a formar parte del teatro irrisorio del querer de la voluntad —por lo menos así tendríamos la certeza de nuestra condición—; sino que una secreta esperanza aguarda en el corazón de cada hombre: la esperanza de la felicidad. El ser humano avanza por la tierra desolada persiguiendo fines, con la secreta motivación de algún día alcanzarlos, y, así, obtener la felicidad. Es en este momento, dice Philolenko, donde la conciencia de muerte vuelve a trocar la percepción que de sí posee el ser humano. Aun si alcanzara sus afanes, la muerte le frenaría: la voluntad de vivir está condenada a perder. La inevitabilidad de este hecho trae frente a los ojos de la creatura una certeza atroz: la imposibilidad *real* de la vida. El hombre, entonces, desilusionado y consciente de su perder prematuro, anhela no ser.

Por último, y como si fuera poco, la humanidad es el ser del secreto: “Añadamos que el hombre tiene no solamente sus errores secretos, sino el secreto de sus errores” (Philolenko, 1989, pág. 130). Es ella la única de las creaturas engendradas por la individuación de la voluntad que tiene la posibilidad de mentir, no sólo a otros, sino a sí mismo. La planta no tiene nada únicamente para sí, conque hasta sus órganos de reproducción están al aire libre; sus hojas, tallo, flores y frutos: “La planta existe sin misterio, sin pudor” (Philolenko, 1989). En el animal se observa ya conciencia de ocultamiento, aunque no de misterio —pero de qué manera tan velada se esconde el depredador para atacar a su presa—. En cambio, la vida entera del hombre se consume en un secreto ir y venir de pensamientos íntimos y afanes inconfesables (incluso para sí mismo). Tiene su “jardín secreto” (Philolenko, 1989); al que solo se accede por medio de la representación artística que lo desvela. Cuando el ser humano, espantado por la certeza de su derrota ante la muerte, anhela no ser, se refugia en la resignación y se retrotrae del mundo. Se aleja, lo abandona y se resguarda en su jardín secreto; es este el caso de los ascetas, los santos y los místicos. Mas ellos, dice Philolenko, guardan un secreto insospechado que echa luz al tercer momento de la sabiduría trágica. Si el pecado original —el error, el azar y el sufrimiento de la lucha eterna— ha mostrado que lo mejor para el hombre hubiera sido no nacer; y si la conciencia de muerte trae consigo el anhelo de no ser; al ascetismo, temeroso del mundo atroz, no le queda *nada*. O mejor, al escapar del

mundo por el subterfugio de la voluntad que se vence a sí misma, el asceta *no* es: *es nada*. Tiene para sí un jardín secreto inexistente.

En consonancia con esta triada definitoria, encontramos también la tercia del sobajamiento. El biógrafo Safranski refiere de qué manera inolvidable Schopenhauer ha degradado, por primera vez en la historia de la filosofía⁸⁶, al ser humano; por medio de sus tres “grandes humillaciones de la megalomanía humana” (Safranski, 2019, pág. 453). Estas son, en resumidas cuentas, la humillación cosmológica, la biológica y la psicológica.

La humillación cosmológica consiste en la constatación de un mundo que es tan solo una de las innumerables esferas del espacio infinito, “sobre la cual existe una capa de moho con seres vivientes y cognoscentes” (Safranski, 2019, pág. 453). Schopenhauer enseñó, ayudado de Kant, la imposibilidad de demostrar el origen o el fin del universo⁸⁷. O lo que es igual, que el universo es una serie de fines sin finalidad para la totalidad del universo: un constante morir y nacer de los individuos que no engendra otra cosa más que su propio morir y nacer. La humillación biológica trata de la condición animal del hombre. Él es, únicamente, un animal en el que la inteligencia tiene la función de compensar la falta de fuerza física, instinto, voracidad y, en una palabra, garras o colmillos. Esto es, la deficiencia del ser humano en la lucha orgánica por la vida. Finalmente, la humillación psicológica, la más profunda de todas, se erige como la tajante comprensión de que el ser humano no domina en su propia casa. No es dueño de sí mismo, ni nada semejante, porque el único dueño y amo del mundo es la voluntad, el deseo, el querer: “Schopenhauer dio una sacudida, anticipándose a Freud casi medio siglo, a la filosofía de la conciencia que había predominado en el pensamiento occidental” (Safranski, 2019, pág. 453). Se trata, pues, de un enunciado con consecuencias en la vida práctica más que en el terreno de la epistemología: el ser humano, dice el filósofo, no quiere hacer lo que hace porque así lo piense o haya llegado a tal conclusión por medio

⁸⁶ Redacta en otro sitio el filósofo de Danzig: “La humanidad ha aprendido de mí cosas que nunca olvidará” (Schopenhauer, *Cartas desde la obstinación*, 2008, pág. 164). Aunque, como certeramente recalca Safranski, la humanidad aprendió de él, pero olvidó también que había aprendido de él.

⁸⁷ Acerca de ello tratan los §§ 6, 7, 8, 9 y 10 de la tesis doctoral *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (1813); los que tratan acerca de la distinción entre razón de conocimiento y conocimiento de la causa; así como de la crítica directa a la filosofía de Descartes, Spinoza, Leibniz, Wolff, Schelling, Fichte y Hegel en relación con la confusión entre la existencia como condición de posibilidad para predicar y no como predicado. De tal suerte que, basado en las antinomias kantianas, Schopenhauer corrobora la imposibilidad del argumento ontológico y cosmológico —que demuestran la existencia de Dios y el universo— y aun la imposibilidad de colegir lógicamente y conocer un sujeto o alma: “el sujeto no se conoce a sí mismo, pues es la condición de posibilidad de todo conocimiento” (Schopenhauer, 1998, pág. 89).

de la razón o la correcta dirección del espíritu; sino que, porque quiere hacer lo que hace, fragua razones y convicciones por medio de la conciencia. O, como se ha apuntado en el primer capítulo, Schopenhauer invierte la tesis intelectualista según la cual *nihil volitum quin praecognitum*⁸⁸ y concluye: *nihil cognitum quin praevolitum*⁸⁹.

A la triada definitoria y la tercia del sobajamiento, dos estructuras propuestas por Philolenko y Safranski, respectivamente, para resumir la perspectiva trágica y pesimista de la filosofía de Schopenhauer; se añadirán, finalmente, las tres desilusiones de Clément Rosset. Dice el filósofo francés, en su ensayo *Schopenhauer, filósofo del absurdo* (1967), que importa mucho más la crítica al racionalismo, y las conclusiones que de ella derivan, que la idea de pesimismo tan distribuida por los falsos intérpretes de Schopenhauer. El pesimismo, dice Rosset, es una consecuencia de la subordinación de las funciones de la razón a las potencias de la voluntad. La subordinación implica que los motivos de la razón son nada más que apariencias: representaciones. Fantasmas que no pueden satisfacer a la voluntad, que siempre quiere; y en virtud de los cuales se genera la lucha, es decir, el sufrimiento. La voluntad, en tanto querer infinito e insondable, siempre quiere y nunca se da por satisfecha. Semeja la vasija de las Danaides, quienes fueron condenadas a llenar de agua con un cedazo un tonel que no tenía fondo. Por lo tanto, toda felicidad o goce es ficticio: los motivos “no tienen existencia real, no son más que representaciones ilusorias o imaginarias” (Rosset, 2005, pág. 43). El hombre no puede ser feliz porque cualquier felicidad es fantasmagoría efímera: consecuencia pesimista. Y sin embargo, la crítica de la filosofía schopenhaueriana, históricamente hablando, “al retener únicamente las ilusiones del optimismo, ha ignorado las ilusiones del racionalismo” (Rosset, 2005). No importa tanto, dice Rosset, que los motivos del querer no puedan traer satisfacción a la voluntad como el hecho de que esos motivos son ficticios; es decir: ilusiones⁹⁰. Tres son, principalmente, las ilusiones que Schopenhauer ha destronado: a) La de necesidad; b) La de finalidad; y c) La del devenir.

⁸⁸ [Nada querido / deseado que no haya sido primero conocido].

⁸⁹ [Nada conocido que no haya sido primero querido / deseado].

⁹⁰ Habremos de avanzar con cuidado en este aspecto de la filosofía schopenhaueriana; pues si hemos concluido que las satisfacciones de la voluntad son ficticias, también deberán serlo, evidentemente, los dolores y sufrimientos. La contraposición de optimismo y pesimismo, en última instancia, se soporta en la dualidad dolor-satisfacción; o sufrimiento-felicidad. Si los primeros son vanos —es decir, están vacíos—, los segundos lo serán igualmente. Es esta la idea de Georg Simmel y será revisada con lupilla en el capítulo siguiente; sobre la música.

a) La ilusión de la necesidad es la constatación de un mundo contingente: echado al azar. Sin embargo, dice Rosset, la contingencia no es ausencia de causalidad. Como hemos visto, el mundo natural, estudiado y explicado bajo las formas del principio de razón, se encuentra dominado por la causalidad. La contingencia es ausencia de causa para la propia causalidad. No se trata, pues, de un mundo caótico; sino de la presencia universal del orden sin nada que lo justifique. Lo que trae mucho más cerca al caos y al azar; dado que “la sucesión de los fenómenos remite a la causalidad y la causalidad remite a la contingencia” (Rosset, 2005, pág. 44). El mundo parece, entonces, echado al azar en un sentido primigenio. Puesto en marcha, en el orden de la causalidad, ha sido abandonado después: “El decorado teatral [del mundo] refleja la existencia, pero la existencia no refleja nada” (Rosset, 2005, pág. 44). Es, pues, causalidad sin causa.

b) La ilusión de finalidad remite a la idea de perfección imperfecta. El mundo es perfecto, porque muestra en cada una de sus creaturas el orden a la finalidad. Schopenhauer, en ese sentido, no lucha contra la noción de finalidad, como no lucha contra el concepto de causalidad. “Todo lo contrario, Schopenhauer insiste sin cesar en lo que él considera como la perfecta organización de tendencias en el seno del universo: finalidad y perfección” (Rosset, 2005, pág. 45). Una organización y orden, “tales como solo la voluntad soberana más libre, dirigida por la inteligencia más penetrante y el raciocinio más sagaz, habría podido realizarlas” (Schopenhauer, 2004). El problema de Schopenhauer con la finalidad es, en esencia, el mismo que tiene con la necesidad: el contraste entre el sistema de los fines, en el reino natural, y la ausencia de finalidad en dicho sistema de fines. Así como no hay ninguna causa en la necesidad; no hay ningún fin en la finalidad. Presente en el más mínimo mecanismo de la naturaleza, permanece ausente en cualquier perspectiva de conjunto — llámese Dios, *logos*, ciencia, progreso o revolución—. Es, pues, finalidad sin fin⁹¹.

c) La ilusión del devenir es la ilusión del cambio, la modificación y la mejoría. Se puede resumir conceptualmente en la frase de uso común: «el tiempo traerá cosas mejores». A Schopenhauer le parece, como se ha visto, que el tiempo no puede traer sino lo mismo, una

⁹¹ En ambas ilusiones, dice Rosset, es patente la permanencia de Leibniz, en general. Aunque, también en conjunto, con un cariz y un tono absolutamente opuestos. Esto es así, piensa Simmel, pues la proclividad por el pesimismo, lo trágico y el absurdo; así como la preeminencia del optimismo en un sistema, está dada no por conclusiones racionales, sino por el afecto de los pensadores.

y otra vez. Esto es, lo peor⁹². La ilusión surge en función de una astucia de la voluntad sometida al principio de razón: una sin la cual el individuo no podría vivir. Solamente la ilusión de la modificación, dice Schopenhauer, puede hacer que la humanidad acepte la eterna repetición de lo existente. La voluntad, como cosa en sí, está fuera del tiempo —del que ya se ha hablado en este capítulo—. El devenir es no más que una falsa percepción y un engaño. Un engaño del que, sin embargo, no podemos deshacernos en tanto individuos. Su derrumbamiento en el ámbito filosófico, no obstante, es relativamente sencillo. Habla Rosset: “Para que hubiera devenir, sería preciso que la voluntad evolucionase; ahora bien, al ser esta última inmutable como indescifrable, no hay devenir” (Rosset, 2005, pág. 46).

La desilusión significa a la vez tiempo cíclico y repetición del sufrimiento en el mundo sometido al principio de razón. Mas la consecuencia fundamental no es por eso pesimista, sino trágica: se trata de constatar que la muerte de los individuos es una ilusión. La muerte, según Rosset, como paso del tiempo y consecuencia de este, no engendra nada nuevo en la vida de la voluntad; pues esta no nace ni muere sino que siempre avanza en objetivaciones renovadas. Nacen y mueren los fenómenos. En ese sentido, la muerte fracasa, pues no logra ninguna verdadera modificación el curso de la vida. “Feliz y deseable sería una muerte [...] que introdujese la novedad de una ausencia” (Rosset, 2005, pág. 47). Esta reflexión cobrará relevancia en el apartado ulterior, donde se verá cómo la muerte es, esencialmente, un descanso a los sufrimientos. Y por eso mismo, dice Rosset, una conciliación con el conflictivo no ser: un anhelo.

Ahora bien. Se han revisado hasta este punto tres perspectivas acerca de lo que en Schopenhauer se ha llamado filosofía trágica (Philolenko), filosofía pesimista (Safranski) y filosofía del absurdo (Rosset); respectivamente. En adelante, avanzaremos también nosotros con nuestra propia triada. Por medio de reflexiones sobre el pecado original, la muerte y el ascetismo —que retomarán las consideraciones anteriores acerca de temas disímiles y relacionados entre sí en el *corpus* schopenhaueriano—, se intentará demostrar cómo, según

⁹² Clément Rosset recalca también, en su *Lógica de lo peor: elementos para una filosofía trágica* (1971), que para Schopenhauer la repetición es de índole eminentemente trágica (o tragicómica, vista de lejos). La repetición puede ser, acaso, el origen de la tragedia. Un sufrimiento que se repite una y otra vez es temible, espantoso: “Podríamos definir entonces lo temible como la aparición en el tiempo de un acontecimiento que repite un primer término desconocido, ajeno al tiempo” (Rosset, 2013, pág. 89).

esta interpretación, la filosofía de Schopenhauer no es tanto una filosofía pesimista o del absurdo, cuanto una filosofía de la sabiduría trágica. Para ello nos valdremos, por supuesto, de la obra de Alexis Philolenko, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*; pero nos distanciaremos de él cuando el tratamiento lo requiera, acércandonos y alejándonos a este o aquel pensador o comentarista más en consonancia con las cavilaciones de que se trate. Se acudirá a las obras de Clément Rosset, *La filosofía trágica* (1960) y *Lógica de lo peor: elementos para una filosofía trágica* (1971); con la salvedad de que el francés incluye a Schopenhauer en la serie de filósofos que no alcanzaron una filosofía de la tragedia, pues la ambición de sistema y la idea de una salvación o redención los detuvieron⁹³. Nos valdremos, sin embargo, de aquellos textos en donde Rosset desarrolla las tesis referentes a lo que nos interesa con relación a Schopenhauer: el pensamiento trágico: “el aroma fáustico, la cruz, la muerte y el sepulcro” (Nietzsche, 1932, pág. 175). Los primeros párrafos de la obra de Miguel de Unamuno, filósofo, literato español y espíritu afín a Schopenhauer, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1912); ayudarán a conformar una noción clara en el terreno filosófico del concepto judeocristiano del pecado original, la caída y la salvación.

Así pues, queda decir algo más antes de pasar, florido campo, a las reflexiones centrales de este capítulo. Schopenhauer ha escudriñado las entrañas de la maldad humana y de la atroz intransigencia de la naturaleza. “De ahí salió una enseñanza que, puesto que cuenta con lo peor, tiene la sabiduría de arreglárselas con el mal menor. La «añoranza de felicidad» es rebajada a prudente «precaución ante la infelicidad»” (Safranski, 2019, pág. 444). Se trata, entonces, de una filosofía que tiene de su parte a lo peor, para demostrar cómo, a pesar de todo, es posible seguir con la vida. Pequeños consuelos efímeros, tal es el arte, llevan al hombre a asumir y aceptar el mal menor en un estado de resignación; una resignación que

⁹³ Schopenhauer forma parte de la cohorte de pensadores que no abandonan la razón, el afán de sistema ni la matemática del mundo, y que, sin embargo, lanzan invectivas a los hombres del racionalismo totalitario desde una trinchería trágica: “descubrir los límites de la investigación racional no equivale en absoluto a discutir el fundamento de esa actitud, [...] los mismos que constatan la ineptitud de la razón para dar cuenta de ciertos conflictos muy bien pueden cultivar la razón en su dominio y estimarla en el más alto precio en la medida en que ella precisa del conflicto trágico trayendo constantemente a la memoria el *momento* en que los hechos contradicen a la razón; las matemáticas, por ejemplo, se le aparecen a un espíritu trágico y perfectamente sereno a la vez —es el caso de J. S. Bach— como la contemplación dichosa de un paraíso imposible, en el que razón y valor se hallarían reconciliados: visión simultánea de la perfección matemática y de su incompatibilidad con el mundo, visión puramente trágica y puramente racional a la vez” (Rosset, 2010, págs. 122-123).

acaso demuestre no tanto el interludio de la negación y el ascetismo, cuanto la fundamental preocupación de Schopenhauer por la vida.

3.1. El conflicto de la voluntad consigo misma: el pecado original: mejor *no haber nacido*.

El ser humano es, por antonomasia, la herida que no tiene sutura. Si en la tragedia se revela la verdad sobre la condición humana, esta verdad no puede ser otra que la del error, el pecado original y la condena —para Schopenhauer, el mito del pecado original es probablemente la única verdad metafísica contenida en el Antiguo Testamento—. A manera de ejemplo introductorio, repasemos brevemente un diálogo sacado del *Agamenón*, de Esquilo. En esa tragedia, asistimos a la caída del héroe, junto a Casandra, la profeta. En medio de lamentos, esta última se eleva por encima de su desgracia y la del rey para cantar una advertencia acerca de la fragilidad humana universal:

¡Ay de las empresas de los hombres mortales! Cuando van bien, se pueden comparar a una sombra. Y si van mal, con dejar correr una bandeja de agua se borra el dibujo. Esto, mucho más que aquello, me inspira compasión (Esquilo, 2000, pág. 159).

No es, pues, la vanidad de las empresas que triunfan o fallan lo más doloroso; sino el fracaso mismo de los esfuerzos enteros lo que, cuando se muestra vacío, produce mayor congoja. Veremos cómo la conciencia de fatuidad, la certeza del fracaso de la vida, es el mayor conflicto humano. La humanidad no solo está condenada, según Schopenhauer; sino que, condenada, se niega a aceptar su condena. Mas si se hace consciente, verdaderamente, de la temible esencia innata de la voluntad de vivir, un desgarramiento atroz la envuelve. La humanidad, entonces, comprende por primera vez su propia condición: el hombre debe pagar por el pecado de existir. La voluntad de vivir, por decirlo así, ha nacido condenada.

Más adelante en el drama, el coro del rey atrida y conquistador de Príamo compadece al héroe también: “¿qué mortal que esto oyera podría jactarse de haber nacido con un destino libre de daño?” (Esquilo, 2000, pág. 159). Gritos terribles se escuchan al fondo y luego la voz de Agamenón, en caída: “¡Ay de mí! Me han herido de un golpe mortal en las entrañas” (Esquilo, 2000, pág. 160). El hado que cae sobre la familia con las muertes de una descendencia condenada al infortunio, al dolor y a la miseria, es epítome del destino humano. En las tragedias griegas, el recurso de la maldición del linaje será, en la mayor parte de los casos, un ejemplo paradigmático de la condena humana. Así en el caso de los atridas; así

también en el caso de los nobles tebanos. Por eso el coro, en *Edipo rey* de Sófocles, expresa por su parte, contrito:

¡Ah, descendencia de mortales! ¡Cómo considero que vivís una vida igual a nada! Pues, ¿qué hombre, qué hombre logra más felicidad de la que necesita para parecerlo y, una vez que ha dado esa impresión, para declinar? Teniendo este destino tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh, infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso (Sófocles, 2015, pág. 244).

Conque el asunto de la vanidad está necesariamente ligado al destino; pues cuando el hombre es consciente de su condena, del pago que debe hacer por un fallo que no ha cometido, viene con ello la conciencia de fatuidad. “Las cosas ahora están como están y acabarán en lo que ya ha decretado el destino” (Esquilo, 2000, pág. 108), dice el coro en *Agamenón*. La humanidad, como el rey atrida, ha sido herida de un golpe mortal e irremediable que durará siglos, milenios. Permanece atada, desde el instante mismo en que ha venido a este mundo, a un destino fatal. Ese que, hemos visto con Rosset, significa que el hombre ha nacido para ser desgraciado.

En suma, el sustrato ontológico del mundo, la voluntad, se halla desgarrado. El velo de Maya, dice Schopenhauer, ha dividido su esencia en múltiples fenómenos que, engañados, se matan unos a otros dentro del teatro horripilante de la voluntad que se devora a sí misma. La conciencia de fatuidad exclama, al entender: “¡Ay, de mí!, estoy ante lo verdaderamente terrible de decir!” (Sófocles, 2015, pág. 244). El filósofo, en cambio, se esfuerza por decir la condición humana: el ser humano es una expresión de la voluntad objetivada en individuos: el conflicto de la voluntad consigo misma⁹⁴.

Schopenhauer erige su filosofía en contra de una visión del mundo ordenado y bondadoso, como ya hemos visto con Philolenko, y cuestiona esta perspectiva desde dos sitios. En primer lugar, la miseria que reina desde el más bajo nivel de objetivación de la voluntad⁹⁵; en

⁹⁴ Tanto más terrible, porque en el hombre no solo hay egoísmo, instinto de aniquilamiento y capacidad insoportable de dolor. Además, la humanidad es inteligente. Dado que somos voluntad, estamos condenados a perseguir motivos, llevados por el interés. Mas con la inteligencia llega también la mentira, el engaño, la tergiversación, la planeación, en suma, la sistematización progresiva de la maldad. El interés que es, en primer lugar, interés del cuerpo, se oculta tras la máscara de la razón. La fuerza incomprensible que nos arroja y mueve, sin que ninguna conciencia pueda controlar sus acciones, guarda en su seno —secretamente— la tragedia que somos: “puesto que somos cuerpo, estamos constantemente situados en el punto focal de la tragedia del ser” (Safrański, 2019, pág. 400). La tragedia que se engendra en virtud de la lucha eterna de los individuos.

⁹⁵ El conflicto de la voluntad, debe entenderse, es interno. La *signatura rerum* de Boehme confirma este supuesto. La contradicción es tan interna que se observa de manera atroz, por ejemplo, en el llamativo ejemplo de la hormiga australiana *bulldog*. Cuando esta se corta en dos, por el medio, “comienza una lucha entre la parte de la cabeza y la de la cola: aquella ataca a esta con los dientes y esta se defiende intrépidamente a picotazos: la lucha suele durar media hora, hasta que [ambas partes] mueren o son arrastradas por otras hormigas” (Schopenhauer, 2004, pág. 202).

segundo, la imperfección y maldad del más elevado grado de objetivación de la voluntad: el hombre. Valdrá mucho, aquí, glosar un amplio pasaje del segundo tomo de la obra de madurez de Schopenhauer, *Parerga y paralipómena* (1851); en donde redacta líneas como dardos contra la visión bondadosa de la naturaleza:

contra esa visión del mundo como la lograda obra de un ser omnisciente, de infinita bondad y omnipotente claman, por un lado, la miseria de la que está lleno y, por otro, la manifiesta imperfección e incluso la burlesca desfiguración del más perfecto de sus fenómenos: el humano. Aquí se encuentra la disonancia imposible de resolver. En cambio, precisamente aquellas instancias concordarán con nuestro discurso y servirán como prueba del mismo, si concebimos el mundo como la obra de nuestra propia culpa y, por tanto, como algo que mejor sería que no existiera. Mientras que bajo aquel primer supuesto esas instancias se convierten en una amarga acusación contra el creador y ofrecen materia de sarcasmo, bajo el otro aparecen como una acusación contra nuestro propio ser y voluntad, apropiada para humillarnos. Pues ellas nos llevan a comprender que nosotros, como hijos de padres negligentes, hemos llegado al mundo cargados ya de deudas, y que solamente porque hemos de pagar continuamente esa deuda con nuestro trabajo es por lo que nuestra existencia resulta tan miserable y tiene como fin la muerte. Nada es más cierto que el hecho de que, hablando en general, es el grave *pecado del mundo* lo que causa el mucho y gran *sufrimiento del mundo*; con lo que no nos referimos aquí a la conexión empírica, física, sino a la metafísica. De acuerdo con esta opinión, la historia del pecado original es lo único que me reconcilia con el Antiguo Testamento: e incluso es, en mi opinión, la única verdad metafísica, aunque con ropaje alegórico, que aparece en él. Pues a nada se parece tanto nuestra existencia como a la consecuencia de una falta y de una apetencia punible (Schopenhauer, 2009, págs. 317-318).

Para Schopenhauer, la vida misma no es más que el sitio infernal donde se expía el pecado de haber nacido. La vida es algo que mejor sería que no existiera, dice el filósofo, en consonancia con el primer enunciado de la sabiduría de Sileno. El pensador de Danzig, en lugar de proclamar un futuro fabuloso en donde se pagaría por los pecados cometidos en esta vida —lo que en efecto hace el cristianismo inauténtico—; muestra que la vida carga ya la culpa de su propia existencia. Lidiar con esta verdad es la tarea de una filosofía de la tragedia; esa que, como hemos concluido con Safranski, se enfrenta a lo peor para guarecerse en las penas y ajustarse al mal menor; para descubrir de qué manera real se relaciona el hombre con su devenir:

incluso en el cristianismo auténtico y bien entendido se concibe nuestra existencia como la consecuencia de una culpa, de una falta. Si hemos adquirido aquella costumbre, ajustaremos nuestras expectativas de la vida acomodándolas al asunto, y en consecuencia no veremos ya sus contradicciones, sufrimientos, penas y necesidad, a pequeña y gran escala, como algo excepcional e inesperado sino que los encontraremos totalmente normales, sabiendo bien que aquí cada cual es castigado por su existencia, y cada uno a su manera (Schopenhauer, 2009, pág. 318).

El pensador trágico cree necesario hablar de la tragedia del mundo; o, siguiendo a Rosset, “es recomendable hacer que lo trágico hable” (Rosset, 2013, pág. 32). La tarea del filósofo Schopenhauer es, precisamente, hablar de aquello que se resiste a la palabra (Grave Tirado, 2002). Por ello, en tanto filósofo trágico se ve impelido a componer una “«lógica de lo peor»:

en la medida en que estima que lo trágico (lo *peor*) debe ser hablado (*légein*, hablar, de ahí *lógica*)” (Rosset, 2013). Un hombre que pretendiera negar lo trágico, dice el filósofo, no se relacionaría con el mundo sino achacándole a un Dios o a una fuerza omnipotente cualquiera el estado de injusticia en el que vive. Se trata, pues, de olvidar aquel viejo pensamiento según el cual el ser humano merece la felicidad, pero no la tiene. La humanidad, según esta visión cristiana y aun romántica, tiene el derecho a la felicidad que le es negada por la injusticia que recae unas veces en el mundo, otras en la naturaleza o los hombres y, finalmente, en Dios: “Sobre este punto, cristianismo y romanticismo están plenamente de acuerdo: los dos prefieren afirmar un sufrimiento que supone el reconocimiento por derecho de una felicidad, más bien que afirmar lo trágico” (Rosset, 2010, pág. 137). En efecto, nosotros, junto a Schopenhauer, hemos de ajustar nuestras expectativas, mirar el conflicto de la voluntad consigo misma como lo *real*; pues ningún hombre podría negar la irremediable condición de la vida: la experimenta por sí mismo diariamente⁹⁶. Hace falta nada más que contemplar detenidamente el carnaval de sufrimiento y martirio que es cualquier forma de vida:

a este mundo, esta palestra de seres atormentados y angustiados que solo subsisten a base de devorarse unos a otros, donde cada animal carnicero es la tumba viviente de miles de otros animales y su autoconservación una cadena de martirios, donde con el conocimiento crece la capacidad de sentir dolor, alcanzando este su mayor grado en el hombre, y tanto más cuanto más inteligente es: a este mundo, digo, se le ha pretendido adaptar el sistema del *optimismo* y se ha querido demostrar que es el mejor de entre los posibles. El absurdo es patente (Schopenhauer, 2005, pág. 636).

El dolor y la miseria, inevitables si se está vivo, deben decirse. No hemos de dejarnos engañar por las ilusiones falsas de mejores mundos posibles ni felicidades de impostura. Lo cierto, la verdad es que este mundo es un espectáculo eterno de angustias y tormentos. Del mismo modo también Esquilo pone en boca de Jerjes, en *Los Persas*: “Hemos sido heridos de una mala suerte que durará a través de los siglos” (Esquilo, 2000, pág. 46). La sentencia de condena ha sido dictada tiempo ha; para la estirpe de mortales. En armonía con el mito esquileo, a Schopenhauer le parece que el hombre fue herido en un cuerpo que no se curará nunca. Esta herida es la esencia de, precisamente, la vida: el nacer al mundo desgarrado.

De acuerdo con el texto bíblico del Génesis, tras haber sido creados, Adán y Eva tenían —residiendo en el jardín del Edén en perfecta concordia con Dios Yavé—, el único mandato

⁹⁶ Esta sabiduría, que era popular en la antigua Grecia, se halla cifrada aún, en nuestros días, en la frase común «así es la vida», repetida tan constantemente por la gente mayor y sabia (Rosset, *Lógica de lo peor: elementos para una filosofía de la tragedia*, 2013). Ha sido única responsabilidad de la filosofía de la historia, la ciencia y el progreso —así como de la falsa religión— el hecho de que una verdad tan sencilla y esparcida haya quedado relegada a dicho vulgar.

de abstenerse de comer del árbol de la ciencia, del bien y del mal (cuyo consumo les ocasionaría la *muerte*). Pero “vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella” (Reina Valera, 2014). Entonces echó Dios Yavé a sus creaciones del Edén y nególes por siempre comer del Árbol de la Vida. De igual modo el ser humano, al nacer, adquiere, con el sometimiento al principio de razón —el conocimiento—, la pena de *muerte* como regalo. Tal es el asunto del siguiente apartado..

3.2. La muerte: la imposibilidad *real* de la vida: el anhelo de *no ser*.

Así pues, el hombre cayó del Edén, condenado por el pecado de la ciencia. La tierra entera fue maldita, desde entonces, por su causa. Pero más importante aún, dice el relato bíblico: vedado le fue comer del Árbol de la Vida. Como Sísifo, piensa Unamuno, el ser humano fue condenado a los sufrimientos y a la eterna vacuidad de sus sufrimientos; en añadidura, y como corona al dolor inacabable, recibió la muerte.

¿Quién no conoce la mítica tragedia del Paraíso? Vivían en él nuestros primeros padres en estado de perfecta salud y de perfecta inocencia, y Yavé les permitía comer del árbol de la vida, y había creado todo para ellos; pero les prohibió probar del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. Pero ellos, tentados por la serpiente, modelo de prudencia para el Cristo, probaron de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal, y quedaron sujetos a las enfermedades todas y a la que es corona y acabamiento de ellas, la muerte (Unamuno, 1983, pág. 16).

En Schopenhauer, la muerte es, ante todo, el fracaso de la voluntad de vivir. Aunque sea también, en efecto, la victoria de la voluntad sobre sus fenómenos. Se trata de una paradoja que no tiene resolución, dice Philolenko, pues permanece abierta, escindida⁹⁷. Es, por un lado y principalmente, conciencia de muerte. El ser humano es consciente de que morirá y de que, por más que intente, sus esfuerzos son vacíos ante esa fuerza irremisible que terminará por derrotarlo. Pero, por otro lado, la humanidad no puede dejar de engañarse a cada momento y desviar la mirada. Recordemos, pues, que la humanidad no solo tiene el secreto como uno de sus errores, sino el secreto de sus errores. Para vivir es necesario evadir la conciencia de muerte; y el ser humano quiere: quiere vivir. Es esta escisión entre conciencia y voluntad a

⁹⁷ En el §45 de su obra, «Reflexiones sobre la muerte», Alexis Philolenko concluye que esta contradicción insalvable es decididamente una muestra más de la tragedia humana que intenta reflexionar la filosofía de Schopenhauer. No cualquier muestra, sino la suma demostración: la constitución de la vida. En este apartado se intentará, con su ayuda, demostrar por qué.

la que, en segundo lugar, se enfrenta el pensamiento trágico. Por eso expresa Unamuno, con su sentimiento, que “la conciencia es una enfermedad” (Unamuno, 1983, pág. 17). La filosofía de la voluntad, hemos visto con Rosset, avanza anulando el mundo usando de desilusiones como instrumentos. Las representaciones del cognoscente, sus motivos, no son sino fantasmas que nada pueden saciar, porque la voluntad es insaciable. La filosofía de la tragedia de Schopenhauer anula la muerte; del mismo modo que anula la vida. Esto es, si la vida es una ilusión; la muerte es igualmente ilusoria. Morir no es sino un cambio de estados que, en analogía, podríamos comparar con el avanzar y detenerse de un reloj. La vida “es un sueño muy corto del espíritu infinito de la naturaleza. Roto el muelle, el reloj se para y no dice nada más: ha vuelto a estar entre las cosas en su evidente no-sentido” (Philolenko, 1989, pág. 246).

Las consideraciones sobre la muerte en Schopenhauer, dice Philolenko, acaso podrían consolarnos. Fungen como fármacos para una enfermedad que es incurable. Se dicen de modo que permitan pensar, de nuevo, lo que se resiste a ser pensado. De tal manera que Miguel de Unamuno piensa que el consuelo de la conciencia escindida “arranca, según [la leyenda de la caída], del pecado original. Y así fue cómo la curiosidad de la mujer, de Eva, de la más presa a las necesidades orgánicas y de conservación, fue la que trajo la caída y con la caída la redención” (Unamuno, 1983, pág. 16). La caída no solo trae el sufrimiento y la condena; con ella viene también la salvación. ¿Cómo volverían, si no, los hombres al regazo del padre, Dios Yavé? No fue la voluntad de Eva, su deseo presa del querer, de querer conservación, nada más que la maldición de la humanidad. Sino que fue Eva quien, en virtud de su pecado, dio las condiciones para la religión (del verbo latín *ligare*, con el prefijo *re-* y el sufijo *-ion*: acción y efecto de volver a unir). La voluntad, sometida al principio de razón, desgarrada en múltiples individuos por el *principium individuationis*, puede, por medio de su individualidad, salvarse: volver a ser uno con la voluntad⁹⁸.

⁹⁸ El propio Schopenhauer ensaya una y otra vez soluciones posibles al error que es el hombre; tal es el arte, la moral y el ascetismo —última victoria de la voluntad sobre sí misma, y de la que trataremos en el siguiente apartado—. Y si Schopenhauer está tan preocupado por la muerte es por lo mucho que le preocupa la vida: “Este experto conocimiento de la muerte está relacionado con su pesimismo ético, que es algo más que una doctrina, que es un carácter, un talante artístico, un aire vital” (Mann, 2000, pág. 55). Es que, ¡qué poco cercana sentiríamos la vida si no fuera por la muerte! En lo subsiguiente se elucidará este asunto en mayor profundidad.

De tal suerte, el filósofo de Danzig lleva a cabo, en su Capítulo 41 de los Complementos, segundo tomo de *El mundo como voluntad y representación* (1844), «Sobre la muerte y su relación con el carácter indestructible de nuestro ser en sí», un desarrollo de pensamientos que tiene por objeto enfrentarse al que según Schopenhauer es el problema central de la filosofía: la muerte. Esta, amenaza inmediata de la voluntad, provoca temor en el hombre, como hemos visto, a través de la conciencia; es decir, la razón. En tanto filósofo de la tragedia, Schopenhauer está del lado de los pensadores que intentarán mostrar una conformidad con la mortalidad; colmando de mayor sentido una vida para la muerte. El filósofo ha humillado a la razón y a la conciencia poniéndoles frente de sí un espejo que les muestra su real condición. El pesimista se encuentra, pues, y antes que nada, del lado de los trágicos: “la trágica historia del pensamiento humano no es sino de una lucha entre la razón y la vida, aquella empeñada en racionalizar a esta haciéndola que se resigne a lo inevitable, a la mortalidad; y esta, la vida, empeñada en vitalizar a la razón obligándola a que sirva de apoyo a sus anhelos vitales” (Unamuno, 1983, pág. 51). Del lado del segundo tipo de pensamiento encontramos los esfuerzos revolucionarios, el vitalismo, la dialéctica y, en fin, el pensamiento del progreso. Schopenhauer guarda para sí lo que hemos llamado conciencia de muerte. El pensador avanza, podría decirse, del mismo modo que Spinoza,

aquel judío portugués desterrado en Holanda; leed su *Ética*, como lo que es, como un desesperado poema elegíaco, y decidme si no se oye allí, por debajo de las escuetas y al parecer serenas proposiciones expuestas *more geometrico*, el eco lúgubre de los salmos proféticos. Aquella no es la filosofía de la resignación, sino la de la desesperación. Y cuando escribía lo de que el hombre libre en todo piensa menos en la muerte, y es su sabiduría meditación no de la muerte, sino de la vida humana —*homo liberr de nulla re minus quam de morte cogitat et euis sapientiam non mortis, sed vitae meditatio est* (*Ethice*, pars. IV prop. LXVII); cuando escribía, sentíase, como nos sentimos todos, esclavo, y pensaba en la muerte, y para libertarse, aunque en vano, de este pensamiento, lo escribía (Unamuno, 1983, pág. 23).

Schopenhauer estaba, a su manera, desesperado; conocía la desesperación de la humanidad. Y sin embargo, no cedió ante los delirios de la angustia; no fue poeta ni poetizó el pensamiento, como sí lo hizo, por ejemplo, Nietzsche (Simmel, 2007, pág. 13). Conque el pensador de Danzig, más sobrio y mesurado, resolvió recetar un fármaco para su enfermedad, esto es, consolarse —y con ello consolarnos—, por medio de la palabra (*logos*) escrita. Así entregó una desrealización metafísica de la muerte en cuatro tiempos. A saber, a) La nulidad del yo, b) La renuncia a la inmortalidad, c) Los diminutivos de la muerte y, finalmente, d) La experiencia trágica de la vida: el anhelo de *no ser*.

a) En primer lugar, Schopenhauer entiende que “cada individualidad es un error particular” (Philolenko, 1989, pág. 255). La individuación no tiene significado alguno para los movimientos de la voluntad como cosa en sí; ella es lo único real y es perpetuo nacimiento y eterna muerte. La voluntad crea como la primavera hace florecer las flores; y cubre la naturaleza con su manto de nieve cuando el invierno llega. El paso de los fenómenos semeja la pleamar y la bajamar del océano; unas veces avanza y otras retrocede. Se trata del eterno crear y destruir los fenómenos de la voluntad como potencia. Este primer momento podría expresarse de manera conceptual de la siguiente manera: la muerte solo pertenece al mundo como representación sometido al principio de razón.

b) En segundo lugar, y en consecuencia, el ser humano ha de renunciar a toda inmortalidad individual, “en carne y hueso” (Schopenhauer, 2005, pág. 517). Con el declinar de los fenómenos también acaba la conciencia; es decir, la individualidad. El temor a esta muerte es del todo falso, pues al renunciar a la inmortalidad individual se gana la inmortalidad en la voluntad. No nos aterra tanto la inmortalidad como la inexistencia de nuestro propio yo: “Si fuera el pensamiento de la inexistencia lo que nos pareciese tan terrible de la muerte, tendríamos que pensar con el mismo horror el tiempo en el que aún no existíamos” (Schopenhauer, 2005, pág. 518). En última instancia, es el temor a la desaparición del cuerpo. Y sin embargo, ha quedado dicho que el yo es nula fantasmagoría en relación a la voluntad, siempre viva, objetivada en uno u otro de sus fenómenos. Por lo tanto, la renuncia a la inmortalidad no puede sino reconfortar gracias al eterno nacer y morir de los fenómenos. En esencia, nuestro ser en sí es indestructible.

c) Los diminutivos de la muerte vienen a decir que, no obstante morimos, vamos muriendo, en realidad, a cada hora: a cada minuto: a cada segundo. No lloramos, pues, las pequeñas muertes que a diario sufrimos; esas pérdidas irrecuperables ponen de manifiesto el implacable paso del devenir. Este, en algún momento, terminará por llevarse a los seres amados y a nosotros mismos. Mas, si no lloramos los diminutivos de la muerte, si tampoco les tememos, ¿por qué temeríamos o lloraríamos cuando un estado de vida pasa abruptamente, según nosotros, a un estado de cese de la vida? “La muerte va hacia su explosión, cuidadosamente preparada; pero a nosotros, «pobres tontos», solo el relámpago final nos aflige” (Philolenko, 1989, pág. 248).

d) Finalmente, la experiencia trágica de la vida enseña que si, como hemos dicho, la vida es un error que más hubiera valido no cometer; la muerte habría de ser el anhelo de todo hombre. Así como el coro, en *Edipo en Colono*, de Sófocles, declara: “El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero ya que se ha venido a la luz lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene” (Sófocles, 2015, pág. 447). Este postrero aliento de las consideraciones sobre la muerte intenta regresar sobre el aspecto secundario y fundamental de la sabiduría trágica. A saber, ese que, según la sabiduría del sátiro, reza que lo mejor para el hombre es, por encima de todo, morir pronto.

3.3. El espanto: la figura del asceta: ser *nada*.

Hemos visto cómo, para Schopenhauer, es tanto menos esencial la muerte del hombre cuanto el hecho de saber de ella sin que ningún hombre tenga su experiencia. “Este saber introduce una ruptura irremediable entre la vida y la conciencia: cuando adquiere el saber de la muerte, la conciencia no puede adherirse completamente a la vida” (Philolenko, 1989, pág. 49). A juicio de Philolenko, las reflexiones que sobrevienen tras comprobar la ruptura irreconciliable entre voluntad y razón serán pesimistas, es cierto, pero de un pesimismo fundado en la conciencia trágica⁹⁹. Dice Gemma Muñoz-Alonso, en su estudio introductorio a la obra de Philolenko, que en la certeza

ontológica de la muerte, certeza que es un saber, el hombre ve derrumbarse las murallas serenas de la existencia y de la vida siempre empezando de nuevo. De ahí una filosofía que, sin artificios, se propondrá, en su cumbre, no domesticar el absoluto, sino trascender la muerte procurándonos un calmante. La cuestión es cómo llegar a este saber trágico y explorarlo en sus profundidades (Muñoz-Alonso, 1989, pág. 9).

A través de las consideraciones teóricas sobre la tragedia, en cuanto a su técnica y su contenido, se ha llegado a comprender, espero, de qué manera se accede a este saber trágico. El drama, como subgénero superior del género poético, y en tanto suprema obra de arte que representa un grado de objetivación de la voluntad, es el camino y la única vía para contemplar la verdad trágica. Lo que la conciencia contempla es un calmante que trasciende la muerte y que, sin embargo, le aterra. Comprende que lo mejor para el hombre hubiera sido *no nacer*; en consecuencia, anhela un pronto descanso: morir pronto: *no ser*. Es esta, según Schopenhauer, una configuración del puro sujeto del conocimiento que constituye la antesala

⁹⁹ La conciencia trágica es, en Philolenko, la mezcla a la vez homogénea y distinta de la conciencia de fatuidad y la conciencia de muerte.

del hombre ético más elevado: el asceta¹⁰⁰. El espectador trágico ha conocido la verdad sobre la condición humana y ello le ha llevado, mediante la compasión, a la resignación. La voluntad de vivir individual se retrotrae, de tal suerte, sobre sí misma. Porque entiende que todo esfuerzo es fútil, pues posee la conciencia de fatuidad, llega a la conciencia de muerte: la constatación de que, a fin de cuentas, su esfuerzo es vano no tan solo porque falle o triunfe, sino porque la muerte, señora de todo, cobrará su vida en un determinado momento. Ya está, de hecho, en este preciso momento, cobrándosela. La voluntad, por decirlo así, ha nacido muerta. En el apartado último de este segundo capítulo sobre la tragedia, se intentará demostrar cómo la figura del asceta —así como la figura del sujeto puro del conocimiento ante la tragedia— es, esencialmente, un hombre trágico. Incluso, por qué no, el más trágico.

De manera sucinta podría decirse que el hombre ha intentado evadirse del dolor de la voluntad por medio del arte. Con ello ha conseguido, sin proponérselo, conocer una verdad inmortal sobre la existencia. Sin embargo, ha sido doblemente inútil, dice Schopenhauer. En primer lugar, porque el arte le ha procurado una innecesaria esperanza: un descanso; y en segundo, porque el Sabbath es de suyo momentáneo. La victoria se logrará únicamente con la ascética. Y sin embargo, ¿cómo proponer una salvación que no comporte un optimismo banal, en el camino del falso cristianismo y las filosofías del progreso? El joven Nietzsche reflexiona así sobre la dificultad de negar la vida: “Toda existencia que puede ser negada merece también serlo: ser veraz equivale a creer en una existencia que no podría ser absolutamente negada y que es verdadera y está exenta de toda mentira” (Nietzsche, 1932, pág. 190). La voluntad, único ser que es sustrato ontológico del mundo, es una existencia que por extensión no podría ser negada. Voluntad de vivir es un pleonasma; si es voluntad, es voluntad de vivir. Quiere vivir y, en efecto, siempre vive, aunque mueran los fenómenos. Los

¹⁰⁰ No es asunto de las reflexiones que aquí seguimos y glosamos, las referentes al tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* (la Estética) y sus complementos, dilucidar la portentosa figura del asceta (explorada en la Ética). Ella implica al hombre moral, empático y compasivo; al santo, sobre todo al cristiano; y al místico, eminentemente oriental. Un tratamiento pormenorizado de estas tres figuras, desarrolladas en el libro cuatro de *El mundo*, conllevaría un esfuerzo diferente *in extremis*. Baste, pues, decir que si hasta ahora se ha intentado vencer al apremio de la voluntad por el camino de la representación liberada del sometimiento al principio de razón; en la ética se buscará vencer a la voluntad a través de la voluntad que vira sobre sí misma. La diferencia estriba, resueltamente, en la liberación del modo de conocimiento epistemológico. En el arte, la forma sujeto-objeto persiste —tal es la forma más simple de la representación—. Por medio de ella se obtiene la voluntad que se *conoce* a sí misma. En la ética, sin embargo, se trata de la voluntad que gira sobre sí misma; pues, atemorizada ante los horrores del mundo, los horrores reales de la vida, no tamizados por el espejo del arte, ha caído en cuenta de lo absolutamente terrible que es vivir. Conque decide dejar de formar parte del teatro infernal de la voluntad de vivir.

individuos se mienten, una y otra vez, para vivir y seguir en el camino de las apetencias, los deseos y los motivos. Y sin embargo, quedan aun aquellos hombres verdaderos: “los hombres verídicos, esos hombres que se separan del reino animal, «los filósofos, los artistas y los santos»” (Nietzsche, 1932, pág. 197). Su conciencia desgarrada posibilita su desujeción momentánea, efímera, en el caso de los filósofos y los artistas; pero duradera y dichosa en el caso de los santos. Esta conciencia solo ha podido nacer en virtud de la veracidad: es la verdad, el compromiso con ella, y en contra de toda forma de consuelo engañoso, quien otorga la posibilidad de negar la voluntad de vivir.

Muestra de esta *voluntad de nada*, como la llama Philolenko, son las múltiples ocasiones en que, en las tragedias, un mítico personaje pide a gritos o se lamenta haber contemplado una funesta visión. Es el caso del colérico Edipo, quien no solo se lamentó, sino que, luego de enterarse por su propia visión de la verdad, arrancó los broches del vestido de Yocasta y atacóse con brutal encono en ambos ojos. El espanto lleva a la voluntad de no mirar, de no querer más tomar partido en este vaivén de infortunios. El caso se da también en *Las Bacantes*, de Eurípides, cuando Cadmo, aun de pie ante la desgracia que acaece sobre la estirpe de Equión, clama indolente:

Me enteré al oír a uno de las atrocidades de mis hijas, cuando ya estaba dentro de los muros de la ciudad con el anciano Tiresias de regreso de las bacanales. De nuevo volví al monte y de allí traigo a mi nieto asesinado por las bacantes. Allí he visto a la madre de Acteón, que parió de Aristeo, a Autónoe, y a Ino junto a ella, en la espesura hostigadas por el frenesí, las desgraciadas; y de Ágave alguien me ha dicho que con paso báquico hacia aquí se dirigió. Y no oímos falso. Porque aquí la veo, ¡visión desventurada! (Eurípides, 1982, pág. 592).

Los servidores cargan tras sus espaldas a Penteo, el nieto, y la madre, Ágave, ni siquiera se entera de la desgracia que ella misma ha perpetrado. Pero luego, hacia el final del drama, cuando ya ha visto y ha arribado a la conciencia de muerte; toma la decisión de su propio destierro, canta la madre culpable: “¡Ojalá llegue adonde ni el maldito Citerón me vea ni el Citerón vea yo ante mis ojos, donde no quede ni huella de un tirso!” (Eurípides, 1982, pág. 601). Ejemplos así encontramos una y otra vez en los poemas trágicos de la arcaica Grecia. Aunque no se crea que la visión desgarradora importa tanto por la visión en sí, directa a los ojos. Ella es emblema de la contemplación del horror, sin tamiz de representación artística, porque es este el que ha contemplado el asceta que se recluye atemorizado del mundo. El

mismo espanto produce escuchar ignominias que mirarlas, que sentir las, que entenderlas¹⁰¹. Por esa misma razón dice el coro a Casandra, en *Agamenón*, de Esquilo, cuando esta profetiza sobre el pasado y futuro de la estirpe de Tiestes: “Me domina el miedo, cuando te oigo decir verdades sin representarlas mediante imágenes” (Esquilo, 2000, pág. 155). Se trata del temor al que sucumbe la voluntad del asceta. No es ya la representación bella o aun sublime del horror del mundo; sino la cruda presentación que no puede más de espantar el más profundo afecto de quien contempla.

En cambio, y contradictoriamente, la dicha de la voluntad es entonces, por primera vez, completa. Sí cabe citar un largo pasaje de la obra del discipular Nietzsche, *Schopenhauer, educador*, para ilustrar de qué modo la belleza, que era en el arte representación, se convierte en la belleza tangible de lo humano. La voluntad tiene por única vez su entera felicidad en su “jardín secreto” (Philolenko, 1989). Ha vencido sobre sí misma y el ser humano, en tanto voluntad, da

un salto de alegría, pues siente que por primera vez ha llegado a su fin, es decir, allí donde comprende que debe olvidar que ha tenido fines y que había dado demasiada importancia al juego de la vida y del devenir. Esta idea le hace iluminarse, y una dulce laxitud —eso que los hombres llaman *belleza*— se refleja en su semblante. Entonces, [la humanidad] transfigurada quiere expresar su gran esclarecimiento del sentido del universo; y aquello que los hombres pueden concebir como el más alto de todos sus deseos es participar, con el oído en acecho, en este esclarecimiento. (Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*, 1932, pág. 198)

No es simplemente que se halla llegado al estadio más elevado, sino que, ahí, el filósofo, el artista y el santo han conocido; tienen una comprensión abarcadora del sentido de la existencia. Schopenhauer, trágico, propone así la belleza de ese estado.

Si cualquiera de nosotros pensase, por ejemplo, en lo que Schopenhauer ha podido *oír* en el curso de su vida, se diría probablemente: «¡Cómo desprecio mis oídos, que no han oído; mi cerebro, que está vacío; mi razón vacilante, mi corazón apocado; cómo desprecio todo esto que yo llamo “mío”! ¡No poder volar, sino simplemente revolotear! ¡Ver más allá de mí mismo, y no poder salir de mí mismo! ¡Conocer el camino que conduce a ese inmenso punto de vista del filósofo, haber dado ya el primer paso en este camino, y tener que volverme atrás!» Y si el más ardiente de todos los votos no se realizase más que un solo día, ¡cuán voluntariamente se daría en cambio todo el resto de la vida! ¡Subir adonde nadie ha subido, a la región pura de los Alpes y de los hielos, allí donde no hay nieblas ni nubes, en donde la esencia misma de las cosas se expresa de una manera dura y rígida, pero con una precisión indefectible! ¡Basta pensar en todo esto, para que el alma se haga solitaria e infinita! Si su deseo se cumpliera, si la mirada cayese recta y luminosa sobre las cosas, si la vergüenza, el temor y el deseo se desvaneciesen, ¿qué término habría que emplear para designar tal estado de alma, para calificar esta emoción nueva y enigmática, sin agitación, esa emoción que pondría nuestra alma a tono con la de Schopenhauer, tensa ante los prodigiosos jeroglíficos de la existencia, ante la doctrina petrificada del

¹⁰¹ Es el entendimiento, la intuición intelectual, el camino por el que la contemplación subyuga a la voluntad. Pues es un conocimiento que no se dirige a la sensibilidad ni a la razón; se dirige únicamente, como hemos visto en el primer capítulo y reiterativamente, al *pathos* de la voluntad.

devenir, no como la noche, sino como la luz roja y ardiente que irradia en la vida? (Nietzsche, 1932, pág. 198).

El tema central en la filosofía de Schopenhauer ha sido la vida. ¿Qué término habría que emplear para designar dicho estado del alma?, pregunta Nietzsche. Responderemos, únicamente, que una preocupación desmesurada por lo que no es la vida —la muerte, el arte, el ascetismo— no es sino la suma preocupación por lo que la vida es, realmente: sufrimiento. Si el dolor puebla la existencia es por el apego inmensurable que mostramos a seguir en el riel de los deseos. La persecución eterna de los fines es el meollo de la condena. Por un lado, perseguimos los fines más vacuos y efímeros que la falsa motivación nos presenta; siempre con la secreta esperanza de alcanzar una felicidad absurda por inexistente. Por otro, la certeza de la condena nos muestra, sin necesidad de pasar por el rodeo de la razón o la conciencia, que la vida es una serie de infortunios, malentendidos y dolores. «Así es la vida», decimos, y suspiramos. Pero no contamos con el valor heroico —el heroísmo de la veracidad— para desasirnos de ella verdaderamente. No nos introducimos en la senda de la voluntad que se retrotrae sobre sí misma;

nos resistimos a entrar en ella y más bien aspiramos con todas nuestras fuerzas a procurarnos una existencia segura y agradable, con lo que nos encadenamos cada vez más a la voluntad de vivir. De forma inversa obran los ascetas, que intencionadamente hacen su vida lo más pobre, dura y triste posible, porque tienen sus ojos puestos en lo verdadero [...]. Pero el destino y el curso de las cosas cuidan mejor de nosotros que nosotros mismos; pues frustran continuamente todos nuestros proyectos de una vida de Jauja, cuya necedad se reconoce ya en su brevedad, su inconsistencia, su vaciedad y el hecho de que termina en una amarga muerte; además, esparcen unas espinas sobre otras en nuestro sendero, y por todos lados nos enfrentan al sufrimiento santificador, la panacea de nuestra miseria. Lo que realmente da a nuestra vida su carácter sorprendente y ambiguo es que en ella se cruzan continuamente dos fines fundamentales diametralmente opuestos: el de la voluntad individual, dirigida a una felicidad quimérica en su existencia efímera, onírica y engañosa en la que de cara al pasado la felicidad y la infelicidad son indiferentes, y el presente se convierte a cada instante en pasado; y, por otro lado, el del destino, dirigido de forma patente a la destrucción de nuestra felicidad y con ello a mortificar nuestra voluntad, y a suprimir la ilusión que nos ha atado a los lazos de este mundo (Schopenhauer, 2005, pág. 697).

El asceta es el último eslabón de nuestra triada de la sabiduría trágica en la filosofía de Schopenhauer. Ya se ha explorado esta vaciedad de la vida y los esfuerzos; se trató sobre al hecho de que la vida termina en una amarga muerte y, ahora, de este hombre que hace su vida lo más pobre, dura y triste posible. Es él también, hemos dicho, el hombre más trágico. Así lo expresa el pensador en el §71 de *El mundo*. De manera puntual y conceptualmente precisa, habla el filósofo sobre el ascetismo: al asceta, dice, no le queda *nada*:

lo que queda después de la supresión total de la voluntad no es para todos aquellos a quienes la voluntad anima todavía, sino la nada. Pero también es verdad que para aquellos en los cuales la voluntad se ha

convertido o suprimido, este mundo tan real, con todos sus soles y nebulosas, no es tampoco otra cosa más que la nada (Schopenhauer, 2004).

Espantado, la voluntad en el asceta se reduce, una vez suprimida o convertida, a nadería. Mejor, lo único que le queda al asceta es la *nada*. Lo que queda del mundo, de sus dolores y miserias, lo que aparentemente significaba posibilidad de felicidad y satisfacción, no es más que una “x” vacía, sin ningún contenido. Con lo cual, el discurso de este capítulo no puede finalizar sino de manera redonda. La sabiduría de Sileno expresaba, hemos dicho, que lo mejor para el hombre sería: “no haber nacido, no *ser*, ser *nada*...” (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2010). El asceta ha cumplido a cabalidad, finalmente, la máxima del sátiro. Pasó primero por la conciencia de fatuidad, esa que dice que mejor hubiera sido *no nacer*; arribó luego a la conciencia de muerte: el anhelo por el *no ser*; y, en el culmen, ha llegado a no ser: la *nada* ascética. La dicha, el goce, en ese sitio de quietud, en ese jardín, no halla palabras. Es el horizonte donde el filósofo se detiene: “La nada es la última palabra de Schopenhauer” (Philolenko, 1989, pág. 27). La redención entera, la voluntad quieta del asceta, se compara a la felicidad de la naturaleza: quieta ahí, permaneciendo nada más, sin miramientos. Citemos, para cerrar, un breve poema del místico Angelus Silesius. La *ataraxia* de un estado tal semejaría, probablemente, ese lugar en el que las preguntas no caben, y tampoco las respuestas. Donde no cabe filosofía —porque no alcanza—, no hay arte ni moral:

La rosa es rosa sin porqué;
florece porque florece,
no se preocupa por sí misma,
no desea ser vista

(Angelus Silesius, 2005, pág. 41).

Capítulo III. Sobre la música: el «sombrío precursor o *dios oculto*» y la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir

Más que el pensamiento, nos gustan las peripecias, la *biografía* de un pensamiento, las incompatibilidades y aberraciones que en él se encuentran; nos gustan, en suma, los espíritus que no sabiendo cómo ponerse en regla con los demás y mucho menos consigo mismos, trampean tanto por capricho como por fatalidad. ¿Su marca distintiva? Una sospecha de fingimiento en lo trágico, una pizca de juego hasta en lo irremediable.

Emil Cioran, III, *Del inconveniente de haber nacido*.

Los poemas vienen de otro mundo. ¿De cuál? De donde reside la vida espiritual. ¿Dónde está ese mundo? No os lo puedo decir. Las ideas, las metáforas, los estados de ánimo vienen de otro mundo. A veces rebosan de sublime confianza, a veces rezuman escarnio o ironía. Se presentan a horas intempestivas sin invitación, sin anunciar su llegada. En cambio, cuando se les llama, optan por no dar señales de vida.

Adam Zagajewski, *De otro mundo, Dos ciudades*.

Si queremos sentir inmediatamente la ventaja que tiene el conocimiento intuitivo, en cuanto primario y fundamental, sobre el abstracto, y a partir de ahí percatarnos de cómo el arte nos revela más de lo que es capaz la ciencia, consideremos, bien sea en la naturaleza o a través del arte, un rostro humano bello y agitado que está lleno de expresión. ¡Cuánto más profunda es la comprensión de la esencia del hombre y de la naturaleza en general proporcionada por ella, que por todas las palabras junto con los conceptos abstractos que designan! Obsérvese aquí de paso que lo que a un bello paisaje es la vista del Sol surgiendo repentinamente de entre las nubes, eso es a un rostro hermoso la aparición de su risa. Por eso *ridete, puellae, ridete!*¹⁰²

Arthur Schopenhauer, *Sobre la metafísica de lo bello y la estética, Parerga y paralipónema II*.

En los capítulos anteriores de esta investigación se han examinado ya los escalafones preliminares de la teoría estética de Arthur Schopenhauer. En primer lugar se ha caracterizado el tránsito del sujeto cognoscente al puro sujeto de conocimiento en función de la contemplación. La contemplación, se apuntó, es el conocimiento intuitivo de los diversos grados de objetivación de la voluntad, es decir, las ideas platónicas. Allí también, en el Capítulo 1, quedó dicho que entre el genio artístico y quienes participan de la genialidad se abre un abismo, insalvable, que separa al hombre común del artista. Aquel es un individuo, presa de su voluntad y del conocimiento sometido al principio de razón, es decir, un hombre

¹⁰² [¡Rían, muchachas, rían!]

científico o matemático que a lo más puede llegar a establecer relaciones entre las cosas e interesarse por ellas solamente según satisfagan sus querencias; este, un hombre del espíritu, que se comporta de modo puramente intuitivo y se aproxima al mundo no proponiéndose explicarlo, sino con intención de comprenderlo maravillándose. Tal es la actitud contemplativa o estética.

Asimismo, el genio creador se relaciona mediatamente con la niñez (en virtud de su capacidad intuitiva, ingenua o inocente); en cambio, se aproxima de manera más inmediata a la locura (en virtud de su imaginación o fantasía). Ambas características, junto a la técnica aprendida en el estudio riguroso de las artes, son el elemento distintivo del artista. La reflexión acerca de la locura dio paso a una discusión entorno a la pintura, como expresión artística más cabal del carácter humano, cifrado, en ese caso, en *El imperio de Flora*, de Nicolás Poussin. La figura trágica del héroe Áyax sirvió de puente, posteriormente, para ascender a la meditación sobre la tragedia misma —en tanto género poético superior—. Sin embargo, al término del citado Capítulo 1 quedó dicho que, dentro de la jerarquía de las bellas artes que Schopenhauer elabora en su Libro 3 de *El mundo*, el arte musical era un asunto muy aparte: una «sala aislada» en el edificio del sistema. La arquitectura, nivel inferior por cuanto se refiere y muestra los grados más bajos de objetivación de la voluntad: la materia inorgánica, donde no hay conciencia ni autoconciencia, sino puro y abrupto estruendo, agitación sorda y caos; ocupó el puesto menor en la serie escalonada. Cabe recordarla, no obstante, puesto que, según el propio Schopenhauer,

en la serie de las artes que he establecido, la *arquitectura* y la *música* representan los extremos opuestos. También son las más heterogéneas y hasta verdaderas antípodas, tanto en su esencia interna y su fuerza como en el ámbito de sus esferas y su significado; esa oposición se extiende incluso a la forma de su fenómeno, ya que la arquitectura existe solamente en el *espacio* sin referencia alguna al tiempo y la música solo en el *tiempo* sin referencia al espacio (Schopenhauer, 2005, pág. 505).

De modo que la música quedó excluida en el listado de las bellas artes, “ya que ningún lugar era apropiado para ella dentro de la conexión sistemática de nuestra exposición” (Schopenhauer, 2004, pág. 311). Se apuntaron, únicamente, de manera rápida y escueta, ciertas directrices que guiarán ahora la reflexión que ocupa la atención de este tercer capítulo, sobre el arte musical, el «sombrio precursor» y la «secreta aprobación» de la voluntad.

El primer apartado tratará de la música y su relación con la arquitectura. El ejercicio comparativo servirá para establecer un diálogo entre dos antinomias que, no obstante, se tocan en sus extremos: “así como en la arquitectura el elemento ordenador y de cohesión es

la *simetría*, en la música lo es el *ritmo*” (Schopenhauer, 2005, pág. 505). Para el filósofo de Danzig, el elemento fundamental en la composición musical es la melodía¹⁰³. Y solo de manera secundaria, como una suerte de matiz, hallan lugar las voces de la armonía y el ritmo, que, a su vez, se componen de un tipo de compás y una escala tónica. El ritmo es la parte más importante, pues constituye por sí solo el tiempo: se compara con el sustrato material necesario para la obra arquitectónica: el mármol, la piedra, el alabastro o el cemento. La melodía se compara, en cambio, con el discurrir de una vida, sea una vida humana o la de la naturaleza: una roca que cae desde un peñasco o el amor explosivo de una pareja son dos historias diametralmente opuestas que, en analogía, pueden constituir el germen de una misma pieza musical. Así lo expresa Schopenhauer en sus *Parerga y paralipómena* (1851):

la melodía expresa todos los movimientos de la voluntad tal y como se presentan en la autoconciencia humana, es decir, todos los afectos y sentimientos, etc.; la armonía, en cambio, indica la escala de la objetivación de la voluntad en el resto de la naturaleza (Schopenhauer, 2009, pág. 72).

Si la primera se dirige a las emociones patéticas que suscita la escucha en el auditor, la segunda viaja por el *pathos* de la naturaleza en cada uno de sus niveles, desde la roca hasta el ser humano más elevado y bello: el asceta. Del sacudirse inconsciente de las olas del mar a la compasión y la piedad, pasando por la aprobación, la cólera, el amor, la felicidad y la tristeza más conmovedoras. En suma, el viaje desde la arquitectura hasta la música, del arte más bajo al arte más elevado, representa la pérdida de *materia* y la ganancia de *sentimiento*.

La música es, en una palabra, el conocimiento más inmediato de la esencia del mundo y la vida humana. Si con la tragedia se contemplaba la objetividad más adecuada de la cosa en sí, es decir, las ideas platónicas, con la música se accede al conocimiento más profundo, más inmediato y esencial de la cosa en sí misma [*Selbst*]: el Ser del mundo. La melodía

narra, en consecuencia, la historia de la voluntad iluminada por el conocimiento, cuya imagen en la realidad es la serie de sus actos; pero dice más, cuenta su historia más secreta, pinta cada impulso, cada aspiración, cada movimiento de la voluntad; todo aquello que la razón resume bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento, no pudiendo dar cabida a nada más en su abstracción. Por eso se ha dicho siempre que la música es el lenguaje del sentimiento y la pasión, como las palabras son el lenguaje de la razón (Schopenhauer, 2004, págs. 315-316).

¹⁰³ Y dentro de la melodía, la capacidad de ir y venir por *cadencias* y *notas* con libertad, pues es ahí, precisamente, donde la melodía gana al bajo fundamental. El bajo es inamovible; la melodía es un vaivén: “A los ojos de Schopenhauer, la melodía constituye una frase cerrada que parte de la tónica y vuelve después de pasar por la dominante. Es el desacuerdo y la reconciliación siempre renovada del elemento rítmico y el elemento armónico” (Sans É., 1993, pág. 41).

Aunque la tragedia enseñaba diáfana y directamente la esencia y movimientos de lo humano, lo hacía, todavía, a través de la narración un nivel por debajo de la historia oculta de la voluntad: esa *terra incognita*. Ahora, con la música, se accede al Más Allá del universo sentimental del hombre y la vida. Y aun más: las reflexiones detenidas y minuciosas acerca del arte musical, que Schopenhauer equipara al Ser del mundo, llevan a concluir que la instancia a la que se aproxima la melodía es incluso *anterior a la voluntad*. ¿Es posible acceder a aquel *misterio de misterios*, a esa “quintaesencia abstraída” (Schopenhauer, 2004, pág. 317)? De ser el caso, se trataría del conocimiento de una *Voluntad*, con mayúscula, distinta *toto genere* a la voluntad del mundo. Así lo explica Alexis Philolenko:

En las *Lecciones de Berlín*, [Schopenhauer] asegura que si existe una relación entre la música y el mundo, es la de la *Darstellung* (exposición, representación [*Vorstellung*]). Sus largas explicaciones nos conducen a la idea de que el mundo representa a la música, más que la música al mundo. Podemos ir más lejos: las ideas de las que se ocupan las artes son lo *esencial*; la música que supera las ideas hacia la voluntad es la expresión de *la esencia de lo esencial*, si es cierto que la Voluntad está al principio de las esencialidades (Philolenko, 1989, pág. 216).

La esencia de lo esencial, dado que los diversos grados de objetivación de la voluntad son lo esencial, sería la Voluntad: un sitio anterior, desconocido, que nace como un sol oriental en la meditación schopenhaueriana sobre la música. Ya no es la contemplación del *ser de las cosas*, es decir, las ideas, sino el conocimiento del *Ser del mundo y la vida*. Y el ser humano no solo puede conocerlo sino que lo comprende completamente, en su totalidad, con solo escuchar su movimiento armónico en las esferas infinitas del éter. En otro texto, concretamente en el Capítulo 19 del segundo tomo de sus *Parerga y paralipómena*, intitulado «Sobre la metafísica de lo bello y la estética», el pensador aduce que el mundo fenoménico es *a la* música lo mismo que lo es *a la* voluntad. Esto es, que el fenómeno es una objetivación de la voluntad del mismo modo que lo podría ser, aunque no haya manera de probarlo, de la música. El mundo fenoménico, sometido al principio de razón, cuyo conocimiento solo es posible a través de la razón, es decir, la facultad cognositiva apta para el dominio de los conceptos y las palabras, halla su sustrato tanto en la voluntad como en la música. Si el mundo fenoménico es un texto, lo es de la voluntad, pero también del arte musical: es su glosa, su comentario, su nota a pie de página, su expresión lingüística, su poema¹⁰⁴. No es casual que

¹⁰⁴ Estas indubitables conclusiones influirán al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*: “La creación poética nace de la propia melodía” (Nietzsche, 2010, pág. 49). Si la música es el origen de la vida, la vida es su texto, su comentario y su poema. La poesía es, de tal modo y en última instancia, una demostración vital del espíritu y naturaleza de la música.

Schopenhauer reitera una y otra vez que la música es el verdadero lenguaje universal. Y todavía más: “la música en general es la melodía para la que el mundo es el texto” (Schopenhauer, 2013, pág. 443). Y, finalmente, Philolenko aclara, para zanjar la cuestión de una vez por todas: “Entendámonos: el mundo, el *texto* no viene antes de la melodía, sino después” (1989, pág. 217).

En definitiva, el asunto se detallará pormenorizadamente más adelante. Por ahora, su tratamiento da lugar, de manera inevitable, en el curso de la lógica que aquí se sigue, al tema del segundo apartado, concerniente al llamado «sombrio precursor». El académico Crescenciano Grave Tirado, en su libro *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética* (2002), expone: “En la música se resuelve cordialmente el secreto de nuestra existencia” (Grave Tirado, 2002, pág. 218). Sin embargo, no se trata de una resolución total, semejante a resolver un ejercicio de aritmética. Los espíritus geométricos, es decir, vulgares, no podrían comprender una pieza, una auténtica obra maestra con un aparataje melódico potentísimo como *La gazza ladra*, de Rossini; pues la comprensión del secreto de nuestra existencia no es un cálculo. Schopenhauer se encargó de criticar a Leibniz y el punto de vista matemático, según el cual la música es un *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*¹⁰⁵. Antes bien, el auditor del arte musical se enfrenta a un intenso, recóndito y complejo problema metafísico, el de su existencia: *musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*¹⁰⁶. En otras palabras, el enigma de nuestro Ser se desvela, finalmente y de manera armónica o cordial, en la formulación auditiva de una instancia anterior, desconocida, que se ha llamado Voluntad (con mayúscula: pues es, según Philolenko, la Voluntad de la voluntad) o *la esencia de lo esencial*.

Al final del Capítulo 1 se había hecho referencia a esta «doble voluntad» en concomitancia con los conceptos kantianos de cosa en sí y noúmeno. Para Schopenhauer, la voluntad es la cosa en sí; sin embargo, la Voluntad que aparece al introducir el análisis musical en el decurso de los razonamientos de *El mundo* penetra más hondamente en esta noción y supone el planteamiento de una *instancia anterior*. Así, la dualidad noúmeno–cosa-en-sí será útil cuando se reflexione entorno al «sombrio precursor», dado que inaugura un par de rutas o posibles virajes que seguirá la reflexión de este capítulo, según avance.

¹⁰⁵ [Un ejercicio de secreta aritmética en el que el espíritu ignora que calcula].

¹⁰⁶ [La música es un ejercicio secreto de metafísica, en el que el espíritu ignora que filosofa].

1. En primer lugar, se ha dicho que la música es un origen del mundo, del mismo modo que la voluntad; pero no solo eso, encima se ha coronado aquella proposición con el enunciado que reza: “En la expresión musical de la voluntad, esta, sin dejar de ser ella misma, deja entrever la posibilidad inexplicable de un mundo distinto; redimido” (Grave Tirado, 2002, pág. 221). Dos directrices señalan el terreno metafísico del que se ocupa la música; a saber, un *mundo distinto* y un *mundo redimido*. Semejante a la naturaleza del *bráhman* y de *prāṇa*, en la «Lección primera» de los *Bṛihadāraṇyaka-upaniṣad*:

la regla general que define al *bráhman* es esta: «No es esto ni aquello». Nada hay por encima de este lema: «No es así, tampoco así [*neti, neti*]». Tal es el nombre de la realidad que subyace a lo real. Pues lo real [*prāṇa*] es la vida, y esa es la realidad que subyace a la vida (Upaniṣad, 2019, pág. 104).

Según los Upaniṣad, que Schopenhauer leyó con fruición como su biblia personal y como un orden de sentido para su propia doctrina, lo real es el aliento o la función vital llamada *prāṇa*: literalmente, vida. Este soplo o energía es lo que en la filosofía de Schopenhauer se denomina voluntad de vivir y se manifiesta en la naturaleza inorgánica en movimiento, en el reino vegetal en crecimiento y en el animal como instinto. O lo que es lo mismo, se expresa como fuerza. Sin embargo, el *bráhman* es la realidad que subyace a lo real —pero que al mismo tiempo es *prāṇa* y es *bráhman*, porque el aliento vital es una manifestación corporal de la vitalidad más viva: tal como en Schopenhauer se hallan dos voluntades, es decir, dos mundos—. Se demostrará que esta aparente contradicción es resultado de una necesidad y no de una falta: la paradoja es superficial y se debe a la cortedad de los conceptos que se refieren al mismo objeto designado nominalmente, pero no a una falta de sentido o coherencia en el pensamiento. El *mundo distinto* es el *bráhman* y el mundo fenoménico también, solo que bajo el influjo de *prāṇa*.

Schopenhauer tiene claro que, en la música, se pueden encontrar dos mundos, aparte del mundo fenoménico. Para el primero, Rosset enarbola a un “dios oculto, que ya solo se manifiesta de manera lejana y velada; que aún deja percibir, no obstante, de tarde en tarde, el eco atenuado de una fuerza hace tiempo desaparecida” (Rosset, 2005, pág. 199). A esta interpretación, que se haya en consonancia con los pensamientos desarrollados en el Capítulo 2, dedicado a la tragedia y la filosofía trágica, se añadirá ahora la relación que se descubre con la filosofía de un discípulo acérrimo de Schopenhauer: Philipp Mainländer (1841-1876). El suicida de Offenbach, quien se propusiera erigirse en el San Pablo para el Buda de Fráncfort, dará la llave que abrirá la puerta de aquel segundo mundo: un *mundo redimido*.

2. En su obra cumbre, *Filosofía de la redención* (*Philosophie der Erlösung*, 1876), el último de sus libros impresos en vida —Mainländer se suicidó tras recibir los primeros ejemplares de su “testamento vital”—, el filósofo de Offenbach desarrolla sistemáticamente un *corpus* de pensamiento que es, en esencia, una herencia directa de su maestro y guía espiritual: Arthur Schopenhauer. El pensamiento de Mainländer se puede resumir de manera general en el entrecruce de dos conceptos, cuya singular complejidad reside en su originalidad intempestiva: a) La “muerte de Dios”, o por mejor decir, “el suicidio de Dios”. Y b) La “voluntad de muerte” (en oposición a la voluntad de vivir schopenhaueriana)¹⁰⁷. Dios, la unidad originaria trascendente, ha creado el mundo como antesala de su propia destrucción, o de su autofragmentación. Para nuestro entendimiento, Dios “es una X, equivalente a la nada” (Mainländer, 2020, pág. 90), pero se hace inteligible con su muerte. Siguiendo la cadena de la causalidad hasta su primera causa, pues, según Mainländer (2020), el concepto de causalidad requiere forzosamente de un punto de apoyo primario e incausado, el ser humano llega a formarse la idea de “un ser originario, pasado e inconcebible, en el que todo lo que es estaba contenido de una manera incomprensible para nosotros” (Mainländer, 2020). Empero, también en ese sitio se hallaba contenido el tiempo y el espacio, incluso la voluntad de vivir: todo lo que *es ya era* ahí de una forma que no se hace cognoscible a la humanidad: “Aunque nada de lo que es ha surgido de la nada, sino que existía ya de forma *premundana*, todo aquello que existe, cada fuerza, en cuanto fuerza, tiene un origen, es decir, tuvo un determinado comienzo” (Mainländer, 2020, pág. 91). Este comienzo es al que se refiere el arte musical, en su desenvolvimiento, que es como un nacer y morir de los mundos.

Se comprenderá, más adelante, que el Dios que ha muerto y se ha destruido y después disgregado en el mundo, esto es, la “unidad simple que *ha existido*, pero ya no *existe*” (Mainländer, 2020, pág. 133), porque “se ha hecho añicos, transformado su esencia completa y enteramente en el mundo de la pluralidad”, es la esencia a la que, a decir de Schopenhauer, se dirige la música. Rosset se refiere a ella como un «sombrio precursor, *dios oculto*» o una

¹⁰⁷ El académico y traductor español Carlos Javier González Serrano ha sido el encargado de traer a la actualidad hispanohablante la mayor parte de los textos de Philipp Mainländer. En su ensayo *Libertad fragmentada: voluntad de morir y muerte de Dios en Philipp Mainländer*, el filósofo español expone la influencia que ambos conceptos tendrán en pensadores tan importantes como Nietzsche, quien en carta a Franz Overbeck, y en plena escritura de la *Gaya ciencia* –1882–, escribe: “hemos leído mucho a Voltaire; ahora le toca el turno a Mainländer” (Mainländer, 2020, pág. 14); y, por supuesto, Sigmund Freud, a la zaga de la categoría de *pulsión de muerte*. Aquí se sigue su erudita interpretación de la filosofía de la redención.

«X desconocida». Lo que se hace patente es que, para Schopenhauer, la música “enseña la existencia de un dominio independiente del mundo existente” (Rosset, 2005, pág. 189). Si se pone especial atención en el verbo (*montrer*) que Rosset utiliza para reflexionar acerca del universo musical¹⁰⁸, al que se refiere con vivacidad enigmática, se tendrá la clave de lo que Schopenhauer plantea acerca de este arte supremo y elevado. A saber, el “desvelamiento de todos los secretos más profundos del querer y el sentir humanos” (Schopenhauer, 2004, pág. 316). El conocimiento más verdadero que “revela la esencia íntima del mundo” (Schopenhauer, 2004). Un conocimiento que es a la vez la redención del mundo y el alcance de un soberano goce.

Finalmente, el apartado número tres tiene por objetivo retomar la meditación sostenida en el Capítulo 2, entorno a la filosofía trágica. El concepto de música en la filosofía de Arthur Schopenhauer sirve, según Rosset, para pergeñar una plausible y muy «secreta aprobación» de la voluntad de vivir. Dicha categoría, usada también por Georg Simmel para cuestionar el intenso pesimismo con el que se ha pretendido relacionar al filósofo de Danzig, plantea la posibilidad de una momentánea suspensión al sufrimiento y el alcance de una felicidad que, en ocasiones, “se envanece de existir” (Simmel, 1944, pág. 139). Para el autor de *El mundo*, la vida y sus movimientos son un continuo vaivén pendular entre el hastío y el dolor, espiritual, anímico o físico. Por un lado, la satisfacción de los deseos de la voluntad de vivir proyecta sobre la existencia una sombra de tedio y abulia (el *spleen* francés); por otro, la insatisfacción de las apetencias es un constante martirio, que en ciertas ocasiones muy particulares puede arrastrar al alma hacia un verdadero tormento infernal, sobre todo cuando la vida se aferra con dientes y garras a la supervivencia, en la lucha por la substistencia anímica (como en la locura¹⁰⁹) o material (como en la guerra). Estos violentos movimientos de la voluntad hallan su expresión artística más apropiada en la música:

La esencia del hombre consiste en que su voluntad aspira a algo, queda satisfecha y vuelve de nuevo a ambicionar, y así continuamente; incluso su felicidad y bienestar consisten únicamente en que aquel

¹⁰⁸ El verbo francés *montrer* admite múltiples traducciones: mostrar, demostrar, enseñar, ver, dar, mostrarse, aparecer, señalar, exhibir, indicar, presentar, dejar en claro, poner de relieve.

¹⁰⁹ Especialmente en la reflexión schopenhaueriana sobre locura puede señalarse una influencia decisiva para el psicoanálisis, tal como Freud lo admite: “En cuanto a la doctrina de la represión, es seguro que la concebí yo independientemente; no sé de ninguna influencia que me haya aproximado a ella, y durante mucho tiempo tuve a esta idea por original, hasta que Otto Rank nos exhibió aquel pasaje de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, donde el filósofo se esfuerza por explicar la locura”. La cita pertenece a la *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico* (1914). Un estudio crítico al respecto puede consultarse en: «¿Préstamos inconfesables? Acerca de Freud y Schopenhauer», un artículo supervisado y de rigor científico, escrito por Ignacio Barreira. URL: <https://racimo.usal.edu.ar/4586/1/1265-4543-1-PB.pdf>

tránsito desde el deseo a la satisfacción y desde esta al nuevo deseo avance rápidamente, ya que la falta de satisfacción es sufrimiento y la del nuevo deseo nostalgia vacía, *languor*, aburrimiento (Schopenhauer, 2004, pág. 316).

Ahora bien, si en el desenvolvimiento natural de una vida este ir y venir de los deseos, las carencias y las satisfacciones es un sufrir constante, que por recompensa recibe escasos y fatuos instantes de felicidad (los que ni siquiera son verdaderas alegrías, sino en sentido negativo, como ceses al sufrimiento), la contemplación de este huracán azaroso comporta un placer insospechado. Es decir, cuando el arrobo por parte de las emociones en el ámbito de la existencia individual ajetrea y azota al ser humano, sometido por el *principium individuationis*, es decir, el velo de Maya, él es como las cincuenta hijas de Dánao, casadas con los cincuenta hijos del Egipto. El mito cuenta que, por orden de su padre, todas menos la mayor asesinaron a sus esposos en la noche de bodas. Y por ese delito fueron condenadas tras su muerte a llevar agua a un tonel sin fondo por toda la eternidad. En estas condiciones, el hombre mira al cielo y clama, como Cristo en la Cruz, “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Reina-Valera, 2000, Salmo 22-1). Pero, en la música, y, sobre todo, con la melodía, el grito de angustia se torna canto de alabanza. Entonces la raza humana escucha por fin las palabras del «*dios oculto*», conoce el rostro de aquel «sombrio precursor» y se regodea en la “panacea de todos nuestros sufrimientos” (Schopenhauer, 2004, pág. 318). La música, que es el arte sin materia, o sin carne, es la voluntad si ella no tuviera que ser conocida en la única forma que admite: como cuerpo. Despojada de la individuación y la pluralidad, ella es un retorno a la unidad primigenia: la Voluntad misma: puro *pathos*. “En cierto sentido, *in abstracto*, expresa su esencia sin accesorio alguno [...]. Sin embargo, la comprendemos perfectamente en su quintaesencia” (Schopenhauer, 2004, pág. 317). Y es tan inmediata, de algún modo, la captación de la verdad que se revela, que la imaginación roza la dicha y se ve “tentada a dar forma a aquel mundo espiritual, invisible pero de vivo movimiento y que nos habla inmediatamente, a revestirlo de carne y hueso, esto es, a materializarlo en un ejemplo análogo” (Schopenhauer, 2004, pág. 318). Las más variadas imágenes se aparecen en la conciencia del escucha y una multiplicidad ingente de episodios tienen lugar en el espíritu que zozobra sin zozobrar, sufre sin sufrir y goza sin auténticamente llegar a gozar, pues su cuerpo se queda en la tierra, pero su voluntad, llevada de la mano de la Voluntad, sube a las más lejanas esferas celestiales. “Por lo tanto, podríamos igualmente llamar al mundo voluntad hecha cuerpo o música hecha cuerpo” (Schopenhauer, 2004, pág. 318).

Conforme lo dicho, se arguye que la música, aquel oscuro origen, «*dios oculto*» o «sombrió precursor», admite, en su configuración, una levisima aunque perceptible «secreta aprobación» de la voluntad de vivir. El filósofo no se cansará de recordar que la única redención se alcanza con la ascética, en la compasión, la piedad y la resignación y alejamiento del mundo, esto es, en la negación de la vida; pero no puede, como sugiere Rosset, evitar “la vitalidad de Dionisio” (Rosset, 2005, pág. 198) cuando habla sobre el arte musical. De modo que hasta en el segundo tomo de *El mundo como voluntad y representación* (1844) se defiende, de manera prudente y adelantadamente, contra aquellos que pudieran sorprenderse de su teoría de la música encarnada:

Quizás unos y otros podrían escandalizarse de que la música, que a menudo eleva nuestro espíritu hasta tal punto que nos parece hablar de *mundos diferentes y mejores* que el nuestro, según la metafísica de la misma que he expuesto no haga más que *halagar la voluntad de vivir*, ya que *expone su esencia, le pinta de antemano sus éxitos y al final expresa su satisfacción y placer*. Para tranquilizar tales pensamientos puede servir el siguiente pasaje de los Vedas: «Y lo delicioso, que es una clase de *alegría*, se llama el sumo Ātman, porque allá donde hay alegría esta es una pequeña parte de su alegría», Oupnekhat, vol. 1, pág. 405 et iteratum vol. 2, pág. 215 (Schopenhauer, 2005, pág. 509)¹¹⁰.

1. La música: el arte que esculpe el tiempo: la *flor de la vida*

1. 1. El lenguaje universal.

Schopenhauer piensa que él ha sido el primero en descifrar el léxico de la música. El verdadero lenguaje universal, dice en un texto tardío, es comprensible para todos, porque “no habla de cosas, sino del simple placer y dolor, que son las únicas realidades para la voluntad: por eso habla en tal medida al corazón, pero no tiene nada qué decir inmediatamente a la cabeza” (Schopenhauer, Parerga y paralipómena, 2013, pág. 443). Las otras artes dialogaban con las cosas: pretendían extraer de ellas su misterio más profundo: de los objetos inorgánicos, orgánicos y animales. Incluso la tragedia, que es el arte supremo de los que se dirigen a la objetivación más adecuada de la voluntad, hablaba del hombre y sus acciones, sus secretos y su condición, pero no del corazón de las cosas. La música, en cambio, se aproxima a la esencia más íntima de las cosas para extraer de la vida y el hombre su esencia más íntima. Por eso debe evitarse la música en donde las palabras ganen en la composición,

¹¹⁰ Las cursivas son nuestras.

así como aquellas piezas en las que se intente conformar una pintura de la realidad¹¹¹: “Pues una cosa es expresar las pasiones y otra pintar las cosas” (Schopenhauer, 2013, pág. 443). El poema, en los casos en los que la música requiera de palabras, debe subordinarse a la melodía, como en el caso de la misa cantada (ahí, los aleluyas y glorias repetidos sin cesar se convierten en un instrumento más: la voz solfea con las cuerdas y los vientos). Por ejemplo, en el *Actus tragicus* de Bach, la *sonatina*, culmen de los recursos musicales: puro ejemplo de la capacidad armónica y melódica, da lugar a los actos en los que la poesía dada se añade a la música y entonces, en consorcio, vibran un auditorio desde el bajo fundamental hasta el dominante: “entonces el arte musical muestra su poder y superior capacidad al ofrecer las claves más profundas, remotas y secretas de la sensación que expresan las palabras o de la acción representada” (Schopenhauer, 2005, págs. 500-501). De suerte que la música con palabras es doblemente placentera, cuando estas se saben someter al imperio de los sonidos. Y “damos a conocer el alma más íntima de los procesos y acontecimientos de los que la escena no ofrece más que la envoltura” (Schopenhauer, 2004, pág. 501), incluso en el caso del teatro: el drama trágico y la comedia.

Para Nietzsche, el arte plástico, que es apolíneo, cede ante la grandeza del arte dionisiaco: la música. *El nacimiento de la tragedia* es un libro que nace, él mismo, de la intuición schopenhaueriana sobre el mundo estético al que se accede por medio del arte. En el § I, el mancebo Nietzsche ensaya el modo en que surge la tragedia ática, según sus estudios, de la “voluntad helénica” (Nietzsche, 2010, pág. 21). Dicha voluntad es una potencia, la de la bella apariencia, simbolizada en la figura de Apolo. Los dos mundos separados, el del desgarrador y embriagante Dionisio; y el del arte figurativo, perteneciente al dios del bello sueño, se enfrentan. Del choque de las espadas de ambos contendientes surge, como un resplandor en medio de la noche más oscura, la tragedia. En primer lugar, “el horror” rompe el velo de Maya y anula el principio de razón; en segundo, el “delicioso embelesamiento” que se yergue desde lo más profundo del ser humano, mejor aún, de la naturaleza, invade el mundo con su placer de vivir y tal es el germen del coro. De manera que en la *tragoidia*, el grito del macho cabrío, “el sufrimiento que suscita placer y júbilo tañe en el pecho sonidos torturados [...]”. Un grito de espanto o un lamento nostálgico por una pérdida insustituible vibran aquí desde

¹¹¹ Especialmente ha de rehuirse como de la peste de la ópera contemporánea —esa ruina de la música—, el popurrí y el *vaudeville*: “una verdadera vergüenza musical que debería estar prohibida por la policía” (Schopenhauer, 2013, pág. 448).

la máxima alegría” (Nietzsche, 2010, pág. 32). Es decir que la tragedia nace de la voluntad helénica, esto es, de un sórdido horror que se transforma en un grito de éxtasis: como si la naturaleza se lamentara por boca del hombre. Esto es justamente lo que Schopenhauer quería decir cuando sostenía que *el mundo es un poema de la música*.

1. 2. La arquitectura del tiempo.

En el ejercicio musical se da una “unidad de hombre y naturaleza” (Nietzsche, 2010, pág. 35). Conforme a este estado, es imposible resistirse a la danza, al dichoso júbilo e incluso a transformar el lamento en un himno de alabanza¹¹². Pero de ello se tratará en el apartado número tres, sobre la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir. En la tragedia griega, música y poesía se convierten en un solo arte; de manera que la voluntad puede “contemplarse a sí misma: entonces es a la vez objeto, a la vez poeta, actor y espectador” (Nietzsche, 2010, pág. 49), a través del coro. Mas la forma en que la música se expresa, según Schopenhauer, dista aún de las palabras. Ellas han de permanecer por debajo de la melodía, pues para ella “no existen más que las pasiones, las agitaciones de la voluntad, y como Dios, solo ve los corazones” (Schopenhauer, 2005, págs. 501-502). Se trata de pasiones puras, sin forma ni especificación. Si hasta ahora se ha tratado a la música desde el punto de vista metafísico, en adelante, tras la constatación de un arte sin forma, la investigación se centrará en el aspecto eminentemente físico y material.

La relación entre el sentido metafísico del arte musical y su sostén físico o incluso aritmético se basa en aquel elemento que se resiste a la abstracción conceptual, a lo irracional, lo que se llama *disonancia*. Ella es símbolo de lo que se contrapone a la voluntad individual en el transcurso de una vida; mientras que la *consonancia*, esos acordes bien entonados y equilibrados, indican lo racional, lo que se somete fácilmente a la voluntad de vivir y, por eso mismo, complace. En la música, estos cambios no afectan directamente al auditor: incluso las melodías más tristes, en tono menor, resultan sublimes, satisfactorias, aunque demoledoras y desgarradoras en su contenido:

¹¹² No otra cosa es el *Himno a la alegría*, de Beethoven: “En una sinfonía de Beethoven se nos muestra la máxima confusión basada, sin embargo, en el más perfecto orden, la lucha más violenta que en el instante inmediato se configura en la más bella concordia: es la «concordia discordante de las cosas» [*rerum concordia discors*], de Horacio, Epístolas 1, 12, 19” (Schopenhauer, 2005, pág. 502).

En cambio, cuando en la realidad y sus horrores es nuestra *voluntad misma* la que así se excita y atormenta, entonces no nos las vemos con tonos y sus proporciones numéricas, sino que somos nosotros mismos la cuerda tirante que vibra al pellizcarla (Schopenhauer, 2005, pág. 504).

Según Schopenhauer, la música es una mimética de la naturaleza: una copia exacta y fidedigna de cada uno de los elementos que la componen. El hecho se comprueba cuando se examina que en todas las épocas nunca nadie se preocupó por desentrañar el misterio más oculto de esta reproducción física de lo metafísico: “contentándose con entenderla inmediatamente, se renuncia a una comprensión abstracta de esa comprensión inmediata” (Schopenhauer, 2004, pág. 312). Porque la música, como la contemplación de la naturaleza, es una presentación inmediata, no abstracta. Todo el asunto se reduce a un problema irresoluble, pero puntual: a saber, el sustrato físico de la música no es visible, ni tangible ni representable: únicamente es medible. Se trata del *tiempo*.

La pieza musical no se desarrolla y sostiene, como la arquitectura, en el espacio. Incluso la poesía tiene de su lado la materialidad intuitiva de la que surgen los conceptos (la palabra bosque designa una cosa particular en el mundo, lo mismo que luna, noche o sangre); no se diga la jardinería, la escultura o la pintura, cuyos elementos requieren del fundamento material del alabastro, la vegetación o el cuero de un lienzo. Pero la música es un caso particular, “porque supone y establece una relación [...] en cuanto representación, con algo que en esencia nunca puede ser representación, y pretende [considerarse] como copia de un original que nunca se puede representar inmediatamente” (Schopenhauer, 2004, pág. 313). O dicho de otro modo: la música, que se propone presentar la voluntad misma ante el oyente, es decir, sus movimientos y su trepidante desenvolvimiento, se halla en una situación paradójica. A saber, la de representar lo que en esencia nunca se puede representar. Lo que nunca se hace objeto para un sujeto, bajo ninguna condición ni circunstancia, esto es, la cosa en sí, la oscura voluntad del mundo y la naturaleza.

En la introducción se apuntó brevemente que para Schopenhauer la arquitectura y la música son como dos antítesis que, no obstante, acogen en su seno una indisimulada semejanza: “El mero sentimiento de esa analogía ha suscitado en los últimos treinta años el desenvuelto chiste de que la arquitectura es música petrificada” (Schopenhauer, 2005, pág. 506). La figura se debe a Goethe, en sus conversaciones con *Eckermann*, donde se lee:

He encontrado entre mis papeles una hoja en la que llamo a la arquitectura una música petrificada: y realmente, algo de eso tiene: el ánimo que nace de la arquitectura se aproxima al efecto de la música (2005, pág. 88).

Sin embargo, el apunte ha de contornearse para no resultar inapropiado. El símil tiene pertinencia, únicamente, en cuanto al modo en que aparece tanto la arquitectura como la música. Es decir, al aspecto externo, y no al interno. En su esencia íntima, la música reproduce las pulsaciones de la voluntad en todos los niveles, con una libertad incomparable con la de ningún otro arte¹¹³. El parecido es ilusorio, como el que ofrece el efecto refractor de un diamante o las formas del aire caliente en el desierto. Imagínese una mujer que se mira de frente en un espejo y confunde su propia imagen con la imagen que se le aparece: posee el mismo color, la misma forma, la figura e incluso los movimientos y el garbo pueden de pronto indisociarse. Por un instante, la conciencia engañada por lo que a sus sentidos aparece se tambalea y no sabe quién imita a quién: si ella al reflejo o el reflejo a ella. Pero el fantasma desaparece a poco que se quiera, cuando la mujer extiende su brazo e intenta tocar a esa otra «ella» al otro lado, más allá. El tacto, es decir, la sensibilidad, se topará con un frío cristal inhumano e inerte, que por toda respuesta se empañará como reacción física primaria al calor verdadero de la mano. Un fenómeno semejante ocurriría si un individuo, al contemplar una obra arquitectónica y percibir la elevación de su espíritu y la tranquilidad que el ajenamiento le aporta, quisiera aproximarse y tocar las finas formas de aquella satisfacción visual para envolverse aún más en la experiencia¹¹⁴. El resultado sería inocuo; la tentativa, impertinente, incluso insensata. En cambio, la materia del ejercicio musical no se halla en el espacio, sino en el tiempo; con lo cual, el oyente que deseara verse inmerso en el deleite y auténtica embriaguez que comporta la escucha de una bella pieza musical, para aproximarse, no tiene que valerse de los sentidos, sino que le bastaría bailar: “¿Bajo que forma aparece la música en el espejo de las imágenes y los conceptos?” (2010, pág. 51), se pregunta Nietzsche. Las emociones del auditor son un “símbolo cuya clave le sirve para interpretar la música” (Nietzsche, 2010, pág. 52). En suma, puede decirse que la música, para el Schopenhauer que influyó en el joven Nietzsche, es el arte que esculpe el tiempo; del mismo modo que la arquitectura es el arte que esculpe el espacio.

¹¹³ Las demás artes se aproximan a la idea, el arte, a la voluntad misma; conque se podría decir que las demás artes se acercan a la cosa en sí un nivel por debajo de como lo hace la música: “En efecto, la música es una objetivación e imagen de la voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas” (Schopenhauer, 2004, pág. 313).

¹¹⁴ “En los seres inorgánicos y vegetales o en las obras de arte arquitectónicas, la contemplación de la naturaleza conlleva el placer de *conocer en forma pura*; pero las ideas son solo fantasmas, concebidas como grados inferiores de objetividad de la Voluntad” (Sans É., 1993, pág. 39).

Ahora bien, la música va en relación a un texto, casi siempre, religioso, de operística, militar, de acción, para danza, con intención solemne o profana; tal como a la arquitectura se le endilga la tarea de servir a fines religiosos, en iglesias, o políticos, en palacios, y, en suma, a subordinarse a las necesidades prácticas de su utilidad. Si esto es cierto para la arquitectura, no lo es del todo para la melodía: “A la arquitectura eso le resulta casi siempre inevitable; a la música no: ella se mueve libre en el concierto, en la sonata y ante todo en la sinfonía, su más hermosa palestra, en la que celebra sus Saturnales” (Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, 2013, pág. 444). La música, hay que repetirlo hasta que no quede la menor duda, es el lenguaje universal: el mundo es su texto. Por eso Schopenhauer sugiere, en ocasiones, que el mundo podría desaparecer, es decir, sucumbir materialmente, pero de fondo quedaría vibrando algo así como un bajo fundamental. Saturno, que es en primer lugar el dios de la melancolía, y, en segundo, “el dios de las fiestas revachistas” (Rosset, 2005, pág. 198), significa una inversión en la relación que hasta entonces se había establecido entre la razón y la voluntad. Aquí, la facultad formadora de conceptos se supedita a la invencible seducción de la sinfonía: la voluntad celebra su venganza: hay “una inversión de la relación existente entre dominador y dominado y una revancha de este sobre aquel; supone el olvido de un dolor” (Rosset, 2005). El dolor gana a las palabras y se puede gritar, sin temor: “¡Dadme música de Rossini, que habla sin palabras!” (Schopenhauer, 2013, pág. 444). Mas, en añadidura, el dios Saturno es también una pauta que representa con bastante exactitud al “sombrio precursor que hemos buscado en el origen de la voluntad: Dios venido a menos, engendró a quien detenta el poder actual y efectivo (Júpiter), pero ahora está obligado a vivir aparte de los dioses y en el olvido de los hombres” (Rosset, 2005). Para finalizar este apartado y pasar a la reflexión que compete al concepto de «sombrio precursor» se habrá de señalar qué lugar ocupa la música, verdaderamente, en la clasificación de las bellas artes, así como un apunte más sobre su íntima relación con el arte arquitectónico, del espacio.

1. 3. *Universalia ante rem, universalia in re y universalia post rem.*

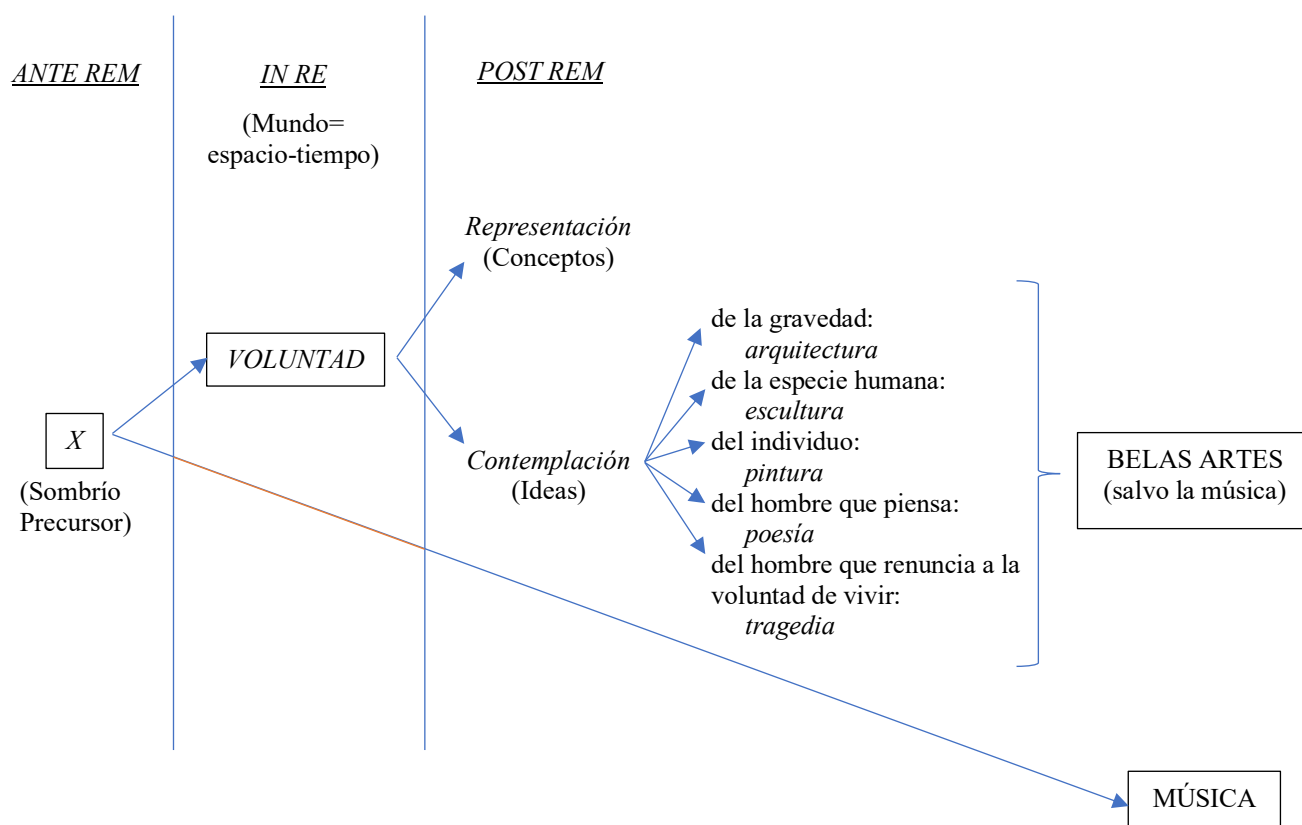
En el libro segundo de *El mundo* se ha observado que el grado superior de objetivación de la voluntad, es decir, el hombre, no puede aparecer solo y desgajado, como un elemento aislado dentro de una cadena causal, sino que presupone o, por decirlo de alguna manera, engloba y engulle dentro suyo los grados que están por debajo de él. Estos, a su vez, devoran

a los inferiores y así sucesivamente, en una descendencia escalonada que termina con la materia inorgánica, el mundo mineral, las rocas, la tierra y el agua. Sin embargo, el ser humano se eleva por encima de todos ellos y alcanza la suma de las intenciones de la voluntad: el autoconocimiento. El ser humano es el único ser que posee la autoconciencia. Y no solo eso, sino que la voluntad, en él, cumple su último objetivo: conocerse a sí misma. Tal es, como se ha apuntado en el Capítulo 2, el culmen de la contemplación estética: la creación artística del genio. Así tiene lugar, en la digresión schopenhaueriana sobre el arte, una clasificación que Rosset esquematiza del siguiente modo:

Schopenhauer asimila la música a la revelación de los *universalia ante rem* [...]. Si se admite que la realidad, que constituye el dominio *in re*, es inseparable de la voluntad, habrá que concluir que los *universalia ante rem* revelados por la música también son *universalia ante voluntatem*, remitiendo la ley de las anteriores verdades universales a las leyes de la voluntad. De ahí la diferencia entre la música y las otras artes, que radica en que estas expresan las «ideas» de la voluntad mientras que aquella expresa la ley del precursor. El conjunto del sistema estético schopenhaueriano puede ser representado, desde ese momento, como en la figura de la página siguiente (Rosset, 2005, págs. 189-190).

Hasta este momento, el filósofo de Danzig seguía sosteniendo que la música es la expresión de la voluntad en su generalidad. Sin embargo, desde el momento en que Schopenhauer introduce la jerga escolástica, es decir, cuando arguye que los conceptos se podrían categorizar como *universalia post rem*, la realidad fenoménica como *universalia in re* y la música como *universalia ante rem*, cabe la postulación de un «sombrio precursor». Pues, comenta Rosset, si se atiende a esta división, la voluntad, que es lo real, queda encajonada en el ámbito *in re*. Las melodías, en cierta medida, igual que los conceptos, son una abstracción de la realidad. Efectivamente, la realidad fenoménica suministra lo intuitivo, es decir, lo especial e individual, el caso particular, tanto a la música como a los conceptos filosóficos y científicos. Pero ambas universalidades se oponen radicalmente, es decir, en su raíz: “Los conceptos no contienen más que las formas abstraídas de la intuición, algo así como la cáscara externa quitada a las cosas [...]; en cambio la música ofrece el núcleo más íntimo que precede a *toda configuración*, o el corazón de las cosas” (Schopenhauer, 2004, pág. 319). Es muy importante señalar aquí, de una vez por todas, que la realidad *suministra* al genio compositor y al científico “lo intuitivo, lo individual, el caso particular” del que habla Schopenhauer: tal es la materia de su creación y su estudio, respectivamente. Es decir, el mundo de las cosas individuales, de los *universalia in re*, da, tanto al artista como al filósofo y al científico, su material de creación y estudio. Sin embargo, el hombre de ciencia y el filósofo toman este material y sus abstracciones conceptuales siempre se refieren a los

universalia post rem. Ofrecen sus reflexiones e investigaciones en conceptos abstractos surgidos de los *universalia in re* como *universalia post rem*. El ejercicio es posterior y es abstracción en sentido estricto: pues se abstrae de los casos particulares un concepto general. En cambio, el músico, el artista musical, trabaja con el mundo de las cosas individuales, es decir, el de los *universalia in re*, para expresarse, referirse y ofrecer los *universalia ante rem*. Es como si el genio profundizara o diera un paso atrás, incluso como si retrocediera y girara la mirada para contemplar *lo que era antes de ser*: “cuando el compositor ha sabido expresar en el *lenguaje universal* de la música los impulsos de la voluntad que constituyen el núcleo de un acontecimiento, entonces la melodía del canto y la música de la ópera son plenamente expresivas” (Schopenhauer, 2004, pág. 320).



Esquema 1 (Rosset, 2005, pág. 191).

Pero esta división tripartita no es baladí ni mucho menos una excepción en el pensamiento schopenhaueriano. Obedece a la dualidad voluntad-representación, en cuyo intersticio se hallan las ideas platónicas. También el biógrafo y filósofo Rüdiger Sanfranski comprende que “la filosofía de Schopenhauer tiene un doble fondo” (Schopenhauer y los años salvajes

de la filosofía, 2019, pág. 445). Por una parte, intenta abandonar la vida por medio del arte y la ascética, pues declara que, «en realidad», el individuo “no es nada” (Safranski, Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía, 2019); que la vida tampoco es nada y que, en esencia, «todo es uno». Una dualidad que no es susceptible de reconciliación: una paradoja que engendra paradojas. Precisamente fue ese doble telón de fondo, dice Safranski, lo que conmovió a artistas e intelectuales del siglo XIX, del siglo XX y hasta hoy: “Suscita un sentido y una actitud estéticos ante la vida; da a la seriedad de la vida un fondo de inanidad” (Safranski, Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía, 2019) que permite jugar con ella. El juego al que también hará referencia Nietzsche cuando hable sobre la seriedad con que el superhombre ha de vivir: la seriedad del niño cuando juega¹¹⁵. Cada uno de los individuos que pueblan la tierra ha de “participar en el gran juego de marionetas que es la vida” (Schopenhauer, 2004, pág. 495); la filosofía y el arte, sin embargo, abren el panorama para que se contemple el teatro en su totalidad. Y el encargado de llevar adelante esa tarea no es otro sino el genio. Schopenhauer llega al extremo —en su éxtasis, se diría, musical— de decir que, puesto que la música expresa la esencia interior, “el en sí del mundo, [...] con la máxima verdad y determinación” (2004, pág. 321); y puesto que la filosofía no es más que una correcta y completa reproducción y expresión del mundo en conceptos muy generales y abarcativos —algo así como un largo espejo discoidal que se extendiera esféricamente sobre la tierra—; entonces debe seguirse que, supuesto que se consiguiera ofrecer una explicación de la música plenamente detallada y minuciosa, entera y circundante, “es decir, una pormenorizada reproducción en conceptos de lo que ella expresa” (Schopenhauer, 2004), esta sería “la verdadera filosofía”, la auténtica sabiduría más total y completa acerca de la vida, el mundo y el ser humano en plenitud.

Una *música hecha palabras*, ¿cabe preguntarse, en estos términos, por su genuina y legítima posibilidad como empresa filosófica?

1. 4. El genio y la música.

Lo más cercano a esta especie de sabiduría de lo trascendente se halla, según Schopenhauer, en el genio compositor. Y sin embargo, dicho estado aloja en su interior una

¹¹⁵ El propio Thomas Mann, en su ensayo sobre Schopenhauer, menciona la centralidad de la perspectiva estética: “Es el aire vital espiritual propio de la segunda mitad del siglo XIX; aire de juventud y de hogar para nosotros, los que hoy hemos superado los sesenta años” (Mann, 2000, pág. 55).

suerte de misterio: el filósofo explica que la capacidad determinante del genio, esto es, su cualidad, su genialidad, es, de algún modo, intransmisible en conceptos racionales. *Virtus non discitur*^{116 117}, pregonaba la teología medieval, pero Schopenhauer agrega: *genius non discitur*.¹¹⁸ Se trata, dice, de una “elevación del intelecto por encima de la medida usual, en cuanto anormalidad” (Schopenhauer, 2004, pág. 227). El genio es el ser humano que, en tanto la potencia de su espíritu se alza un nivel por arriba de la norma, constituye una excepción ineluctable en relación al entendimiento promedio. Ello se comprende, en este punto, en una dimensión distinta de la que hasta ahora se había conseguido establecer. La música, como el genio, es una extranjera en el territorio de la arquitectura, la pintura y la poesía. Se percibe en el tiempo, residente en el sujeto cognoscente, como forma y condición de posibilidad del conocimiento, pero no participa del entendimiento (ni de su forma: la causalidad, pues las notas producen un efecto inmediato, sin referirse a la causa que las provoca o de la que son producto). Por otro lado, es el reflejo de la voluntad y a la vez la voluntad misma, como se ha señalado. No admite la subordinación a los conceptos; antes bien, se enseñorea por encima de ellos y se erige ella también en dominante. Y sin embargo, ¿qué posibilita esta excepción que, *mutatis mutandis*, recuerda, en analogía, a la excepción del genio y su intelecto que sobrepasa la media? Es decir, ¿de qué modo llega la música a representar a la voluntad, en última instancia, sin participar de ella, como el genio muestra al individuo humano sin ser él al mismo tiempo individuo?

Una ruta sobre la que se puede virar para intentar dar respuesta a esta pregunta se halla en la idea de «conflicto irresoluble», revisada en el Capítulo 3. La voluntad está posicionada en una situación conflictiva y difícil, por cuanto permanece escindida, rota, herida, eternamente desgarrada¹¹⁹. Se trata del imperio del sufrimiento sobre los fenómenos. Estos encuentran su correlato expresivo y su correspondencia en la música: la agitación de las pasiones en los individuos y su constante despedazarse unos a otros, todo ello está presente en el arte musical: “un sistema de notas puramente armónico no es solo física sino también aritméticamente

¹¹⁶ [La virtud no se aprende].

¹¹⁷ “Al malvado le es tan innata su maldad como a la serpiente sus colmillos y glándula venenosos; y tan poco como ella puede él cambiarlo. «*Velle non discitur*», dijo el educador de Nerón” (Schopenhauer, Los dos problemas fundamentales de la ética, 2009, pág. 296).

¹¹⁸ [La genialidad no se aprende].

¹¹⁹ Thomas Mann expresa, con Schopenhauer, en contra de Leibniz: “Este mundo es el peor de todos los mundos imaginables; pues si fuera tan solo un poco peor, entonces ya no podría ser” (Mann, 2000, pág. 36).

imposible. Las mismas cifras por las que se expresan las notas tienen irracionalidades insolubles” (Schopenhauer, 2004, pág. 322). En efecto, los músicos, se ha dicho, saben bien la importancia de las disonancias, las desarmonías y las discordancias. Ellas son como el contrapeso de la torre de Pisa, que, inclinada, no obstante no cae, pero su inclinación es precisamente la marca de su finura, su belleza y en definitiva su suma y excelsa portentosidad. Es impresionante que un edificio de ese tamaño no se venga abajo, del mismo modo que es impresionante cómo una composición con tantas disonancias, el *Tristán e Isolda* de Wagner¹²⁰, por ejemplo, se encuentre entre las piezas que con mayor hermosura y sublimidad han expresado la tragedia que es amar. Una música exacta y perfectamente armónica “no se puede ni siquiera pensar” (Schopenhauer, 2004, pág. 322). En cambio, qué deliciosamente exultantes resultan los exabruptos en la música de Mozart, verbigracia, los cambios de tono y escala, que son como si la naturaleza misma bullera en y sobre sí misma, ascendiendo o descendiendo, en cada tráfago, con singular violencia e hidalguía. De tal manera que se puede afirmar, sin ninguna clase de temor, que la música, como el genio, *se eleva a sí misma* desde el mero ejercicio tonal, notal y armónico, a una esfera completamente distinta, que no contempla ya las cosas, ni aun las ideas de las cosas, sino la voluntad: el Ser. Igualmente, el genio compositor *se pone a sí mismo* en situación de presentar a la voluntad en su más cabal expresión y se transfigura, así, en “la flor de *la vida*” (Schopenhauer, 2004, pág. 323). Es la naturaleza misma mostrando su fin y su recorrido: el camino que ha tenido que tomar y atravesar para, finalmente, mostrar “el aspecto más grato y único inocente de *la vida*” (Schopenhauer, 2004). Ello se explorará detenida y pormenorizadamente en el apartado número de tres, la cima de estas glosas y reflexiones entorno a la monumental filosofía del arte de Arthur Schopenhauer.

¹²⁰ Richard Wagner (1813-1883) aseguraba que Schopenhauer le había cautivado desde el primer momento en que trabó contacto con su obra. Hacia 1854, el músico compositor se encontraba inmerso en una vorágine creativa a la que, sin duda, contribuyó la lectura de las obras schopenhauerianas —un poeta, Herwegh, fue el primero en llamarle la atención sobre el asunto—: “Para Richard Wagner, la doctrina [schopenhaueriana] significó «un verdadero regalo del cielo», el beneficio más profundo, la vivencia espiritual más iluminadora, más estimulante y productiva que tuviera en toda su vida; fue nada más y nada menos que una revelación” (Mann, 2000, pág. 20).

2. El «sombrio precursor»: una segunda realidad: la redención de la Voluntad

2. 1. El noumèno y la cosa en sí.

Examinado más detenidamente, el concepto de noumèno en Kant se reduce a esto: impone un límite a la sensibilidad, para no confundir el concepto resultante de [1] abstraer de las condiciones formales de nuestra intuición (a saber, el concepto schopenhaueriano de «intuición completa») con [2] el conocimiento de un objeto en sí mismo (a saber, la «cosa en sí» de Kant). Abstraer y conocer, como ha demostrado Schopenhauer en su tesis doctoral *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (1813; 2ª ed. 1847), son dos procesos distintos: uno le pertenece al entendimiento y otro a la razón. El límite que este mismo concepto (el de noumèno) impone al entendimiento, según la *Crítica de la razón pura* (1781; 2ª ed. 1787), es el de que dicho concepto no sea confundido con una «cosa en sí»¹²¹. En su tesis doctoral, Schopenhauer llega a la conclusión primaria de que se ha confundido largamente la clara distinción entre la ley lógica de la razón de conocimiento y la ley natural de causa y efecto. O dicho de otro modo, “que el saber y demostrar que una cosa es, difiere mucho de demostrar por qué es una cosa” (Schopenhauer, 1998, pág. 36). Pero la distinción fue planteada por Kant, en su proyecto crítico, con derecho de anterioridad.

En esta investigación, y de aquí en más, se entenderá como cosa en sí a la Voluntad (con mayúscula), es decir, al «sombrio precursor»; y como noumèno a la voluntad (con minúscula), en tanto «intuición completa» conocida en primer lugar por la experiencia del propio cuerpo: es decir, la voluntad objetivada como tal¹²². Esta interpretación es la más completa y apropiada, como se verá a continuación, para comprender lo que Philolenko llama *la esencia de lo esencial* y Rosset, *dios oculto*. El desenvolvimiento de la metafísica de la música cobrará mayor sentido y un significado más cercano al propuesto por Schopenhauer en su obra cumbre, cuando dice que “la música es una segunda realidad que marcha

¹²¹ Es decir, el noumèno delimita, por ambos lados, a la intuición y al entendimiento: “todos los objetos son meros fenómenos y no cosas dadas en sí [...], de los cuales [fenómenos] [...] se puede decir mucho *a priori* por lo que respecta a la forma de ellos, pero nunca [se puede decir] ni lo más mínimo de la cosa en sí misma que pudiera servir de fundamento de esos fenómenos” (Crítica de la razón pura, Kant, 2010, A49/B66).

¹²² Se sigue aquí el estudio referente al Capítulo 1 de la obra de Daniel Perrone *La naturaleza y función del analogon de un esquema trascendental* (2015), dedicado a la distinción entre “objeto trascendental, noumèno y cosa en sí” en el proyecto crítico de Immanuel Kant. El texto completo se puede revisar en: <https://www.teseopress.com/kuffar>

totalmente paralela a la primera” (Schopenhauer, 2009, pág. 73). En el *Apéndice: crítica de la filosofía kantiana* (1844), el filósofo pesimista hace una importantísima acotación entorno a lo que, a su juicio, es el elemento central que distingue su filosofía de la de Kant:

Una diferencia esencial entre el método de Kant y el que yo sigo radica en que él parte del conocimiento mediato, reflexivo, y yo, por el contrario, parto del inmediato, del intuitivo. Él es comparable a aquel que mide la altura de una torre por su sombra y yo al que toma la medida directamente. Por eso, la filosofía es para él una ciencia a partir de conceptos, para mí es una ciencia en conceptos, elaborada a partir del conocimiento intuitivo —la única fuente de toda evidencia— y captada y fijada en conceptos generales (Schopenhauer, 2004, pág. 518).

De modo que el mundo intuitivo constituye, en el *Esquema I*, lo que Schopenhauer denomina, con la escolástica, el mundo *in re*. La filosofía de Kant, a juicio de Schopenhauer, trabaja a partir del mundo *post rem*, y la música, en todos los casos, se refiere a la Voluntad, es decir, al mundo *ante rem*: el «sombrio precursor»: la cosa en sí. La voluntad, en cambio, es el mundo *in re*, justo como se señala en el *Esquema I*; a saber, el nómeno kantiano.

2. 2. Un mundo distinto.

Pues bien, la reflexión que se ha desarrollado hasta aquí sirve para indicar el lugar hacia el que se dirige la reflexión que en adelante se desarrollará. Para Schopenhauer, la música apertura el acceso a un mundo distinto, como se ha visto. Lo postula y a la vez lo expresa. Rosset, pero no solo él, sino también Philolenko, Simmel, Thomas Mann y la mayor parte de los pensadores y críticos de la filosofía schopenhaueriana, reconocen que el apartado referido a la música es, probablemente, el más famoso y estudiado de *El mundo como voluntad y representación*: “suscitó por todas partes abundantes comentarios que, sin embargo, no parecen haber conseguido disipar su oscuridad, ni siquiera delimitar siempre su mismo objeto” (Rosset, 2005, pág. 181). Es esa la razón de que Rosset se proponga intervenir, con su concepto del «otro lugar absoluto», el *corpus philosophicus* del pesimista. Lo que queda claro, dice Rosset, cuando se lee el §52 de *El mundo*, es decir, el concerniente a la música, es que “si hay algo que sea común al mundo y a la música, es algo que originariamente procede de otro lugar, algo ausente del mundo como tal y de la música como tal” (Rosset, 2005, pág. 182). También Philolenko se refiere a ello: “No hay que comprender la música según el mundo sino que hay que comprender el mundo según la música” (1989, pág. 218). Para el autor de los *Parerga y paralipómena*, la grandeza de la metafísica de la música reside en comprender que en el arte musical se halla contenida una sabiduría que está más allá de

todos los pensamientos terrestres. No cabe ninguna duda: el verdadero músico siempre sabrá más de lo que cualquier filósofo llegará a saber nunca sobre el mundo y la vida, “incluso si lo sabe de *otro modo*” (Philolenko, 1989, pág. 218). El lado objetivo de la contemplación estética, que aquí se torna escucha estética, adquiere en este momento su más honda significación: el auditor comprende algo que nunca le será dado transmitir, ni aun expresar, en conceptos. Y bien, si ese es el caso, ¿por qué entonces no siguió Schopenhauer este camino, e intentó, como propone, erigir una filosofía que hablara o que por lo menos intentara hablar el idioma del «sombrio precursor»? Precisamente ese fue el intento de Nietzsche, no el alumno, sino el aventajado discípulo, ya en las postrimerías de su ruptura total con el maestro (la que vendría hasta *El crepúsculo de los ídolos* —1889—): “quiso que su pensamiento fuera una melodía y el *Nachtlied* de Zaratustra es el esfuerzo real para empujar la puerta entreabierto por Schopenhauer” (Philolenko, Schopenhauer, una filosofía de la tragedia, 1989). Sin embargo, el intento fue vano, no por las pretensiones, sino por el método: la filosofía de la música no podía dirigirse al elemento psicológico o cultural; ella es un saber [*Wissenschaft*]. Se trata del estatuto central del conocimiento, en su generalidad. A su pesar, Nietzsche nunca rompió verdaderamente con Schopenhauer: sino que siguió siendo su discípulo. Y ello hasta el estadio final, pues la negación de los principios acerca del abandono de la vida y el ascetismo bañan con su luz redentora, todavía, la propuesta de la «voluntad de poder»¹²³:

Nietzsche hace suya [la justificación de la vida como *espectáculo estético* y como fenómeno bello] en la medida en que da al pensamiento de Schopenhauer solo el giro espiritual hacia la afirmación ebria de lo antimoral, en un dionisismo de la justificación de la vida en el cual, desde luego, es difícil reconocer el pesimismo moralista y negador de la vida de Schopenhauer, pero en el que ese pesimismo sigue perviviendo, solo que con otra coloración, con un signo distinto y con un gesto cambiado (Mann, Schopenhauer, Nietzsche y Freud, 2000, pág. 72).

La cuestión se torna mucho más complicada cuando el filósofo, como Nietzsche, renuncia a los conceptos fríos; pues está obligado, de cualquier manera, a hablar; pero renuncia a la universalidad lingüística del ámbito de la razón, formadora de conceptos. Vuelto músico, el filósofo “no podría ser nunca sino un cantante” (Philolenko, Schopenhauer, una filosofía de la tragedia, 1989). Lo que Nietzsche no comprendió, borracho de aquel insuflado incontenible de vida, es que “también la música forma parte de ese aire vital ético y

¹²³ Ello se revelará en toda su magnitud, y en sus consecuencias más importantes para los objetivos de esta investigación, en el apartado siguiente, sobre la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir.

pesimista” (Mann, 2000, pág. 55). Schopenhauer es muy musical, al grado de que se podría calificar su obra principal como una sinfonía en cuatro tiempos. Nietzsche se consideraba también a sí mismo músico, pero puro músico, y creyó tener la habilidad de improvisar al piano sus pensamientos morales más profundos y bellos¹²⁴. ¿Era sensato osar profanar el campo sagrado de la música, forzándola a cantar su letra en conceptos que le eran ajenos y no en su lenguaje universal? Schopenhauer no lo creyó así; aquello sería como desconocer que “la música es la quintaesencia del ser” (Philolenko, 1989, pág. 219). Y todavía se dirá más: se trataría de una verdadera aberración; a saber, pretender desdibujar las fronteras que constituyen el terreno de desenvolvimiento de ambas tareas, no porque de hecho no se pudiera traspasar un cierto límite, sino porque no se reconocerían sus respectivas atribuciones, de modo que “la música no sería ya la música, ni la filosofía la filosofía” (Philolenko, Schopenhauer, una filosofía de la tragedia, 1989). La tarea de la filosofía es elevar y colocar en su sitio apropiado, incluso hasta defender, el área de conocimiento y sabiduría que es la alegría de la escucha musical: “Comprendiendo la dignidad de la música y defendiéndola, el filósofo reconoce que es un saber [*sóphon*], con respecto al cual la reflexión sin duda lleva siempre un retraso, pero que debe ser protegida por la filosofía como un saber [*sophía*]” (Philolenko, Schopenhauer, una filosofía de la tragedia, 1989). Y, no obstante, ¿de qué saber se trata en verdad? ¿Qué se conoce exactamente cuando se escucha una bella sonata o un solo para cello?

2. 3. El conocimiento metafísico de la música.

Aunque la mayor parte del *Rgveda*, el texto más antiguo de la tradición védica, compuesto en sánscrito, son invocaciones a los dioses para que asistan a la oblación del fuego sacrificial que siempre se renueva, los libros primero y décimo contienen una colección de himnos que son las primeras especulaciones acerca de la creación del mundo, el espacio y el tiempo. El himno 129 del Libro décimo, especialmente, ejerció una gran influencia en el corpus de las *Upaniṣad*, y su impacto en la literatura posterior fue incalculable. La diversidad del mundo

¹²⁴ “Pero no queda nada de ello y podemos pensar que la providencia obró bien” (Philolenko, 1989, pág. 219). Philolenko se refiere aquí a los poemas escritos por Nietzsche, de los que Ediciones Hiperión ha publicado un puñado, más recientemente, en español. La traducción es de Txaro Santoro y Virginia Careaga.

(según este canto), surge de un estado original indiferenciado. El poeta ofrece imágenes que cabe citar por cuanto competen al tema que aquí se investiga¹²⁵:

La muerte no existía,
tampoco lo inmortal,
entre días y noches
no había distinción.
Solo el Uno alentaba
sin aire, de por sí.

Ni aparte ni con Él,
nada existía aún.
Solo había, al comienzo,
brumas entre tinieblas.
Agua indiferenciada
rodeada de vacío.

Mas el Uno surgió
merced al gran poder
de su ardor interior

(Upaniṣad, 2019, pág. 24).

Para Schopenhauer, el pasado de la voluntad es incognoscible. Así lo expresa en el libro primero de su *El mundo*, y con ello delimita lo que nos es dado conocer: la razón [*Grund*], esto es, el porqué de la voluntad, nunca se hace objeto para un sujeto. Se puede inquirir por qué se quiere esto o aquello en un determinado momento y lugar, pero no tiene sentido preguntar por el origen del querer en general¹²⁶. La música, sin embargo, abre la posibilidad de acceder a un conocimiento o sabiduría más allá del principio de razón [*Satz vom Grunde*]. Este conocimiento, que de otro modo, distinto al seguido por la filosofía y las demás artes, accede a lo que se ha llamado cosa en sí, es decir, la Voluntad, se refiere a aquel mundo distinto del que hablaba Rosset; a saber, el «sombrio precursor». En el himno 129 del libro décimo del *Rgveda* se menciona que, en este origen del mundo, la muerte no existía, “tampoco lo inmortal”. Pues bien, en Schopenhauer la voluntad —el noúmeno— es lo inmortal, lo que permanece más allá del tiempo y el espacio, el *nunc stans* del cual se habló en el Capítulo 1. Antes de la voluntad, “solo el Uno alentaba”, pero “sin aire, de por sí”; es decir, sin flujo. En definitiva, el Uno sin devenir: la sola Voluntad. En ese oscuro *pre mundo*

¹²⁵ En esta sección se sigue a pie juntillas el estudio crítico de Juan Arnau, contenido como prólogo introductorio en la edición de las *Upaniṣad* publicado por Atlanta en 2019, el que asimismo citamos, en su traducción directa del sánscrito.

¹²⁶ Al respecto puede revisarse mi artículo “La estética del conocimiento en Schopenhauer”, sobre el principio de razón suficiente en la epistemología y la dianología, la base del sistema schopenhaueriano. El texto completo se halla publicado en la revista «Contribuciones desde Coatepec», núm. 35, 2021, de la UAEM. URL: <https://www.redalyc.org/journal/281/28167899015/movil/>

nada existía todavía, solo “brumas entre tinieblas”; y sin embargo, “el Uno surgió / merced al gran poder / de su ardor interior” (Upaniṣad, 2019). Nótese, pues, que el poeta designa al Uno después de surgir y al Uno antes de surgir con el mismo nombre. Y sin embargo, se trata de dos momentos absolutamente diferenciados. Del mismo modo que, según Rosset, Schopenhauer nombra a dos voluntades: la voluntad *in re* y la Voluntad *ante rem*. Se trata de “un origen común, que luego se habría alejado para siempre, engendrando, por un lado, el mundo (como representación y como voluntad) y, por otro, la música” (2005, pág. 182). Las interpretaciones tradicionales, encontradas, por ejemplo, en Thomas Mann, Safranski, el padre Copleston o Patrick Gardiner¹²⁷, arguyen en consonancia que la música, para Schopenhauer, expresa a “la voluntad misma”; en tanto que se refiere a su historia más secreta, su esencia íntima o su profunda verdad. Lo que es cierto, pero no única y exclusivamente en ese sentido. Un pasaje especialmente significativo de la «Metafísica de lo bello y lo sublime», en los *Parerga*, que ya ha sido referido, pero no reflexionado en su más profunda trascendencia, puede servir para ilustrar este malentendido: “La música es una segunda realidad que marcha totalmente paralela a la primera” (2013, pág. 73).

¿A qué se refiere el filósofo cuando habla de una segunda realidad? ¿Qué significa, en Schopenhauer, la realidad? Definitivamente y sin ninguna clase de matices, se trata de la voluntad de vivir. Pero, con todo, ¿qué segunda realidad podría haber, más allá de aquella primordial y fundamental, puesto que ella lo constituye todo, el en sí del mundo fenoménico? Si hay otra realidad, a la que se refiere la música, es decir, que ella es otra realidad, esta tiene que ser por fuerza la propia voluntad, pero en su dimensión más secreta, más íntima, más original. Una voluntad originaria aún más originaria, por paradójico que suene. La tesis según la cual la música expresa «la voluntad como tal» es insuficiente para interpretar el enunciado según el cual “la música en general es la melodía para la que el mundo es el texto”

¹²⁷ La aportación de este último, *Schopenhauer* (1963, Penguin Books, Londres), a pesar de su amplia distribución en el ámbito de los estudios en español sobre Schopenhauer, es prescindible en esta investigación. El autor inglés, al confundir una y otra vez la categoría de representación [*Vorstellung*] con la de idea platónica [*platonische Idee*] —vertidas al inglés, ambas, a la insustancial «idea» (lo que demuestra la incompreensión, pues Schopenhauer no es un miembro más del idealismo alemán)—, no aporta una visión novedosa acerca de ningún aspecto de la filosofía schopenhaueriana (Gardiner, FCE, 1975). Se dedica, en suma, a poner en duda, con el alambicado método de la «analytical philosophy», la lógica interna de lo que, considera, es un pensamiento que se contradice una y otra vez en su desenvolvimiento. Gardiner no comprende, a pesar de que el pesimista lo aclara ya en el tercer prólogo a su *El mundo*, que el sistema schopenhaueriano no es una *arquitectónica*, sino una *espiral*, un *organismo vivo* que se desarrolla, mostrando, cada vez, una faceta nueva de un pensamiento único.

(Schopenhauer, Parerga y paralipómena, 2013, pág. 443); cita sobre la que no se ha de reparar en regresar una y otra vez, pues su contenido es excepcionalmente inagotable. La melodía viene primero, y, como ha quedado dicho, el mundo como voluntad y representación viene después. No cabe pensar que si la melodía viene primero y el mundo como voluntad viene después, ella exprese a la voluntad y nada más. Antes bien, la música muestra y se refiere a la antesala del mundo: esa *terra incognita* donde la Voluntad, como cosa en sí, era una unidad: el Uno veda. Y es que: “En el principio el mundo era solo bráhma: el Uno. Como tal, permanecía oculto” (Upaniṣad, 2019, pág. 87). Del mismo modo sostiene Schopenhauer, en reiteradas ocasiones, que el mundo podría llamarse una encarnación de la música tan bien como una encarnación de la voluntad; lo que no es insulso, sino fundamental y de una importancia de primer orden: la música “podría, en cierto modo, seguir existiendo, aun cuando el universo no existiese” (Schopenhauer, 2004, pág. 313). Estas solas sentencias bastan para derrumbar la interpretación de la música como reflejo de la voluntad. La música, de cierto modo, se podría deducir, ya existía incluso antes de que existiera el universo. Ella postula y apertura un sitio anterior a la voluntad, al mundo y a todo lo que es: *mundus sive voluntas*, pero también *mundus sive musica*, y, por supuesto, *voluntas sive musica*.

Ha de recordarse que, como ha quedado dicho en el Capítulo 1, entre el mundo y la voluntad hay simultaneidad y consubstancialidad absolutas e innegables: la idea de que la voluntad ha engendrado el mundo es una fantasmagoría, en la que, de hecho, recae la propia jerga schopenhaueriana; pero es, en efecto, inexacta. La voluntad no es el origen del mundo, sino que ella es el mundo: en otras palabras, es inmanente, pertenece al terreno del *in re*, no al del *ante rem*. El mundo no encarna a la voluntad: ya lo es de hecho y en primer lugar. Así pues: “Diremos que el mundo y* la voluntad encarnan la música, que la música es signo de un origen que trasciende al mundo y* a la voluntad” (Rosset, 2005, págs. 184-185)¹²⁸. Solo admitiendo esta tesis se puede escrutar con verdadera conciencia la categoría de arte musical en la filosofía del arte de Schopenhauer. La clave definitiva la otorga el Pasaje 3, de la «Lección segunda» del *Bṛihadāraṇyaka upaniṣad*, uno de los más antiguos *Upaniṣad* de que se tiene registro y que reza:

Hay en realidad dos formas de bráhma. Una es fija, la otra no. Aquella es mortal y esta inmortal. Aquella es pasiva y esta activa, aquella es evidente y esta invisible. La forma inerte, mortal, pasiva y

¹²⁸ El asterisco indica que la «y» es una formalidad gramatical. En rigor, como se ha dicho, voluntad y mundo son una y la misma cosa, en cuanto sustancias, así en su inmanencia como en su contemporaneidad.

evidente consiste en todo cuanto no es Viento o Espacio. Su esencia produce calor: el Sol es la esencia de lo mortal, pasivo y evidente. Por el contrario, la forma viva es inmortal, activa e invisible, es aquello que se halla en el orbe solar, el espíritu, fundamento de lo invisible (Upaniṣad, 2019, pág. 103).

Son especialmente significativos aquellos pasajes más antiguos de las *Upaniṣad*, pues se refieren casi siempre al origen del mundo; tratan del bráhma y del ātman. El bráhma es el Principio Universal supremo, la Realidad Superior en el universo, la unidad o el Uno; mientras que el ātman es el primer principio, el *verdadero yo* de un individuo, más allá de la identificación con el mundo fenoménico: la esencia de un individuo en cuanto tal. Según la doctrina vedanta, para ascender a la liberación [*moksha*], el individuo debe adquirir el autoconocimiento más profundo [*ātma jnana*], que significa darse cuenta de que el *verdadero ser* [*Ātman*] —en ascendencia del verdadero yo [*ātman*]— es idéntico al yo trascendente [*bráhma*]. Es decir, que el yo individual, ātman, es idéntico al yo trascendente y único, al Uno: bráhma. O, en términos de Schopenhauer, que la voluntad individual es exactamente la misma que la voluntad del mundo: tal es el objetivo de la ascética, que, en efecto, libera al individuo definitivamente del fardo del querer y el sufrimiento: objetivo de todo el sistema schopenhaueriano¹²⁹. Aquí, no obstante, en la estética, la analogía es útil en tanto sirve para identificar dos clases de bráhma, es decir, dos Principios Universales, dos Realidades Superiores del universo, en una palabra, *Dos Unos*. Del mismo modo que en la reflexión musical que Schopenhauer desarrolla se han encontrado dos voluntades.

“Hay en realidad dos formas de bráhma”, dice el *Bṛihadāraṇyaka upaniṣad*, “una es fija, la otra no”. Una es más bien evidente; la otra es una forma sutil: “fundamento de lo invisible”. Se trata, según la interpretación que aquí se sigue, en consonancia con las observaciones de Rosset, del *dios oculto*.

La meditación, en este punto, ha de retornar inmediatamente al asunto primero: la música. ¿Cómo puede un «sombrio precursor» producir un eco de afectos y sentimientos cuyo nacimiento está subordinado a una especificación de la voluntad en los individuos, si él mismo es ajeno y anterior a toda especificación? La música, efectivamente, pinta todas y cada una de las emociones humanas, en su agitación, y cuánto mejor si las proyecta todas al

¹²⁹ De ello tratan el libro cuatro de *El mundo*, junto a sus complementos; *Los dos problemas fundamentales de la ética* (1841); *Sobre la voluntad en la naturaleza* (1854); *La eudemonología o arte del buen vivir* (incluido en los ensayos de los *Parerga y Paralipómena* —1851—), y los textos dedicados a la cuestión religiosa recogidos en *Sobre la metafísica de las costumbres* (una reformulación pedagógica del libro cuarto de *El mundo*, para las lecciones que Schopenhauer impartió en la Universidad de Berlín).

mismo tiempo, en la contradicción connatural que les es inherente: la más grande alegría que acaba en llanto, por ejemplo; lágrimas de felicidad; una tristeza tan honda y terrible que, al pensarse dos veces y reparar en las ironías que el destino concibe, el soberano azar y la infame maldad de los hombres, resulta risible por inevitable e incorregible. Ha de recordarse, una vez más, el caso ejemplar de Richard Wagner¹³⁰,

cuando, por así decirlo, este colocó su *mysterium erótico*, el *Tristán e Isolda*, bajo la protección de la metafísica de Schopenhauer. Lo que de Schopenhauer influyó en Wagner, y en lo que este se reconoció, fue la explicación del mundo hecha a partir de la «voluntad», del instinto, la concepción erótica del mundo (el sexo como «foco de la voluntad»), por la cual están determinadas la música del *Tristán* y su cosmogonía del anhelo (Mann, 2000, pág. 59).

La música, pues, pinta los anhelos y desengaños humanos. Y sin embargo, no expresa

esta o aquella alegría particular y determinada, esta o aquella aflicción, dolor, espanto, júbilo, diversión o sosiego, sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* espanto, *el* júbilo, *la* diversión y *el* sosiego mismos [...]; expresa su esencia” (Schopenhauer, 2004, pág. 317).

En definitiva, si la música expresa los sentimientos y habla al corazón es porque ella misma no pinta los sentimientos individuales, sino su corazón, que es anterior a ellas: “Es evidente que, para Schopenhauer, la música remite a un «antes» de todo afecto” (Rosset, 2005, pág. 185). A donde va la música no hay afecto alguno, sino en su *quintaesencia abstraída*, remota y oscura: el origen del afecto mismo¹³¹. Ella, qué duda cabe, es origen de sentimientos en el escucha; los provoca, pero no porque se refiera a los afectos en sí mismos, sino porque expresa su origen indiferenciado, en el que el afecto no ha llegado a constituirse todavía como alegría, aflicción, dolor o goce. (Por eso puede, de tal modo, expresar emociones contradictorias que en el transcurso de la vida convencional son incompatibles: verbigracia, reír ante la muerte, gozar con el dolor, sufrir un júbilo). ¿Cuál es, pues, la relación íntima que establece la música con aquel «antes» de toda emoción y sentimiento?

¹³⁰ Sobre Wagner y su *Tristán e Isolda* se puede referir ahora el libro de Theodor Lessing *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche* (1906), un estudio pormenorizado y concienzudo sobre la relación filosófica sostenida por los tres más importantes pensadores de la música de su tiempo.

¹³¹ Uno de los más reconocidos tópicos de la filosofía de Arthur Schopenhauer es la metafísica del amor, desarrollada, principalmente, en su ensayo *Sobre el amor, las mujeres y la muerte*, incluido en el tomo II de los *Parerga*. Pasando por alto la patente misoginia del pesimista, que fue en declive hacia el final de su vida (aunque nunca se libró de ella), uno de los aspectos más criticados de su pensamiento: “las mujeres —escribía en aquel texto—, esos seres de cabellos largos e ideas cortas” (Schopenhauer, 2013); ignorando, pues, el innegable machismo ilustrado propio de los alemanes, ingleses y franceses del siglo XVIII y XIX, el tema tuvo y tiene un interés como hito en la historia del pensamiento: influyó a Freud, sin duda, en su tratamiento de la *pulsión de vida* como Eros y la focalización del deseo en el área genital: “La naturaleza, que persigue de manera inexorable en nosotros el fin de la especie, la procreación, se disfraza la mayor parte de las veces, ante nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, con el sentimiento de estar enamorados” (Safranski, 2019, pág. 301).

Para Schopenhauer, “la música es el lenguaje del sentimiento y la pasión, como las palabras son el lenguaje de la razón” (Schopenhauer, 2004, pág. 316). La esencia de lo humano consiste precisamente en que su voluntad aspira a algo, siempre: anhela, ambiciona y continuamente sufre por no alcanzar su cometido. Solo muy de vez en cuando alcanza ese estado negativo llamado felicidad o satisfacción. En correspondencia con la esencia del hombre, la esencia de la melodía es una continua desviación y apartamiento, e incluso hasta un perderse a través de mil caminos. Busca desaforadamente, en el largo camino que le depara la escala, y siempre vuelve, como la voluntad, al bajo fundamental. Viajando así, de manera múltiple y libre, la música expresa la capacidad de la voluntad para adherirse a una multiplicidad infinita de motivos; por eso la invención de la melodía es el desvelamiento de “todos los secretos más profundos del querer y el sentir humanos” (Schopenhauer, 2004). El genio compositor actúa aquí por pura inspiración; es decir, por la inmediata intuición de la Voluntad, “igual que una sonámbula hipnotizada informa de cosas de las que en vigilia no tiene noción alguna” (Schopenhauer, 2004). Asimismo, el número inagotable de posibles melodías se análoga con el carácter inagotable de la naturaleza en la diversidad de cursos vitales, individuos y emociones. ¿Cómo sería posible explicar la inspiración del genio para plasmar tal diversidad de sentimientos si no aludiendo al origen de estos? Entonces la fantasía se recrea en el inacabable teatro de imágenes que la melodía produce en el oyente: su rico contenido, de inextinguibles formas, contornos, delineados y detalles, semeja la universalidad intuitiva de las figuras geométricas y los números, que, en cuanto formas generales de todos los posibles objetos de la experiencia, son aplicables *a priori* a todos ellos. La totalidad de los sentimientos humanos plasmados en la melodía, sin embargo, no posee un estatuto abstracto sino plenamente intuitivo:

Todos los posibles afanes, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos interiores del hombre que la razón arroja dentro del amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados por el infinito número de melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma sin la materia, siempre según el en sí y no según el fenómeno, expresando, por así decirlo, su *alma interior sin cuerpo* (Schopenhauer, 2004, pág. 319).

2. 4. Un mundo redimido.

Philipp Mainländer, quien fuera un discípulo aventajado de Schopenhauer, lúcido lector de la obra principal y crítico, únicamente, en lo que se refiere a su ética¹³², sugiere, en este punto, que desde el punto de vista filosófico la música se dedica a “revelar los estados de los seres humanos, y por eso es indivisible” (Mainländer, 2020, pág. 173). Los estados a los que se refiere Mainländer son los estados anímicos, por supuesto, o lo que Schopenhauer designa desde su filosofía sentimientos. Hasta allí, el proyecto mainlanderiano se ciñe al pesimista con rigor de facsímil. Cuando el discípulo habla de una música indivisible, sin embargo, el asunto se complejiza un poco más. Porque para Mainländer las demás artes, es decir, las artes figurativas se pueden dividir en ideales y reales. Por ejemplo, la arquitectura es un arte en la que gana el elemento de lo real, en tanto se constituye a base de materia; la poesía, en cambio, es ideal, pues su contenido se expresa en conceptos. La música, por su parte, no es ni ideal ni real, porque ella expresa la verdad más profunda sobre el ser humano y esa verdad es indivisible: “la música únicamente tiene que ver con el ser humano; [...] y por eso ha de considerarse el arte *más poderosa*” (Mainländer, 2020, pág. 170). El arte musical expresa el movimiento anímico de las emociones, pero refiriéndose a su origen impenetrable; y allí reside su “encanto fascinante”:

los sonidos trasladan la voluntad del oyente al mismo estado del que han surgido, pero de tal manera que estamos tristes sin estarlo; que nos alegramos sin alegrarnos; que odiamos sin odiar y amamos sin amar [...]; lo mismo que sucede con el mar, que, en la más terrible tormenta, se encuentra calmado en el fondo (Mainländer, 2020, pág. 171).

La música se hunde en los abismos más profundos de la esencia del hombre y vuelve a la superficie con el regalo claro y transparente de la melodía, “dejando flotar lo bello, de manera serena y transfiguradora, sobre el ondulante mar de las sensaciones” (Mainländer, 2020, pág. 174). De manera que la escucha detenida y placentera de una sinfonía semeja el rayo del sol de mayo atravesando las aguas y bañando con su luminosidad absoluta los rincones más oscuros de la Voluntad, de la cosa en sí.

¹³² “Todo lo existente a partir de la disgregación de Dios, de aquella unidad primigenia, tiende de manera espontánea, e incluso podría decirse «naturalmente», a su autodestrucción en el no ser. Tal es uno de los puntos más singulares del pensamiento mainländeriano: el descubrimiento de la «pura voluntad de morir» (*reiner Wille zum Tod*). Tal descubrimiento nos pone sobre la pista de una crítica velada al maestro Arthur Schopenhauer (1788-1860), quien, como es sabido, postulaba la existencia de una voluntad que nos empuja hacia la perseverancia desahogada en el ser, en la existencia, sea esta como sea y bajo cualquier circunstancia” (González Serrano, 2019).

Según el crítico discípulo de Schopenhauer, el arte en su totalidad, pero sobre todo en su cima, aclara al hombre, finalmente, la verdadera esencia de lo que él es, en su fondo más profundo. La música se le aparece como un espectáculo risueño, cuando él, aterrado, “pretende huir del infierno” (Mainländer, 2020, pág. 175). Pero entonces aquella le toma de la mano, dotándole con ello de su confianza y su distancia ante el peligro y el horror, y le conduce en un paseo circular al “borde del abismo, susurrándole: «¿No te habías dado cuenta, pobre hijo del hombre, de que estos son los abismos de *tu propia* alma?»” (Mainländer, 2020, pág. 175). ¡Tal es la conexión entre el sentimiento y los abismos del espíritu humano! La música, con su armónico deambular y su confiado acompañamiento, revela al ser humano los orígenes de lo que él mismo es y sin embargo ignora¹³³. Para Mainländer, la actividad espiritual del hombre, que es precisamente la contemplación estética, puede denominarse “conocer estético” (Mainländer, 2020, pág. 176); y puesto que este conocimiento no es solo la matriz del arte sino también de la música, y con mayor derecho, “puede denominarse mucho mejor: conocer objetivo o genial” (Mainländer, 2020).

Como se ve, el filósofo y poeta de Offenbech der Main regresa sobre la pregunta que aquí se planteaba entorno al saber y al conocimiento que se adquiere en el arte musical: ¿qué se conoce?, ¿de qué saber se trata?, ha quedado dicho, y, en definitiva, ¿conocimiento *de qué* se obtiene cuando se escucha música? Ya ha habido una tentativa de responder a esta pregunta, postulando, desde la interpretación de Rosset, al «sombrio precursor» o «*dios oculto*»; se ha apuntado, también, que dicho objeto de conocimiento podría caracterizarse como el bráhma vedanta, que, oculto e indiferenciado, constituye el origen del bráhma en el mundo, es decir, el Ātman, *fundamento de lo invisible*. Schopenhauer ha citado el siguiente pasaje de los Vedas: «Y lo delicioso, que es una clase de *alegría*, se llama el sumo Ātman, porque allá donde hay alegría esta es una pequeña parte de su alegría». En él queda asentado el precedente de una velada dicha o un subterfugio del goce, lo que se ha llamado una «secreta aprobación» de la voluntad de vivir, pero ese es tema y asunto de las reflexiones finales de este capítulo. Por ahora, queda desentrañar el misterio del estatuto de aquel saber:

¹³³ Para Mainländer el trayecto no termina ahí, sino que es algo así como su introducción, que le prepara para la redención definitiva: ella tendrá su consecución en la ética: “El arte prepara al corazón humano para la redención; pero solo la ciencia puede redimirlo: pues solo ella tiene aquella palabra que apacigua todos los dolores, desde el momento en que el filósofo, en el conocer objetivo, comprende la *conexión de todas* las ideas, y el destino o curso del mundo, que continuamente se produce, a partir de su actividad” (Mainländer, Filosofía de la redención, 2020, pág. 176).

conocimiento del sumo Ātman, esto es, su desvelamiento. Se retira la máscara detrás de la cual se esconde el «sombrió precursor» y por fin hace acto de presencia el divino Saturno: «*dios oculto*» de la fiesta musical.

Para Mainländer, la filosofía de la redención o la filosofía inmanente, su proyecto, “reunifica todos los estados de la voluntad bajo los conceptos de *placer y displacer*” (Mainländer, 2020, pág. 115). También así piensa Schopenhauer, en la reflexión sobre la música: este arte, dice el pesimista, “no habla de cosas, sino del simple placer y dolor, que son las únicas realidades para la voluntad” (Parerga y paralipómena, 2013, pág. 443). De manera que el conocimiento que se obtiene de la estética musical no es racional, sino sentimental. Se trata de un conocimiento que llega por la vía más sutil de las emociones; que incluso podría llamarse una inteligibilidad del corazón. Lo que recuerda aquella sentencia de Blaise Pascal, en sus fragmentarios *Pensamientos*: “El corazón tiene razones que la razón ignora” (Pascal, 2012, pág. 154). Y es precisamente ahí, en esa cognoscibilidad de otro orden, en donde la música justifica su destino, es decir, su razón de ser. Philolenko va un paso más allá y tensa la cuerda al límite: “La potencia expresiva de la música, capaz de restituir la esencia de todos los sentimientos humanos, de expresar la «forma interior» de los pensamientos, de hacer vivir la naturaleza, en una palabra de ser la expresión de la Voluntad, justifica su *destino cósmico*” (Philolenko, 1989, pág. 221). En efecto, se ha arribado a la joya de la corona de las reflexiones que este apartado desarrolla entorno a la música: el arte musical tiene por objetivo final acercar a la humanidad a la esencia fundamental del universo, del orden cósmico¹³⁴. La música, que es la apoteosis de la estética schopenhaueriana, es, a juicio de Thomas Mann, uno de los elementos que caracterizan al pesimista como un clásico humanista: ve en el hombre la salvación de los demás seres: su redención (Mann, 2000, pág. 66). Ello queda aclarado, con más exactitud y en palabras del propio Schopenhauer, en las *Lecciones de Berlín*. Allí se muestra cómo la melodía, en conjunción con la armonía, “es la única que puede restituir el corazón del ser humano” (Philolenko, Schopenhauer, una filosofía de la tragedia, 1989). Pero ¿por qué? Es, pues, porque ella es espejo y auténtico reflejo de las agitadas pasiones humanas: la música, como el hombre, nace escindida, rota y

¹³⁴ Safranski llama a este ejercicio un «fenómeno límite por antonomasia»: “Los pasajes más sobrecogedores de su obra son los que consagra a la música, el fenómeno límite por antonomasia. En la música, la «cosa en sí», la voluntad, está presente [...], como dispuesta para la despedida, pero el mundo fenoménico ha desaparecido ya” (Safranski, Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía, 2019, pág. 314).

es “incapaz de ocultar que en el nivel de los individuos el mundo es un teatro de abominable lucha” (Philolenko, Schopenhauer, una filosofía de la tragedia, 1989). Y sin embargo, su rompimiento es virtual, ficticio, despojado de cuerpo: con lo que, como ha quedado dicho, incluso la melodía más desgarradora es placentera. Se trata así de un origen ignominioso, que dista mucho de la música de los ángeles, perfecta y luminosa en el *Himno a la alegría* de Beethoven; y está mucho más cerca, en cambio, de Mahler, quien contaba que en Schopenhauer había leído las páginas más bellas jamás escritas sobre el arte musical; de Rossini e incluso de Piotr Tchaikovski¹³⁵.

2. 5. El *dios oculto* es un dios que ha muerto.

El orden cósmico que postula la música, ese otro mundo quintaesencial, es la Voluntad; que no la voluntad:

*todas las fuerzas han tenido un origen; pues lo que ellas eran en el ámbito trascendente, en la unidad simple, es algo que escapa completamente a nuestro conocimiento. Lo único que podemos decir es que tenían mera existencia. Además, podemos decir apodícticamente que en la unidad simple no eran fuerzas; pues la fuerza es la esencia; la *essentia* de una cosa en sí en el plano inmanente. Pero qué ha sido la esencia de la unidad simple, en la que todo lo que existe estaba contenido, es algo que, como hemos visto claramente, permanece *oculto para siempre a nuestro espíritu tras un velo impenetrable* (Mainländer, 2020, pág. 91).*

Si las fuerzas, es decir, la naturaleza en movimiento y en devenir, han tenido un origen, este debe ser por fuerza una *X desconocida* para el ser humano. También Rosset, como el filósofo de Offenbech, designa al «sombrio precursor» como el problema de una *X irresoluble*¹³⁶. En esta investigación, sin embargo, se ha traído a cuento, en virtud de su pertinencia dentro del sistema schopenhaueriano, la doctrina vedanta, que habla de dos bráhman, como Schopenhauer de dos voluntades (que en realidad son una y la misma voluntad, pero *in re* y *ante rem*, cosa-en-sí–noúmeno). Tanto Schopenhauer, como los Vedas y Mainländer coinciden en que: “La ruptura de la unidad en la pluralidad es la ley

¹³⁵ Muchas de las ideas que aquí se sostienen siguen al académico Carlos Javier González Serrano (traductor de Mainländer), en un estudio de nombre «Schopenhauer: la música como conocimiento metafísico». Allí, el filósofo español recuerda que el pesimista tuvo seguidores en todas las áreas de las artes y la cultura, empezando por Nietzsche, evidentemente, pero “otros célebres casos fueron los de Tolstói, Turguénev, Mainländer, Zola, Maupassant, Proust, Thomas Hardy, Joseph Conrad, Thomas Mann, Cioran, Albert Caraco, Jorge Luis Borges o, en el mundo de la música, el propio Wagner, Arnold Schönberg, Piotr Tchaikovski o el mismísimo Mahler, quien incluso cita a Schopenhauer y de él asegura que había escrito las líneas más bellas y profundas jamás redactadas sobre la música” (González Serrano, 2017).

¹³⁶ Ver el *Esquema 1*.

fundamental”¹³⁷. Así, el Uno se disgregó y de tal suerte nació el sufrimiento. El nacimiento del mundo es la disgregación de la unidad. Según Mainländer, dicha unidad no es otra sino Dios. Así titula el capítulo cinco de su Física: “Dios ha muerto. El mundo y la pluralidad de individuos que lo forman, resultado de la «muerte de Dios»”. El camino por el que el discípulo de Schopenhauer ha llegado a dicha conclusión es largo, pero se puede resumir brevemente. La unidad, previa a la pluralidad, es incognoscible para el ser humano. Así, nos vemos obligados a explicar que “la unidad simple no era *voluntad* ni *espíritu*, ni *un estar en voluntad y el espíritu uno dentro del otro*” (Mainländer, 2020, pág. 133). Con ello se menoscaba la visión según la cual la voluntad es resultado del espíritu (Descartes), o bien el espíritu es resultado de la voluntad (Schopenhauer). Para el discípulo, que entonces ya empieza a alejarse del maestro, tenemos pleno derecho de otorgar a esta unidad el nombre con el que siempre se ha designado aquello que jamás ha alcanzado la representación, que no posee ninguna fuerza natural, ningún pensamiento o fantasía, ningún sentimiento, deseo o querencia; a saber, “el nombre de Dios” (Mainländer, 2020).

En Rosset, el *dios oculto* era más bien un mote mitológico o simbólico para designar ese sitio desconocido y oscuro detrás de la voluntad¹³⁸: le llamaba Saturno en pos de la característica principal del dios romano: era un dios revanchista, que aparecía para liberar a la ciudad de un año de trabajos y sufrimientos en una especie de Sabbath orgiástico y embriagador, pero solo momentáneamente. Acabada la fiesta, como en las bacanales, se regresaba a la *polis*, con sus instituciones y demás yugos para la libertad. En Mainländer el asunto se torna primordialmente filosófico: compete a las reflexiones más hondas sobre el origen, el destino y la razón de ser del mundo. Y se refiere al estatuto ontológico de la música. Dios *ha existido*, pero *ya no existe*. Y aún más lejos se puede ir: *Dios ha muerto y su muerte fue la vida del mundo*. La unidad se desgarró, se trozó, se despedazó: *nosotros ya no estamos en Dios*. “La fragmentación fue el acto de una unidad simple, su *primer* y *último* acto, su

¹³⁷ Este paso es designado por Schopenhauer como «el milagro *por antonomasia*», y, por supuesto, también la verdad filosófica por antonomasia: se nos revela la identidad del sujeto que conoce y el sujeto que quiere: la voluntad es la misma en todos los seres.

¹³⁸ En Schopenhauer es más bien inapropiada la mitología en el arte; eso es, a juicio de Philolenko, precisamente lo que le distingue de Schelling, en quien prevalece un espíritu racional fundamental, así sea en la naturaleza. Para el idealista, el filósofo tiene el deber de *mejorar* lo dicho por el artista: “Schelling no quiere ver en el arte sino un sentido que el filósofo está llamado a formular mejor: «La mitología, dice, es la condición necesaria y la materia prima de todo arte». Con infinitas posibilidades de modulación, era aún el pensamiento leibniziano que busca un sentido al arte procediendo, de hecho, de la reflexión o el discurso. Schelling no estaba tan cerca de Schopenhauer como se ha querido decir” (Philolenko, 1989, pág. 223).

único acto” (Mainländer, 2020, pág. 134). De lo que se concluye que Dios no solo ha muerto, sino que se suicidó¹³⁹. Y su muerte fue el tránsito de la unidad a la pluralidad. *En existiendo*, por decirlo con la profundidad del idioma español, *dejó de existir*. Finalmente, como una forma de corroborar esta interpretación, se puede deducir de la unidad originaria, de su primer acto o primer movimiento, como lo llama Mainländer, el curso que sigue después el despliegue o desenvolvimiento del universo: que se resume, como se ha visto en el apartado anterior, en una teleología sin *télos*. *El devenir [das Werden]* “se nos muestra quí, según esto y en primera instancia, aún como un movimiento del mundo que carece de fin” (Mainländer, 2020). Y sin embargo, la impresión es ficticia. Para el filósofo, el universo, la naturaleza y el mundo, es decir, el conjunto de los fenómenos, tienden, todos ellos, hacia la muerte: el destino inexorable del universo es la muerte, la extinción, la desaparición. No solo el acabamiento de la vida, es decir, el enfriamiento de lo vivo, sino el *debilitamiento de la fuerza*. Es decir, de toda fuerza, en el mundo inorgánico, orgánico y humano: la nada absoluta¹⁴⁰.

El suicidio de Dios, según Mainländer, su desaparición, su sucumbir, es su voluntad de ingresar en la nada absoluta por y a través del mundo fenoménico, es decir, el devenir. Dice el pensador, en su capítulo uno de la Metafísica, en la *Filosofía de la redención*: “Al ámbito trascendente le siguió el inmanente y ha llegado a ser algo que antes no ha existido” (Mainländer, 2020, pág. 263). Ha sido un acto de libertad, de demostración manifiesta de optar por un camino. Según Mainländer, pero no habla rigurosa sino solo *provisionalmente*, a Dios, en tanto unidad originaria, le estaban dadas únicamente dos elecciones: o permanecer siendo lo que era o dejar de ser. Sin embargo, la disyuntiva era ilusoria, porque o bien Dios es o no es; pero “a Dios solo le quedaba un único acto posible” (Mainländer, 2020). A saber, su disolución: ingresar en el *nihil negativum*. Tal fue la decisión lógica del «sombrio precursor»: su suicidio. Y es que el mundo es el único medio posible para alcanzar la nada

¹³⁹ Philipp Mainländer, es sabido, se suicidó. Algunos han querido ver en esta formulación metafísica una refiguración del acto final con el que el filósofo culminó su vida; y también una absoluta contradicción con la filosofía de Schopenhauer, quien condenaba el suicidio, y con la de Nietzsche. Se remite aquí al estudio «Dios se suicidó. Invitación al exterminio humano en la visión transpersonal de Mainländer», del académico Héctor Sevilla Godínez. URL: <https://www.redalyc.org/journal/288/28862254007/html/>

¹⁴⁰ Aquí se hace alusión a un pasaje del propio Schopenhauer en el que se habla de la música como una *rerum concordia discors*, es decir, la más perfecta armonía en medio del más ardiente combate: “imagen completa y fiel de este mundo que se mueve en un caos inmenso de innumerables formas y se mantiene en una destrucción incesante” (Philolenko, 1989, pág. 218).

absoluta: *para morir es preciso nacer*. Dios conoció que es preciso entrar en el *devenir* de un mundo real de la pluralidad, es decir, en el ser, para alcanzar la desaparición total: el cese de todas las fuerzas, pues solo en ellas se expresa la existencia en su más agitado movimiento. Solo así “podría ingresar desde el *supra-ser* en el *no ser*” (Mainländer, 2020, pág. 268). Tal es el concepto de «voluntad de muerte», latente, según el joven discípulo de Schopenhauer, detrás de la voluntad de vivir schopenhaueriana. Detrás del incansable deseo de vivir, de su incansable y potentísimo esfuerzo por conservar la vida, el fin más antiguo y oscuro de todo ser vivo es consumir los deseos del Dios suicida; a saber: morir. Solo por encima de la voluntad —según hemos visto, con minúscula— descansa la verdadera esencia del ser humano, que se revela en la música, esto es, la Voluntad —con mayúscula—. También Simmel opina que la música tiene por objetivo mostrar “el cuadro del destino absoluto del mundo” (Simmel, 1944, pág. 116). Tal destino es, a no dudar, la muerte: la destrucción incesante de todo lo vivo: el sucumbir total del mundo.

Con los descubrimientos mainländerianos se puede caracterizar ahora a la Voluntad, como cosa en sí, como «voluntad de muerte»: un umbrío estado indiferenciado anterior al mundo fenoménico de la voluntad. Y es que, según Mainländer, la «voluntad de muerte» no contradice la «voluntad de vivir»; antes bien, esta confirma a aquella. Y se comprueba, sin lugar a dudas, observando el teatro horripilante de la lucha por la supervivencia. El mundo se despedaza a sí mismo constantemente, como un estómago que se digiere a sí mismo. El conocimiento de la verdad última sobre el mundo y su existencia es, pues, este. Por eso también dice el biógrafo Safranski, sobre la influencia del pensamiento oriental, vedanta, en el sistema filosófico de Schopenhauer:

Los *Upaniṣads* llaman «Maya» al devenir y al perecer del mundo, a la infinita variedad del encadenamiento de sus formas. Todo lo que se experimenta a sí mismo en cuanto individuo y trata de afirmar esa individualidad está bajo el encantamiento de «Maya» (Safranski, 2019, pág. 270)

El comentario del biógrafo es la conclusión de esta sección: aquel «sombrio precursor» o «dios oculto», del que hablaba Rosset, es, pues, el Dios suicida de Mainländer: la «voluntad de muerte» que late detrás de todos los fenómenos y detrás de «Maya». Un pulso que existió, pero no existe ya, porque permanece oculto en el *ante rem*; sin embargo, en su objetivación más inmediata se expresa como «voluntad de vivir», en suma, como la vida misma. Pero ella, como no se cansa de recordarlo una y otra vez el autor de *El mundo*, es ilusión, vana fantasmagoría, falso cuerpo, máscara, velo, representación, fenómeno:

El ser humano [...] es presa de la ilusión y esta ilusión es tan real como la vida, como el mismo mundo de los sentidos, puesto que es una sola cosa con él (la Maya de los hindúes): todos nuestros deseos y pasiones se fundan en ella y son a su vez expresión de la vida, del mismo modo que la vida es expresión de la ilusión (Schopenhauer, 2004, pág. 380)

Con objeto de zanjar las reflexiones de este apartado y pasar, por fin, al referente a la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir, se tenderá, por último, un puente de cierre, como el movimiento final en una sinfonía, que ayudará a comprender de una vez por todas la relación existente entre la música y aquel «sombrio precursor» o «*dios oculto*».

2. 6. Epílogo: *El éxtasis de Santa Cecilia*, de Rafael.

Tras el *mundo redimido*, esto es, la antesala de un *mundo distinto*, se ha reflexionado acerca del conocimiento que comporta el arte musical. A saber, el conocimiento de un *dios oculto* que ha muerto, o, mejor dicho, se ha suicidado. Y su suicidio es, en definitiva, el nacimiento del mundo como voluntad y como representación. Se han seguido las reflexiones de Mainländer en este asunto y la conclusión del discípulo es fundamental:

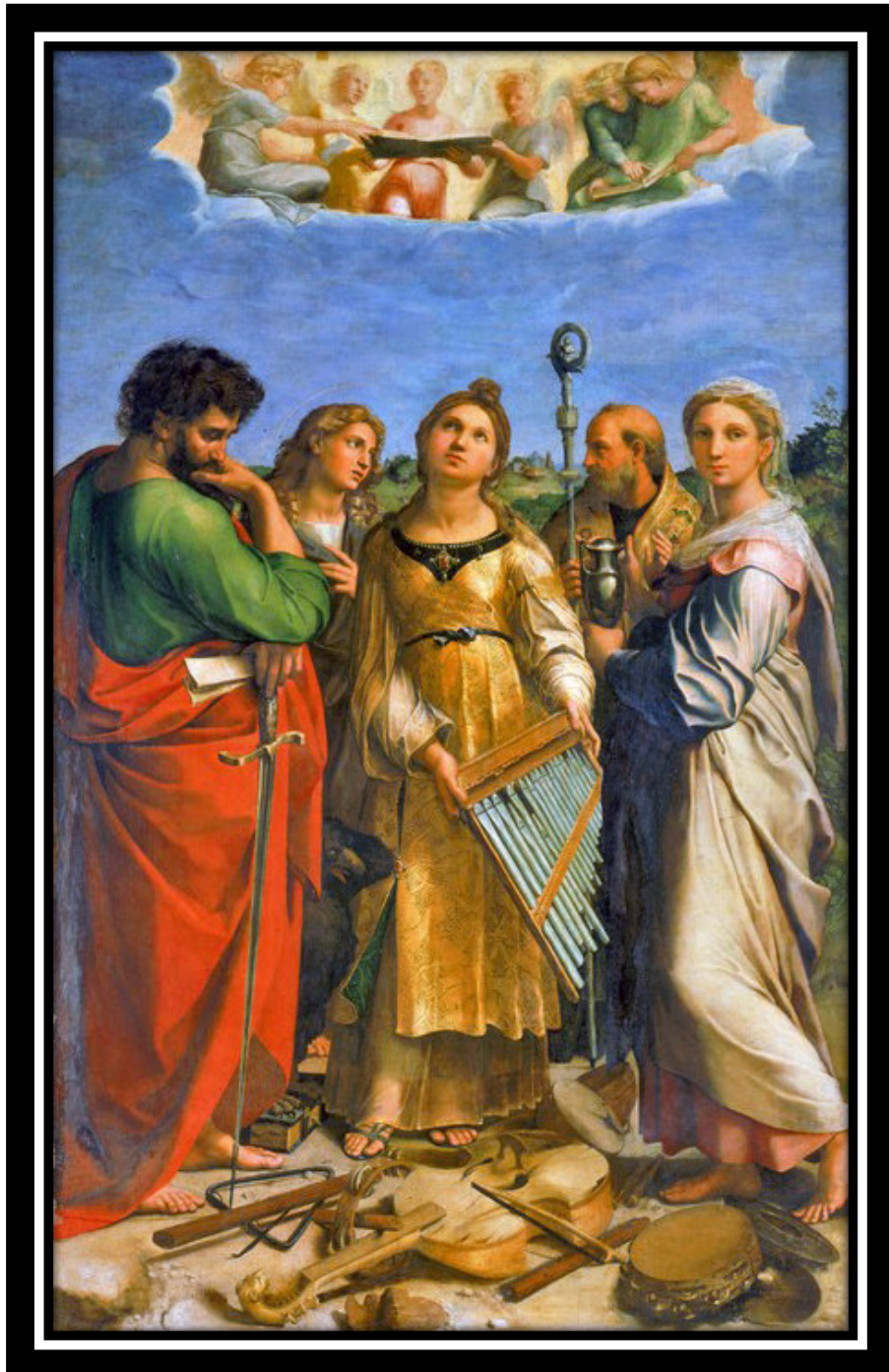
Considérese, ahora, el consuelo, la incommovible y feliz esperanza que ha de emanar de la plena autonomía del individuo, fundamentada metafísicamente. Todo lo que concierne al hombre: necesidad, miseria, penas, preocupaciones, enfermedad, debilidad, menosprecio, desesperación, en suma: todas las asperezas de la vida no se las inflige una Providencia inescrutable, que pretende lo mejor para él de manera impenetrable, sino que él padece todo esto porque *lo eligió él mismo, antes del mundo, como el mejor medio para alcanzar el fin*.¹⁴¹ Todos los golpes del destino que le afectan los ha elegido él, porque solo gracias a ellos puede *redimirse*. (Mainländer, 2020, págs. 296-297).

De modo que, aunque en este punto específicamente los pensamientos de Mainländer se alejan radicalmente de los de su maestro Schopenhauer¹⁴², el asunto es de *vital* relevancia

¹⁴¹ Por supuesto, aquí se refiere a Dios, encarnado en los seres individuales del mundo fenoménico, como ha quedado dicho en el 2. 5. Para Mainländer, los individuos contienen en sí al Dios original, *premundano*, despedazado. Su sufrimientos son el grito de agonía del Dios suicida.

¹⁴² Especialmente alejadas están las reflexiones sobre la «voluntad de muerte» y la libertad y necesidad que ella comporta —libertad y necesidad son, en Mainländer, una prefiguración de lo que serán después en Nietzsche—, en una extraña interpretación de la voluntad de vivir de Schopenhauer. El discípulo se aleja y se convierte en un severo crítico cuando se trata de dotar al individuo de plena libertad, para disponer incluso de su propia muerte (véase el capítulo de la Metafísica titulado «La filosofía de la redención no conduce al suicidio, pero tampoco lo condena»: Schopenhauer condenaba de todo punto el acto suicida: una demostración de cobardía ante el sufrimiento de la vida, que todos debemos soportar con gallardía y estoicamente. Asimismo, destrozaba la noción de libertad, como se ha visto en el Capítulo 2 de esta investigación: famosa es aquella sentencia de Spinoza que Schopenhauer dota de mayor sentido y significado con su doctrina de la voluntad: «Una roca, si pensara, creería que cae por su propia voluntad». La roca cae por su propia voluntad, pero no libremente, sino necesariamente; así también el ser humano y todos los demás seres vivos sobre la tierra). Sin embargo, en este punto en específico Mainländer está muy cerca del maestro, sin saberlo: nótese, por ejemplo, el título del capítulo donde se encuentran las reflexiones que se glosan enseguida: «La sabiduría consiste en saber afrontar con serenidad la muerte, fin último de toda existencia». También Schopenhauer hubiera aceptado de buen grado titular así un ensayo suelto de sus *Parerga y paralipómena*.

para la reflexión sobre la música —nunca mejor dicho—. El discípulo más aventajado del pesimista lleva su pensamiento a las más radicales consecuencias y considera que su Metafísica da a su Ética la última y más elevada *bendición*. A saber, la de la plena libertad. Pero ese sentimiento beatífico y oneroso solo lo pudo conocer mediante la reflexión schopenhaueriana sobre el arte musical: así lo deja ver al final del último capítulo de su Metafísica, sobre la libertad y la necesidad en un mundo gobernado por una «voluntad de



muerte», que, sin embargo, no niega la voluntad de vivir, cuando habla sobre la representación de aquel Dios como un Padre personal y amoroso que “cala más profundamente en el corazón humano, «esa cosa obstinada y pusilánime» (Bach, cantata BWV 176)” (Mainländer, 2020, pág. 297). Y agrega que no importa si el individuo quiere revestir al Dios de la muerte con los ropajes del Reino de los Cielos: “Lo principal es que el hombre ha superado el mundo mediante el *saber*” (Mainländer, 2020, pág. 298). Dicho saber es lo que, en este apartado, ocupaba todas las cavilaciones y razonamientos que se seguían, desde las *Upaniṣads* hasta Mainländer, flotando por encima de ellos y escrutándolos con ojo avizor bajo la tutela de pensadores y críticos como Thomas Mann y Clément Rosset, principalmente. De suerte que aquí se culminará con una reflexión que regresa al maestro Schopenhauer, desde las profundidades del Reino de la Muerte, y con el que igualmente se cierra el §52, sobre la música, en el Libro 3 de *El mundo como voluntad de representación*.

Según Schopenhauer, *El éxtasis de Santa Cecilia*, de Rafael Sanzio, es algo así como el resumen visual o pictórico de todo lo que ha descubierto y concluido en su Estética. Si todo el mundo como representación no es más que pura visibilidad, el arte es la explicación, es decir, la *camera oscura* que muestra los objetos en su pureza. Y ella los abarca, los coloca y reúne en un centro luminoso donde se puedan apreciar mejor, con su majestuosa sutileza. El arte es “el teatro en el teatro, la escena en la escena, como en Hamlet” (Schopenhauer, 2004, pág. 323). Y la felicidad y vitalidad que brota de su efecto se debe a que la existencia misma es un continuo sufrimiento, tan lamentable y deplorable como terrible. Y eso mismo, es decir, ese estado, solo en cuanto representación y sin cuerpo, intuido de forma pura o reproducido limpiamente en una obra de arte, se halla libre de tormentos y ofrece un delicioso espectáculo momentáneo. El arte, además, es un fin en sí mismo: termina ahí donde comienza, como un relámpago en mitad de la noche más oscura. Es, como se verá en la conclusión, un consuelo pasajero (exceptuando, tal vez, al arte musical); hasta que la fuerza del ser humano, así incrementada, se cansa del juego y se aferra a la seriedad (Schopenhauer, 2004, pág. 324). Es el caso de los santos, los ascetas y los eremitas. De manera que el arte musical, por encima de los demás, en virtud de su efecto excepcionalmente estimulante y elevado, por cuando eleva también al espíritu del oyente, es la antesala de la experiencia religiosa¹⁴³.

¹⁴³ La experiencia religiosa halla su tratamiento pormenorizado en la Ética, contenida en el Libro 4 de El mundo.

La pintura de Rafael es una representación visual ejemplar de lo que significa la música. En ella se puede observar a Santa Cecilia, virgen y mártir romana, considerada a finales del siglo XV como patrona de los músicos, mirando al cielo con anhelo. Arriba, entre las nubes, aparece un «coro» de ángeles celestiales que leen las Sagradas Escrituras; es decir, la Palabra de Dios. A su alrededor están San Pablo, en actitud meditativa; San Juan Evangelista, que mira de frente a San Agustín de Hipona, el filósofo y padre, autor de las *Confesiones*, y, finalmente, Santa María Magdalena, que mira hacia el exterior del lienzo para llevar la mirada del espectador hacia esa visión del santo éxtasis.

La obra forma parte del género religioso, en pintura, llamado, en aquellos años, «sacra conversazione»; cuadros en los que se muestra una escena compuesta por varios santos, a los que se distingue por los atributos iconográficos propios de su hagiografía. A los pies de la *Santa Cecilia* de Rafael yacen los instrumentos musicales abandonados, desvencijados, salvo el órgano, que la mártir sostiene vagamente entre sus manos. Percy Shelley (1792-1822), el poeta romántico inglés, describe el lienzo de Rafael en sus cartas de Italia, reunidas en *Percy Shelley in Italy* (1906). Cabe citarlas para contar con una perspectiva de lo que significaba el cuadro para los viajeros y gente extranjera dedicada al arte, en época. La carta lleva la fecha «Lunes, 9 de noviembre de 1818», no posee destinatario y se envía desde Bolonia, ciudad donde todavía se conserva la *Santa Cecilia*:

He visto muchas cosas aquí —iglesias, palacios, estatuas, fuentes y pinturas—, en este momento mi cerebro es como el portafolio de un arquitecto, o una imprenta o un cuaderno de apuntes antiguo. Trataré de recordar algo de lo que he visto; para ello, si ha de hacerse, se requiere sin duda el sometimiento a un acto de voluntad. Primero fuimos a la catedral, que no alberga nada notable excepto por una especie de santuario, o más bien un dosel de alabastro, adornado de esculturas y soportado en cuatro columnas de mármol. Luego fuimos a un palacio —cuyo nombre he olvidado ya— donde vimos una amplia galería de cuadros. Por supuesto, en una galería pictórica, de trescientos cuadros que olvidas, uno solo es memorable¹⁴⁴. [...] ¹⁴⁵ Vimos, por otra parte, una pintura de Rafael —*El éxtasis de Santa Cecilia*—: su estilo está muy por encima de las otras, uno se olvida de que está viendo una pintura; y sin embargo, es muy diferente a cualquiera de esas cosas que llamamos reales. Es del tipo inspirado e ideal, y parece haber sido concebida y ejecutada en un estado sentimental muy similar al que produjo, entre los antiguos, esos especímenes perfectos de poesía y escultura que serán modelos

¹⁴⁴ No hay traducción al castellano de las cartas de Percy Shelley en Italia, por lo que la traducción es nuestra. El capítulo se intitula «The year 1818» y la fecha y lugar de la citada carta es «Monday, Nov. 9, 1818»: “I have seen a quantity of things here — churches, palaces, statues, fountains, and pictures; and my brain is at this moment like a portfolio of an architect, or a print-shop, or a common-place book. I will try to recollect something of what I have seen; for, indeed, it requires, if it will obey, an act of volition. First, we went to the cathedral, which contains nothing remarkable, except a kind of shrine, or rather a marble canopy, loaded with sculptures, and supported on four marble columns. We went then to a palace — I am sure I forget the name of it — where we saw a large gallery of pictures. Of course, in a picture gallery you see three hundred pictures you forget, for one you remember” (Shelley, 1907, pág. 64).

¹⁴⁵ [Aquí falta un fragmento de la carta, en el original].

de desconcierto para las generaciones venideras. Hay allí una unidad y una perfección del tipo incomunicable¹⁴⁶.

El poeta se regodea en la descripción de la obra, comparándola con una que había visto previamente pero que se desconoce, pues falta la parte intermedia de la carta; dice que la Santa Cecilia, sin embargo, es mucho más elevada que aquella, al punto de que uno se olvida de que está contemplando una pintura, es decir, una obra de arte, aunque tampoco se parece a nada real: la *Santa Cecilia* posee una unidad ideal incomunicable. Y continúa:

La figura central, Santa Cecilia, parece arrobada por el mismo estado de inspiración que produjo su imagen en la mente del pintor; sus hondos, oscuros y reveladores ojos se alzan por debajo de su cabello castaño, echado hacia atrás desde la frente —sostiene un órgano entre las manos—. Su rostro, se diría, calmado por la profundidad y el rapto de su pasión, es penetrado en todas direcciones por la luz cálida y radiante de la vida. Está escuchando la música del cielo, y, evidentemente, ha dejado de cantar, pues las cuatro figuras que la rodean apuntan, juzgo por su postura y semblante, hacia ella. En especial San Juan, quien con un gesto tierno pero apasionado, dobla su rostro dirigiéndose a ella, lánguido en su profunda emoción. A sus pies yacen numerosos instrumentos musicales, rotos y sin cuerdas. Sobre el color no diré nada; eclipsa lo natural, sin embargo, posee toda su verdad y suavidad¹⁴⁷.

El pequeño órgano que sostiene Santa Cecilia es un elemento primordial en la composición, pues es el instrumento de la música divina por antonomasia, ampliamente utilizado nada más y nada menos que por Johan Sebastian Bach, en la mayor parte de sus piezas musicales más conocidas. La mirada que la santa eleva al cielo, casi como con un clamor y una súplica, y que Shelley identifica con “todas las luces de la vida”, es modelo de la contemplación estética —en analogía con la contemplación celestial—; así también la escucha de la música del cielo, que recuerda las reflexiones que en este apartado se vienen desarrollando acerca de la expresión de un *dios oculto*. Santa Cecilia escucha la música ultraterrena y bajo sus pies descansan un sinnúmero de instrumentos musicales, pues ninguno de ellos podría compararse, ni en mil años siquiera, al cántico de la *sabiduría divina*.

¹⁴⁶ “We saw besides one picture of Raphael — St. Cecilia: this is in another and higher style; you forgot that it is a picture as you look at it; and yet it is most unlike any of those things which we call reality. It is of the inspired and ideal kind, and seems to have been conceived and executed in a similar state of feeling to that which produced among the ancients those perfect specimens of poetry and sculpture which are the baffling models of succeeding generations. There is a unity and a perfection in it of an incommunicable kind” (Shelley, 1907, pág. 65).

¹⁴⁷ “The central figure, St. Cecilia, seems rapt in such inspiration as produced her image in the painter’s mind; her deep, dark, eloquent eyes lifted up her chestnut hair flung back from her forehead — she holds an organ in her hands — her countenance, as it were, calmed by the depth of its passion and rapture, and penetrated throughout with the warm and radiant light of life. She is listening to the music of heaven, and, as I imagine, has just ceased to sing, for the four figures that surround her evidently point, by their attitudes, towards her; particularly St. John, who, with a tender yet impassioned gesture, bends his countenance towards her, languid with the depth of his emotion. At her feet lie various instruments of music, broken and unstrung. Of the colouring I do not speak; it eclipses nature, yet it has all her truth and softness” (Shelley, 1907, pág. 65).

3. La «secreta aprobación» de la voluntad de vivir: la momentánea alegría de vivir.

En un fragmento del *Legado de Schopenhauer [Der Nachlaß]*, una serie de textos variados editados por Arthur Hubscher en una fecha tan posterior como 1969¹⁴⁸), el filósofo pesimista se explaya en líneas interesantísimas para lo que concierne al asunto de las reflexiones sobre la música que hasta este punto se han ido hilando a lo largo de esta investigación. Schopenhauer habla en una primera persona muy cercana, porque el tono y la verdad del sentimiento del que trata son íntimos, es decir, connaturales a su pensamiento más profundo y a su ser filosófico. Con su *Legado*, Schopenhauer da la “bienvenida al más allá” [*Nachleben*], como se explica en el prólogo, no solo porque en este caso el *Legado* es una obra o serie de obras póstumas, sino porque una gran parte de los ensayos y fragmentos allí reunidos son anteriores a la primera publicación de *El mundo*. El que a continuación se presenta (1816) pergeña, como buena parte de los escritos recopilados, los objetivos fundamentales del proyecto filosófico entero de Arthur Schopenhauer. Dicho proyecto había sido concebido, hasta entonces, como un *work in progress* en los cuadernos de notas, poemas y diarios del autor, en un periodo aún temprano¹⁴⁹:

Mi vida en el mundo real supone un brebaje agridulce. Consiste, como mi existencia en su conjunto, en una continua adquisición de conocimiento, una continua ganancia de comprensión que concierne a ese mundo real y a mi relación con él. El contenido de este conocimiento es triste y deprimente, pero la forma del conocimiento en general, el ganar en comprensión, el penetrar en la verdad resulta satisfactorio y, de un extraño modo, entremezcla su dulzura con aquel amargor (Arthur Hubscher, HN I, pág. 375).

¹⁴⁸ No hay traducción al español del *Nachlaß*. Han sido publicados, únicamente, algunos fragmentos de, por ejemplo, las Lecciones de Berlín, pocas cartas y diarios de juventud. El texto del *Legado*, en alemán, se puede consultar en línea, en: <https://www.jstor.org/stable/20481818>. Aquí nos ceñimos a la traducción fragmentaria de González Serrano (Schopenhauer: la música como conocimiento metafísico, 2017).

¹⁴⁹ Así, por ejemplo, Safranski recuerda aquel primer texto del «Diario de un viaje. Desde Hamburgo a Carlsbad, y desde allí a Praga; viaje de regreso a Hamburgo. Año de 1800», cuando el joven Arthur contaba apenas doce años, y donde, entre líneas, y visto de lejos, se puede hallar —según el biógrafo— una suerte de genealogía para las meditaciones que ocuparían la mente del filósofo ya adulto (la tesis es cuando menos sospechosa). En cualquier caso, la entrada del diario es interesante y de un simbolismo sugerente: “Miércoles, 16 de julio. Partimos de Hamburgo el 16 de julio hacia las doce de la mañana, y después de dos horas, con muy mal tiempo, llegamos a *Zollenspyker* para cruzar el Elba desde allí; mientras llegaba la balsa trabamos conversación con una pobre mujer ciega, incapaz de distinguir entre el día y la noche. Como le preguntamos por la causa de su ceguera, nos contó que, recién nacida, la llevaron en brazos durante cerca de media hora para bautizarla, cogió frío y se le helaron los ojos. Pero aunque está totalmente ciega conoce los caminos y es capaz de procurarse por sí misma cualquier cosa que necesita. Sentí lástima de la pobre mujer, pero admiré la flemática tranquilidad con la que soportaba su ceguera; ¡bien caro hubo de pagar el placer de ser cristiana! Después de un almuerzo extremadamente frugal seguimos adelante desde *Zollenspyker*, y al atardecer llegamos a *Lunenburgo*, en donde no vi nada más que viejos edificios góticos” (Schopenhauer, Diarios de viaje, 2012, pág. 31)

Como se ha visto, para Schopenhauer el conocimiento, es decir, el penetrar en la verdad, resulta satisfactorio: placentero, incluso verdaderamente dichoso, como en el caso de la música; el contenido de aquella verdad, sin embargo, es amargo, triste y muy poco gratificante, sobre todo cuando se obtiene por la vía de la moral: el asceta se retira del mundo y de la vida porque ha conocido en carne propia los más terribles sufrimientos. Los ha vivenciado en cuerpo, en carne y hueso: de ahí el temor y auténtico horror que le despierta la realidad, y de ahí también los relatos de tantas y tantos santos lacerados, el propio Cristo, atravesado por el costillar cuando ya había sido crucificado y permanecía moribundo y desangrante en la Cruz. El conocimiento de este temible destino, en cambio, inspira piedad y es un espectáculo interesante y aun gozoso: de una riqueza tan deliciosa como agria. Con razón también Nietzsche considera que “el amor a la verdad es algo terrible y formidable” (Consideraciones intempestivas, 1932, pág. 241)¹⁵⁰. Y se dirá más, todavía: la verdad, mientras más terrible, más formidable. El brebaje que lleva al conocimiento a su más extática embriaguez es el más dulce, pero también el más atroz: la ignominia santifica.

3. 1. Arthur y Friedrich: dos temperamentos en disputa.

Para Georg Simmel, la diferencia entre Schopenhauer y Nietzsche es, en primer lugar, el carácter y temperamento de uno y otro¹⁵¹. Algo se dijo al respecto en la reflexión del Capítulo 3 de esta investigación, sobre la tragedia. Para Schopenhauer, la tragedia es la muestra explícita del conflicto de la voluntad; para Nietzsche no es sino la más monumental muestra de vitalidad de la voluntad helénica: uno niega, por medio de la piedad; el otro afirma, a través del grito desgarrado de dolor de Bromio. Al primero le interesa casi siempre «plantear el problema» de la condición humana «contradictoria»; al segundo, establecer lo que de ese problema se saca en conclusión en relación a la vida, al actuar vital contra el nihilismo de la debilidad, erigiendo un pesimismo de la fortaleza. Simmel, en su ensayo *Schopenhauer y Nietzsche* (1907), propone que esta contraposición no se plantea tanto desde el trasfondo que

¹⁵⁰ Y en el epitafio de las Universidades podría inscribirse la leyenda: «la filosofía que aquí se enseñó no entristeció a nadie»; pues la conciencia del sufrimiento es lo único que libera a los individuos (Nietzsche, Consideraciones intempestivas, 1932, pág. 240).

¹⁵¹ Si en adelante se explicitará, sobre todo, en qué se distinguen, Edouard Sans destaca en qué se asemejan: “hay en Schopenhauer, así como en Nietzsche y en Camus una profunda exigencia de honestidad intelectual y una lucha sin tregua en contra de los ídolos, desde el instante mismo en que se tiene la convicción de que se trata de una lucha por la verdad” (1993, pág. 101).

subyace a la filosofía de ambos pensadores, cuanto por las perspectivas desde las que se reflexiona y se examina la cuestión central: la vida y el sufrimiento. La naturaleza de Schopenhauer está orientada por un aire estético-intelectual —lo que no es un juicio de valor moral, antes bien, nos las habemos con una constatación crítica: para Simmel, el pensamiento schopenhaueriano tiene su mérito precisamente en aquel modo de ver el mundo: un modo estético, intelectual, cercano al sueño—; mientras que el carácter de Nietzsche es artístico-ético. Ambos se preocupan por el mismo asunto, pero lo abordan desde dos sitios casi antitéticos y contrapuestos:

Lo opuesto a las naturalezas éticas no son las artísticas, sino las estéticas. Nietzsche tenía una naturaleza artística y ética. Schopenhauer estética y no-ética. Cuando habla de conocimiento del arte y de la naturaleza parece que habla de cosas personalmente sentidas, mientras que cuando habla del ideal moral y de su perfeccionamiento en la autosupresión de la voluntad más bien parece percibirse que habla de lo que constituye su ansia, y que no se hace ilusiones al respecto de su realización (Simmel, 1944, pág. 139)

Schopenhauer se rige por la máxima *eadem, sed aliter*: lo mismo, pero de diferente manera. Es decir, el *nihil novum sub sole*, del Eclesiastés. Para el pesimista no hay sino una historia que se repite y se objetiva eternamente en el devenir, que es puro fenómeno, es decir, ilusión y fantasma. Al mundo no le espera sino *la eterna repetición de lo mismo*. Comemos para sobrevivir y vivimos solamente bajo la condición de encontrar alimento: cualquier existencia encuentra su esencia en una voluntad de vivir carente de sentido, un impulso irracional (*grundlos*, es decir, sin fundamento, en definitiva, sin *razón de ser*)¹⁵². El tiempo es un círculo cerrado en el que la serpiente que se devora a sí misma se ha devorado a sí misma desde el principio de los tiempos y se devorará a sí misma hasta el final. Al contrario que en Nietzsche, Schopenhauer no ve en el *urovoros* una imagen metafísica para la ética de ningún ser humano, sino para la estética. La eterna repetición de lo mismo es precisamente la razón para que el individuo salga de sí mismo y se eleve a la contemplación y conocimiento de las ideas; pues ellas son lo verdaderamente eterno. Y, en el caso de la música, que conozca precisamente a la voluntad que se devora a sí misma perennemente. Por su parte, el autor de *Así habló Zaratustra* (1885), ve en esta idea schopenhaueriana la génesis de su «eterno retorno». Así, el mismo ser limitado y finito que Schopenhauer deseaba elevar a la eternidad por medio de la contemplación, en Nietzsche se repite con frecuencia infinita y se sumerge,

¹⁵² Al respecto, González Serrano escribe un artículo, «*Eadem sed aliter*: la eterna repetición de lo mismo» (2012), para la revista digital *El vuelo de la lechuza*. A él seguimos en esta breve consideración.

en virtud de la causalidad, en la manifestación singular del influjo incesante del devenir, apareciendo y desapareciendo de modo que “le da con ello la firmeza y eternidad del ser” (Simmel, 1944, pág. 208). Ello hace que el «eterno retorno» se convierta en una síntesis, o, en palabras de Nietzsche, en una “aproximación” entre el ser y el devenir; un ser infinito que el ser finito no poseería al no presentarse más que una vez. Y si ahora se consideran ambas teorías, más allá de la divergencia en relación a la afirmación o la negación, que será dilucidada enseguida, se descubrirá la profunda significación de esta doctrina y el motivo — “que si no no es fácil de hallar” (Simmel, 1944)— de que Nietzsche la considere incondicionada y central para su filosofía entera¹⁵³.

Para Nietzsche, en el fin último se halla la superación y auténtica inversión de los valores con sus fines objetivos relativos; en el lugar de una *altura absoluta* hacia la cual tiende la voluntad del mundo, propia, por ejemplo, de la música en Schopenhauer, el autor del *Zaratustra* coloca la *altura relativa* de cada grado futuro de la superación sobre el hombre actual y su altura:

El pensamiento de que la vida retorna al infinito de un modo invariable [una “idea reguladora”] que para la mayoría de los hombres es un terror y un espanto, puede ser para él un consuelo y un punto de reposo; pues el impulso incesante de su naturaleza, que coincidía con aquella negación de fines para el mundo, había tomado así, por lo menos, la determinación de forma y la limitación del círculo (Simmel, 1944, pág. 209)

La idea del tiempo circular sirvió a Nietzsche para delimitar la actividad propiamente ética, vital y existencial del hombre; aun cuando en ella la intención moral fundamental de su pensamiento se haga evidente en todo su esplendor. El ser humano está cargado con una enorme responsabilidad, pues su actividad toma la forma de la eterna repetición. “A pesar de que él mismo se califique de immoralista, su pensamiento está orientado infinitamente más hacia la ética que el de Schopenhauer, no obstante que este designa siempre a la ética como el valor propio de la vida y como el sentido de todo ser” (Simmel, 1944). La coincidencia

¹⁵³ La influencia de Schopenhauer en el joven Nietzsche es algo que el propio autor de *El Anticristo* (1895) constata y deplora en el prólogo maduro a su *El nacimiento de la tragedia*, titulado «Ensayo de autocrítica»: “¡Cuánto lamento ahora no haber tenido el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, a todos los efectos, un lenguaje propio para dar voz a esas intuiciones y audacias tan personales...! ¡Cuánto lamento haber buscado expresar, no sin grandes esfuerzos, recurriendo a fórmulas kantianas y schopenhauerianas, valoraciones y fórmulas nuevas y extrañas, radicalmente opuestas tanto al espíritu como al gusto de Kant y de Schopenhauer!” (Nietzsche, 2010, pág. 16).

entre ambos radica, pues, en el subido tono metafísico que resuena en lo bello y en lo moral¹⁵⁴.

La contraposición más férrea y encarnizada se da, precisamente, en las conclusiones que se sacan de la teoría del «eterno retorno», por un lado, y el *eadem, sed aliter*, por otro; es decir, en la valoración última, indiscutible y aún dogmática, de la “vida”. La forma misteriosa que han adoptado los elementos del mundo, para Nietzsche, ha producido un poderoso efecto exaltador en su consideración sobre los actos y los valores de Occidente. El llamamiento rudo y guerrero, y el acento dionisiaco, es inevitable, pues para él un juicio contra la vida sería el síntoma de una determinada manera de vida, enferma, y el derecho para negarla solo podría provenir de algo que estuviese colocado fuera de la vida misma. La exclusión del vulgo, del rebaño, la resistencia a envilecerse o a degradarse, el rechazar toda comparación y toda decadencia, todo ello, aunado a la superación de la existencia a través de la transvaloración de ciertos valores, descansa en un imperativo dogmático: “¡La vida debe ser” (Simmel, 1944, pág. 211). Así, Nietzsche consagra su amor al ideal de la *distinción*, que es el único de los elementos del alma que no le fuerza a ir o por lo menos no la inclina al reino de lo trascendente¹⁵⁵. Por eso ve en Schopenhauer, hacia el final de su vida y obra, a su más grande rival a combatir, junto con sus ideales de ascetismo cristianos, porque precisamente el pesimista niega aquel imperativo y pone en su sitio su contraparte: ¡la vida no debe ser!; pero de tan profunda manera que para Schopenhauer la vida misma es un error que más hubiera valido no cometer —como se ha visto con la *filosofía de la tragedia*—. Nietzsche cree haber refutado a su maestro con declarar que el pesimismo destruye la vida, pero “puede acaso decirse que no ha entendido a Schopenhauer en toda su profundidad metafísica” (Simmel, 1944). Y eso es, precisamente, lo que se propone en este apartado. Hacer patente y echar luz

¹⁵⁴ Una vertiente interesante a este respecto es la que desarrolla Sans, en su capítulo de Conclusiones, especialmente en el apartado «D) El pensamiento genealógico», donde encuentra, a la base de las reflexiones nietzscheanas, el gen de las meditaciones de Schopenhauer. A saber, la idea de que “la conciencia del hombre no basta para determinar su vida y que debe rechazar el racionalismo como interpretación del hombre, ya que no es la conciencia la que condiciona la vida, sino la vida quien condiciona la conciencia” (Sans É. , 1993, pág. 94). Más interesantes aún son los apuntes de Rosset, en su ensayo «Schopenhauer, filósofo del absurdo», donde sostiene que sin lugar a dudas la genealogía como método proviene de la inversión schopenhaueriana de voluntad-razón; esto es, la subordinación de las potencias de la razón a las potencias de la voluntad de vivir: lo que encuentra un origen velado para las intenciones del ser humano (Rosset, 2005, pág. 121).

¹⁵⁵ En Schopenhauer, por el contrario, las pretensiones del yo para aspirar a la inmortalidad o a la distinción se minan desde el fondo; pues ellas “no son solo las pasiones insatisfechas, el egoísmo estúpido; es también y sobre todo esa separación de sí mismo a sí mismo” (Philolenko, 1989, pág. 255). Si el individuo está, de por sí, escindido, no hay posibilidad de que se distinga de nadie: es pura debilidad, y esa es la condición humana.

sobre el hecho de que, como consecuencia de la teoría schopenhaueriana, la vida se niega; y eso que para Nietzsche es un motivo de condena, para Schopenhauer constituye la demostración de su verdad.

Antes de pasar a la meditación sobre la alegría musical, queda, sin embargo, desarrollar un último apunte entorno al asunto de la disputa entre Schopenhauer y Nietzsche. El filósofo de Danzig está convencido de la carencia de valor de la vida, para la cual toda posesión es el antecedente de una carencia o la falta inherente a la voluntad que rige el mundo. Schopenhauer solo tiene ojos para la monotonía, el regreso de lo mismo e inesencial, cree en el predominio del sufrimiento y en la inanidad de todos los esfuerzos. Por otra parte, el autor de *El crepúsculo de los ídolos* (1889), libro donde se encuentra la mayor serie de invectivas contra el maestro, está convencido del valor de la vida, para la cual toda carencia es la antesala de una posesión: su condición de posibilidad, que solo se verá retribuida en virtud de la afirmación de la «voluntad de poder». En Nietzsche la monotonía se transforma en el juego de infinitos movimientos de vida, todo dolor se trueca indiferente en comparación con el valor ascendente del ser, en relación al devenir del que forma parte, y, por último, es un niño ante el espectáculo de la cultura de Occidente. Pues bien, ¡sea!, pero “estas dos convicciones no son saber teórico, sino la expresión de una estructura fundamental del alma” (Simmel, 1944, pág. 212). Es decir, ambas son tan indemostrables como indefendibles.

Schopenhauer es especialmente sensible a las calamidades de la existencia: “una filosofía para la cual quedan excluidos por principio un mejoramiento y un perfeccionamiento del mundo” (Mann, 2000, pág. 59), pues el mundo es en sí culpable¹⁵⁶. El pesimista funda su tristeza más radical en el hecho de que no nos pueda satisfacer ninguna proporción entre placer y dolor; ni siquiera una proporción «justa», porque aquel debe existir en absoluto o cualquier pequeña aflicción podría eclipsarlo. No es la cantidad de dolor lo que hace que la existencia del mundo sea insensata, pues el dolor no se puede suprimir nunca; sino que “no hay delicia imaginable que pueda compensar un dolor cualquiera” (Simmel, 1944, pág. 82). Nietzsche, por su lado, postula que la mera posibilidad de la felicidad, por muy escasa que sea, a pesar de lo fragmentaria que pueda llegar a ser incluso, “ilumina la existencia con una luz radiante” (Simmel, 1944, pág. 82). Schopenhauer pretende opacar ese brillo, esa potencia

¹⁵⁶ Esto mismo expresaba Mainländer con su idea del destino como una necesidad que el hombre ha elegido para sí mismo, en su *Ética*. Encima, una reflexión similar quedó asentada en el Capítulo 2, refiriéndonos, en ese caso, a Unamuno y el concepto judeocristiano de «pecado original».

hacia la que tiende el anhelo humano con una fuerza voraz, con la declaración de que la felicidad no es más que algo negativo, insustancial y pasajero: la mera cesación del dolor. Y el «superhombre» de Nietzsche contraataca argumentando que “no hay que olvidar el momento positivo de la felicidad, la diferencia que tiene con la muerte y el sueño” (Simmel, 1944, pág. 83). Porque, por supuesto, ¡la vida no es sueño!¹⁵⁷ De manera que exalta sus virtudes y alaba su goce con cánticos risueños y sonoros:

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡altos!, ¡más altos! ¡Y tampoco os olvidéis de las piernas! ¡Levantad también vuestras piernas, buenos danzarines, y aún mejor: poneos cabeza abajo! [...] Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he colocado esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado hasta hoy lo bastante fuerte para ello.

Zaratustra el danzante, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar haciendo señas a todos los pájaros, listo y preparado, un imprudente bienaventurado:

Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe la verdad, no un impaciente, ni un incondicional, sino uno que ama los saltos y las fintas; ¡yo mismo me he puesto esta corona! (Nietzsche, Así habló Zaratustra, 2010, pág. 344).

El que el filósofo se decante por una o por otra conclusión; a saber, la negación o la afirmación de la vida, por encima de estos fenómenos superficiales, el conceder mayor o menor valor a las dichas o a los sufrimientos depende, en última instancia, de que en el “punto más hondo de su alma posea la sensibilidad específica para la dicha o para el sufrimiento” (Simmel, 1944, pág. 84)¹⁵⁸. Verbigracia, eso es más o menos lo que sugería Mainländer cuando objeta que da igual si se reviste al Dios que ha muerto con ropajes cristianos o se deja desnudo: “Carece completamente de importancia si deja el destino conocido tal como es, o si le da de nuevo los rasgos de un Padre fiable, o si deja estar la *nada absoluta* como meta conocida del mundo, o si la transforma en un jardín de paz eterna, inundado de luz” (Mainländer, 2020, pág. 298). Evidentemente, para Schopenhauer —como para los objetivos de esta investigación—, el ser humano en general tiene sin duda más dolores que alegrías; pero este *más* no depende de la medida de los dolores, sino del deseo, de la voluntad que todo lo quiere y que trata de obtener en todo caso más alegrías que dolores.

¹⁵⁷ En este punto, Nietzsche es un auténtico destructor de ídolos, pues Schopenhauer era, hasta entonces, el portavoz alemán de aquella sentencia del hispano Calderón de la Barca en su *La vida es sueño*.

¹⁵⁸ Un apunte que cabría introducir aquí, solo a a manera de sugerencia intermedia, es que Mainländer, probablemente, pudo mantenerse en el intersticio de la cuestión: “Una ilusión que me hace feliz / merece una ilusión que me ate al suelo. (Wieland, *Idris*)” (Mainländer, 2020, pág. 298). Pues la cuestión queda periclitada cuando el hombre sabio “mira fijamente a los ojos, con alegría, a la *nada absoluta*”.

3. 2. El coro trágico: la dicha musical: la «secreta aprobación» de la voluntad de vivir.

Si hasta ahora se han examinado los asuntos concernientes a la música en relación a su materia, es decir, el tiempo¹⁵⁹, y los mundos a los que se aproxima, esto es, el «sombrio precursor o *dios oculto*», y ello en primer lugar; y después, en segundo, se ha asentado la distinción primaria entre las actitudes filosóficas de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, en relación a la médula de la disputa que este último sostiene con su maestro (a saber, la negación o afirmación enérgica de la vida); en adelante se glosará, decididamente, el tema principal y final de este apartado tercero, del Capítulo 3 de esta investigación: la naturaleza del júbilo musical. Se propondrá, en primer lugar, responder a la pregunta: ¿cuál es el estatuto del placer que se obtiene de la música? Hasta este punto se ha venido comentando un tema de relevancia fundamental, referente a lo que Schopenhauer llama «la más maravillosa» de las artes: la música. El autor de *El mundo* explica que el efecto estético del arte musical en el oyente es incomparablemente más poderoso que el de cualquier otra arte en su espectador; incluida, por supuesto, la poesía. Y es así en virtud de que su ámbito de representación es radicalmente distinto al de las demás artes: el placer y la satisfacción que comporta es de otra índole. Ni siquiera, según Schopenhauer, cabe la comparación. Es por ello que, en el edificio de la clasificación de las bellas artes, la música es un «habitáculo independiente». Aquellas representan [*Vorstellung*] las ideas platónicas; esta presenta [*Darstellung*] a la Voluntad misma.

Pues así como el botánico corta una sola flor de entre el infinito reino vegetal y luego la disecciona para demostrarnos en ella la naturaleza de las plantas en general, también el poeta extrae, de entre el infinito barullo de la vida humana que corre por todas partes en incesante movimiento, una sola escena, a menudo una simple atmósfera y sensación, para mostrarnos en ella lo que es la vida y la esencia de los hombres (Schopenhauer, 2013, pág. 434).

Pero si el poeta se acerca a la infinita riqueza del mundo *in re*, el músico se aproxima mucho más directamente a la esencia del mundo *ante rem*¹⁶⁰. De modo que puede, por medio de la melodía, postular una variedad de mundos en los que la Voluntad y sus movimientos se expresan con auténtica verdad en su agitación y escisión intrínseca. A tal punto que se podría decir que la música, en especial la sinfonía, conoce un origen *premundano* semejante al que Mainländer llama Dios. En Schopenhauer, sin embargo, la oscuridad del tratamiento dificulta

¹⁵⁹ Y para ello nos hemos valido de la reflexión sobre la arquitectura y la secreta historia de la naturaleza, que esta cuenta de modo mediato y la música, en cambio, de modo inmediato y directo, pues se trata del relato en primera persona, por decirlo de algún modo, de los cambios y vaivenes de la Voluntad.

¹⁶⁰ El mundo *post rem* es el campo de cultivo de todas las ciencias e, incluso, de la filosofía.

en grado sumo su dilucidación¹⁶¹. No obstante, a lo largo de los apartados precedentes se ha intentado desarrollar una interpretación que llegue al centro mismo del asunto sin por ello contrariar o exceder uno solo de los objetivos que se planteó el pesimista, así en los dos tomos de *El mundo* como en los dos volúmenes de los *Parerga*.

Hacia el final de su ensayo dedicado al arte en los *Parerga*, el filósofo de Danzig sostiene que el objetivo del coro, en la tragedia griega, es, por un lado, la reflexión tranquila y desinteresada de los contenidos morales que allí se objetivan, y, por otro, que se haga patente ante el espectador el tono fundamental de la obra de teatro completa: “Al actuar así el coro se asemeja al bajo de la música” (Schopenhauer, 2013, pág. 451). Es decir, que junto a la visión de las cosas que tienen los protagonistas al interior de la acción dramática, sacudidos por la tormenta de las pasiones, entre en juego, como acompañamiento, pero más específicamente como bajo profundo, un canto, es decir, una música vocal, que *in abstracto* muestre los sentimientos más secretos y ocultos de los personajes que allí «viven».

Ahora bien, la tragedia griega participa, de algún modo, de la flor de todas las artes: la música; no así la comedia. Ya el joven Nietzsche es consciente de la cuestión cuando, en relación al deseo primaveral y la embriaguez: “cuando la naturaleza toda es invadida por el placer de vivir” (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2010, pág. 25), sostiene que el arte dionisiaco, en la tragedia ática, se sobrepone al arte apolíneo¹⁶². El apunte precedente interpela directamente al sentido y significado más profundos de la música, como arte superior, tanto para Schopenhauer como para el joven alumno. De manera que el ditirambo dionisiaco, que expresaba el grito de espanto o lamento nostálgico por una pérdida insustituible, según Nietzsche, necesitó de un nuevo mundo de símbolos para expresarse. Y así nació la tragedia. Este «temple musical» se expresa también allí en el coro, es decir, en el canto, solo que su potencial se incrementa: para el discípulo Nietzsche, el coro trágico, que tiene su origen en el coro de sátiros, es el puente que lleva al espectador a la más elevada *alegría desgarrada*: “El espectador ideal y perfecto es el que se deja afectar por el mundo escénico no estética, sino física y empíricamente” (Nietzsche, 2010, pág. 55). El coro es la

¹⁶¹ Schopenhauer también fue consciente de la impenetrabilidad de la esencia musical, y sin embargo, fue él, dice, quien de sus contemporáneos llegó más lejos en la reflexión filosófica, es decir, metafísica, de este arte supremo: “descifré su léxico, [es decir], el importante e indudable significado del contenido de la música” (Schopenhauer, 2013, pág. 443).

¹⁶² El arte dionisiaco es la música; el arte apolíneo son las demás artes figurativas. A saber, la arquitectura, la pintura y la poesía lírica (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2010, pág. 21).

quintaesencia y la condensación de una multitud de espectadores que se dejan envolver, como en una fiesta báquica, por el influjo alegre de Dionisio. Y sin embargo, el espectador de la tragedia, tanto en Schopenhauer como en Nietzsche, se mantiene con los pies en la tierra: Apolo le devuelve al sano juicio y puede disfrutar del embelesamiento musical en el intersticio de la medida con la desmesura¹⁶³. El coro, que es un canto, es decir, una música, conmueve porque contiene imágenes y contiene, al mismo tiempo, pura melodía.

Para Schopenhauer, no obstante, la música plantea el problema primario del conocimiento. ¿Qué enseña el arte acerca de la vida? Se ha visto: “la música designa la esencia del mundo y de la voluntad” (Rosset, 2005, pág. 195). A saber, un mundo distinto, un mundo redimido. Pero va más lejos. El arte musical barrunta una instancia secretamente aprobadora para la voluntad de vivir. La dicha que se alcanza en ella es alegre, aunque profundamente triste, es decir, desgarrada. No es casual que Schopenhauer tuviese inclinación por compositores como Rossini, Mozart y Haydn, todos ellos caracterizados a la vez por su clasicismo y por el talante *afirmativo* de su música (si se admite el sentido que Nietzsche otorga a este concepto). La filosofía musical de Schopenhauer encuentra en este punto una estupenda contradicción: la de un pensamiento que huye del horror de todas las manifestaciones particulares, es decir, fenoménicas de la voluntad, pero que aplaude sin reservas y extáticamente la visión de la esencia más originaria de esa misma voluntad. Incluso, en ocasiones, parece que el propio Schopenhauer es consciente del carácter incomprensible y hasta inadmisibles, si se quiere, del placer musical, como de la fuerte contradicción que se establece con el resto de su teoría. El pasaje citado, perteneciente al final del Capítulo 39, «Sobre la metafísica de la música», en el segundo tomo de *El mundo*, es de especial interés al respecto:

Quizás unos y otros podrían escandalizarse de que la música, que a menudo eleva nuestro espíritu hasta tal punto que nos parece hablar de *mundos diferentes y mejores* que el nuestro, según la metafísica de la misma que he expuesto no haga más que *halagar la voluntad de vivir*, ya que *expone su esencia, le pinta de antemano sus éxitos y al final expresa su satisfacción y placer*. Para tranquilizar tales pensamientos puede servir el siguiente pasaje de los Vedas: «Y lo delicioso, que es una clase de *alegría*, se llama el sumo Átman, porque allá donde hay alegría esta es una pequeña parte de su alegría», Oupnekhat, vol. 1, pág. 405 et iteratum vol. 2, pág. 215 (Schopenhauer, 2005, pág. 509)¹⁶⁴.

¹⁶³ De modo que el drama trágico es, por decirlo con Philolenko, la encarnación apolínea de los conocimientos y efectos del dios griego de la desmesura y la embriaguez: “un coro dionisiaco que se descarga repetidamente en un mundo apolíneo de imágenes” (Nietzsche, 2010, pág. 64). El discípulo, en este punto, permanece cercano al maestro, todavía, pues el espectáculo estético plantea la visualización de un abismo, pero no se deja caer por él en caída libre.

¹⁶⁴ Las cursivas son nuestras.

En efecto, la música no hace sino halagar la voluntad de vivir, justo como lo expresa el autor, exponiendo su esencia, pintándole de antemano sus éxitos y dirigiéndola con sumo éxtasis, igual a Santa Cecilia, hacia mundos mejores y diferentes del nuestro¹⁶⁵. En *Más allá del bien y del mal* (1886), el propio Nietzsche satiriza sobre este aspecto tan llamativo en el carácter de su maestro; la broma, sin embargo, se vuelve en este contexto una seria objeción:

debe recordarse que Schopenhauer, aunque pesimista, propiamente tocaba la flauta todos los días después de comer; léase, si no, su biografía. Y dicho sea de pasada, un pesimista, un negador de Dios y del universo que se detiene ante la moral, que dice sí a la moral y que toca la flauta, que afirma la moral del *laedeneminem* [no dañes a nadie], ¿es un verdadero pesimista? (Nietzsche, 2010, pág. 466).

Las consideraciones sobre el arte como antesala de la ascensión ética, que caracterizan al arte como un medio para acceder a la liberación profunda y más verdadera: la dada por la piedad y la compasión; parecen aplicables, en este caso, a las demás artes, no así al arte musical. “En la música, el espectáculo de la esencia de la voluntad entraña «satisfacción»” (Rosset, 2005). De manera que, como apunta el biógrafo Safranski: “Para Schopenhauer, el hecho de querer estar presente en lo último, la negación, hace que lo penúltimo, el arte, se convierta en lo último” (Safranski, 2019, pág. 315). Para decirlo de una vez: todo parece apuntar, en la teoría de Schopenhauer, al carácter afirmador y dionisiaco del placer musical. Y ello no halla una verdadera contradicción con ningún otro aspecto de la filosofía schopenhaueriana, es más, se trata de su auténtica y más completa congruencia.

Que un júbilo se vincule a la revelación de un «sombrio precursor» como origen de la voluntad es, además, un tema tan schopenhaueriano como nietzscheano: “El arte, tanto en Nietzsche como en Schopenhauer, es fuente de júbilo en la medida en que remite a la intuición de una justificación de la vida” (Rosset, 2005, pág. 197). Y sin embargo, en Schopenhauer el momento musical no aparta del todo el pesimismo: sino que lo potencia al máximo. La música es, si cabe, una afirmación momentánea de la voluntad de vivir, secundaria, pero potentísima, puesto que se ha visto que el propio autor de *El mundo* la caracteriza como felicidad y aun como auténtica alegría. ¡Pero una *alegría desgarradora*! El momento aislado de la instancia aprobadora no demerita su logro sino que lo encursa hacia la cumbre: lo eleva de golpe de la tierra, como fuegos artificiales en día de fiesta. En

¹⁶⁵ Nótese la absoluta contradicción con el resto del programa schopenhaueriano. En el Capítulo 2 de esta investigación se criticó duramente la visión de un mundo mejor, basándonos, ahí en la *Lógica de lo peor*, de Clément Rosset. La contradicción no es solo notoria a todas luces, sino incomprensible hasta este punto.

Schopenhauer no hay «eterno retorno», es verdad, y por el tránsito de Dionisio se encuentra a Saturno y al Dios suicida, cuya muerte significa el nacimiento del mundo. En la música, por un instante, Schopenhauer admite que “es bueno que la voluntad repita” (Rosset, 2005, pág. 199). En efecto, es bueno que repita la eterna repetición de lo mismo porque por medio de esa repetición se alcanza un límite que roza la eternidad y la redención, en ese sitio, es total. El goce que se extrae de escuchar a Rossini es tan incomparablemente dulce que Schopenhauer no puede más de gritar: “¡Dadme música de Rossini, que habla sin palabras!” (Schopenhauer, Parerga y paralipómena, 2013, pág. 444). Y en esa palestra divina, donde la música celebra sus Saturnales, también llama a esa «flor de la vida» *la panacea de todos los males*. Pero solamente porque la vida es el más agrio tormento puede la música constituir el brebaje más dulce, a la vez que el más amargo: ¡la música no soluciona nada! Y sin embargo, lo soluciona todo en un vivo instante de santificación.

“Tal vez sea esta la explicación más honda que se ha dado de la música” (1944, pág. 114), dice Simmel, pues se puede deducir “la positividad empíricamente innegable del sentimiento de felicidad que el arte proporciona de la mera negatividad del dolor desaparecido” (Simmel, 1944). El pesimista dice que en el reino de la música no solo estamos a salvo del dolor real, sino también de su posibilidad. Es decir, en ese sitio originario al que hemos accedido, nada podría dañar al ser humano. Solo que Schopenhauer no parece haberse dado cuenta de lo nuevo y fecundo de su nuevo pensamiento: la negación de que el arte no proporcione una felicidad positiva contiene un optimismo enorme, dice Simmel, en dos aspectos. En primer lugar, “porque basta no ser infeliz para ser feliz” (Simmel, 1944). ¡Qué felicidad más barata! Pues si bien es cierto que el “considerar a la felicidad como el mero cese del dolor es el pesimismo más profundo; el que el mero cese del dolor sea ya la felicidad es el mayor optimismo posible”. Y en segundo, que todo el dolor del mundo se pueda contemplar desde fuera sin formar parte de él, es decir, solo como representación, es la constatación de que podemos convertirnos en “lo que para la corriente de un río son las imágenes que en él espejean” (Simmel, 1944, pág. 120). En este caso, la felicidad aparece ligada solidariamente a la esencia de nuestro ser. Porque la música es el conocimiento y afirmación del origen desgarrado del que proviene el ser humano. Escucharla es asumir el terrible origen y el siniestro destino, y asentir a él, finalmente, como en un concilio de dicha. Y por eso también cabe citar el siguiente pasaje de los Upaniṣad:

Asumiendo el origen,
la llegada, la estancia,
y esa soberanía quintuple¹⁶⁶
del aliento vital,
así como su nexa con el Ātman,
se obtiene lo inmortal¹⁶⁷.

(Upaniṣad, 2019, pág. 441)

Pero la contradicción es inexistente. Pues aunque Schopenhauer dejará la verdadera redención para la ética, es decir, al retiro y negación de la vida, la dicha musical es una dicha aún viva, todavía en la vida: elude la voluntad, fuente de sufrimiento, para después volver a ella. Y no se podría liberar si no estuviera viviéndose.

La insuficiencia de la redención por el arte depende precisamente de aquello mismo merced a lo cual esta redención puede tener lugar: de que no hace más que evadirse de la voluntad, de la cual necesitamos ser liberados; mientras que la redención verdadera, duradera, tiene que alcanzarla ella misma. Y esto solo acontece en la esfera de la moralidad y de la ascética (Simmel, 1944, pág. 127).

¹⁶⁶ La soberanía quintuple es la de los cinco elementos vedanta: agua, tierra, viento, fuego y el aliento vital del bráhma.

¹⁶⁷ “Este aliento vital nace del Ātman.

Lo mismo que la sombra
es la extensión del hombre,
este aliento vital
a resultas del Ātman se ha extendido.
Por obra de la mente llega al cuerpo” (Upaniṣad, 2019, pág. 439).

Conclusión

La arquitectura, la jardinería y la escultura, con los grados inferiores de la naturaleza; tal como la pintura y escultura de animales con los intermedios; del mismo modo que la pintura histórica, de retrato, junto a la poesía, con los grados superiores: las bellas artes en su totalidad tienden hacia un único objetivo. Por un lado, mostrar, enseñar y desvelar el misterio de la idea platónica a la que se refieren. Y por otro, despojar al sujeto cognoscente de la individualidad, es decir, rasgar el Velo de Maya o *principium individuationis*. Emanciparse de la voluntad de vivir. Nicolás Poussin, con su *El imperio de Flora*, ha servido para ilustrar en amplitud el incomparable efecto de la pintura. El cuerpo del héroe Áyax, atravesado por la costilla con su propia espada, es emblema de la transformación que sufre el individuo al verse atravesado, él mismo, por el mundo ideal, platónico, que se conoce en la contemplación artística. El sujeto cognoscente se convierte así en puro sujeto del conocimiento y se acerca frenéticamente a la locura. Se emancipa, esto es, impone el imperio de las imágenes bellas sobre el imperio de la voluntad. Como el genio, el puro sujeto del conocimiento se libera de las ataduras del querer y contempla, límpidos como una piedra preciosa, los objetos *en sí*. No observa ya las botas viejas del fontanero, sino su verdad, su ser. Como en la obra de Vincent van Gogh (1853–1890), *Schoenen*¹⁶⁸, resguardada en el Museo van Gogh, en Ámsterdam, Holanda. En el célebre ensayo del filósofo alemán Martin Heidegger (1889–1976), *El origen de la obra de arte* (1950), dicha revelación es descrita como un “habla” (1998, pág. 35). El tema, de suyo, resulta inusual: unos zapatos desgastados. Y en el lienzo se halla plasmado, en colores mates, sin el cromatismo que caracterizaría las obras tardías de van Gogh, un calzado humilde, de campesino o ciudadano promedio. No obstante, la pintura va más allá, a un terreno en el que ya no cabe el *para qué* de la técnica, sino únicamente el *qué* de la verdad [Ἀλήθεια¹⁶⁹]: “hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad [...]; es precisamente en una obra semejante, siempre que sea obra, donde está obrando la verdad. La verdad obra en la obra” (Heidegger, 1998).

Para Schopenhauer, el origen de la obra de arte es el conocimiento de los objetos *en sí*. El genio, ese hombre que permanece a un paso de la locura, en el intersticio entre la más lúcida

¹⁶⁸ [Los zapatos viejos].

¹⁶⁹ Alétheia.

cordura y la insania, se propone erigir una obra para comunicar la verdad innata que ha conocido en la contemplación de lo que le rodea. La materia de la obra es el mundo *en sí*, su propio cuerpo y sensibilidad, comprometidos, es decir, atravesados por la impresión libre de intereses y motivaciones. El genio no mira los objetos del mundo en virtud de su utilidad, en función de cómo le pueden servir para conseguir según qué clase de apetencias, pues el querer ha quedado relegado, superado por la implacable potencia del intelecto. El entendimiento sobrepone sus funciones facultativas sobre las fuerzas de la voluntad, en un ejercicio de subordinación que se puede comparar únicamente con el del infante, en quien el deseo no ha alcanzado su natural desarrollo todavía. De manera que el genio no contempla unos zapatos sucios, que ha de limpiar si le es preciso usar para el trabajo del día siguiente. El artista se detiene en la trémula meditación sobre el objeto y sus formas, su entorno, su color y hasta su aspecto le parecen del máximo interés intelectual. Pues no se encuentra ante dos simples botas, sino ante dos entes llenos de vida, encarnados en un objeto inerte, aislado, desposeído de cualquier impureza. Y más aún, en la contemplación, el puro sujeto del conocimiento intercambia lugares con el puro objeto contemplado. De modo que ya no se distinguen en cuanto representación objeto y sujeto, como tampoco se diferencian en cuanto *cosa en sí*. La cumbre del desenvolvimiento de la voluntad en la naturaleza es, a no dudar, el genio, es decir, el único ser capaz de conocerse a sí mismo, en cuanto objeto, en los objetos del mundo. La voluntad es, allí, *la voluntad que se conoce a sí misma*. Y las diferentes artes se distinguen únicamente por la potencia de su efecto, no por su esencia, sino por su cualidad, cantidad y duración. Si en la pintura, como en la escultura y la arquitectura, el conocimiento del objeto es ya de un arrobamiento considerable, es decir, perdurable, profundo y revelador; en la poesía, la más elevada de las bellas artes, la liberación del cognoscente asciende un nivel y la verdad que se revela torna su estatuto. Lo bello no es ya el elemento predominante. En el arte poético es lo sublime lo que con mayor fuerza afecta al espectador. La apolínea luz del día, del bello sueño y la medida, da lugar a la tremebunda oscuridad nocturna, en la que Dionisio se regodea libre, atroz y a gritos, bramando como el macho cabrío en el instante de su muerte.

En la poesía, el arte que juega con las palabras, el «habla» halla su materia más adecuada. Por un lado, el lirismo de los bardos clásicos desborda el ánimo de los lectores con ambientes naturales y paisajes sentimentales en los que la tensión entre el yo *que quiere* y el yo *que piensa* se simboliza en la figura de la noche y la luna, como en el citado poema de Goethe.

Se trata, pues, de la eterna disputa entre el corazón y la cabeza, la incruenta afrenta entre las pasiones y la razón. Por otro lado, el drama trágico, como culmen de las artes que objetivan un grado determinado de objetivación de voluntad en la naturaleza, es la suprema expresión de la idea platónica del ser humano, de sus contradicciones innatas y de su eterna condena al sufrimiento y muerte. El error y el azar que gobiernan la vida de los hombres, es decir, el indescifrable destino aciago que se cierne sobre ellos, como una tormenta en mitad del mar bravío, se pone de manifiesto en la puesta en escena del drama plenamente. De modo que el espectador, conmovido, es arrastrado por la experiencia de lo sublime, en un arrebatado iluminador que es comparable a las revelaciones sacras de los santos o los místicos. A diferencia de la experiencia de lo bello, que llega como una invitación suave y calmada, aunque triste o melancólica, para liberar al cognoscente del apremio de la voluntad; lo sublime cae como un rayo, como un violento desgarramiento que hala con fiera fuerza y azota al puro sujeto del conocimiento mostrándole, poniendo frente a sí el sangriento espectáculo de terror al que se halla condenado.

De modo que el espectador comprende que el pecado del hombre, el pecado original del que habla la tradición judeocristiana, es haber nacido. Y el nacimiento es ya una condena al sufrimiento, al dolor y al martirio. En una palabra, el ser humano entiende que *el mundo y la vida son un valle de lágrimas*. La comprensión de la condición humana, es decir, la sabiduría del sabio Sileno, esa verdad que reza que lo mejor para el hombre sería no haber nacido, mas, a falta de ello, lo mejor, en su lugar, es morir pronto, provoca un repentino desvanecimiento de los anhelos, las pretensiones y las ilusiones que se alojaban en el fondo de su corazón. Entonces entiende que la vida, la voluntad de vivir, no es más que sufrimiento. Y que no hay remedio conocido para las infamias, las traiciones, las pérdidas y la muerte misma, que se le aparece, en el momento contemplativo, como ama y señora del mundo. Por lo tanto, el hombre, este hombre empequeñecido, reducido a ínfima partícula frente al inmenso universo que le aplasta y destroza, renuncia. Ha conocido la verdad sobre su propia esencia y el vaivén de afectos ha amortajado la voluntad de vivir en él. La tragedia ha hecho añicos sus sueños, trastocando en pesadilla lo que otrora le encantara. Sin embargo, a poco que tenga clara consciencia de ello, puede sonreír. Como el que, soñando, es consciente de que sueña. Y reír, a carcajadas, con ironía y cáustico humor, pues sabe que las penurias, como las alegrías, nada importan. La vida, ante sus ojos, se ha vuelto *nada*, por un instante. El conocimiento de su

propio sufrir le ha liberado, momentáneamente, a condición de destruir sus falsas pretensiones. Y tal es el objetivo de toda gran filosofía:

No olvide nunca estas últimas palabras mías: el gran problema no es el del bien, es el del mal. Desconfíe usted de las metafísicas dulzarronas. Una filosofía a través de cuyas páginas no se oigan los sollozos, los gemidos, el rechinar de dientes y el formidable estruendo de la carnicería recíproca y universal no es una filosofía (Conversaciones con Schopenhauer, 2016, pág. 285).

La filosofía de la tragedia enseña que el ser humano no tiene salvación alguna. En un primer momento, la condena, es decir, el pecado original, se enseñorea de la totalidad de los deseos humanos. Así, la apetencia, esa fuerza indómita que gobernaba, hasta entonces, la vida humana, se encuentra de frente con su propia condición. A saber, la eterna insatisfacción, incertidumbre y nulidad de los esfuerzos. Se conoce a sí misma. De modo que la voluntad sufre su primera gran desilusión, esto es, la consciencia de que ha nacido escindida, herida de muerte desde la cuna, encerrada como una bestia enjaulada en la individualidad. En segundo lugar, la consciencia de muerte trueca, una vez más, la visión del mundo que el sujeto mantenía aún como una subrepticia esperanza. No es simplemente que la felicidad, es decir, el cumplimiento de los deseos, sea imposible, pues la voluntad es un pozo sin fondo que engulle dentro de sí cualquier objeto placentero o benigno; sino que, aún admitiendo que la voluntad se encuentre rota y perennemente fútil ante los objetos del mundo que devora a su paso, sin llegar a saciarse nunca, la muerte vendrá a tomar la vida de los individuos. Y en añadidura, como dijera ya Cesare Pavese (1908–1950), el hombre comprende que “vendrá la muerte y tendrá tus ojos” (2008, pág. 24). No hay posible salida a la condena a galeras a la que se halla sujeto el ser humano, es decir, no existe salvación ninguna. Incluso el asceta, esa figura última en la filosofía ética de Schopenhauer, se halla en un predicamento. Pues, aunque finalmente libre del deseo, origen del sufrimiento, al eremita penitente no le queda *nada*. O mejor, como ha quedado dicho, con Schopenhauer, al asceta le queda la *nada*. Como único consuelo. Sin embargo, al hombre que contempla la tragedia, aún conmovido por la tormenta de pasiones que se agitan en su interior, esa *nada* le parece como una redención. Una redención instantánea, es verdad, ciertamente pasajera, como un oasis que, en el desierto, echa sombra y da de beber al vagabundo extraviado. Mas, también, invariablemente jubilosa. Y dicha liberación se completa en la experiencia del goce que solo puede dar el arte musical.

En relación con el tránsito de la tragedia a la música, cabe abrir la puerta del convite al joven Nietzsche. El banquete ganará en copiosidad y en sabor, y la embriaguez del vino tendrá lugar, por fin, en el justo sitio que le corresponde dentro del sistema del filósofo de Danzig. En primer lugar, porque las tesis sostenidas por el filólogo alemán en sus obras primerizas se remiten directamente al maestro Schopenhauer; aunque, en segundo lugar, tal vez con mayor razón y atino, puesto que es allí, en las reflexiones trágicas y musicales, donde Nietzsche encuentra las nacientes motivaciones y señalamientos de su propio pensamiento simiente. Incluso si el propio Nietzsche lo niega una y otra vez en el tardío prólogo a su *El nacimiento de la tragedia*. Según Schopenhauer, la música es la vía que lleva al fondo más oscuro de la voluntad de vivir. Se asemeja a la arquitectura en cuanto a su estructura artística, de manera que las construcciones de Antoni Gaudí pueden llegar a expresar más o menos lo mismo que una sinfonía saturnal de Beethoven. A veces sugiere que ella no es sino la más perfecta objetivación de la voluntad en el mundo, es decir, no la fina representación en un objeto material y efectivamente existente, sino la adecuada predominancia de la voluntad incluso sobre el cuerpo. ¡Pues la música no posee cuerpo, sino que posee a los cuerpos! En la danza, por ejemplo, aunque tampoco deja de asombrar el hecho de que un ritmo mueva sin proponérselo las piernas y las cabezas de una audiencia que no se halla en una sala de conciertos para bailar, sino para escuchar. «Eppur si muove» (Galileo Galilei). ¡Y sin embargo, se mueven! Tal efecto, cuya fuerza es especialmente patente en la música moderna como la opereta o el baile de salón, de la que Schopenhauer abjuró, se origina en la naturaleza misma de la música. Ella es, a no dudar, *la voluntad misma sin cuerpo*. No obstante, en otros sitios el filósofo se expresa en términos bastante distintos. Sus declaraciones literarias sobre la música, un objeto de estudio huidizo y escabroso, llevan a pensar que el arte más liviano de equipaje, es decir, el que menos materia requiere para subsistir, pues existe y se mueve en el viento y el agua, hecha de vibraciones, se dirige a un sitio incluso anterior a la voluntad de vivir. Un lugar absolutamente desconocido hasta entonces, nunca mentado por inmarcesible e incognoscible, en donde la voluntad se origina y nace, como en un pasado mítico al que se puede acceder tangencialmente, como velados por la fina capa del sueño, es decir, por Apolo. El arte más dionisiaco, en efecto, es, desde el momento en que se constituye en un arte, apolíneo. Se trata, pues, de una antesala para la voluntad misma, esencia del mundo. Esto es, *la esencia de lo esencial*. ¿Y cuál es el estatuto y naturaleza de dicho sitio?

Única y exclusivamente la música postula y erige la 'X' incognoscible de la que se hablaba en la introducción de esta tesis. Por lo que ella puede considerarse como el retorno necesario para concluir con las pretensiones investigativas que se han desarrollado a lo largo de los tres capítulos que la componen. El dios oculto, llamado algunas veces Saturno, en virtud de su melancolía dichosa, otras, «dios suicida», siguiendo al discípulo Philip Mainländer, enseña que el terrible origen de la voluntad es todavía más siniestro y destructivo de lo que en la tragedia se había propuesto demostrar. La voluntad de muerte precede a la voluntad de vivir, en la subordinación ontológica del ser *en sí* del mundo. El conocimiento del dios que se aniquila a sí mismo, cuya muerte significa el nacimiento del mundo, es decir, su desgarramiento, es como el abismo que largo tiempo contemplado mira, él también, dentro del hombre —siguiendo a Nietzsche—. La cúspide de las reflexiones artísticas en la filosofía de Arthur Schopenhauer, que han sido lo mismo que un largo paseo al borde del abismo, desde la más grosera forma hasta la más compleja, propone que el acantilado y su vértigo, esto es, su monstruoso efecto descargado en el *pathos* de la voluntad humana, precede tanto a la vida como a la muerte. Y que si la muerte es señora de la vida, la vida, por el contrario, nunca puede trastocarse en dominante de la muerte. La consecuencia es evidentemente pesimista, mas, por su redención, trágica. Auténticamente trágica, inapelable, pues no hay escapatoria posible para la miseria humana. Ni el gozo, verdadero placer festivo de la música, cancela el sufrimiento.

Bibliografía

- Angelus Silesius, J. (2005). *Peregrino querubínico*. Madrid: Siruela.
- Aristóteles. (1977). *Obras*. Madrid: Aguilar.
- Barreira, I. (s.f.). *¿Préstamos inconfesables? Acerca de Freud y Schopenhauer*. Recuperado el noviembre de 2021, de RACIMO: <https://racimo.usal.edu.ar/4586/1/1265-4543-1-PB.pdf>
- Boehme, J. (1998). *Signos de la alquimia eterna, De signatura rerum*. Madrid: MRA.
- Borges, J. L. (1989). *Obra poética*. Buenos Aires: Emece.
- Calderón de la Barca, P. (2012). *La vida es sueño*. México, D. F.: Alfaguara.
- Descartes, R. (2014). *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid: Gredos.
- Esquilo. (2000). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1982). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Gardiner, P. (1975). *Schopenhauer*. México, D. F.: FCE.
- Goethe, J. W. (1951). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- González Serrano, C. J. (7 de enero de 2012). *Eadem sed aliter: la eterna repetición de lo mismo*. Obtenido de El vuelo de la lechuza: <https://elvuelodelalechuza.com/2012/01/17/eadem-sed-aliter-la-eterna-repeticion-de-lo-mismo/>
- González Serrano, C. J. (30 de septiembre de 2017). *Schopenhauer: la música como conocimiento metafísico*. Obtenido de El vuelo de la lechuza: <https://elvuelodelalechuza.com/2017/09/30/schopenhauer-la-musica-como-conocimiento-metafisico/>
- González Serrano, C. J. (6 de julio de 2019). *Libertad fragmentada: voluntad de morir y muerte de Dios en Philipp Mainländer*. Obtenido de El vuelo de la lechuza: <https://elvuelodelalechuza.com/2019/06/06/libertad-fragmentada-voluntad-de-morir-y-muerte-de-dios-en-philipp-mainlander/>
- Grave Tirado, C. (2002). *Verdad y belleza: un ensayo sobre ontología y estética*. México, D. F.: UNAM.
- Heidegger, M. (1998). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.
- Kant, I. (2010). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Gredos.

- _____. (2010). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Gredos.
- _____. (2012). *Crítica del discernimiento, o de la facultad de juzgar*. Madrid: Alianza.
- Leopardi, G. (2004). *Antología poética*. Valencia: Pre-Textos.
- Lessing, T. (2012). *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Einführung in Moderne Deutsche Philosophie*. Berlín: Nabu Press.
- Mainländer, P. (2020). *Filosofía de la redención*. Madrid: Alianza.
- Mann, T. (2000). *Schopenhauer, Nietzsche y Freud*. Madrid: Alianza.
- _____. (2008). *Los Buddenbrook*. Barcelona: Edhasa.
- Moreno Claros, L. (2016). *Conversaciones con Schopenhauer*. Barcelona: Acantilado.
- Muñoz-Alonso, G. (1989). Estudio introductorio. En: A. Philolenko, *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia* (pág. 330). Barcelona: Anthropos.
- Nietzsche, F. (1932). *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Aguilar.
- _____. (2010). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Gredos.
- _____. (2010). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- _____. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Gredos.
- _____. (2010). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Gredos.
- Ovidio, P. (2005). *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- Pascal, B. (2012). *Pensamientos*. Madrid: Gredos.
- Pavese, C. (2008). *Antología poética*. México D. F.: UNAM.
- Philolenko, A. (1989). *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos.
- Regales, A. (1997). «An den Mond», de J. W. Goethe: análisis del poema en su texto y contexto. *Revista de Filología Alemana*, no. 5, 141-154.
- Reina-Valera. (2000). *Santa biblia*. México, D. F.: SBU.
- Rimbaud, A. (2011). *Una temporada en el infierno*. Madrid: Alianza.
- Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. (2010). *La filosofía trágica*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- _____. (2013). *Lógica de lo peor: elementos para una filosofía de la tragedia*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Safranski, R. (2019). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Ciudad de México: Tusquets.

- Sans, É. (1993). *Que Sais-Je? Schopenhauer et la modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Schopenhauer, A. (1998). *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Gredos.
- _____. (2004). *El mundo como voluntad y representación* (Vol. I). Madrid: Trotta.
- _____. (2005). *El mundo como voluntad y representación* (Vol. II). Madrid: Trotta.
- _____. (2008). *Cartas desde la obstinación*. Estado de México: Los libros de Homero.
- _____. (2009). *Los dos problemas fundamentales de la ética*. México, D. F.: Siglo XXI.
- _____. (2009). *Parerga y paralipómena* (Vol. I). Madrid: Trotta.
- _____. (2012). *Diarios de viaje*. Madrid: Trotta.
- _____. (2013). *Parerga y paralipómena* (Vol. II). Madrid: Trotta.
- _____. (2013). *Sobre la visión y los colores*. Madrid: Trotta.
- Shelley, P. (1907). *With Shelley in Italy*. London: Adelphi Terrace.
- Simmel, G. (2007). *Schopenhauer y Nietzsche*. Buenos Aires: Terramar.
- Sófocles. (2015). *Tragedias completas*. Madrid: Gredos.
- Unamuno, M. d. (1983). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Akal.
- _____. (2002). *Niebla*. México D. F.: Editores Mexicanos Unidos.
- Upaniṣad. (2019). *Upaniṣad: correspondencias ocultas*. Girona: Atlanta.