



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Un mundo sonoro

Consideraciones en torno a la filosofía musical Arthur Schopenhauer

T E S I S

Pare obtener el título de

Licenciado en filosofía

PRESENTA



Gustavo Fernando Olaiz Barragán

Ciudad Universitaria, Marzo de 2010

Asesor:

Dr. Crescenciano Grave Tirado



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

a Martha Pamela Crespo Jaime, lo mejor que me pasó

Tributos y Mercedes

Comienzo por dar gracias a mi universidad, por una formación verdaderamente privilegiada. Me honra formar parte de esta escuela, donde he atestiguado la vocación genuina por el saber.

Agradezco a mi familia todo el apoyo que he recibido. Gracias Claudia, Gustavo y Juan Carlos, ustedes me conocen mejor que nadie y, a pesar de todo, me siguen queriendo. Sé muy bien que este esfuerzo también es suyo y no habría llegado a buen puerto sin ustedes.

Éste es también el lugar para agradecer a mi abuelo, quien me presentó desde una edad temprana la música de Beethoven y Wagner, este trabajo es una muestra de mi admiración por ti.

En los años que he cursado por las aulas de mi facultad, he trabado amistad con grandes maestros y grandes compañeros; ellos han estado presentes a lo largo de todo este camino y ahora quiero agradecer su compañía, sus palabras y consejo. Me es imposible dar cuenta personalmente de todas mis deudas, pero no puedo evitar mencionar mi aprecio por mis maestros Ricardo Horneffer, Crescenciano Grave, Josu Landa, Greta Rivara y Pedro García. Tampoco dejaré de mencionar las contribuciones de Susanita, Rodrigo, César, Axel, Esteban y Viviana en lo académico y en lo moral. Quiero agradecer también a Fernando, Alejandro, Etziel y Erick por hacer música conmigo. Las intuiciones estéticas de mi maestra María del Carmen de Teresa son justamente valoradas y agradecidas, a esta gran mujer debo mi primer acercamiento a la expresión artística.

Por último, a ti dulce Pamela que me has acompañado y apoyado a cada paso no puedo expresar suficientemente mi agradecimiento por el aliento y el cariño. Eres la musa detrás de cada palabra y el mejor contraejemplo a los argumentos misóginos de Schopenhauer, contigo comparto el goce de concluir esta parte de mi vida.

Introducción

Una ontología de la música

La filosofía de Schopenhauer es un caso excepcional en la historia y un hito en el pensamiento que se ha desarrollado hasta nuestros días. Su vastedad y profundidad ha resultado en una extensa diseminación e influencia de sus ideas hacia las más diversas cabezas. Es antecedente tanto de la fenomenología husserliana, del psicoanálisis freudiano, de la lógica wittgensteiniana y la genealogía nietzscheana; así también, fue pionero en la defensa a los derechos de los animales –tema por el que no ha recibido reconocimiento alguno–; y fue, asimismo, una importante influencia para poetas como T. S. Elliot, E. A. Poe, Borges, Unamuno, Machado, Pío Baroja, Mann, y compositores como Liszt, Schubert y Wagner –por mencionar algunos. Encontraría él lectores entre católicos, ateos, judíos, vegetarianos, filósofos, científicos y artistas.

Si encontramos una atracción común entre espíritus tan dispares por esta filosofía es por el alcance y agudeza de sus observaciones. Nuestro autor fue indudablemente un gran explorador de algunos de los caminos más oscuros y laberínticos de la vida, quien se procuró siempre un estrecho contacto con las artes y las ciencias para enriquecer sus propias ideas. Su pensamiento es un verdadero cuerno de la abundancia, del que la posteridad se ha nutrido considerablemente. Igual al viento tallando la superficie de las rocas hasta formar valles, esta filosofía ha moldeado ya permanentemente el ambiente intelectual y artístico que nos rodea.

Si bien su recepción no siempre ha sido la más afortunada, no podemos evitar reconocer su inestimable valor. El descrédito atribuido a esta filosofía ha sido en parte responsabilidad del propio autor, pues es difícil por momentos separar al Schopenhauer filósofo –quien tiene mucho que ofrecer– del hombre, al gran educador del académico frustrado, antisemita, pesimista, xenófobo, misógino y grosero –que llega a ser divertido por momentos, cuando no ridículo y, ocasionalmente, odioso. Afortunadamente, basta con reconocer el error para conjurarlo; no queda más remedio que depurar estas opiniones mal concebidas de nuestras propias consideraciones, pues finalmente es mayor la luz que proyectan sus palabras que las sombras.

La mayor virtud de sus obras radica en su eclecticismo y las profundas intuiciones que aporta en cada tópico. El cúmulo del saber schopenhaueriano es un verdadero mosaico

de reflexiones, en un momento relata las graves consideraciones en torno a la libertad y al arte, para después brindar una compleja explicación sobre la verdadera naturaleza tanto del amor sexual como de la muerte, no sin antes realizar un breve recorrido de los límites de la ciencia. Además estos textos se encuentran aderezados con un estilo único y excepcional en la historia occidental, que refleja una absoluta recepción a toda forma de conocimiento, siempre que éste fuese honesto.

Este pensamiento restablece el puente entre verdad y belleza predicando con el ejemplo, a partir de una cualidad que no es común al discurso filosófico, la *claridad*. Ésta ha sido constantemente olvidada en la disciplina filosófica, pues suele confundirse fácilmente con la simpleza. La filosofía debe hacer a un lado el prejuicio de que su discurso deba ser oscuro, para expresar el saber genuino. Afirma reiteradamente nuestro autor que para expresar la verdad no es necesaria la erudición, ni grandes rodeos argumentativos o demostraciones lógicas.

Es claro que semejante pensamiento contrastaría notoriamente con la filosofía académica de su tiempo, ocupada —según él— en mantener y defender, en lo fundamental, la religión nacional y los intereses de los gobernantes, valiéndose de toda clase de paradojas y elaboradas fantasías —*intuición intelectual* y *espritu*, entre otros, son conceptos constantemente cuestionados por nuestro autor—, que no buscan sino colmar y obnubilar el sano juicio. Para nuestro autor sus coetáneos anteponían los intereses personales a la vocación por la sabiduría, cual sofistas de la antigua Grecia.

Es una guerra declarada la que Schopenhauer (por parte del filósofo de la voluntad, cuando menos) enfrentó con la célebre triada de filósofos idealistas y su escuela. Bajo la bandera de la honestidad y la vocación genuina, maldice y condena a sus contemporáneos de una forma que no es ya decorosa para el que profesa semejantes rencores. Estas numerosas afrentas y mofas, a pesar de todo, nacen de lo que Schopenhauer califica como un requisito ético que todo pensador debe cubrir. La verdad debe expresarse con la mayor claridad y puntualidad posible, pues sólo de esta forma es posible entablar el diálogo.

La complejidad del objeto ya es una grave dificultad a la que no se debe agregar una expresión ininteligible. Discursos ampulosos, atiborrados de referencias eruditas y términos especializados, con toda clase de giros y artificios elaborados, no suelen sino ocultar el hecho de que su autor no posee verdaderamente qué decir. La verborrea es muy adecuada para ocultar la carencia de un pensamiento cuidado. La claridad no desmerita el rigor del discurso, sino que es, por contra, una exigencia que se debe imponer el filósofo cometido.

Así como un lente pulido permite avistar desde lo más lejano hasta lo más pequeño, se debe tratar a la palabra de un modo semejante para reflejar la verdad.

En general, el filósofo auténtico buscará sobre todo claridad y precisión, y se esforzará siempre en parecer, no un turbio y movedizo torrente, sino más bien un lago de Suiza, que por su sosiego tiene en la mayor profundidad gran claridad, siendo la claridad precisamente lo que hace visible la profundidad.¹

No obstante, la claridad no basta, la verdad no nace de las palabras solas. Desconfiando de ellas, Schopenhauer apostará siempre por la intuición, pues sólo cuando corroboramos en ésta la verdad de la palabra es que se puede confiar verdaderamente en ella. Los argumentos que se alejan demasiado de este firme suelo tienden a despertar la sospecha en nosotros con toda facilidad, como los juegos de cartas, cuyo éxito radica en la distracción.

Una filosofía dada no tiene otra medida de su estimación que la de la verdad. Por lo demás, la filosofía es esencialmente *mundología*: su problema es el mundo; ha de vérselas con éste y dejar en paz a los dioses, pero esperando a cambio que también los dioses le dejen en paz a ella.²

La experiencia es base y fuente de la filosofía, según Schopenhauer. Ella nace del contacto con el mundo, no de los libros y las obras, esto último es complementario a la reflexión, pero lo esencial está contenido en la experiencia misma, pues, «[...]la naturaleza, es decir, lo intuitivo, nunca miente ni se contradice[...]».³ De ahí, por ejemplo, la importancia de los viajes que realizara Schopenhauer a lo largo de su vida; de los que no sólo resultaría el aprendizaje de siete idiomas, sino también una profunda inclinación por experimentar el mundo y las artes de manera directa. Su pensamiento es testimonio de un asiduo y agudo espectador del teatro del mundo.

[...] aún más que ningún otro debe el filósofo nutrirse de aquella fuente originaria, el conocimiento intuitivo; y por lo tanto, tener a la vista las cosas, la naturaleza, el mundo, la vida, hacer de ellos, y no de los libros, el texto de su pensamiento, examinar y controlar siempre en ellos todos los pensamientos heredados, y no usar, pues, los libros como fuente de conocimiento sino solamente como ayuda.⁴

¹ Schopenhauer, Arthur, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (UWG), Aguilar, Buenos Aires, 1967, p. 32

² *Ibid.*, p. 184

³ Schopenhauer, Arthur, *Parerga y Paralipómena* (PP), t. II, Trotta, Madrid, 2009, p.42

⁴ *Ibid.*, p. 77

Para nutrir la reflexión es también necesario dialogar con las grandes mentes de la humanidad –poetas, científicos, músicos, filósofos, poco importa la etiqueta- pues desde el aislamiento no puede germinar el pensamiento. Así, la segunda fuente de la que se sustenta a la filosofía es el estudio de las obras que nacen de inteligencias extraordinarias. El estudio debe ser sólo el compás que marque los pasos del filósofo, pues tan importante como el diálogo es nunca dejar de pensar por uno mismo. Igualmente válido para la reflexión, según nuestro filósofo, es recurrir a la trama de una ópera mozartiana, a una obra de Shakespeare, algún artículo del *Journal Asiatique* o una inscripción de un burdel de Pompeya, pues el fruto que nace de la intuición es perennemente fértil, sin importar la expresión que se le dé. Las obras, por ejemplo, de Gracián, Calderón o Cervantes, para Schopenhauer, no desmerecen la misma atención que la filosofía de Spinoza, Locke, Descartes o el propio Kant; finalmente sólo podremos juzgar sus palabras al enfrentarlas contra la experiencia.

Schopenhauer, incansable autodidacta, nunca dejaría de alimentar y complementar su propio pensamiento a partir de otras formas de pensamiento, sin prejuicios. Su ateísmo para nada ha impedido su fascinación por el estudio comparado de religiones. La ciencia lo atraía tanto como el arte o la magia y el magnetismo animal (hipnotismo). Nada es despreciable, exceptuando todo aquello que provoque aburrimiento, el mejor indicio de una palabra estéril.

La filosofía de Schopenhauer es, así pues, un punto de encuentro y comunión de ideas. Es un saber sistemático del universo, que no menoscaba forma alguna de conocimiento. Podremos encontrar citados en sus obras desde artículos del *Times*, libros especializados sobre fisiología vegetal, hasta textos místicos o budistas. Ello debido a que nuestro saber del mundo no se encuentra fragmentado, pues la realidad no se encuentra parcelada, solamente cambiará la mirada con la que nos dirijamos a ella. La investigación, sin embargo, siempre podrá enriquecerse en la comunión con otras teorías. Con esto en mente, nuestro pensador se dio a la tarea de estudiar al mundo, sin escatimar nunca las fuentes y los objetos de los que pudiese enriquecerse. La condición que él mismo se impondría sería la de atenerse a la experiencia directa cuanto mejor pudiera y que el único interés presente en sus investigaciones fuese la verdad, en otras palabras, vivir *para* la filosofía.

Cuando el pensamiento posee esta virtud es cuando adquiere la mayor fecundidad. La influencia que pueda ejercer no conoce límite alguno, es un legado perenne. Éste es el caso de la filosofía de un pensador como lo fue Schopenhauer, cuya semilla encontramos tan ampliamente diseminada en nuestra cultura, aunque imperceptible en muchos casos.

El sistema que resultaría de estas investigaciones llevaría, así pues, las más hondas consecuencias para las ciencias y las artes. Bien podría el filósofo de Danzig exclamar ahora, estas palabras de Zaratustra:

¡Mira! Estoy hastiado de mi sabiduría como la abeja que ha recogido demasiada miel, tengo necesidad de manos que se extiendan.

Me gustaría regalar y repartir hasta que los sabios entre los hombres hayan vuelto a regocijarse con su locura, y los pobres, con su riqueza.⁵

El trabajo al que a continuación se enfrenta el lector se inserta en esta línea de discusión, por lo que ha resultado indispensable evidenciar al filósofo frente a su tradición y sus herederos, con la finalidad de realizar un análisis crítico de la estética schopenhaueriana y, específicamente, su teoría musical.

Recurrir a la historia no ha sido una cuestión accesoria, pues especialmente en ella podremos constatar la valía de estas ideas, por lo que un trato adecuado de alguna temática de este sistema filosófico ha menester del concurso de interlocutores. No obstante, la empresa de un análisis histórico que registre la influencia de la teoría schopenhaueriana rebasa considerable el objetivo de este ensayo, por lo que he procurado que este recurso se emplee únicamente en función de ampliar la discusión que inaugura el filósofo y, en dado caso, criticar o apoyar brevemente su propia teoría.

La propuesta musical de este filósofo es una de las más frescas e innovadoras de su época y son estas páginas, quizá, a las que el filósofo dedique sus palabras más brillantes. La música occidental atravesaría una revolución completa por la asimilación de los compositores de sus ideas, protagonizada por Richard Wagner -heredero y, en cierto sentido, continuador de esta teoría estética. Ha sido necesario hacer referencia, señaladamente, en la última parte de esta investigación al caso de este compositor para explicitar la influencia de esta propuesta. La composición musical sería llevada a posibilidades inusitadas desde entonces.

En nuestra vida este arte es un aspecto particularmente determinante, pues podríamos remontarnos fácilmente hasta el humilde origen de la humanidad, para encontrarla acompañando nuestros primeros pasos. El mundo humano es, señaladamente, un mundo de sonidos -desde los fonemas del lenguaje hasta el estrépito de un martillo hidráulico-; nuestra receptividad al entorno depende en gran medida de la audición y casi la mitad de la información que recibimos de él proviene de fenómenos acústicos.

⁵ Nietzsche, Friedrich, Así habló Zaratustra, Alianza, Madrid, 2000, p. 33

La música es un prodigio, cuyo efecto sobre el ánimo es incomparablemente más profundo y misterioso que en cualquier otra expresión estética. Entre sus peculiaridades podemos señalar una constitución geométrica compleja y, no obstante, una capacidad ilimitada para arrebatarnos y generar una gama infinita de sentimientos, a través de los más variados matices. E igualmente fascinante es el vínculo que llegamos a percibir entre este mundo constituido por sonidos con un orden *metafísico*.

La música posee elementos mágicos, de ello son testigos los ancestros mismos del hombre.⁶ La encontramos presente en toda clase de rituales y celebraciones de todas las civilizaciones, desde nuestro primer aliento, hasta el último. Esclarecer el vínculo entre estos dos universos, el físico y el sonoro, es, pues, una de las tareas más difíciles de la metafísica.

La cuestión es que Schopenhauer -ferviente romántico y melómano apasionado- ha postulado la posibilidad de que exclusivamente este arte existiese con completa independencia del mundo; esto es, que la mano que toca, la cuerda percutada o el aire que transporte las vibraciones son innecesarios para que ella siga *sonando*, el trabajo que el lector sostiene busca averiguar *cómo*.

Este problema lo detecta originalmente el filósofo francés Clement Rosset y lo expone de una forma afortunada en el ciclo de conferencias que dictó en torno a la obra de nuestro autor, y lo expresa de la siguiente forma:

Lo que la música pone en funcionamiento no es precisamente lo que está en funcionamiento en el mundo. [...] Es una ruptura radical, pues nada, ni siquiera el paralelismo entre los sentimientos humanos y la emoción musical, que Schopenhauer introducirá en forma de una lejana analogía que hay que explicar, llegará a colmar este hiato fundamental. Por eso, la música de una ópera —si se trata de una obra genial— es completamente independiente del texto de su libreto, al que tiene la misión de trascender e, incluso, en cierto modo, de anular. [...] La cuestión, entonces, es la siguiente: ¿cómo es posible que el hombre haga música (que haya música en el mundo)? Es decir, ¿cómo es que hay relación entre un placer humano y una actividad sin relación —ni siquiera de negación— con la voluntad humana?⁷

La dificultad de semejante aseveración, entonces, consiste en que la presencia fáctica de la música en el mundo se convierte en un problema, de manera análoga al que encuentra Platón al discutir la relación entre su mundo perfecto y las sombras que nos rodean. Si la música fuese absolutamente autónoma, ¿cómo es que la encontramos en el mundo? El

⁶ Para un estudio exhaustivo de antropología de la música en las primeras civilizaciones del continente euroasiático africano vid. Andrés, Ramón, *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona, 2008

⁷ Rosset, Clement, *Escritos sobre Schopenhauer*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 182

problema es claro pero complicado, por lo que he debido abordarlo de la forma que me ha parecido la más simple, dada la constitución arquitectónica del pensamiento schopenhaueriano: indagar primero el significado de “mundo” y después el de “música”, para responder por *las condiciones de posibilidad de la música*.

La obra de este pensador es un pensamiento musical, en más de un sentido. Es una sinfonía en cuatro movimientos, y cada uno corresponde a una forma distinta de abordar al mundo, *i.e.*, epistemológica, ontológica, estética y moral. Constituyen las cuatro fachadas de su edificio, sin embargo, como la Tebas de cien puertas, arrancando de tal o cual perspectiva conducirá indefectiblemente al meollo de su discusión: el mundo como voluntad y representación. Los distintos apartados de este sistema guardan una estrecha trabazón entre sí, la filosofía de la naturaleza, como la estética y la ética gravitan en torno a su concepción metafísica de la voluntad. Comprender a profundidad un fenómeno implicará, por tanto, un análisis desde estas cuatro perspectivas, pues estas consideraciones no se encuentran disociadas entre sí. Esta es la razón por la que he debido recorrer una vía larga para mi investigación, comenzando, pues, con una breve revisión en el primer capítulo de su ontología, epistemología y ética, continúa con algunas consideraciones sobre su estética en el segundo, y entra en materia con el tercer capítulo.

La filosofía de Schopenhauer busca el significado de la realidad, no una explicación, pues comprende que ésta siempre es limitada; es una *exégesis* del mundo, desde una actitud contemplativa. La vía que adopta, no obstante, es eminentemente negativa, pues no podemos tanto caracterizar a la realidad como distinguirla. La mejor vía para referirnos a ella, sin meramente especular, es indirectamente, pues sobrepasa los límites del lenguaje. En última instancia, buscar una explicación del mundo conducirá irremediabilmente al silencio.

Así, también la música pertenece a este misterioso dominio de lo que no podemos hablar. Lo importante no es tanto explicar la música, como sentirla y perderse en ella para que nos hable en su propio lenguaje. Debo confesar que a lo largo de esta investigación ha sido difícil cargar con la premisa de que tal vez todo cuanto esté contenido en ella no sea más que un mero balbuceo.

Es menester para el filósofo además —asegura el educador oriundo de Danzig— «tener la valentía de no guardarse ninguna pregunta en el corazón».⁸ Como Sócrates, Schopenhauer encuentra que hay cierto heroísmo en la vocación filosófica. La verdad debe

⁸ *PP*, t. II, p.34

ser preservada ante la adversidad. El filósofo no debe guardar silencio, su labor es brindar una clave hermenéutica con qué descifrar los fenómenos del mundo y que no dé cabida a contradicciones. No buscará tanto una prueba o un argumento de su reflexión, como concordia con los fenómenos que enfrentamos en nuestra vida, para verse corroborada en ellos. Aunque no sea posible una metafísica científica como pretendía Kant, el filósofo adopta una labor comparable a un filólogo que se enfrenta a un texto cuyo alfabeto es desconocido.

Debemos ensayar nuevas posibilidades para la metafísica, no confiar tanto en la inmutabilidad del concepto sino en la ligereza de la metáfora, el único recipiente adecuado para las verdades más hondas.

En vista de que Todo no es más que un Nada relativo, ¿vale la pena alborotar tanto por ello?; sobre todo si la propia verdad es una verdad de ocasión. ¿Acaso no han descubierto recientemente que lo que era verdad ayer se torna mañana en sandez? Entonces, ¿por qué derrochar fuerzas en la juventud descubriendo nuevas paparruchas? La única verdad confirmada es que la muerte nos aguarda. ¡Vivamos, pues! ¿Para quién? ¿Para qué?... ¡Ah!...⁹

⁹ Strindberg, August, Alegato de un loco, el olivo azul, Córdoba, 2008, p. 27

ÍNDICE

Introducción p. 5

I. El enigma del mundo

Consideraciones en torno a la epistemología, ontología y ética schopenhauerianas

- § I. El velo de Maya o la representación intuitiva p. 17
- § 2. La representación abstracta p. 23
- § 3. La ciencia y el límite del conocimiento p. 28
- § 4. La guerra como padre de todas las cosas p. 33
- § 5. El suplicio de Tántalo o diagnóstico de la vida sobre la tierra .. p. 50

II. El arte como metafísica

La contemplación pura, las bellas artes y el genio

- § I. El ojo de la tormenta: lo bello y lo sublime p. 61
- § 2. El espejo del mundo p. 73
- § 3. La naturaleza y el arte p. 80

III. La música

- § I. La experiencia musical p. 91
- § 2. Un mundo musical p. 100

CAPÍTULO PRIMERO

El enigma del mundo

Consideraciones en torno a la epistemología, ontología y ética schopenhauerianas

“La filosofía es un elevado sendero alpino al que sólo se puede acceder siguiendo una escarpada y pedregosa vereda llena de punzantes cantos rodados; esta vía de acceso es una senda solitaria, que se torna tanto más intransitada según se asciende por ella, y quien la toma no ha de albergar temor alguno, sino mostrarse dispuesto a dejar todo tras de sí, confiando en trazar su propio camino sobre la fría nieve. Al bordear el abismo y contemplar ese verde valle que ha quedado abajo, experimentará una poderosa sensación de vértigo, pero habrá de sobreponerse a ella y sujetarse a las rocas aunque sea con su propia sangre. Pronto tendrá al mundo bajo sus pies, de suerte que se difuminen sus pantanos y desiertos, quedando uniformada cualquier irregularidad hasta patentizarse su redondez, y dejen de importunar sus disonancias. Y, en medio de semejante atmósfera, tan pura como refrescante, nuestro excursionista ve ya el sol aun cuando ahí abajo reine todavía la negra noche.”

Schopenhauer, Arthur, *Reflexiones acerca de una excursión por la montaña*

§ I.

El velo de Maya o la representación intuitiva

«El mundo es mi representación»: ésta es la verdad válida para cada ser que vive y conoce, aunque tan sólo el hombre pueda llegar a ella en la conciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace realmente al asumir la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce sol o tierra algunos, sino que sólo es un ojo lo que ve un sol, siempre es una mano la que siente una tierra; que el mundo que le circunda sólo existe como representación, o sea, siempre en relación a un otro que se lo representa y es él mismo.¹

Efectivamente no es posible para la filosofía ignorar ya el descubrimiento de la conciencia. El pensamiento, reconociendo su participación activa en el conocimiento del mundo, se ve obligado ahora a replantear sus fundamentos más elementales.

A partir de la filosofía cartesiana y, señaladamente, con el surgimiento de la filosofía kantiana, la ciencia debe reconocer al idealismo trascendental como único punto de partida válido para fundamentar un pensamiento sistemático sobre el universo. Así pues, la filosofía schopenhaueriana es también heredera directa de este antiquísimo pensamiento, y buena parte de las preguntas que la dirigen nacen en esta tradición, de la que es también una crítica tenaz.

Esta teoría reconoce una existencia correlativa entre el mundo objetivo y la conciencia que lo percibe. La realidad empírica y la idealidad trascendental de un objeto son concebidas como realidades idénticas: la existencia del objeto se cifra en *ser representado*. El mundo sensible es un mundo *para* mis sentidos: toda materia cobra sentido únicamente a partir de un sujeto. Del mismo modo, la subjetividad sólo puede ser concebida ejecutando su actividad representativa, pero nunca fuera de ella. La relación sujeto-objeto, inherente a toda representación, es ineludible. El universo está constituido dicotómicamente por cosas pensantes y cosas extensas, sin manifestarse una preeminencia real entre ambas, y la existencia de una remite de manera necesaria a la otra.

Todo objeto está determinado por la subjetividad, adecuándose a los parámetros que ésta dicta, y no a la inversa. El objeto es inteligible porque la conciencia ordena a la

¹ Schopenhauer, El mundo como Voluntad y representación (WWV), t. I, p. 85

realidad a partir de leyes lógicas: lo que el objeto pueda ser al margen de lo que el sujeto se representa, empero, es del todo inaccesible. Únicamente es susceptible de ser conocido aquello que la conciencia misma prescribe a la realidad. La división entre objeto y sujeto, “el soporte del mundo”, se establece entonces como la forma más general de todo conocimiento, pues ambos constituyen los dos ejes del mundo como representación: el mundo representado y el que lo representa, el sujeto.

La conciencia opera a partir de sus propios elementos, enlazando los datos que aportan los sentidos con las estructuras inherentes a la subjetividad, que son espacio y tiempo (la sensibilidad pura), y el principio de razón (el entendimiento puro). La condición de posibilidad de los objetos son las propias estructuras mediante las cuales los objetos nos son dados. Éstas yacen en la conciencia anterior a la experiencia del objeto (*a priori*).

La sensibilidad, por supuesto, es el primer peldaño por el que los objetos nos son dados, configurados a partir de las formas puras de la sensibilidad: el sentido interno (tiempo) y externo (espacio). La peculiaridad de estas formas es que el rasgo fundamental en una carece absolutamente de sentido en la otra; es decir, «el existir una cosa junto a otra no tiene sentido en el tiempo y el existir una tras otra no lo tiene en el espacio.»² No obstante, la existencia del objeto no depende únicamente de la sensibilidad, sino, a su vez, de la materialidad de la representación. Ella es perceptible solamente en la medida en que sea una representación “completa”, tanto formal como *materialmente*. La materia es el escenario en que ambas formas coexisten y se relacionan.

El modo en el que se conjugan espacio y tiempo, asimismo, nunca es casual, obedece a la más estricta necesidad, aquella que dictamina el principio de razón suficiente del *devenir*, o ley de la causalidad. El objeto no se presenta únicamente bajo la rúbrica de la sensibilidad, que meramente aporta el material de la intuición pero no la consume. La realidad fenoménica se manifiesta siempre como un complejo dinámico cuyos objetos –incluyendo al propio cuerpo– se relacionan entre sí e inciden unos sobre otros conforme a reglas. Precisamente esta relación se encuentra legislada por la causalidad, que no hace más que enlazar un segmento del espacio con un segmento del tiempo, posibilitando igualmente la simultaneidad y duración entre los diversos estados de la materia. Así, la materia reúne en sí tanto las propiedades del espacio como del

² UWG, p. 74

tiempo, la irrefrenable huida del tiempo con la rígida persistencia del espacio. La función del entendimiento, según Schopenhauer, se limita a detectar este lazo entre los distintos fenómenos. Esta actividad, sin embargo, es en realidad una labor colosal.

[...] tal como la llegada del sol hace aparecer el mundo visible, el entendimiento transforma de repente en intuición esa aletargada e insignificante sensación gracias a su única y simple función. Aquello que siente el ojo, el oído o la mano no es una intuición, sino simples datos. Sólo cuando el entendimiento se remonta del efecto hacia la causa aparece el mundo desplegado como intuición en el espacio, variando según la forma y permaneciendo a través del tiempo según la materia, ya que el entendimiento une espacio y tiempo en la representación material, como equivalente de actividad. Este mundo como representación sólo existe para el entendimiento, al igual que sólo existe por el entendimiento.³

Así, el mundo es representado (*vorstellen*) a partir del enlace causal entre dos fenómenos, comenzando por el cuerpo del animal con los objetos que lo afectan. La actividad de los objetos incide sobre el cuerpo y éste posee la capacidad de ser afectado por ellos en la medida en que la sensibilidad lo permita. Un daltónico está incapacitado para obtener información alguna sobre los colores; para todo ser humano la percepción del mundo a través de un sonar, como en el caso de los murciélagos o los cetáceos, está vedada. El entendimiento genera un mundo lógico a partir de los datos que reciben los sentidos del sujeto. Una afección en el cuerpo es enlazada con su causa a partir de la acción de los objetos externos sobre él. Éste es, entonces, el objeto que media todo conocimiento.

Al ser la intuición producto de la actividad del intelecto se sigue que toda intuición es intelectual. Captar el enlace lógico entre los objetos, esto es, emplear el principio de razón suficiente, en cualquiera de sus cuatro manifestaciones, es la función única del entendimiento. En el mundo empírico ello implica la identificación del nexo causal que presentan los objetos entre sí y sobre el cuerpo del animal. Este último es, por una parte, representación y se encuentra igualmente sometido a las mismas leyes que todo objeto. Por otra, la experiencia que posee el sujeto de su propio cuerpo es mucho más compleja, pues es el único fenómeno al que tiene acceso desde su *interior*. La realidad del cuerpo no se agota en la mera representación, sino que es algo más. Sólo desde adentro de este cascarón y de experimentar sus impulsos podremos comprender que el mundo se extiende más allá de lo que reportan nuestros sentidos.

³ WWV, t. I, p. 94

Ya sea que el objeto que se nos presente sea un número, una figura geométrica, un concepto, una intuición empírica o el propio cuerpo, siempre se presenta a partir de una relación *lógica* con los otros objetos de su mismo tipo, configurándose así cuatro tipos de relación, que se denominan con un mismo nombre: *principio de razón*.

La ley de la causalidad se presenta en la naturaleza bajo tres formas distintas: como *causa mecánica*, como *estímulo* (o *excitante*) y como *motivo*. En todas estas formas de la ley de la causalidad manifiesta una misma relación necesaria entre causa y efecto, la diferencia entre estas tres formas radica en el grado de *receptividad* del objeto sobre el que actúa esta ley. La causa mecánica refiere a los cambios que se dan entre cuerpos inorgánicos, su principal característica es que la magnitud de la causa es directamente proporcional a la magnitud del efecto y es, por tanto, susceptible de ser calculado matemáticamente. El estímulo refiere al reino de las plantas y a las operaciones inconscientes de los cuerpos animales, sin embargo en esta clase de objetos la magnitud del efecto no corresponde necesariamente a la de su causa. La efectividad del estímulo para provocar el cambio reside exclusivamente en el tiempo de contacto, así como la proximidad del objeto; así, este tipo de causalidad es inseparable de la irritabilidad y sensibilidad. El motivo, finalmente, refiere al reino de los animales, gobierna toda su actividad inteligente, siendo entonces la ley de la causalidad mediada por la conciencia. Los motivos determinan las acciones de los animales –incluido, por supuesto, el ser humano. Un motivo es efectivo únicamente en la medida en que se encuentre presente en la conciencia. La actividad del animal se conforma a un fin, para ello debe conocer el propósito de sus actos. De tal modo se presenta un vínculo inseparable entre la ley de la motivación y el conocimiento. A diferencia del estímulo, la efectividad del motivo no depende del tiempo o lo distancia, basta con que el animal se lo represente para convertirse en motor de sus acciones con la misma necesidad con la que una piedra caerá al suelo después de haber sido arrojada. Toda acción es el resultado necesario de dos factores, el *carácter* y las circunstancias que propiciaron su manifestación; este esquema, asimismo, es análogo a las tres formas de causalidad.

«Todos los objetos que se ofrecen en la representación general, que constituye el complejo de la realidad empírica, están vinculados unos con otros, en relación con el comienzo y la terminación de sus estados y en la dirección del curso del tiempo.»⁴ Es decir, la relación que se presenta entre los estados de un objeto es de causa y efecto,

⁴ *Ibíd.*, p. 80

donde el paso de un estado a otro que no existía anteriormente es lo que se denomina *cambio*. El nuevo estado es producto de un estado previo a él, que, a su vez, fue producto de uno anterior a él mismo, y así *ad infinitum*. La cadena causal no posee principio o fin, sólo existe en la medida en que se efectúa el *regressus* de la misma.

Para que el cambio tenga lugar, es menester que se reúnan un determinado número de condiciones, y solamente la conjunción completa de éstas puede producir un estado nuevo. Así, por ejemplo, el fuego requiere de la reunión de tres condiciones básicas para su manifestación, combustible, oxígeno y una chispa. No importa en qué orden se presenten éstas, puesto que el nuevo estado no puede producirse si no simultáneamente. Todo cambio es ocasional; no es una naturaleza extraña que ocurre de forma irracional, por contra es un proceso gradual, si bien no siempre se puede advertir de manera precisa el momento exacto en que surge un estado nuevo.

Igual que entre dos puntos siempre hay una línea, entre dos “ahora” siempre hay un tiempo. Y éste es el tiempo de cambio, a saber, cuando en el primer ahora hay un estado y en el segundo otro. Como todo tiempo es divisible hasta el infinito; por tanto, lo cambiante recorre en él infinitos grados, por los que del primer estado surge paulatinamente el segundo.⁵

Resulta paradójico, por tanto, postular que un objeto pueda ser causa de otro, pues la materia es increada e imperecedera. La cantidad de materia en el universo es inmutable. Únicamente los estados de la materia son variables.

La representación de un origen del tiempo y el espacio, esto es, la sola idea de una creación *ex nihilo* de la materia, es inconcebible. «Y es así porque la ley de la causalidad se refiere exclusivamente a cambios, es decir, a la aparición y desaparición de estados en el tiempo, regulando esa relación respecto a la cual el primer estado se llama *causa*, el posterior *efecto* y su vínculo necesario *suceso*.»⁶ La ley de la causalidad regula únicamente los cambios ocurridos en los estados de los objetos, transcurridos en un determinado tiempo y lugar; se trata exclusivamente de cambios formales de la materia, es imposible que entre en existencia algo que no lo hacía anteriormente con otra forma. Queda establecido, pues, que todo el conocimiento que aporta la causalidad, o el principio de razón suficiente en general, queda absolutamente determinado por el sujeto; todo lo que existe en el espacio y el tiempo, posee una existencia relativa.

⁵ *Ibíd.*, p. 159

⁶ *Ibíd.*, p. 82

Lo esencial de este punto de vista es muy antiguo; Heráclito lamentó desde tal perspectiva el eterno flujo de las cosas; Platón denigró su objeto como lo que deviene por siempre, pero nunca es; Spinoza lo llamó simples accidentes de la única sustancia que era y permanecía; Kant contrapuso lo conocido como mero fenómeno a la cosa en sí; finalmente la antiquísima sabiduría de los indios dice: «Maya, el velo de la ilusión, es quien cubre los ojos del mortal y le hace ver un mundo del cual no puede decirse lo que es ni tampoco lo que no es; pues Maya se asemeja al sueño, se asemeja a ese resplandor del sol sobre la arena que hace al caminante tomarla desde lejos por agua o a esa cuerda arrastrada por el suelo que el caminante confunde con una serpiente». (Estos símiles se repiten en innumerables pasajes de los *Veda* y los *Purana*). Pero aquello a lo que aluden todos ellos y de lo cual hablan no es sino lo que estamos considerando ahora: el mundo como representación, sometido al principio de razón.⁷

Así la causalidad posee una hegemonía plena en el mundo fenoménico, jamás se podrá mediante la explicación causal dar razón de lo que las cosas sean en sí mismas, pues todo conocimiento que se origine a partir de la representación no nos autoriza a traspasarle. «Cualquiera que sea la antorcha que encendamos y el espacio que pueda alumbrar nuestro horizonte siempre quedará delimitado por la oscura noche.»⁸ En verdad las pretensiones de la razón exceden profusamente sus posibilidades: la relación sujeto-objeto es insoslayable. Toda representación presupone una conciencia, en igual medida, toda conciencia es de una representación; el único punto de partida viable para una verdadera filosofía, entonces, es la representación.

El modo en el que los objetos nos son dados de manera inmediata y original es la representación, no obstante también constituye el modo en que se oculta la verdadera y única esencia de lo real. Este mundo con su infalible orden, con sus fuerzas ocultas, su espacio y tiempo, infinitos e inengendrados, con todo su dolor y su alegría, verdaderamente no dista mucho de ser un sueño...

La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. Leerlo de corrido equivale a la vida real. Pero algunas veces, cuando acaban las horas de lectura (el día) y llega el tiempo de reposo, seguimos ojeando ese libro sin orden ni concierto, abriéndolo al azar por una u otra de sus páginas; con frecuencia se trata de una página ya leída y en otras ocasiones de una página desconocida, pero son páginas de uno y el mismo libro. Así, una página aislada no guarda trabazón alguna con una lectura consecuente de principio a fin, mas no por ello queda muy a la zaga de ésta, si se piensa que también el conjunto de la lectura consecutiva comienza y acaba de improviso, con lo cual cabe considerarla como una sola página un tanto más extensa.

⁷ WWV, t. I, p. 89

⁸ WWV, t. II, P. 182

Así pues, aunque los sueños individuales estén separados de la vida real porque no se insertan en la conexión de la experiencia que atraviesa continuamente la vida y el despertar marca esa diferencia, con todo esa conexión de la experiencia pertenece a la vida real como una forma suya y el sueño ha de exhibir por contra también una trabazón dentro de sí. Si adoptamos un punto de vista externo al sueño y a la vida, no se halla una diferencia esencial entre ambos y se impone acordar con los poetas que la vida es un largo sueño.⁹

§ 2.

La representación abstracta

Sólo hay una diferencia significativa entre el hombre y el animal: el primero, además de la intuición empírica, participa de otra clase de representaciones, que conforme a su estructura no admiten reducción a las formas de espacio y tiempo, los *conceptos*. La acción conforme a motivos es el rasgo fundamental de la animalidad, su condición de posibilidad descansa, entonces, en el entendimiento: el motivo se hace efectivo únicamente en tanto mediado por una conciencia, en ello radica su motricidad. El caso del hombre no es distinto, pero sí más complejo pues éste posee la capacidad de proyectar su acción conforme al panorama conjunto de lo pasado y lo futuro, la posibilidad de la colaboración planeada y organizada para un determinado fin, así como el lenguaje y la investigación científica en general; todo ello merced a una nueva y altamente potenciada forma de conciencia, la facultad de los conceptos, la *reflexión*.

Ésta descompone las representaciones intuitivas –omitiendo buena parte de lo intuitivamente dado– en sus rasgos elementales, aislando o asociándolos, según sea el caso, para facilitar su presencia en la conciencia. El concepto engloba a un determinado número de especies a partir de lo que en todas y cada una de ellas se muestra en común. Las representaciones abstractas poseen así un menor contenido que las intuiciones sensibles, sin embargo aquello que pierden en contenido lo ganan en utilidad y manejo. El caudal de la conciencia humana se vería completamente abrumado de no ser por los conceptos, pues éstos contienen precisamente aquello que es común a todos los individuos subsumidos bajo él, posibilitando así que un objeto pueda ser pensado sin necesidad de reparar en cada fenómeno particular.

⁹ WWV, t. I, p. 100

Precisamente porque los conceptos contienen menos en sí que las representaciones de donde se abstraen, son más fáciles de manejar que aquellas, y se relacionan con ellas aproximadamente como las fórmulas de la más alta aritmética con las operaciones del pensamiento de donde provienen y a las cuales representan, o como el logaritmo con su número correspondiente.¹⁰

La razón transforma el firme conocimiento intuitivo con la sola finalidad de que éste pueda presentarse de una forma simple y manejable para la conciencia, aunque con ello pierde definitivamente la capacidad de generar conocimiento por sí misma. La relación entre la intuición y el concepto es comparable a la que se presenta entre la luz del sol y la luna, siendo el segundo el que refleja la luz del primero al carecer de la propia. El origen (así como la trabazón) de este tipo de representaciones obedece también a principios *a priori*, no obstante ya no bajo el dominio del devenir, sino como principio de razón del *conocer*. Las representaciones abstractas, a diferencia de las intuitivas, adquieren pleno sentido y validez por razón de su relación con otras representaciones que no son de su misma clase. «La verdad es, por tanto, la relación de un juicio con algo diferente de él, que se llama su razón (*Grund*)»¹¹. El entendimiento opera fácilmente - como *de facto* ocurre en los animales- sin el apoyo de la razón; esta última, empero, sin el respaldo del entendimiento, de ningún modo. La verdad de un concepto descansa estrictamente en la relación que presente éste con otro tipo de representaciones genésicamente distintas, que lo fundamentan. «La reflexión es necesariamente una copia, una reproducción del mundo intuitivo original, aunque sea una copia de índole enteramente propia con un material por completo heterogéneo.»¹² Así pues, el juicio no se sostiene a sí mismo, sino que mediata o inmediatamente ha de apoyarse en el universo intuitivo que lo dio a luz.

Los conceptos sólo pueden pensarse, no se dejan intuir, y sólo los efectos que origina el hombre merced a ellos son objeto de la propia experiencia. Tales efectos son el lenguaje, el obrar deliberadamente conforme a un plan y la ciencia; así como todo cuanto resulta luego de ello.¹³

La función que desempeña la razón, aunque simple, para nada es desdeñable: la civilización, la ciencia y la filosofía misma han sido posibles únicamente por medio de

¹⁰ *UWG*, p. 152

¹¹ *Ibíd.*, p. 159

¹² *Ibíd.*, p. 124

¹³ *WWV*, t. II, p. 123

ella. La grandeza de la humanidad, efectivamente, ha nacido con su facultad racional, sin embargo también ella posee un carácter ambiguo. La razón ofrece sus favores a todo aquel que sea conciente de esta limitación suya, en caso contrario se corre el peligro de caer en el ponzoñoso *error*, que acompaña a toda investigación a cada paso –como un buitre que acecha su próxima comida. Si se deja volar a la razón sin más, dejando tras de sí el firme piso de la intuición, así se alcancen sofisticadas e intrincadas elucubraciones lógicas, sin importar la retórica, la solemnidad de su contenido, el respaldo de la iglesia o el estado, no ha de conducir a *nada*. «[...] para entender algo real y verdaderamente se requiere concebirlo intuitivamente, recibir una clara imagen de ello, a ser posible de la realidad misma o, si no, por medio de la fantasía.»¹⁴

El concepto, entonces, constituye una clase totalmente distinta de representaciones, si bien se originan a partir de la intuición empírica, en definitiva, no puede identificarse con ella. El conocimiento que aporta la intuición, a pesar de ser íntegro e infalible, es contingente y relativo, un producto del instante que va y viene como las olas del mar.

Las representaciones intuitivas poseen determinaciones que diferencian a cada individuo del resto, a partir del espacio y el tiempo, determinaciones mismas que no pueden ser pensadas bajo el mismo concepto, por lo que son simplemente omitidas en él. Así, la universalidad que expresa un concepto se da estrictamente en función de su *indeterminación*, de tal suerte que a mayor número de objetos subsumidos bajo un determinado concepto, menor será su contenido. Los conceptos más generales, como *ser*, *sustancia*, *esencia*, serán por tanto los más pobres, erigir un sistema del mundo a partir de ellos sería, entonces, absurdo.

Es menester, asimismo, señalar que los conceptos no son entidades perfectamente delimitadas y establecidas, antes bien se encuentran íntimamente relacionados unos con otros. Todo concepto comprende bajo sí mismo a un determinado número de elementos, a partir de alguna característica genérica, esto, sin embargo, no impide que estos mismos elementos puedan ser pensados bajo otros conceptos; es decir, parcialmente se piensa lo mismo en un concepto que en otro, aunque su contenido no sea exactamente el mismo. Esta comunión entre los conceptos, empero, es la que les otorga también su ambigüedad y faculta el error. Éste nace precisamente de un enlace

¹⁴ PP, t. II, p. 77

inadecuado entre dos o más conceptos en un juicio, ya sea otorgándole un mayor o menor rango a los conceptos del que en realidad les corresponde.

El *saber* es la capacidad de reproducir juicios *verdaderos* en la conciencia, por ello a pesar de la inteligencia que reconozcamos en un animal jamás podremos reconocer en él indicio alguno de sabiduría. Su vida se encuentra completamente regida por el presente, por la satisfacción del momento: no conoce el pasado ni el futuro, y ciertamente no posee una conciencia clara de su propia finitud. Únicamente a través de las representaciones abstractas puede rescatarse al conocimiento intuitivo del irremediable paso del tiempo, la reflexión fija el conocimiento intuitivo en conceptos para que pueda ser preservado y, más importante aún, comunicado.

Bien lo ha dicho ya Dante: «[...] entre todos los seres existentes, solamente al hombre ha sido concedido el habla, pues sólo a él le es necesaria. No fue necesaria la palabra a los ángeles ni a los animales inferiores; hubiera sido cosa inútil para ellos; y la naturaleza es contraria a este modo de proceder.»¹⁵

Ciertamente resultan muy interesantes las observaciones que hace el propio Schopenhauer en torno al lenguaje, aunque fundamentalmente es reflejo de una visión muy antigua: el animal humano, al encontrarse enteramente desprovisto de las capacidades físicas necesarias para su propia subsistencia, ha enmendado su carencia a partir de su facultad racional. Así pues la razón humana no es más que un órgano especializado, un mero agregado -así como el ave ha desarrollado alas para surcar los cielos en su voluntad de vuelo- con un único propósito: la conservación y perpetuación de la vida. La razón, a la postre, es el medio a través del cual el ser humano ha subsanado sus deficiencias físicas.

El conocimiento intuitivo siempre vale únicamente para un caso concreto, llega sólo a lo más cercano y se queda siempre ahí, porque la sensibilidad y el entendimiento sólo pueden asir *un* objeto al tiempo. Cualquier actividad prolongada, coordinada, planificada tiene que partir por ello de principios, o sea, de un saber abstracto y ha de verse guiada conforma a ellos. Así por ejemplo, el conocimiento que tiene el entendimiento de la relación entre causa y efecto es de suyo mucho más perfecto, profundo y exhaustivo de lo que pueda pensarse al respecto en abstracto; sólo el entendimiento conoce intuitiva, inmediata y perfectamente el tipo de efecto de una palanca, de una polea, de un engranaje, el asentimiento de una bóveda sobre sí misma y otras cosas por el estilo. Mas a causa de la mencionada propiedad del conocimiento intuitivo, el ceñirse a lo inmediatamente actual, el mero entendimiento no basta para construir máquinas y

¹⁵ Dante, Alighieri, Obras Completas, t. II, *Sobre la lengua vulgar*, Aguilar, Barcelona, 2006, p.460

edificios; antes bien ahí ha de comparecer la razón, para colocar conceptos abstractos en el lugar de las intuiciones y tomarlos como un criterio del obrar que se corona con el éxito si esos conceptos son los adecuados.¹⁶

La facultad que media entre el entendimiento y la razón es el *discernimiento*, o facultad de juzgar. Éste posee y emprende la labor de transformar el conocimiento intuitivo en abstracto: todo indicio de genialidad o estupidez se da en función de esta facultad. Esta actividad, a su vez, para ser apropiada debe satisfacer por igual a las leyes de *homogeneidad y especificación*¹⁷, es decir, debe reunir aquello que es común en un concepto y separar aquello que no lo sea. Mediante el cumplimiento de estas leyes se garantiza la correcta reproducción del mundo intuitivo; todo error, asimismo, nace de su infracción.

[...] fijar y depositar lo conocido intuitivamente en conceptos adecuados para la reflexión, de tal manera que por un lado lo común a muchos objetos reales sea pensado mediante un concepto, mientras que por el otro su disparidad sea pensada mediante muchos conceptos y, por tanto, lo dispar sea reconocido y pensado como dispar, pese a una coincidencia parcial, mientras que a su vez lo idéntico sea reconocido y pensado como idéntico, pese a una disparidad parcial, siempre conforme al fin y la consideración que predomine a cada momento, todo eso es lo que hace el *discernimiento*.¹⁸

El conocimiento conceptual es un fenómeno derivado e imperfecto. A pesar de su innegable utilidad, el concepto no puede más que ofrecernos un reflejo impreciso de lo ya dado. Ahora bien, el conocimiento que aporta la intuición es inválido para referirse a los objetos en sí mismo, *esse est percipi aut percipere*¹⁹; al ser el objeto, entonces, el que se adecua al conocimiento, este último ha perdido definitivamente la capacidad de referirse al objeto fuera de su propio dominio, fuera de la relación entre el objeto y el sujeto. Así pues, al ser una copia del conocimiento intuitivo, el concepto queda doblemente determinado por el sujeto –primero a partir de las leyes del entendimiento, después las de la razón–, es, por tanto, un vehículo inadecuado para mentar la naturaleza oculta de las cosas. En este punto la filosofía schopenhaueriana se muestra diametralmente opuesta a las filosofías idealistas de Fichte, Schelling y Hegel, ya que reconoce sin escrúpulos que la verdadera naturaleza del hombre, es decir, aquello que lo

¹⁶ WWV, t. I, p. 139

¹⁷ UWG, p. 29

¹⁸ WWV, t. I, p. 152

¹⁹ “Ser es ser-percibido o percibir”, célebre lema del filósofo inglés George Berkley, el primero en occidente –según Schopenhauer– en considerar seriamente la teoría del idealismo.

constituye ontológicamente, no es la razón y esto mismo no es susceptible de ser conocido, pues no pertenece al esquema de la representación. Si acaso hay alguna palabra con la que el hombre pueda entrever este misterioso dominio, tal vez sea “*voluntad*” la que parcialmente lo logre.

Su voluntad [refiriéndose a Schopenhauer] es realmente toda energía cósmica o psíquica, utiliza cada una de las siguientes expresiones para dotarla de contenido: voluntad, deseo, búsqueda, revuelo, esfuerzo, impulso, fuerza, empuje, inclinación, pasión, temor, enojo, odio, esperanza, excitación, presión; y también la compara con la gravitación y atracción, con las fuerzas químicas y botánicas.²⁰

Resta finalmente hacer mención de otro aspecto importante de la teoría del conocimiento schopenhaueriana, y es que hay otra clase de representaciones a las que la conciencia sólo puede referirse de manera negativa mediante sus conceptos, éstas son las *emociones*. Lo único que designa este concepto, pues, es que esta clase de representaciones *no son conceptos*, es decir, la emoción es una modificación de la conciencia que no pertenece al modo de representación inmediato de la razón. Así, estas representaciones no se originan en ella, sino en la *voluntad* y por ello su incidencia en la razón sólo se da indirectamente. Una emoción no podrá aportar conocimiento alguno, su relevancia y pertinencia serán necesariamente *distintas*.

§ 3.

La ciencia y el límite del conocimiento

La base y suelo sobre el que descansan todos nuestros conocimientos y ciencias es [lo inexplicable].²¹

El saber es patrimonio del hombre, sin embargo no todo saber puede ser considerado científico. Solamente un conocimiento metódico que busque explicar causalmente algún determinado fenómeno puede ser considerado como tal. Toda ciencia posee asimismo como punto de partida un determinado concepto, a partir del cual se orientará toda su investigación.

²⁰ “His will is really any and all cosmic or psychic energy; he uses all the following expressions to give it content: will, wish, seeking, stirring, effort, impulse, force, push, inclination, passion, fearing, anger, hate, hope, excitation, pressure; and also compares it to gravitation and attraction, and chemical force and plant force.” (Caldwell, William, Schopenhauer’s system in its Philosophical Significance, Kessinger Publishing, London, 1906, p. 61)

²¹ PP, t. II, p. 33

Cada hombre ha adquirido por medio de la experiencia, mediante el examen de los pormenores que se le van presentando, un saber en torno a muchas cosas, pero sólo quien realice la tarea de alcanzar un conocimiento cabal sobre algún tipo de objetos tiende a la ciencia. Únicamente a través del concepto puede discriminar este tipo de objetos; por eso en la cima de cada ciencia se coloca un concepto merced al cual se piensa la parte a partir del conjunto de todas las cosas, parte de la que la ciencia promete un conocimiento cabal en abstracto [...]²²

La ciencia se encuentra firmemente ligada al concepto, ya que la conciencia humana carece de la memoria suficiente para registrar todos y cada uno de los casos investigados, además es una empresa imposible agotar la totalidad de objetos de estudio de una ciencia. Este límite es connatural e insuperable, por esta razón aquello que distingue propiamente al conocimiento científico no es la certeza, al ser ésta inalcanzable, sino la *sistematicidad*.

Todo concepto tiene como referente último una intuición. El sentido de la realidad sólo se hace patente en la experiencia directa; de las cosas mismas emana, pues, toda verdad. Al ser los conceptos entidades íntimamente relacionadas entre sí, la ciencia fundamentalmente buscará perfeccionar esta trabazón conforme a lo que es adecuado a cada concepto y separando lo que no lo sea. Es decir, la función de la ciencia será la de organizar y facilitar el conocimiento abstracto satisfaciendo por igual las leyes de homogeneidad y especificación. Mediante esta característica de los conceptos de estar mutuamente implicados entre sí, la ciencia buscará delimitar adecuadamente el rango de cada concepto, con la finalidad de ubicar a cada fenómeno en su posición exacta dentro del sistema.

El talento científico en general supondría, por consiguiente, la habilidad de subordinar las esferas conceptuales conforme a sus distintas determinaciones, con lo cual, tal como recomienda Platón reiteradamente, la ciencia no constituye tan sólo un universal bajo el que se coloca inmediatamente una incalculable multiplicidad junto a otra, sino que el conocimiento desciende paulatinamente de lo más universal a lo más particular mediante conceptos intermedios y divisiones realizadas conforme a determinaciones cada vez más minuciosas. En términos kantianos esto significa satisfacer por igual a la ley de la homogeneidad y a la de la especificación. Pero precisamente porque esto constituye la auténtica perfección científica, de ello se infiere que el fin de la ciencia no es la mayor certidumbre, ya que ésta la puede obtener el conocimiento más puntual, sino que dicho fin consiste en facilitar el saber a través de su forma y dar con ello la posibilidad de completar ese saber.²³

²² WWV, t. I, p.149

²³ Ibíd., p. 151

Toda ciencia se fundamenta en la intuición (con excepción, por supuesto, de la lógica cuyo objeto de estudio es el concepto y las leyes del pensamiento), ésta es el firme suelo a partir del cual puede construir sus paradigmas, pero es también su límite. El conocimiento que aportan las ciencias es, en todo caso, inmanente.

Hay dos criterios fundamentales a partir de los cuales podremos clasificar las distintas ciencias. En función de su *método*, encontraremos dos tipos de ciencias, aquellas que proceden a partir de la morfología o de la etiología. Las primeras se caracterizarían por una mayor subordinación entre sus conceptos y las segundas por una mayor coordinación. En función del tipo de representación, ya sea que su fundamento se dé *a priori* (la lógica, la aritmética y la geometría) o empíricamente (las ciencias naturales: biología, física, química, etc.).

La morfología consiste simplemente en la adecuada clasificación del fenómeno a partir de conceptos genéricos y específicos. La etiología interpreta los datos de la experiencia a partir del principio de razón como su hilo conductor. No hay ciencia que se encuentre completamente exenta de alguna de estas herramientas. En mayor o menor medida, constituyen su camino y su guía. Asimismo, el punto de partida común a toda ciencia es la intuición: toda teoría surge desde ella y se confirma en ella.

Las ciencias *a priori* también se caracteriza por proceder bajo el principio de razón, sin embargo poseen la gran ventaja de partir del fundamento a lo fundado, por lo que se puede garantizar plenamente el resultado de su proceder. Las ciencias empíricas, por contra, no pueden más que partir de un efecto dado hacia su causa, método harto inseguro y difícil. Constantemente se corre el riesgo de confundir una causa por otra, pues el número de variables en cada caso es imprevisible, y cada error podría tener severas repercusiones negativas en el resto del sistema. Esta diferencia, aunque significativa, no altera realmente el carácter científico de ambas. Si bien la certeza que aportan es distinta, en nada demerita el rigor de la investigación. Al ser la experiencia limitada, las ciencias se han apoyado en el trabajo histórico y colectivo para complementar su investigación. A pesar de que la verdad no sea incondicional, es posible acercarse a ella a partir de un trabajo comunitario.

Sólo la múltiple comparación empírica trae la inducción sobre la que descansa la hipótesis y que, al acercarse a la exhaustividad, ocupa para la praxis el lugar de la certeza y para la hipótesis su origen se estima tan escasamente desfavorable como aplicar a la geometría la inconmensurabilidad de las líneas rectas y curvas o el que no se alcance la plena exactitud del logaritmo de la aritmética, pues tal como nos

aproximamos infinitamente a la cuadratura del círculo y al logaritmo mediante infinitas fracciones de exactitud, así también mediante la experiencia múltiple logramos que la inducción, o sea, el conocimiento de la causa a partir de los efectos, se se aproxime a la evidencia matemática, esto es, al conocimiento de los efectos a partir de las causas, una aproximación que desde luego no es infinita, pero sí suficiente para reducir la posibilidad del engaño hasta el punto de poder despreciarla.²⁴

El modo de proceder de la lógica y las ciencias matemáticas evidentemente no es el de las ciencias naturales, ya que éstas operan de manera completamente independiente a la experiencia, via el método *sintético*. Esta diferencia ha llevado al error de conceder mayor certeza a la verdad demostrada que la establecida a partir de la intuición sin más, siendo verdadero lo contrario. La verdad no es un producto discursivo o de argumentación, esta vía es relativa e indirecta, más útil para la riña y la discusión que para la investigación seria.

Cuando se le exigió una prueba de la veracidad de su sistema heliocéntrico, Galileo demostró que a partir de la observación de Venus a través de un telescopio se encontrará que presenta fases, como la luna. Este fenómeno es incompatible con un sistema geocéntrico que afirme un movimiento rotatorio de este planeta y cuyo centro sea el nuestro. La observación y el registro de un acontecimiento empírico llevaron a este espíritu inquisitivo a rechazar una verdad aceptada por milenios, establecida por Aristóteles mismo.

El único cimiento sobre el que puede descansar el edificio de las ciencias es el firme suelo de la intuición; es preferible en todo caso apoyar la explicación directamente en la ella, la demostración resulta pertinente en los casos en que no se pueda recurrir directamente a la experiencia. Esto vale incluso para la aritmética y la geometría ya que su fundamento último yace en la intuición pura del tiempo y el espacio; únicamente la lógica está completamente libre de fundamentos intuitivos al ocuparse de las leyes del pensamiento y sus principios *a priori*; sin embargo todo el material a partir del cual realiza sus operaciones es un derivado ulterior de la experiencia.

No son los juicios demostrados, ni sus demostraciones, sino aquellos juicios inspirados directamente en la intuición y que se basan sobre ella, en vez de sobre

²⁴ *Ibíd.*, p. 166

cualquier prueba, los que son como el sol en el cosmos pues de ellos emana toda luz, iluminados por la cual alumbran a su vez los otros.²⁵

Ahora bien, toda ciencia que opere bajo el principio de razón adolecerá fundamentalmente en cuatro aspectos que constituyen un genuino e irresoluble misterio para ella: las leyes de la naturaleza (*qualitas occultae*), el comienzo de la cadena causal, el principio de razón suficiente mismo y la cosa en sí; sobre esto no queda más que guardar silencio. Toda explicación causal presupone al principio de razón, sin embargo este mismo no se encuentra sometido al esquema sujeto-objeto, a pesar de que lo posibilita. El principio de toda explicación es inexplicable. La etiología es irremediamente parcial, se ve limitada a descifrar la relación que manifiestan los objetos entre sí, sin poder desentrañar el significado de éstas. Toda explicación refiere a la *forma* del objeto, no su *contenido*. El objeto *en sí* jamás podrá ser reducido a una fórmula o un concepto, su verdadero significado es en realidad mucho más profundo y cercano de lo que aparenta.

La ciencia no puede emprender una búsqueda de las causas últimas: la cadena causal remite desconsoladoramente al infinito. Un origen del tiempo, el espacio o la materia es inconcebible. La función de la ciencia consiste en refinar el sistema conceptual del universo a partir de una correcta localización de los fenómenos en él, sin poder ir más allá de éste. La explicación científica se limita a dar razón del cambio a partir del enlace entre un segmento del espacio con un segmento del tiempo, es decir, expone la ocasión a partir de la cual el cambio se efectúa. Esta explicación empero deja incólume aquello que tuvo ocasión de manifestarse, una cualidad oculta que es la responsable de que a un determinado estado de la materia suceda un estado en particular y no otro; responde específicamente al *por qué* del fenómeno, relegando a la más profunda oscuridad el *qué*.

Toda explicación dada según este hilo conductor es siempre, como ya se ha dicho, sólo relativa; explica las cosas en relación a otras, pero deja siempre sin explicar algo que ya presupone. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en las matemáticas con el espacio y el tiempo; en la mecánica, la física y la química con la materia, las cualidades, las fuerzas originarias o las leyes naturales; en la botánica y la zoología con la diversidad de las especies y la vida misma; en la historia con el género humano y todas sus singularidades relativas al pensar o el querer: en todas con el principio de razón aplicable en cada caso.²⁶

²⁵ *Ibíd.*, p. 152

²⁶ *Ibíd.*, p. 170

Puede ser considerado por Schopenhauer como conocimiento, estrictamente, al estudio de la relación causal que presentan los fenómenos entre sí. Ahora bien, con esto no se pretende negar que el ser humano pueda alcanzar alguna experiencia más profunda del mundo, sino simplemente que la palabra *conocimiento* resulta inadecuada para referirse a ello. El significado de la realidad es mucho más amplio de lo que la ciencia en general pueda abarcar. El límite de la representación es el límite de la ciencia, no puede más que vislumbrar el abismo y retroceder respetuosamente, empero ahí donde la ciencia termina, comienza la labor de la filosofía.

No será haciendo uso del principio de razón como será posible superar la esfera del saber determinado trascendentalmente. La significación del ser del fenómeno es *sentida, experimentada, vivida (Gefuhlt, Fuhlen, etc.)*. Aquí no reside ningún mal sentimentalismo. Hay que comprender sólo que el mundo no es únicamente representación, pues es fuerza, vida, voluntad. Desde ahora se encuentra indicado el camino que hay que coger, y una cosa debe estar bien clara en nuestro espíritu: la voluntad que se dice en todos estos momentos no debe en ningún caso ser comprendida, como lo quería la filosofía del *Aufklärung*, como una desnuda potencia que se ejerce en el solo juicio. Es opaca, masiva, penetra el individuo en su totalidad. Si la palabra no estuviera demasiado desfigurada por una larga historia convendría hablar de *existencia; existere*, palabra curiosa, en su origen latino claro, pero cuyo sentido en francés es difícil de discernir: ser estable, ser contra la nada, en este ser contra la nada se comprende como voluntad.²⁷

§ 4.

La guerra como padre de todas las cosas

«Guerra es padre de todos y rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres.»²⁸

Heráclito, *fragmento B 53*

El fundamento del mundo no yace en la representación misma, su existencia es relativa y contingente; el ser en sí de los objetos se presenta como una barrera insuperable: desde la representación no es posible encontrar indicio alguno acerca de la realidad

²⁷ Philonenko, Alexis, *Schopenhauer*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 113

²⁸ *Los filósofos presocráticos I*, Gredos, Madrid, p. 387

nouménica. El conocimiento brindado por la *presencia*, en todo caso, servirá para delimitar mejor el terreno entre el fenómeno y su ser en sí. El camino ensayado por la ciencia jamás podrá conducir hacia el *interior* del fenómeno, lo único dado en la representación es el cambio y la pluralidad, la ciencia no podrá aportar mayor explicación que el orden y regularidad con que éstos acontecen.

La relación sujeto-objeto es un hecho, el conocimiento brindado por la experiencia se constriñe a la dimensión de la representación sin la menor posibilidad de penetrar en él.

[...] nunca se llegará a la esencia de las cosas *desde fuera*; como quiera que se haga jamás se obtendrán sino imágenes y nombres. Así uno se asemeja a quien circunda un castillo buscando en vano una entrada y se hiciera por de pronto una idea general sobre las fachadas.²⁹

De ser este mundo mera representación, en nada se podría distinguir de un mero juego de espejos: su origen se daría en el momento que nacemos y terminaría con nuestra muerte.

La representación debe entrañar otro modo de existencia a la que se ofrece a nuestros sentidos, una realidad en sí que la sostenga y le otorgue *sentido*. La conmiseración que cualquier hombre ha experimentado alguna vez ante el dolor ajeno o el desprendimiento que provoca la genuina obra de arte, por ejemplo, evidencian que este mundo entraña mucho más de lo que experimentamos de manera inmediata y normal.

La tarea de la metafísica consiste en esclarecer este dominio en que las palabras son inadecuadas e insuficientes. El mayor conocimiento posible de la realidad lo aporta la investigación científica, la metafísica no podrá brindar una explicación del mundo en esos mismos términos, su labor, en cambio, es exegética. Si se ha de buscar otro significado de la realidad además de su ser-representación, habrán de hacerse a un lado las reglas que rigen este ámbito.

No habrá necesidad de detenerse en las insidiosas discusiones entre materialismo e idealismo: derivar el sujeto a partir del objeto o a la inversa carece de sentido. No hay realmente preeminencia entre estos nodos, pues no podrían darse sino desde su correspondencia; carece de sentido suponer a uno sin el otro. En cambio, habrá que profundizar en el modo en que el sujeto se representa a sí mismo. Por una parte como

²⁹ WWV, t. I, p. 187

un ser que conoce y por otra como un ser que quiere y siente, esto es, como un ser inteligente y como *cuerpo*.

El escepticismo cartesiano lo resuelve Schopenhauer a partir de la experiencia que obtenemos del mundo, pero desde la mayor cercanía: el cuerpo *que, en cada caso, yo soy*. Así la clave para resolver el enigma del mundo la brinda el conocimiento que poseemos de nosotros mismos: el significado de la existencia sólo puede ser descifrado desde la propia.

El error en que había caído la filosofía consiste en elevar la vista a la bóveda celeste en busca de respuestas, cuando lo que hacía falta era justamente voltear a lo más cercano, a nosotros mismos. La evidencia del yo es incuestionable, pero su manifestación es compleja, hay un universo inagotable *dentro* de nosotros.

[...] el cuerpo se presenta a la conciencia de un modo radicalmente distinto que se designa con la palabra *voluntad* y precisamente este doble conocimiento que tenemos del propio cuerpo nos informa sobre sí mismo, sobre su hacer o moverse por motivos, así como también sobre su padecer debido a influencias externas, en una palabra, sobre lo que es *en sí*, una información que no tenemos directamente sobre la esencia, el hacer y el padecer de todos los demás objetos reales.³⁰

El modo en que se presenta el cuerpo a la conciencia es la pauta para comprender al resto de los fenómenos, con la única licencia de que supongamos que este objeto no difiera verdaderamente del resto de los cuerpos extensos. El cuerpo es una revelación íntima del trasfondo que es este mundo.

Este aspecto ha sido considerado, en general, como un punto débil y una flaqueza argumentativa de la metafísica schopenhaueriana, pues es finalmente un salto de fe y una apuesta arriesgada. Sin embargo, la validez de esta inducción en última instancia es, según el autor, de orden *moral*. Suponer que mi cuerpo es el único que existe realmente conllevaría la suposición de que mi existencia sea la única *real*: el universo entero comenzaría y acabaría en *mí*, la existencia de todo lo que no soy yo sería, en el mejor de los casos, indiferente. «De sí sabe cada cual inmediatamente, de todo lo demás sólo sabe muy mediatamente. Este es el hecho y el problema»³¹

La realidad en sí de la naturaleza no se agota en sus fenómenos. Aquello que permite vislumbrar este ámbito es análogamente a la voluntad que experimentamos en nosotros mismos.

³⁰ *Ibíd.*, p. 191

³¹ *WWV*, t. II, p. 188

El yo es el puente entre la conciencia y la voluntad. En esta mirada que el yo se dirige a sí mismo también encontramos el esquema formal del conocimiento, pero de la siguiente forma: el sujeto *puro* –representado fisiológicamente por el cerebro-, aquél que conoce y no es conocido, frente al sujeto del *querer* –cuyo baluarte descansa en los genitales-, que es la manifestación de la realidad en sí del cuerpo, aquello que es conocido pero que no conoce. La identidad que se presenta entre el sujeto del querer y el cognoscente es un genuino milagro, unión sobre la que nada es posible decir, y que, sin embargo, nos resulta tan familiar.

La voluntad humana es el *ahí* en el que el *ser* se muestra; los objetos externos son dados a partir de tres formas generales -espacio, tiempo y causalidad-. Únicamente el cuerpo que habito me es dado a través de la experiencia interna; en ella subsiste ya únicamente la forma del *tiempo*. El modo en que la voluntad se ha objetivado en cada uno de los seres humanos es lo que se conoce como carácter *inteligible* y su proyección en el tiempo, carácter *empírico*. Solamente podemos conocer el primero a partir del segundo. El núcleo del hombre no es accesible más que a través de su manifestación ocasional. La voluntad sólo puede ser conocida de manera indirecta, a través de sus actos. Por una parte el cuerpo se presenta como el objeto inmediato, merced al cual se erige el mundo como representación, que obedece a influjos externos con la regularidad que precisa el principio de razón. Por otra parte, estos influjos externos son también experimentados desde la voluntad como *dolor* -cuando le es contrario- y *placer* -cuando le favorece-, incluyendo la infinita gradación que pueda darse entre ambos polos. La relevancia del cuerpo es doble, se erige como condición de posibilidad del mundo intuitivo y como la objetivación más próxima de la voluntad.

Así, la voluntad es evidente; pero esta evidencia no es ni empírica ni lógica ni metafísica, ni siquiera metalógica. No es ni una relación lógica de un juicio con una representación, ni idéntica con la representación que yo tengo de mi cuerpo y del mundo. A decir verdad, es un acto, una potencia que se explicita interiormente en una evidencia que se puede denominar solamente: *verdad filosófica*. Puede decirse que la voluntad es el conocimiento *a priori* del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento *a posteriori* de la voluntad. Es posible condensar todavía esta formulación diciendo que mi cuerpo es la objetividad (*objektivität*) de mi voluntad.³²

³² Philonenko, Alexis, Schopenhauer, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 117

Así pues, el concepto de *voluntad* resulta, a todas luces, el más adecuado para referirse a la realidad en sí del mundo, en éste debe reconocerse *la unidad de lo real*.

[...] el concepto de voluntad [...] emana de la conciencia más inmediata de cada cual, en la que éste reconoce a su propio individuo y simultáneamente a sí mismo, conforme a su esencia, inmediatamente, al margen de cualquier forma e incluso sin distinguir entre sujeto y objeto, ya que aquí convergen lo cognoscente y lo conocido.³³

Es una inducción legítima suponer que los cuerpos fuera de mí posean la misma realidad que el *yo* presenta; si mi propia existencia se ve flanqueada por un lado como representación y, por otro, como pura voluntad; ¿por qué no he de suponer que los objetos fuera de mí han de existir también de estos dos modos?, ¿que este mundo al margen de la representación sea voluntad?

Las dos fuentes indíviduas de nuestro conocer, la externa y la interna, deben, pues, enlazarse en este punto, merced a la reflexión. Tan sólo de este enlace brota la inteligencia de la Naturaleza y del propio yo, quedando así abierto lo interno de la Naturaleza a nuestro intelecto, al cual por sí sólo, no le es accesible, más que lo exterior, y así se hace patente el secreto, cuya aclaración por tanto tiempo ha buscado la filosofía.³⁴

Aunque la voluntad sólo pueda ser experimentada en el propio cuerpo, no es posible suponer que mi cuerpo realmente sea distinto de los demás objetos que también son dados en la experiencia, este egoísmo no hace sino desembocar en una *guerra* feroz contra todo lo ajeno al yo.

El autor mismo proporciona la clave para la comprensión de este argumento al referirnos a la solución que Kant aporta de la tercera antinomia de la razón:

[...] a toda conexión de causa y efecto en el mundo sensible le será inherente, ciertamente la necesidad natural, pero, por el contrario, se acordará la libertad a aquella causa que no es a su vez fenómeno (aunque esté en el fundamento de éste); y por consiguiente, la naturaleza y la libertad se podrán atribuir sin contradicción a la misma cosa, aunque en distinto respecto, una vez como fenómeno, otra vez como cosa en sí misma.³⁵

³³ WWV, t. I, p. 200

³⁴ Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza* (ÜWN), Alianza, Madrid, 2003, p. 146

³⁵ Kant, Immanuel, *Prolegómenos*, Istmo, Madrid, 1999, p. 235

La libertad no se manifiesta en el mundo de la representación, pues todo acto, estímulo o acción ocurre con la más imperiosa necesidad conforme al principio de razón. Sin embargo en cuanto al ser en sí mismo de todo fenómeno, al desprenderse de la forma de la representación, no se puede concebir más que como absolutamente indeterminada.

Lo que Kant enseña respecto del fenómeno de hombre y su obrar, mi teoría lo extiende a todos los fenómenos en la naturaleza, al tener ellos como fundamento a la voluntad como cosa en sí. Esta manera de proceder se justifica por cuanto no cabe suponer que el hombre sea específica y radicalmente diferente del resto de seres y cosas en la naturaleza, sino más bien en el grado.³⁶

La *voluntad* es el núcleo íntimo y el ser en sí de todo fenómeno. Schopenhauer retorna a la idea de la metafísica presocrática, ¿qué es Φύσις? Es voluntad, responde nuestro filósofo, el mundo ante los ojos es su objetivación. Desde la fuerza que orienta la aguja del compás y la traslación de los planetas, hasta el cerebro humano, debemos reconocer en la naturaleza entera este mismo impulso que se revela desde nuestro interior.

El primer *factum* de la conciencia es indudablemente la representación, pero ésta no es viable como punto de partida para la metafísica. La dificultad de este argumento surge de la confusión que cometió la tradición cartesiana entre el punto de vista metafísico y psicológico del conocimiento: la aproximación original al mundo no es racional, sino volitiva. El mundo no se presenta en un primer momento como un objeto para la reflexión o la contemplación, sino como un objeto de deseo, es decir, un *motivo*. Los principios gnoseológico y ontológico no coinciden.

La voluntad, en efecto, no es accesible de manera directa y diáfana, solamente en sus actos individuales, esto es, en el tiempo. El querer en general no es patente, sólo sus fenómenos individuales, pues se quiere algo determinado en cada caso y no se puede querer en general. La voluntad no puede ser conocida *a priori*: la diferencia entre la acción y el querer se da únicamente para la conciencia, pues son una y la misma cosa que se manifiesta de modos distintos; la identidad entre los actos de la *voluntad* y los movimientos del *cuerpo* sólo puede ser conocida en tanto realizada. «La acción del cuerpo no es sino el acto de voluntad objetivado, esto es, colocado en la intuición.»³⁷ Yo soy mi cuerpo, el error surge de la creencia en la preeminencia de la conciencia sobre la voluntad, cuando realmente es la voluntad la soberana, la inteligencia no es más que un peón, una máscara si acaso.

³⁶ *WWV*, t. II, p. 171

³⁷ *WWV*, t. I, p. 188

Sólo a partir de la comparación de lo que pasa dentro de mí cuando mi cuerpo ejecuta una acción al moverme un motivo, lo cual supone la esencia íntima de mis propios cambios determinados por razones externas, puedo llegar a penetrar en la índole y el modo como aquellos cuerpos inanimados se modifican por mor de las causas, y comprender así lo que sea su esencia más íntima, de cuyo manifestarse el conocimiento de las causas sólo me procura la simple regla de su ingreso en el tiempo y el espacio, y nada más que eso.³⁸

La metafísica dirige su investigación rompiendo con el principio de razón, al ser éste vigente únicamente en la representación. La constitución de la ciencia conlleva su propia limitación. No es el caso que la razón humana sea impotente, sólo que normalmente no puede romper con el esquema de la representación, pues es la estructura a través de la cual opera cotidianamente.

La naturaleza en su totalidad es representación, sin embargo el fenómeno y el ser en sí no son ámbitos inconexos, sino que en todo caso la representación es la manifestación de *algo*: el ser se muestra ocultándose. El estudio del *modo* en que se manifiesta corresponde a la ciencia y en éste dominio es insuperable; la metafísica, en cambio, busca dar cuenta de aquello mismo que se manifiesta, para ello no puede valerse más que de su manifestación. En este sentido dirá Schopenhauer que la metafísica es plena *mundología*, pues el mundo no es más que manifestación de la voluntad: metafísica es *fenomenología*. Así, la filosofía no se desenvuelve en un ámbito completamente ajeno a la ciencia, sino que constantemente ha de nutrirse de ella. La ciencia suministrará los datos que la filosofía interpreta, al modo de un director de orquesta, éste posee la visión del conjunto mientras cada músico es responsable de su parte, y en conjunto exploran lo insondable.

Las ciencias naturales no pueden valerse por sí mismas pues su explicación remite siempre a algo desconocido. La ciencia remite siempre a la metafísica.

[...] la esencia íntima de cualquier fenómeno sigue sin quedar fundamentada por esa vía [científica], aun cuando tal esencia se ve presupuesta por toda explicación etiológica, que se refiere a ella simplemente con los nombres de «fuerza» o «ley de la naturaleza», y, cuando se trata de acciones, con los apodos de «carácter» o «voluntad».³⁹

³⁸ *Ibíd.*, p. 215

³⁹ *Ibíd.*, p. 197

La ciencia no podrá dar cuenta más que del orden regular en que un estado de la materia surge en el espacio y el tiempo a partir de otro estado anterior. El motor es la voluntad, la condición interna, la causa es meramente su *ocasión*. La ciencia es un gran sistema configurado a partir de un inmenso inventario de casos registrados.

Que el mundo se presente en el intelecto de un modo esquemático, el cual es completamente distinto del verdadero orden de las cosas porque no nos muestra el núcleo, sino sólo su apariencia, es algo que ocurre *accidentalmente* y no puede reprochársele al intelecto, tanto menos cuanto a su vez encuentra en sí mismo los medios para rectificar ese error, al distinguir entre fenómeno y ser en sí de las cosas, una distinción que ya existía en el trasfondo de todas las épocas, sólo que por lo general muy imperfectamente llevada a la conciencia y por ello quedaba insuficientemente expresada, cuando no revestida con los más extraños ropajes.⁴⁰

La ciencia en su totalidad es el planteamiento más acabado de la pregunta que dirige a la investigación metafísica. El mayor conocimiento del mundo lo supone la ciencia por derecho, la filosofía no buscará descifrar esta realidad oculta a partir de los principios que rigen al mundo manifiesto: la cosa en sí no es susceptible de ser expresada, calculada o explicada. La metafísica no es una ciencia a partir de meros conceptos, es una ciencia que parte de la contemplación del mundo.

Mantengo íntegramente la doctrina kantiana de que el mundo de la experiencia es un mero fenómeno y que los conocimientos a priori sólo valen con relación a éste, pero añado que justamente en cuanto fenómeno es la manifestación de aquello que se manifiesta en él y que denomino con Kant la cosa en sí. Ésta ha de expresar por ello su esencia y su carácter en el mundo de la experiencia, con lo cual éste ha de poder interpretarse a partir de ella y, ciertamente, a partir del material y no de la mera forma de la experiencia.⁴¹

La metafísica se fundamenta en la intuición, pues resulta francamente absurdo descifrar la esencia del fenómeno a partir de algo ajeno a él, no hay más realidad que el *aquí* y el *ahora*: la voluntad es *inmanente*. La labor de la metafísica consiste en la interpretación de la experiencia externa a través de la interna. «El conjunto de la experiencia se asemeja a una escritura cifrada y la filosofía a su desciframiento, cuya exactitud queda certificada por la coherencia manifestada por doquier.»⁴²

⁴⁰ WWV, t. II, p. 173

⁴¹ *Ibíd.*, p.180

⁴² *Ibíd.*, p. 179

Sólo puede tratarse el ser en sí de las cosas a partir de su relación con el fenómeno, éste es la visibilidad del ser. El conocimiento empírico refiere, indirectamente, al contenido del fenómeno, la voluntad; por contra, el conocimiento *a priori*, estrictamente a su forma, la representación.

Fenómeno significa representación y nada más; toda representación, sea del tipo que sea, todo objeto es fenómeno. Pero *cosa en sí* es únicamente la voluntad; en cuanto tal no es por ello representación, sino algo radicalmente distinto de ella; es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, es la manifestación, la visibilidad, la objetivación. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual e igualmente del conjunto; se manifiesta en el obrar reflexivo del hombre; mas la enorme diferencia entre ambas cosas atañe únicamente al grado de la manifestación, no a la esencia de lo que se manifiesta.⁴³

Las manifestaciones de la voluntad nunca podrán agotar su esencia. Ella es *una* e indivisa, la pluralidad no es más que el ingreso de la voluntad en el espacio y tiempo. La unidad de la voluntad sólo puede explicarse desde un parentesco interno entre sus fenómenos. Ha de mostrarse en sus objetivaciones, en su correlación y su acción; diferenciándose únicamente en el grado, cada objeto individual es una variante del tema único de la naturaleza, que se manifiesta en nosotros mismos como *voluntad*. La pluralidad de los fenómenos encubre la *comunidad* de lo real: la naturaleza ama ocultarse.

La voluntad es principio universal, se manifiesta en todo, pero nunca como es en sí. A ésta no le corresponde ninguna determinación racional y no es reductible a ninguno de sus objetos. A su vez, es anterior –aunque no en un sentido cronológico, pues yace fuera del tiempo y el espacio- a su fenómeno. Es el en sí de la naturaleza, omnipresente, incluso fuera del dominio de la inteligencia, como ocurre en el reino de las plantas y de lo inorgánico. «El antiguo error dice: donde hay voluntad no hay ya causalidad alguna, y donde hay causalidad no hay voluntad. Mas nosotros decimos: donde quiera que haya causalidad hay voluntad, sin que ésta obre jamás sin aquella.»⁴⁴ Buena parte del obrar animal, en efecto, no está dirigido por el entendimiento sino por el instinto y el impulso mecánico (como expresiones de la voluntad inconsciente). En todo el reino animal y en la gran mayoría de los hombres es la voluntad la que gobierna sobre el intelecto, la liberación del intelecto se da sólo excepcionalmente.

⁴³ WWV, t. I, p. 198

⁴⁴ ÜWN, p. 148

El movimiento del cuerpo no es más que el querer desplegado en el tiempo y el espacio. La conciencia no es el motor de la acción, sólo el vehículo; la conciencia no puede sino proporcionar motivos a la voluntad, ella es la sola responsable del efecto, lo esencial en el hombre no es el intelecto sino su voluntad, su *carácter*.

Los motivos no determinan el carácter del hombre, sino sólo la manifestación de ese carácter, o sea, los actos; la forma externa de su transcurso vital, no de su significación y contenido íntimos; éstos proceden del carácter, el cual es la inmediata manifestación de la voluntad, carente de fundamento.⁴⁵

Los fenómenos de la voluntad se encuentran ligados a la sucesión y coexistencia, al cambio y duración, pero no la voluntad en sí. Ésta se presenta en sus objetivaciones pero no se identifica con ellas, el contenido es irreducible a la forma. La voluntad nunca es objeto, es aquello que obra para que todo lo que se presenta *exista*.

Así como la acción no es más que la ocasión a partir de la cual se muestra *mi* voluntad, la caída, la combustión, el galvanismo o los demás fenómenos de la naturaleza no son sino la manifestación de un impulso, un deseo por la existencia.

Lo que para el hombre supone su carácter inescrutable, presupuesto en toda explicación de sus hechos a partir de motivos, es justamente lo que supone para cada cuerpo inorgánico su cualidad esencial, el modo de su operar, cuyas expresiones se ven suscitadas por un influjo externo, mientras que por el contrario dicha cualidad esencial no se ve determinada por nada externo y por lo tanto tampoco resulta explicable; sus manifestaciones individuales, lo único merced a lo cual se torna visible, se hallan sometidas al principio de razón, pero ella misma carece de fundamento.⁴⁶

La voluntad no admite fundamentación posterior y su relación con el mundo no es causal. Es *una* e indivisible por cuanto se encuentra presente en igual medida en cada una de sus objetivaciones, y no admite merma o incremento. Como tal es inexplicable pero no es incomprensible, pues es sentida y vivida en cada momento. El conocimiento del propio cuerpo, según Schopenhauer, se encuentra estrechamente ligado al conocimiento del *ser*. Si hemos de atribuir la misma esencia a los fenómenos de la naturaleza que a nuestro propio cuerpo, entonces la diferencia entre estas objetivaciones radica únicamente en el grado, de acuerdo a la complejidad de su manifestación.

⁴⁵ *WWV*, t. I, p. 228

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 215

La naturaleza presenta, según nuestro autor, una jerarquía entre las distintas objetivaciones de la voluntad. Conforme ascendamos en ésta encontraremos que los objetos manifestarán un mayor número de facetas de la voluntad, en las inferiores, en cambio, encontraremos mayor simplicidad. Las fuerzas de la naturaleza representarían los grados inferiores de objetivación de la voluntad, el hombre, la cumbre.

La *individualidad*, asimismo, es un rasgo que se acentúa únicamente en los grados superiores. Observemos, por ejemplo, la perfecta uniformidad con la que se presentan las fuerzas de la naturaleza y la absoluta disparidad en el carácter de los seres humanos.

La fisonomía animal y vegetal, a su vez, evidencian actividad inusitada en el reino inorgánico, como el crecimiento, la reproducción y, en los animales, el movimiento. Estos seres corresponden a distintas posibilidades de la voluntad y lo expresan sus propios cuerpos. El cuerpo de estos seres es receptivo y activo. Los seres más desarrollados poseen mayor apertura al mundo, al igual que mayor capacidad para incidir en él. En el caso de los animales, que son fenómenos más complejos, este desarrollo se manifiesta en su potenciado sistema nervioso y ganglionar.

El rasgo común a toda vida animal, según nuestro autor, es la inteligencia y ésta es genéticamente imperfecta; el animal puede equivocarse los motivos de su acción y, por tanto, el resultado no siempre será una voluntad satisfecha. En el hombre esto se acentúa al grado en que su desarrollado intelecto le permite desarrollar conceptos y posee además la capacidad de *disimular* su carácter. Hay tanta distancia ya, por mor del concepto, entre el motivo y la acción en la vida humana que pareciera no operar ya la causalidad, cual si fuesen las acciones humanas puramente espontáneas. Se concibe *a priori* todo hombre como un ser libre, pero conoce sólo el epifenómeno de su deseo, *a posteriori* descubre que la acción no fue resultado de su discernimiento, sino de su voluntad. Por miles de años el hombre ha tenido una concepción errónea de sí mismo. «Nosotros los que conocemos –leemos en la introducción a la genealogía de la moral nietzscheana- somos desconocidos para nosotros, nosotros mismos somos desconocidos para nosotros mismos: esto tiene un buen fundamento. No nos hemos buscado nunca, - ¿cómo iba suceder que un día nos *encontrásemos?*»⁴⁷

⁴⁷ Nietzsche, Friedrich, La genealogía de la moral, Alianza, Madrid, 2002, p. 21

Así pues, conforme sea mayor la complejidad del objeto menos susceptible será de ser conocido, pues mayor será la distancia entre la causa y el efecto. El mundo inorgánico es invariable, cada hombre, en contraste, exige ser estudiado por separado.

[...] en todos los millones de fenómenos de una fuerza natural como v.g. la gravedad o la electricidad, la voluntad ha de presentarse en cuanto tal exactamente de la misma manera y sólo las circunstancias externas pueden modificar el fenómeno. Esta unidad de su esencia en todos sus fenómenos, esta invariable constancia de su aparición acorde con el hilo conductor de la causalidad tan pronto como se den las condiciones para ello, se llama una ley natural.⁴⁸

Cada nivel de objetivación de la voluntad, retomando al maestro Platón, debe ser entendido como una *idea eterna*. Ésta es la objetivación más adecuada a la voluntad pues es un *objeto* que todavía no ha ingresado en las formas de espacio y tiempo. Es el puente entre la voluntad y su representación. La relación que se manifiesta entre el fenómeno y su idea, es el objeto de la ciencia. Las leyes que descubre no serían más que el registro de las circunstancias en que la idea deviene fenómeno, es decir, entra en la existencia material. Esta última es el substrato en que la idea arquetípica se reproduce infinitas veces. El orden de su ingreso en ella es *causal*.

El cambio, la *trans*-formación, obedece a la más imperiosa necesidad, sin embargo aquello que posibilita el cambio y que rehuye a toda explicación etiológica es la *forma* omnipresente que busca objetivarse en todo momento, que *quiere* existir. De no ser porque estas formas remitiesen a la misma materia éstas podrían existir sin estorbarse, llenando el espacio y tiempo infinitos, sin embargo esto no es así. La materia es el campo de batalla en que las ideas disputan su supremacía, no hacen más que esperar la oportunidad para entrar en escena. La voluntad, en todo caso, busca la vida, sin importar –en la mayoría de los casos- los medios o las consecuencias.

Por lo tanto, sólo porque todos esos fenómenos de las ideas eternas quedan remitidos a una y la misma materia, ha de haber una regla de su ingreso y salida, pues de lo contrario no dejarían sitio alguno para los otros. La ley de causalidad está esencialmente vinculada con la persistencia de la materia; ambas cobran recíprocamente significado la una de la otra, comportándose a su vez igualmente con ellas el espacio y el tiempo.⁴⁹

⁴⁸ *WWV*, t. I, p. 222

⁴⁹ *Idem*.

El ser es apetito, su expresión varía pero el tema es siempre el mismo. El mundo es un espectáculo donde cambian los actores pero no los personajes.

La voluntad tiende hacia los grados más elevados de su objetivación, y cada grado superior asimila a los más primitivos de manera escalonada. Éste es un proceso evolutivo marcado por el conflicto; las formas de la voluntad entablan una lucha constante e interminable por la vida, y los niveles superiores pueden alcanzar la existencia sólo mediante la victoria sobre los inferiores. Asimismo, la permanencia de la idea en la materia supone un concurso constante: vivir es sobrevivir, esta regla vale para todo animal exceptuando algunos humanos extraordinarios. Al fin la materia de nuestro cuerpo también habrá de ser reclamada por la naturaleza en su eterno ciclo de generación y destrucción. «En definitiva, todo resulta del hecho de que la voluntad ha de alimentarse a sí misma, porque no hay nada al margen de ella y se trata de una voluntad hambrienta. De ahí la caza, la angustia y el sufrimiento.»⁵⁰ La lucha entre las ideas es patente en la encarnizada lucha presente entre los individuos, entre dos o más sujetos que buscan afirmarse sobre el otro. Éstos no son más que los peones: el sujeto individual es despreciable, sólo la idea es perenne. La voluntad es también disorde consigo misma. Es notable el contraste que supone la armonía de los ecosistemas y el organismo de los animales con la guerra universal entre los *egos*.

No hay victoria sin lucha: al no poder aparecer la idea, u objetivación de la voluntad, superior sino sojuzgando a las inferiores, aquélla padece la resistencia de éstas, las cuales, aunque hayan sido reducidas a la servidumbre, siguen tendiendo a conseguir exteriorizar su esencia cabal e independientemente.⁵¹

La relación entre la idea y su fenómeno es análoga en cada uno de los niveles en que se objetiva la voluntad, si bien esto no implica que los grados superiores sean reducibles a los inferiores. La voluntad tiende a los grados superiores mediante la asimilación subyugante, pero cada una de sus ideas es única, un *modelo* específico de objetivación. Sin duda se encontrarán frecuentemente paralelismos en la naturaleza, como la osificación del cartílago que resulta en la formación de los huesos y la cristalización; empero no podemos atribuir la misma *idea* a estos fenómenos, cada uno muestra a la voluntad de un modo distinto.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 245

⁵¹ *Ibíd.*, p. 236

La tendencia de todo objeto es expresión material de su propio ser: la acción es expresión de lo que el fenómeno es *en sí*. La actividad de la representación está encausada por su esencia. Podemos reconocer esta actividad en la teleología y armonía patentes en el mundo, pero de manera señalada en el reino de la vida. La afinidad que presentan los fenómenos entre sí se debe al hecho que este mundo no es más que la expresión de una sustancia única: la voluntad es principio de comunidad. La naturaleza no da saltos pues no hay eslabones perdidos en la cadena causal; sin embargo el surgimiento de la vida constituye, de alguna forma, una *ruptura*. «No hay en la naturaleza línea mejor trazada –asegura Schopenhauer- que la que existe entre lo orgánico y lo inorgánico, es decir, entre aquello en que la forma es lo esencial y permanente y la materia lo accidental y mudable, y aquello otro en que sucede a la inversa.»⁵²

La *idea* se expresa de manera unívoca en el reino inorgánico: cada fuerza de la naturaleza surge bajo las mismas condiciones y con infalible regularidad. En las fuerzas elementales se advierte con mayor claridad su ser-representación, y sólo es posible reconocer la voluntad en ellas lejanamente. En el organismo vegetal encontramos que su esencia se objetiva mediante el desarrollo de sus órganos; su individualidad, sin embargo, depende enteramente de las condiciones de su entorno. En los animales, además del desarrollo de los órganos, su ser se manifiesta en sus actos -aunque la individualidad está constreñida todavía a la especie-. Finalmente, el mayor grado de complejidad de la voluntad se presenta con la mayor multiplicidad, cada ser humano es una expresión *singular* de la voluntad, siendo el carácter propio de cada individuo distinto al de los demás, nadie reacciona del mismo modo ante los mismos motivos, cada hombre encierra un enigma.

Así pues, el carácter inteligible coincide con la idea o más propiamente con el acto originario de la voluntad que se revela en él, en la medida en que no sólo el carácter empírico de cada hombre, sino también el de cada especie animal, el de cada especie vegetal e incluso el de cada fuerza originaria de la naturaleza inorgánica, hay que verlo como manifestación de un carácter inteligible, es decir, del acto de una voluntad indivisible y que se halla fuera del tiempo.⁵³

La esencia del hombre no puede darse aisladamente, sino esclavizando a las anteriores. Así, vemos el peso de su cuerpo soportado por sus rodillas; los procesos fisiológicos en

⁵² ÜWN, p. 137

⁵³ WWV, t. I, p. 247

que ocurren toda clase de reacciones químicas; y, lo más notable, el desarrollo en el sistema ganglionar. La idea del hombre necesariamente ha de verse acompañada por las inferiores.

[...] precisamente el organismo no es más que la voluntad hecha sensible, la voluntad a la que, cual a lo absoluto primario, se reduce todo. Sus necesidades y fines dan en cada una de sus manifestaciones la medida de los medios, debiendo concordar éstos unos con otros.⁵⁴

Hay, pues, una necesidad *interna* en este escalonamiento, que se ve reflejada, a su vez, en la *externa*. La finalidad *interna* corresponde a la disposición del organismo animal. La finalidad *externa* al ajuste que presenta el organismo con su entorno y los demás seres vivos. La armonía de la naturaleza se manifiesta en la disposición fisiológica del organismo animal y en el comportamiento con su entorno, empero esta armonía se da en función del fin único de toda forma de existencia: *la existencia misma*. La voluntad es principio activo, sin embargo esta actividad no posee dirección alguna más que la permanencia en el plano fenoménico. «Cada cosa, en cuanto está en ella, se esfuerza por perseverar en su ser.»⁵⁵ La vida es una guerra constante que el *individuo* debe librar día a día.

La idea mora fuera del tiempo y el espacio, no es susceptible, por tanto, de ser determinada temporalmente; la idea es un principio motor que no se inserta en la cadena causal pero que la acompaña a cada paso, y al ser una objetivación de la voluntad ciertamente ha de presentar alguna afinidad o correspondencia con las demás objetivaciones de la voluntad. La compatibilidad entre la vida y su entorno es consecuencia de la armonía que la voluntad presenta con ella misma, al ser una y la misma en todas sus manifestaciones. Cada fenómeno de la Voluntad pertenece a su entorno por mor de esta afinidad.

Esa armonía sólo llega a posibilitar la permanencia del mundo y de su esencia, que sin ella habrían desaparecido hace largo tiempo. De ahí que tal armonía sólo abarque la permanencia de la especie y de las condiciones genéricas de la vida, mas no las del individuo.⁵⁶

⁵⁴ ÜWN, p. 98

⁵⁵ Spinoza, Baruj, Ética demostrada según el orden geométrico, Trotta, Madrid, 2000, p. 132

⁵⁶ WWV, t. I, p. 252

La armonía del universo es previa a éste. Su manifestación, en cambio, es gradual y progresiva: desde los minerales hasta el cerebro humano, el orden de la naturaleza es *evolutivo*, su esencia, en cambio, es intemporal y omnipresente. Las ideas no se relacionan cronológicamente entre sí, son ajenas al tiempo, únicamente su ingreso en la existencia se verá ajustado al principio que rige a la materia, la conjunción entre tiempo y espacio, la *causalidad*.

[...] la originaria unidad e indivisibilidad de cada acto volitivo, de esta verdadera esencia metafísica, aparece distribuida en una coexistencia de partes y sucesión de funciones que se manifiestan, sin embargo, mal enlazadas en estrechísima relación unas con otras, en mutua ayuda y recíproco soporte, como medio y fin. [...] Síguese de mi doctrina que todo ser es obra de sí mismo. La naturaleza, que jamás puede sentir, siendo ingenua como el genio, dice lo mismo, puesto que cada ser no hace más que encender la chispa de vida en otro, en su semejante, haciéndose en seguida a nuestros ojos, tomando para ello de fuera el material, de sí mismo la forma y el movimiento, a lo que se llama crecimiento y desarrollo. [...] Pero no se entiende el lenguaje de la naturaleza porque es demasiado sencillo.⁵⁷

La *forma* del animal es reflejo directo de su esencia, su carácter, entra en la existencia por su propia voluntad y se ajusta al entorno en que quiere habitar, ya sea en una cueva, las copas de los árboles o el fondo del mar. El cuerpo es la voluntad objetivada, cada cuerpo animal posee la estructura que su voluntad dicta, para ello se vale de su disposición orgánica: el ala es la voluntad de volar objetivada; los genitales, la voluntad de vivir hecha objeto; el cerebro, la objetivación de la conciencia. El cuerpo del animal nunca es ajeno a su entorno, hay una sola excepción, el ser humano.

El conocimiento se origina en la voluntad misma, en los niveles superiores de su objetivación, como un mecanismo, a través del cual el individuo busca conservarse. El conocimiento es siervo de la voluntad, el mundo como representación es el *autoconocimiento* de la voluntad y nada más. La conciencia es la mera superficie de nuestro espíritu.

La voluntad en sí no es perceptible, y como no perceptible queda en el reino orgánico y en el vegetal. Así como el mundo se quedaría a oscuras a pesar del sol, si no hubiera en él cuerpo alguno para reflejar su luz, y así como la vibración de una cuerda necesita el aire y hasta de un cuerpo de resonancia para dar sonido, así la voluntad no cobra conciencia de sí hasta que aparece la

⁵⁷ ÜWN, p. 106

inteligencia, que es el cuerpo de resonancia de la voluntad, y a la vez el tono de la conciencia que de ella nace.⁵⁸

La capacidad que los cuerpos presentan para influir unos sobre otros se hace más agudo en el cuerpo del animal, pues posee necesidad de recibir impresiones distintas que las plantas, para ello se ha valido de un sistema nervioso y un cerebro. La inteligencia en su origen queda igualmente destinada al servicio de la voluntad; la influencia por motivos es el rasgo característico de la animalidad, para ello se ha valido de la representación. La conciencia no es más que el plano en que los objetos se manifiestan como *motivos*, es decir, el medio a través del cual los objetos externos se relacionan con la voluntad. En el hombre se manifiesta además una forma suplementaria de conciencia, la reflexión, ello sin embargo como mero agregado. La voluntad es lo que da unidad a la conciencia, pues esta última ha surgido con el solo propósito de cumplir los fines de la primera.

Lo que confiere unidad y cohesión a la conciencia, atravesando todas sus representaciones porque es su sustrato y su permanente portador, no puede estar condicionado ello mismo por la conciencia, o sea, no puede ser una representación: antes bien ha de ser anterior a la conciencia y la raíz del árbol cuyo fruto es ella. Esto, afirmo, es la voluntad: únicamente ella es inmutable y absolutamente idéntica, y ella es quien ha producido la conciencia para sus fines.⁵⁹

La voluntad humana no descubre completamente la esencia de la totalidad, sin embargo es su fenómeno más cercano. Se muestra a la conciencia develada del espacio y la causalidad, únicamente se percibe a través de la forma del tiempo. La voluntad sólo puede ser conocida en tanto ejerciendo su actividad, pues no es posible un conocimiento *a priori* de ésta, es impredecible e *irracional*.

La esencia, -afirma el filósofo francés- desde entonces desconocida y en sí incognoscible, de la voluntad queda sustituida por la sucesión de los actos voluntarios en el tiempo, actos que se me aparecen como otros tantos movimientos corporales objetivos. Pero, ¿qué es lo que me permite volver a sentir esos actos como los de la voluntad? ¿Cómo puedo distinguirlos de los simples procesos naturales o de las modificaciones del sentido interno? Ya no son más que representaciones, y Schopenhauer había mostrado justamente que el sentido de las representaciones no está contenido en ellas y que ellas no pueden ser vividas como representaciones de la voluntad sino por cuanto ésta nos es dada en otra parte. Cuando las condiciones de esta experiencia original ya no existen,

⁵⁸ ÜWN, p. 119

⁵⁹ WWV, t. II, p.140

cuando querer y aparecer están disociados, se derrumba la posibilidad de ir tras la apariencia de la representación para captar aquello de lo que es apariencia.⁶⁰

A diferencia de Kant, quien postula la absoluta incognoscibilidad de la cosa en sí, Schopenhauer la reconoció en la voluntad. Sin embargo, sobre ésta no es posible obtener más que un conocimiento *sui generis*. El ser de las cosas sólo puede ser insinuado, pero nunca aprehendido por un concepto, no queda más que recurrir a la analogía y al arte en sus distintas formas. La ciencia y el conocimiento exploran a la representación hasta dar con pared, sólo la metafísica y el arte pueden sondear este misterioso dominio.

Los frustrados intentos por explicar la naturaleza de la acción a partir de una primacía de la inteligencia sobre la voluntad son reflejo de un prejuicio: la pretendida distancia entre los animales y el hombre. prevalece todavía la creencia en que la vida humana posee mayor valor que toda otra forma. Sobre todo en épocas recientes, se ha dedicado la raza humana a enseñorear la tierra y cumplir su capricho en ella. Si bien el ser humano posee una inteligencia superior a sus prójimos, ello no lo dignifica como una entidad superior. El hombre no es el centro de la creación, no es vástago de dios alguno. La inteligencia no es un regalo divino, sino una herramienta evolutiva, un accesorio.

Contra este ponzoñoso prejuicio ha luchado también la teoría darwiniana de la evolución de las especies, y la polémica pervive hasta nuestros días. Schopenhauer, sin embargo, no viviría lo suficiente como para conocer esta importantísima propuesta del biólogo que declaró que el hombre no fue creado por un Dios, sino que desciende del mono.

Es notable la cercanía entre estos dos pensadores en muchos aspectos, aunque en última instancia debemos reconocer que el platonismo de Schopenhauer contraviene directamente a la hipótesis de un mecanismo de selección natural y un ancestro común entre especies. Las ideas son descritas constantemente por Schopenhauer como entidades inmutables, por lo que la evolución de la vida es evidencia que el cambio realmente es inherente a la naturaleza. La jerarquía ontológica que establece Schopenhauer finalmente hereda de algún modo esta idea de una superioridad del hombre frente al resto de los seres. No obstante, ambos reconocen que la inteligencia llegaría a desarrollarse de forma gradual, sin la intervención de un agente sobrenatural,

⁶⁰ Henry, Michel, Genealogía del Psicoanálisis, Síntesis, Madrid, p. 167

y sin otra finalidad que el éxito en la lucha por la vida. Este universo no es producto de una inteligencia benévola. Dios no es más que una metáfora hecha a imagen y semejanza de primates soberbios.

El ateísmo schopenhaueriano sólo encontraría par en el pensamiento explosivo de Nietzsche, quien lo desarrollaría hasta sus últimas consecuencias. Ambos pensadores reconocen que, en el fondo, lo que está en juego es la existencia (o pervivencia) del *alma*, con la que tanto han lucrado nuestras queridísimas instituciones religiosas. Si el hombre no posee un rasgo ontológico que lo acredite como el hijo favorito del Autor, se viene abajo el negocio. ¿Cómo obtendrán el merecido sustento nuestros honrados curas, sacerdotes y guías espirituales, si dejásemos de preocuparnos por la salvación de nuestra alma?

La conciencia es lo mudable, afirma Schopenhauer, la voluntad es eterna. La persistencia de la conciencia tras la muerte del cerebro es tan plausible como la presencia de una digestión sin un estómago. El alma es una ficción, una esperanza ingenua, nada nos aguarda tras la muerte. El querer es lo genuinamente metafísico del hombre y el fundamento último de la realidad. La voluntad en sí carece de meta u origen. El fin único de la voluntad es la vida, está no posee un significado que radique fuera de sí misma.

§ 5.

El suplicio de Tántalo o diagnóstico de la vida sobre la tierra

No podemos sino tener en mente que cada ser orgánico se esfuerza para incrementar geoméricamente; que cada uno en algún momento de su vida, en alguna temporada del año, durante cada generación o en intervalos, debe pelear por la vida y soportar grandes sufrimientos. Cuando reflexionemos sobre este conflicto, nos podremos consolar con la creencia que la guerra en la naturaleza no es incesante, que el miedo no se hace presente, que la muerte es generalmente pronta, y que los vigorosos, los saludables y los felices sobreviven y se multiplican.⁶¹

⁶¹ “All that we can do, is to keep steadily in mind that each organic being is striving to increase in a geometrical ratio; that each at some period of its life, during some season of the year, during each generation or at intervals, has to struggle for life and to suffer great destruction. When we reflect on this struggle, we may console ourselves with the full belief, that the war of nature is not incessant, that no fear is felt, that death is generally prompt, and that the vigorous, the healthy, and the happy survive and multiply.” (Darwin, Charles, The Origin of the species, Modern library, New York, 1993, p. 106)

La ética schopenhaueriana es, sin duda alguna, el aspecto más platónico de su filosofía. En ella encontramos claramente presente el vilipendio al mundo fenoménico que expresa Sócrates en el *Fedón*. Parte del hecho que la realidad circundante es un verdadero valle de lágrimas, siendo preferible incluso que no existiese. Contra Leibniz, Schopenhauer afirma reiteradamente que este mundo es el peor de los mundos posibles.

La vida es concebida por este filósofo como un desfile continuo de sufrimiento, sin posibilidad de alivio, en éste o en otro mundo postrero. El universo es el coliseo en que cada entidad existente lucha por su subsistencia, y esto es así porque la realidad manifiesta su carácter interno como conflicto. El mundo como voluntad se devora a sí mismo de la única forma en que le es lícito: a través del mundo como representación.

La miseria del mundo nunca encontrará alivio, porque el mundo en-sí es una voluntad voraz. El sufrimiento es inevitable por la necesidad de la voluntad de nutrirse de sí misma. La oposición entre los objetos es en realidad una lucha por la materia, es decir, por un lugar en el mundo. La materia, vehículo común a toda objetivación de la voluntad, es sometida a cambios constantes bajo la guía de la causalidad como consecuencia de la discordia de la voluntad consigo. El cambio en el mundo es el producto de esta lucha que entablan los objetos para manifestar su propia idea. Pretender una vida libre de duelo es una imposibilidad.

A partir de un carácter sobrio y buen humor ante la vida –podríamos replicar al filósofo- es posible conducirse felizmente por la vida y encontrar calma. La desgracia puede acontecer en cualquier momento, sin embargo, en realidad encontramos casos en que algunas personas han vivido sin grandes tribulaciones y sin causar daño a sus prójimos, por lo que el dolor no sería necesariamente la regla. Si existe la enfermedad y el peligro, ello no implica que la mayor parte de la vida se nos vaya en evitarlas.

El error en que incurre el optimista es que su visión es parcial –responde Schopenhauer-, pues considera exclusivamente la suerte de aquellos que en un momento dado corrieron con buena fortuna. Aquello en que no repara es el hecho que cada objetivación de la voluntad que prolifera se debe a que hay incontables otras que pagan el precio en su lugar. Por momentos una objetivación logrará vencer a las demás y será su turno de alimentarse, en algún otro momento será su turno de ser devorada. Por cada objetivación feliz de la voluntad habrán muchas más que sean consumidas. La presencia del sufrimiento en el mundo no es accidental, sino que es consecuencia de su rasgo esencial. La voluntad jamás podrá ser satisfecha del todo, pues tiene hambre. La actividad de la voluntad es esencialmente depredadora, pues el organismo no puede

permanecer vivo sino a expensas de su entorno. El dominio en que la voluntad puede devorarse a sí misma es en el mundo como representación, sin posibilidad de escapar del antagonismo entre las distintas objetivaciones de la voluntad.

El reino animal se nutre del vegetal; el reino vegetal, del reino mineral; y este último no cesa tampoco en su concurso por un lugar en el mundo. La voluntad bajo formas diversas es su propio sustento. Todos formamos parte de una lucha por la existencia. La ley que persiste en este cosmos es la de comer o ser comido. El hombre tras alcanzar el dominio global, ha tenido incluso el descaro de considerar a la naturaleza cual si hubiese sido manufacturada para su provecho. Sólo observemos brevemente el caso de nuestro mundo civilizado, cuya prosperidad ha marcado el agotamiento de los recursos naturales y la contaminación del medio ambiente, así como una historia escrita en sangre. El individuo defenderá su permanencia en el mundo a toda costa y buscará perpetuarse a través de su descendencia. El afán de inmortalidad es un sentimiento omnipresente: el destino de la vida es pervivir. «El tema fundamental – dice Schopenhauer- de los múltiples actos de la voluntad es la satisfacción de las necesidades, que son inseparables de la existencia del cuerpo en su salud, tienen ya expresión en él y se reducen a la conservación del individuo y la propagación de la especie.»⁶²

Sólo en la experiencia que el sujeto posee de su propio cuerpo encontramos el verdadero sentido del mundo y la existencia. Así, la individualidad se presenta de dos modos completamente distintos, esto es, desde la experiencia externa, como cuerpos limitados en el espacio y tiempo, cuya realidad no puede ser tan distinta a la de un sueño; e interna, como aquello que en cada caso somos.

La individualidad es por una parte ilusión y toda materia es un engaño; sin embargo también es experimentada como una realidad primordial en el propio cuerpo. Este último es el terreno único en que la realidad se devela completamente, cada uno tiende por esta razón a considerarse regularmente como el único ser verdaderamente existente. Si sentimos que este mundo es algo más allá de lo que nuestros sentidos nos indican es porque también nosotros y nuestro cuerpo participa de otra forma de existencia. No obstante, sólo experimentamos esto en el propio cuerpo. Un problema en origen epistemológico posee las más hondas consecuencias morales.

⁶² WWV, t. I, p. 424

El hombre, al poseer la facultad de razonar (con todos sus corolarios), ha supuesto que escapa a esta regla, que es un ser libre de la necesidad imperante en el mundo natural. La facultad de elegir entre los diversos motivos que se le puedan presentar evidenciaría la capacidad del animal humano de originar cadenas causales en el mundo de manera espontánea; y, así, escaparía de las determinaciones de la voluntad cósmica.

Esto no es así, según el filósofo pesimista. «La piedra tiene que ser arrojada; el hombre obedece a una mirada. Pero ambos son movidos por una causa suficiente, esto es, con la misma necesidad. Pues la motivación no es sino la causalidad pasada por el conocimiento.»⁶³ Dicho de otra forma, si se pudiesen contabilizar todos los motivos, tanto los internos como los externos, que influyen sobre un hombre en un determinado momento, se podrían predecir todas sus acciones con la misma precisión que la llegada de un cometa. No hay efecto sin causa y esto vale también para los actos humanos, pues un hombre no actuará hasta que lo determine a ello un motivo. Nada que se halle inmerso en el tiempo ocurre fuera de un orden causal, las cosas son como son y no podrían ser de otra forma.

Nuestro arbitrio no es libre, si por ello entendemos la capacidad de optar entre alternativas. La razón presenta a la voluntad una serie de circunstancias y motivos, pero es ella quien elige, no es realmente un proceso conciente. La vida se va trazando a partir de nuestros actos, que son manifestación de nuestra esencia. Éstos brindan la clave para comprenderse a uno mismo. No hay elección efectiva, sólo nuestros actos consumados son un indicador efectivo de quién verdaderamente somos.

Aun cuando se ciña [uno] a las pretensiones que se adecuan a su idiosincrático carácter, no deja de sentir –sobre todo en ciertos momentos y en determinados estados de ánimo- la incitación de las pretensiones antagónicas y, por ello, incompatibles, que habrán de verse sojuzgadas, si quiere entregarse sin reservas a las primeras. Pues, al igual que nuestro itinerario físico sobre la tierra es una línea, y no un plano, en el sendero de la vida, cuando queremos asir y asumir una cosa, hemos de renunciar a innumerables otras que van apareciendo a ambos lados del camino. Ciertamente, podemos no elegir y trastear todo lo que nos atrae fugazmente, cual niños en una feria; este trastocado afán equivale a convertir en un plano la línea de nuestro camino, corriendo erráticamente de un lado para otro en zig-zag sin llegar a ninguna parte. Quien quiere serlo todo, no puede ser nada.⁶⁴

⁶³ UWG, p. 97

⁶⁴ Schopenhauer, Metafísica de las costumbres, Trotta, Madrid, 2001, p. 45

Por medio de la ley de la motivación se puede promover la moral, el derecho, la política, etc.; o bien se puede manipular y controlar el corazón de los hombres, «[...] para hacer bailar al género humano al son que ella toque, después de haber descubierto felizmente en cada marioneta el hilo que la mueve a capricho tirando de él.»⁶⁵ Cada ser humano se tiene a sí mismo por enteramente libre *a priori*, únicamente tras la consumación de la acción se descubre la influencia de los motivos sobre el carácter de la persona y la absoluta necesidad con la que el acto tuvo lugar. En el hombre se manifiesta de manera más clara la dualidad que atraviesa toda la naturaleza, la comunión entre libertad y necesidad: libre en lo que refiere a su esencia (voluntad), determinada en relación con su existencia fáctica (representación). El hombre es el ser que padece con mayor profundidad el aplomo de una voluntad insaciable, casi toda su vida conciente la dedica a cumplir sus mandatos, y en la mayoría de los casos no cae siquiera en cuenta de ello.

Schopenhauer no reconoce posibilidad alguna para alcanzar una paz duradera de las incesantes exigencias de la voluntad obedeciendo a sus mandatos. Además, agrega Schopenhauer, la satisfacción constante de los deseos produce también otras formas de experimentar dolor. En esto consiste la agudeza de su pesimismo moral; pues inclusive en los raros casos en que el sujeto logre satisfacer repetidamente las exigencias de su voluntad, se verá asediado éste por un nuevo padecimiento, aunque igualmente insoportable, *el tedio*.

De acuerdo con nuestro autor, sólo encontraremos en la naturaleza un mismo patético ciclo de deseo, carencia y dolor, o saciedad y aburrimiento, hasta el surgimiento de un nuevo deseo.

[...] mientras nuestra conciencia se vea colmada por nuestra voluntad, mientras estemos entregados al apremio de los deseos, con su continuo esperar y temer, mientras seamos el sujeto del querer, no habrá para nosotros dicha o calma duraderas, si perseguimos o huimos, tememos la desgracia o anhelamos el goce, es igual en lo esencial: la preocupación por las continuas exigencias de la voluntad, cualquiera que sea su forma, colma y agita sin cesar la conciencia, sin reposo ni bienestar posibles. Así el sujeto del querer está girando continuamente sobre la rueda de Ixión, acarrea siempre agua al cedazo de las Danaides y se consume eternamente como Tántalo.⁶⁶

⁶⁵ UWG, p. 138

⁶⁶ *Ibíd.*, p.287

La actividad de la voluntad deja a su paso una ola de miseria y violencia. El dolor es omnipresente. Sólo podrá guarecerse el individuo brevemente en aquellas ocasiones en que triunfe por conseguir el objeto de su deseo. La vida es competencia, habrá momentos en que toque a unos comer y a otros ser comidos, aunque eventualmente todas las formas existentes habrán de perecer. No hay sentido o destino en toda esta actividad, así como llega, se desvanece.

El pesimismo moral de Schopenhauer es, en realidad, resultado de una simple *inversión* de valores: la tradición consideraba que el mundo era bueno por ser racional, ahora Schopenhauer, al descubrir su naturaleza irracional, que es malo. La ilusión de la necesidad, de la finalidad y de la libertad, oculta el hecho que esta existencia es insignificante y absurda. Dios, un creador inteligente y benévolo, ha sido reemplazado por un impulso ciego. Schopenhauer ha destronado a Dios y ha puesto la misma corona al diablo.

El impulso de la voluntad es lo que Schopenhauer identifica como la fuente del sufrimiento, pues si no quisiésemos, no conoceríamos el dolor. La satisfacción desvanece el sufrimiento, pero éste regresa siempre con toda prontitud, sólo que con otro revestimiento. El querer nunca cesa, sólo va adoptando nuevas formas conforme a la edad y las circunstancias. Este ciclo sólo concluye con la muerte del individuo. El rol de la voluntad individual es el de establecer metas, llevarlas a cabo y experimentar dolor cuando no son alcanzadas. La satisfacción dará lugar a nuevas y más complejas metas. El ciclo concluye únicamente con la conclusión del mundo como representación.

Todo ser vivo individual padece las ventajas y desavenencias del deseo, frustraciones, saciedad y aún mayores deseos que no serán satisfechos: la vida es dolor. La voluntad, una en sí, al atravesar las formas de la representación, se manifiesta en una pluralidad de individuos. Esta esencia universal, no obstante, permanece inalterada frente a la suerte de sus diversas objetivaciones.

El individuo es, entonces, baladí porque las objetivaciones de la voluntad son algo derivado. Éste es el último peldaño que atraviesa la voluntad en sus transformaciones, una manifestación meramente fortuita y frágil. Surge de la nada y finalmente ha de regresar a ella. El principio y término de la vida son, en este sentido, igualmente irreales. La vida no es más que un sueño, y despertar equivale al regreso a una realidad primigenia y única latente en todo aquello que existe y configura el sueño de otro sujeto.

Aquello que se muestra único e individual, no lo es en verdad, pues todo es uno. Así encontramos en el mundo como representación el mayor de todos los engaños: la conciencia, el yo. Inevitablemente, se percibe al mundo desde la conciencia, pero ésta no es meramente receptiva. Es ésta un engañoso artífice. Aquello que es universal, eterno e indivisible sólo es recibido por ella de forma contingente y particular. El mundo como representación es una ilusión, el verdadero sentido de la existencia es el sufrimiento. Éste es la manifestación más clara de la voluntad, ya que no encaja en la forma de la representación porque no es tal, sino la experiencia interior de una realidad que está en constante conflicto consigo misma. La voluntad se objetiva de forma casi desnuda como sufrimiento individual.

El mejor camino hacia el conocimiento del ser, por tanto, es mediante el sufrimiento infligido, a través del esfuerzo deliberado con el fin de suprimir la voluntad propia, esto es, el ascetismo. Este camino, sin embargo, está reservado para muy pocos.

La conciencia normalmente sólo puede percibir desde las estructuras formales de todo fenómeno: espacio y tiempo, configuradas, a su vez, por la ley de causalidad. No es posible experimentar algo que exista de otra forma que la de la representación. Todo aquello que perciben nuestros sentidos como una entidad individual es una elucubración de la conciencia, que oculta una verdad fundamental: que el universo entero es expresión de una sustancia única. La esencia de todo fenómeno es una voluntad ciega e irracional.

Es fácil notar el absurdo que supone para Schopenhauer el temor a la muerte: el temeroso se aflige por los eones que han de transcurrir tras su muerte, sin embargo no le preocupa en lo más mínimo la eternidad que ha transcurrido previamente a su nacimiento. ¿Habría alguna razón significativa para considerar estas dos eternidades distintas entre sí? La vida no es más que un breve lapso entre dos eternidades, en las que no se existió de forma individual. El miedo a la muerte, según Schopenhauer, es indudablemente uno de los sentimientos más ridículos que llegamos a experimentar.

El remedio para conjurar el temor a la muerte lo encuentra el filósofo en reconocer que tras la muerte retornaremos al mismo lugar en que estuvimos antes de nacer.

[...] puedo consolarme respecto a esa eternidad en que no seré tras mi muerte, invocando aquella otra eternidad en la que no ha sido como un estado realmente confortable con el cual ya estoy plenamente familiarizado. Pues la eternidad sin mí *a parte post* ha de resultarme tan escasamente aterradora como la eternidad

sin mí *a parte ante*, dado que entre ambas eternidades, no media sino el interludio del efímero sueño de la vida.⁶⁷

La muerte es el auténtico musageta de la filosofía y las religiones. El irrefrenable temor que suscita la idea de un término de la existencia material, del mundo como representación, ha impelido al hombre a lo largo de la historia a buscar algún consuelo detrás de las nubes, un refugio para su esperanza en un porvenir significativo. El hombre se aferra risiblemente a la esperanza de que su errar por una vida asediada por el dolor no fuese en vano. Por ello imagina maravillosas elucubraciones metafísicas, paraísos etéreos prometidos por algún dios benevolente, en quien el hombre deposita sus sueños de redención. La realidad no podría ser más distinta.

Los horrores de la muerte descansan en buena parte sobre la ilusoria apariencia de que ahora desaparece el yo y el mundo sigue. Pero más bien es verdadero lo contrario: el mundo desaparece, mientras que persiste el núcleo más íntimo del yo, el soporte y productor de cada sujeto, en cuya representación tenía el mundo únicamente su existencia. Con el cerebro sucumbe el intelecto y con éste el mundo objetivo, su mera representación.⁶⁸

La creencia en Dios -según Schopenhauer- es síntoma de la pereza y el miedo que suscita la finitud, por ello se refugia el hombre en la religión.

Para Schopenhauer la religión es depositaria de verdades inobjetables, pero adornada con elaboradas fantasías, su filosofía busca, pues, mostrarlas de manera acrisolada, despojada de toda investidura u alegoría. Nuestro filósofo reconoce, así, el valor del ascetismo que preconizaban las la religiones católica e hindú como una verdad inobjetable, y constantemente recurre a la religión de los antiguos para enfatizar varias de sus propias nociones. Su ética –íntimamente ligada a sus nociones metafísicas- corrobora, asimismo, las ancestrales doctrinas Hindú y Budista, al ser su propuesta perfectamente compatible con la doctrina de la *palingenesia* y la reabsorción brahmánica en el espíritu originario. También relaciona y compara constantemente su oscura *voluntad* con el noúmeno kantiano, las ideas platónicas y el Brahma, esta energía cósmica generadora y destructora que mora detrás del velo de *Maya*.

Los conceptos de Dios y del alma, sin embargo, son desmentidos y atacados con vehemencia, porque encuentra nuestro autor que han resultado absolutamente perjudiciales en la difícil búsqueda de la verdad. Nada se opone a ella como la idea de

⁶⁷ WWV, t. II, p. 450

⁶⁸ Ibíd., p. 484

un autor del mundo, un ser perfectísimo y bueno en grado sumo, que promete una vida dichosa posterior a la vida terrena a todo aquel que haya empleado su arbitrio virtuosamente.

La inexistencia del sujeto no es novedosa, la muerte es un regreso al origen. El miedo a la muerte queda única y enteramente justificado en el hecho de que somos, en el fondo, pura voluntad de vivir. No somos más que este implacable anhelo por llegar y permanecer en este sueño. Por esta razón supone un pleonasma la expresión “voluntad de vivir”, pues la voluntad no tiende sino a la vida. El individuo, bajo el engaño de Maya, ve en la muerte la completa aniquilación de su ser, por ello imagina una existencia subjetiva posterior a la vida. No puede ver que él mismo no es sino una pequeñísima parte en el complejísimo entramado del mundo, un breve episodio en el sueño universal de la voluntad. El alma es una hipóstasis trascendente y, en cuanto tal, indemostrada e injustificada

[...] la muerte nos aparece, desde luego, como un tránsito a la nada; y el nacimiento, en cambio, como un surgir de la nada. Sin embargo, ni lo uno ni lo otro pueden ser incondicionalmente verdaderos, ya que sólo poseen la realidad del fenómeno. Además, el que hubiéramos de sobrevivir a la muerte en algún sentido no es un milagro mayor que la procreación que diario tenemos ante los ojos. Lo que muere va al lugar de donde procede toda la vida.⁶⁹

Sólo falta reconocer que aquello que en verdad nos constituye es *uno* y no admite merma o incremento -es eterno e increado-, así como nuestra participación en ella, para conjurar semejante temor. «Yo creo -confiesa nuestro autor- que en el momento de morir llegamos a saber que un simple engaño había limitado nuestra existencia a nuestra persona.»⁷⁰

Cuando acontece la muerte el velo de este mundo se levanta y con él toda existencia individual y toda conciencia. Del mismo modo que la Voluntad no es susceptible de ser representada, la muerte no es factible de ser conocida. Los infundados anhelos del hombre en la existencia de una vida después de la muerte se quedan insatisfechos. El nacimiento y la muerte son los polos de la vida, lo que fuésemos antes de nacer y después de morir es inaccesible. Ellos definen una dualidad que sólo existe en el mundo como representación. La voluntad se objetiva de acuerdo con su carácter

⁶⁹ PP, t. II, p. 290

⁷⁰ WWV, t. II, p. 582

interno, oculto, que solamente podemos descifrar a partir de sus manifestaciones individuales.

El espectro de la muerte acompaña a cada paso, amenazando con llevarse todo aquello por lo que el individuo ha luchado. Tememos a la muerte porque marca la conclusión del sujeto, empero este evento no constituye más que la reintegración del individuo en la voluntad cósmica. Vemos que los individuos entran y salen de la existencia constantemente, pero el individuo es sólo un fenómeno entre otros. Sólo existe éste en la representación, para el conocimiento. El individuo llega de la nada a la vida cual regalo divino y después sufre su pérdida y regresa a la nada.

La vida es una frágil gota de agua en el mar de la eternidad...

“«¿Dónde estaré yo cuando haya muerto? –pregunta Thomas Buddenbruck-. ¡Pero si es tan luminosamente claro, si es tan soberanamente sencillo! Estaré en todos aquellos que han dicho, dicen, dirán yo: pero de modo especial estaré en aquellos que lo dicen de un modo más pleno, más enérgico, más alegre... en algún lugar del mundo está ahora creciendo un muchacho, un muchacho bien dotado y bien logrado, capaz de desarrollar sus cualidades, un muchacho que está ahora creciendo y que es límpido, puro, cruel y valiente, uno de esos seres humanos cuya contemplación incrementa la felicidad de los felices y hace desesperarse a los infelices: ése es mi hijo. Ése soy yo, pronto... pronto... en cuanto la muerte me libere de la mísera ilusión de que yo no soy tanto él como yo... ¿He odiado yo alguna vez la vida, esta vida pura, cruel y fuerte? ¡Locura y malentendido! Sólo a mí mismo me he odiado, por no poder soportarle. Pero yo os amo..., os amo a todos vosotros, oh felices, y pronto dejaré de estar excluido de vosotros por una estrecha reclusión; pronto aquello en mí que os ama, pronto mi amor a vosotros quedará libre y estará junto a vosotros y en vosotros... ¡junto a todos vosotros y en vosotros!»⁷¹

⁷¹ Mann, Thomas, Schopenhauer Nietzsche Freud, Alianza, Madrid, 2004, p. 58

CAPÍTULO SEGUNDO

El arte como metafísica

La contemplación pura, las bellas artes y el genio

“el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”

-Nietzsche, Friedrich-

§ I.

El ojo de la tormenta: lo bello y lo sublime

La teoría estética de Schopenhauer parte de la idea que el intelecto humano puede exceder su función estrictamente *orgánica* –inclusive *primitiva*-. Pues al igual que los demás órganos que integran el cuerpo del animal, la finalidad de la inteligencia es la preservación de la vida del individuo. En efecto, las relaciones que manifiestan los objetos entre sí pueden ser descompuestas en cualquiera de las cuatro formas del principio de razón; sin embargo en el caso de los animales, al ser una manifestación más compleja de la voluntad, esto significa que su relación con su entorno se verá orientada hacia su propia conservación y para ello ha menester de conocimiento. El solo propósito del entendimiento es identificar el nexo causal entre los objetos para beneficio del animal: el rasero a partir del cual todo ser vivo se relaciona con el mundo es, entonces, el *interés*.

De este modo, todo objeto se relaciona con la voluntad del sujeto que lo percibe, como un objeto con la capacidad de generar una acción, esto es, un *motivo*; la pauta la establece la voluntad de vivir del individuo, y su vehículo es el intelecto. Todo sujeto, en tanto individuo, posee un cuerpo, que es la encarnación de su propia voluntad. Ahora bien, al estar todo conocimiento mediado por el cuerpo se sigue que el conocimiento es filtrado por la voluntad del sujeto y obedece a sus propósitos. La consecuencia directa es que la relación del sujeto con el mundo sea *egoísta*.

Todo conocimiento originado a partir del principio de razón, por tanto, se destina al servicio de la voluntad. Así pues, el animal humano, a pesar de encontrarse dotado de una forma de conciencia abstracta –la razón-, se conduce en su entorno, asimismo, a partir de la relación que los objetos entablan con su propia voluntad. El hombre, siendo también manifestación de esta sustancia única, orienta casi toda consideración sobre el mundo conforme a su propio favor. Bajo esta mirada interesada, el valor del objeto (sea una flor o un mineral) se centra en su *utilidad*. El grado más alto de objetivación de la voluntad tampoco está exento de este destino cósmico, sino que refleja con mayor diafanidad la discordia y el absurdo inherente a la voluntad de existencia: la carestía y la inextinguible guerra.

La distinción postulada por Hegel entre naturaleza y civilización es, de acuerdo con la metafísica schopenhaueriana, *artificial*. Aquel proceso a partir del cual el espíritu

se reconoce a sí mismo en sus distintas configuraciones y construye un mundo histórico es una ficción, pues el motor de toda esta aventura, la razón -otrora concebida como el pináculo de la existencia y la mayor dignidad del hombre-, no es más que un órgano que secunda los fines de la voluntad, no más que un agregado. El destino del universo no ha sido dictado por inteligencia alguna.

Dios, el progreso, la libertad y el amor -nos enseña esta filosofía- son ilusiones. El orden de este mundo es irracional, oculto, disfrazado bajo el velo de la legalidad y la necesidad. La dignidad del hombre no puede cifrarse ya, por tanto, en su facultad racional, sino en su capacidad de *rebelarse* contra esta fuerza caótica. Breves, sin embargo, son los momentos en que el hombre puede distanciarse verdaderamente de los devaneos que la vida conlleva, el sosiego duradero pareciera algo inalcanzable.

El trajín constante de la vida doméstica la mirada del hombre, enteramente absorbida por la inminencia de la carencia y el dolor, quedando incapacitado para la contemplación y el asombro. Así pues, los instantes en que se disipa de la conciencia la premura de este mundo son auténticamente estados de excepción y el privilegio de muy pocos. Son únicamente dos los estadios, según nuestro autor, en que el espíritu se desprende de las aflicciones y se inmerge en un estado de perfecta calma: la contemplación estética y la santidad.

La independencia que el intelecto pueda conquistar sobre la implacable voluntad, sin embargo, es debida a un desarrollo desmedido de este órgano. Este exceso se presenta como un anhelo hacia el conocimiento más puro, el de la verdadera naturaleza de las cosas. Liberándose de la guía del principio de razón, el intelecto no tiende sino hacia el conocimiento del objeto pero no ya como individuo, sujeto a toda clase de imperfecciones. Durante la experiencia estética se eliminan las contingencias del objeto y prevalece únicamente su forma *ideal*. Lo que en un primer momento define a la contemplación estética es, pues, su carácter ajeno a las formas tradicionales de conocimiento. El arte no brinda ya conocimiento sobre las relaciones de los objetos, sino *de los objetos mismos*. Así pues, desprendiéndose el hombre de su propia individualidad es cómo se puede alcanzar el conocimiento más perfecto.

Así como el estado estético de una puesta de sol es el mismo si se mira de una cárcel o desde un palacio, así también el ojo que contempla un cuadro, el oído

que se entrega a las armonías de la música, viven en una esfera en que es indiferente que el ojo o el oído pertenezcan a un rey o a un mendigo.¹

En ambos estadios, la necesidad que constantemente ocupa la conciencia se disipa y el apremio de la voluntad, y con ella todo sufrimiento, queda mitigado. Ambos constituyen el mayor bien que el hombre puede alcanzar en vida y la dicha verdadera.

Por *santidad* se entiende el camino de la identidad de uno mismo con la totalidad del ser y la redención del sufrimiento del mundo, vía el ascetismo -en sintonía con la doctrina budista y judeo-cristiana, en cuyas enseñanzas parcialmente se inspiró el autor-. Es un éxtasis en que el hombre comprende la conformación del universo entero a partir de su propio ser y de su pertenencia armónica en él; rehuye del placer físico porque sólo engendra más dolor y porque ha alcanzado la conciencia clara de que la satisfacción de una necesidad es efímera.

La diferencia entre el santo y el artista, así pues, radica en que el primero busca la entera *abolición* de su propia voluntad, mientras el segundo sólo lleva a cabo una *suspensión*. El sentido ordinario del conocimiento se restringe al mundo de la apariencia, sin embargo mediante el ascetismo y la contemplación estética podemos avistar el mundo *suprasensible*. La epifanía, no obstante, puede acontecer solamente a través del silencio de la voluntad individual.

Le fascina la contemplación del espectáculo de la objetivación de la voluntad, ante el cual se detiene, sin cansarse de contemplarlo ni reproducirlo, asumiendo él mismo los gastos de tal puesta en escena, esto es, siendo él mismo la voluntad que se objetiva y permanece inmersa en un continuo padecer. Ese conocimiento puro, verdadero y profundo de la esencia del mundo se vuelve un fin en sí; el artista se detiene ahí.²

Mediante el desprendimiento del intelecto del férreo yugo de la voluntad, los objetos ya no se muestran iluminados bajo la luz de la utilidad, sino que brillan por sí mismos. La contemplación estética es la forma más profunda de conocimiento *objetivo*. Las afecciones que ocupan a la conciencia distorsionan el modo en que los objetos se nos presentan. Al mostrarse bajo la luz del interés, sólo se piensa al objeto a partir de su relación con los demás de su clase, no como éste sea en sí mismo; es necesario suspender nuestro ánimo para alcanzar el conocimiento más perfecto de las cosas. La

¹ Simmel, Georg, *Schopenhauer y Nietzsche*, Ediciones Espuela de Plata, Madrid, 2004, p. 123

² *WWV*, t. I, p. 361

concepción artística del mundo quiebra el curso normal de la vida, la obra de arte muestra a la idea de forma intuitiva.

[...] tan sólo lo que nace de la intuición puramente objetiva o es suscitado inmediatamente por ella entraña el germen vital del cual pueden crecer producciones artísticas genuinas y originales; no sólo en las artes plásticas, sino también en la poesía e incluso en la filosofía.³

El problema grave con que nos enfrentamos en la estética schopenhaueriana es que concibe a una experiencia tan profunda y tan compleja, como lo es el encontrarse de frente con una obra de arte, de forma *unívoca*. En lugar de admitir alguna otra forma de experimentar el arte que el desprendimiento y el conocimiento, la estética schopenhaueriana se encuentra atrapada en una única rúbrica en la que no puede sino acentuar alguno de estos dos elementos –la manifestación de la idea y la calma de la voluntad-, conforme al tipo de experiencia.

El quehacer artístico surge, entonces, de la preeminencia anormal del intelecto sobre la voluntad. Sin embargo, ¿qué tanta legitimidad podemos encontrar en considerar la tranquilidad y el conocimiento como los componentes únicos de la experiencia estética? Encontramos en la descripción schopenhaueriana de la contemplación estética aspectos dionisiacos y, sobre todo, apolíneos; empero estamos todavía ante el germen de la estética nietzscheana. Aún no podríamos identificar al sueño o a la embriaguez claramente como las formas de experimentar el arte. Según Schopenhauer, el encuentro con el arte implica un desprendimiento del cuerpo y la propia individualidad, sin embargo este desprendimiento es sobrio. No conlleva la disolución de la conciencia, pero sí una comunión, una fusión quizá, con la naturaleza. La envuelve la calma, pero no provoca la profundización en el interior del sujeto.

La contemplación estética rasga el velo de Maya y avista el misterioso mundo como voluntad. Se descompone ésta en dos elementos -conforme al modelo de toda representación, pero liberada ya de la barrera del principio de razón-: el conocimiento de la idea, la vertiente objetiva, y el apaciguamiento de la voluntad, la subjetiva. Toda representación se descompone formalmente en sujeto y objeto, sin embargo en la contemplación encontramos que las contingencias de cada elemento han sido superadas. Lo que presenciamos a través de este mágico estado es la forma arquetípica que se reproduce millones de veces en el mundo, pero de manera imperfecta. Haciendo a un

³ WWV, t. II, p. 360

lado las determinaciones espacio-temporales del objeto, así como la suspensión de la voluntad en la conciencia del sujeto, el principio de razón ha perdido su vigencia. La idea es en todo caso un *objeto*, pero que no ha cobrado una forma corpórea. A través del arte, el conocimiento rompe las cadenas de la servidumbre y la idea se vuelve *fenómeno*.

[...] la idea y el sujeto puro del conocer aparecen siempre simultáneamente como correlatos necesarios en la conciencia, desapareciendo al instante toda diferencia temporal, ya que ambos son completamente ajenos al principio de razón en todas sus formas y moran fuera de todas las relaciones establecidas por él, asemejándose al arcoiris y el sol, que no tienen parte alguna en el continuo movimiento y sucesión de las gotas de lluvia que caen.⁴

El goce estético no emana del conocimiento de la idea sin más, requiere del estado de tranquilidad presente en la contemplación desinteresada. Al ser la voluntad el origen del dolor y sufrimiento, su abolición conlleva la dicha y el sosiego del espíritu, aunque sólo será provisionalmente. La proporción entre la conciencia de los objetos externos y la de la voluntad individual, entonces, es completamente inversa, esto es, a mayor conocimiento del objeto disminuye el conocimiento de la voluntad en mí y a mayor conocimiento de mi deseo menor conocimiento del objeto fuera de mí: *no es posible el conocimiento de la idea sino ignorando completamente la impronta de la voluntad en el individuo*. La experiencia estética del mundo como voluntad sólo puede ser alcanzada traspassando la barrera de la corporeidad.

Así pues, el cuerpo, la objetivación más íntima de la voluntad cósmica y que en un primer momento se mostró como la clave para descifrar el misterio del universo, se presenta ahora como un obstáculo para el verdadero conocimiento de las cosas. La experiencia del cuerpo nos pone sobre las huellas del enigma del mundo, pero para contemplarlo hay que romper el vínculo con éste. La recepción de la idea implica necesariamente la anulación de la individualidad y, por consiguiente, de la concepción egoísta del mundo; en otras palabras, la objetividad sólo puede ser alcanzada mediante la supresión del cuerpo en la conciencia.

Encontramos reiterada en la filosofía schopenhaueriana la antigua moral de un platonismo trasnochado, que preconizó el desprendimiento y el desapego del cuerpo como la clave para alcanzar la virtud, vilipendiando lo terrenal por ser efímero. La dicotomía parmenidea entre apariencia y verdad ha cobrado renovado vigor, una vez más el aquí y el ahora ha sido proscrito al olvido. La redención de la carne y de la

⁴ WWV, t.1, p. 301

existencia es una idea todavía ajena a la filosofía schopenhaueriana, pues subyace a toda su obra la concepción de que la vida es el peor de todos los males, su estética es evidencia de este pesimismo. “La vida –dice Schopenhauer- *nunca* es bella, sino que sólo son bellas sus imágenes transfiguradas en el espejo del arte o de la poesía; sobre todo en la juventud, cuando todavía no conocemos la vida. Más de un joven se sosegaría si se le pudiese procurar esta comprensión.”⁵ La estética schopenhaueriana comparte esta raíz con la ética del ascetismo.

En la contemplación, la autoconciencia –esto es, la conciencia de uno mismo como un ser volitivo- se modifica, el objeto llega a ocupar la conciencia del sujeto a tal grado que ya no pueden distinguirse entre sí: el sujeto puro del conocimiento y la idea devienen *uno mismo*. Al suprimir los accidentes espacio-temporales del objeto, el sujeto rompe con su propia individualidad. La objetividad pura no consiste sino en la *identidad* entre objeto y sujeto. La conciencia empírica está regida por el principio de razón, sin embargo al dirimir la individualidad del sujeto se logra una transición hacia lo que Schopenhauer llamó en su juventud una “conciencia mejor”, una conciencia eidética.

Hay, no obstante un linde insoslayable entre la conciencia empírica y esta conciencia teórica. No hay vínculo posible, pues se anulan recíprocamente.

Para el *intelecto al servicio de la voluntad*, es decir, en el uso práctico, no existen más que *cosas individuales*; para el intelecto que se ocupa en el arte o la ciencia, es decir, que es activo por sí mismo, solamente existen universalidades, géneros completos, especies, clases, ideas de las cosas; porque incluso el artista figurativo pretende representar en el individuo la idea, esto es, la especie.⁶

La original escisión que encontramos entre objeto y sujeto, al experimentar la transición a la contemplación, deviene en una unidad armónica: la voluntad que determinaba a la conciencia, ahora se ha puesto a su servicio, como en las fiestas saturninas intercambiaban lugares los amos y los siervos. La coincidencia entre el sujeto del querer y el sujeto cognoscente es el *milagro* que inaugura el arte, es una experiencia *inefable*, que de alguna forma se traduce en actividad.

La cosa individual, durante la experiencia estética, se eleva a la idea de su especie, la percepción sensible y la contemplación de la idea no están desvinculadas. La cosa sensible no se pierde, sino que se convierte en *paradigma*. Así como en la aritmética se explican las propiedades universales de una figura geométrica a partir de

⁵ WWV, t. II, p. 363

⁶ PP, t. II, p. 34

una figura trazada en un pizarrón, del mismo modo cada objetivación de la voluntad refiere manifiestamente a la idea de la que es objeto, por ello es posible alcanzar la idea a través de cualquier objeto. Ella no se percibe con los ojos de la cara, sin embargo, la sensibilidad es indudablemente un primer peldaño hacia ella.

Por *belleza* debemos entender únicamente la representación desinteresada de la idea; sin embargo, es inevitable reconocer que hay objetos que invitan a la contemplación con mayor fuerza que otros. A través de los objetos más bellos se experimenta la transición a la conciencia mejor con mayor facilidad, pues son justamente éstos los que representan a su idea más adecuadamente. Schopenhauer no reconoce ninguna diferencia fundamental entre la belleza natural y la artificial, sin embargo admite que es más fácil captar la idea en la obra de arte que en la naturaleza misma debido a que ésta se sustrae del margen de la utilidad y permite el aquietamiento de la voluntad con mayor facilidad. El arte representa a la idea libre de las relaciones contingentes que manifiestan sus objetivaciones en la naturaleza, en ello radica su éxito para provocar el goce estético en el espectador. La obra de arte posee un carácter *extraño* a la naturaleza, efectivamente encarna una idea, no obstante fuera del ámbito de la contienda por la existencia, la muestra libre de imperfecciones, en un objeto ajeno al modo en que regularmente los objetos son considerados. En este sentido, lo desconocido en general favorece a la contemplación, pues despierta el asombro con mayor facilidad. La obra bella se presenta en el mundo pero no forma parte de él, no pertenece a su estructura relacional; no es una mera imagen de la realidad fuera de ella, sino una reproducción artificial de lo que es el mundo en-sí. Conforme al tipo de experiencia que se tenga del objeto podemos denominarla bajo dos categorías fundamentales, la belleza y lo sublime.

Al igual que el filósofo de Königsberg, reconoce Schopenhauer dos categorías de lo sublime, dinámico y matemático. La primera se experimentaría en el contacto con grandes y, por momentos, terribles fuerzas de la naturaleza, la segunda nace del asombro de contemplar grandes distancias espaciales y temporales

Para Kant, la contemplación de la vastedad del espacio y el tiempo es la experiencia más profunda del sentimiento de lo sublime, pues evoca a lo infinito e ilimitado, y, por asociación, a las *ideas*⁷. En última instancia el arte bello debe acercarse a las ideas morales.

⁷ El sentido en que Kant utiliza este concepto es completamente distinto al que emplea nuestro autor. Para él, es un concepto creado por la razón en su afán por hacer de la experiencia un sistema lógico. Son los

Lo sublime dinámico no sólo consiste en la contemplación de la idea, pues acontece sólo cuando el objeto presenciado es *hostil* a la vida del espectador. Al atravesar esta experiencia, la voluntad del sujeto abiertamente se opone a su intelecto, sin embargo este último es el vencedor. Ambas formas de experiencia surgen del desprendimiento de la conciencia, la diferencia entre ambas es que la contemplación de lo sublime es activa y la de lo bello, pasiva. El mérito que Schopenhauer encuentra en el tempestuoso espectáculo de las fuerzas indómitas de la naturaleza es que en su presencia el hombre se enfrenta con su propia finitud. Este sentimiento no estimula al hombre a someterse al destino ético de la razón, sino a la *indiferencia* ante la vida. La experiencia de lo sublime refleja decisivamente la victoria de la inteligencia sobre la vida, y sólo a través de ella el hombre puede presenciar verdaderamente la infinitud y el vacío del mundo, la ausencia de toda finalidad y la omnipresencia del dolor.

En la contemplación de aquello que amenaza a la vida, el espectador descubre la bagatela de su propia fuerza y tamaño. En ella, sin embargo, se advierte el peligro hacia la vida en general, mas no inminentemente, necesariamente el riesgo hacia el espectador ha de ser sólo potencial –pues es imposible acceder a la conciencia mejor peligrando el propio pellejo-. Así también, conforme a la intensidad con que se experimente esta amenaza, en el espectador se manifestará proporcionalmente la fruición de lo sublime.

Esta experiencia en su vertiente dinámica, según el filósofo de Danzig, es la forma cabal de la contemplación estética, pues aquello que originalmente repele a la voluntad del individuo es experimentado por su intelecto como goce, el sujeto ya se ha desprendido por completo de su individualidad y permanece fuera del espacio y el tiempo como *espejo del mundo*. En la experiencia de lo sublime se manifiesta el contraste entre la debilidad del sujeto que quiere y la serenidad del sujeto cognoscente. Así, ante la amenaza y la *presencia* embriagante de la idea, el espectador descubre en su propia insignificancia la majestad de lo inconmensurable, se devela el poder indómito de la voluntad. El sentido de lo sublime es la renuncia a la vida, posee siempre un matiz trágico.

conceptos indeterminados a partir de los cuales toda determinación puede ser pensada; encontramos entre ellos la idea de libertad, justicia, Dios, alma, causa del mundo, etc. “[...] así como el entendimiento necesitaba las categorías para la experiencia, así también la razón contiene en sí el fundamento de las ideas; por tales entiendo conceptos necesarios cuyo objeto, sin embargo, no *puede* ser dado en ninguna experiencia. Los últimos yacen en la naturaleza de la razón del mismo modo que los primeros yacen en la naturaleza del entendimiento, y si aquellos llevan consigo una apariencia ilusoria que fácilmente puede engañar, esta apariencia ilusoria es inevitable, aunque bien puede impedirse «que seduzca».” (Kant, *Prolegómenos*, Istmo, Madrid, 1999, p. 201)

Toda obra de arte no es sino un simulacro de esta intuición eidética, en cualquiera de sus manifestaciones; asimismo, la aptitud para despertar este mismo efecto en el espectador es propiamente en lo que consiste la *genialidad* del artista.

El artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos. El que tenga esos ojos, de suerte que reconozca lo esencial, al margen de todas las relaciones que subyacen a la cosa, constituye justamente el don del genio, lo innato; pero el estar en situación de prestarnos ese don y hacernos ver a través de sus ojos, esto es lo adquirido la técnica del arte.⁸

Lo fundamental en el proceso artístico es, entonces, la recepción de la idea en el artista. El método a partir del cual éste comunica esta experiencia en su obra es -según Schopenhauer- algo derivado. Pareciera, no obstante, demasiado arriesgado apostar únicamente por la intuición como el elemento determinante de la actividad artística – pues finalmente la obra consumada es el puente único entre la visión del artista y la del espectador-, sin embargo esto no implica que el valor del método sea despreciable, sino solamente que no aporta nada ya al conocimiento previo de la idea, que dirige en todo momento el proceso creativo. El genio es el agente que provee al mundo nouménico con un rostro inteligible, su obra es un puente entre el mundo fenoménico y la cosa en sí.

Muchos artistas reportan que el momento crucial de la actividad artística es precisamente el proceso técnico, la producción material, ya que la idea (o ideas) que el artista busca plasmar no se comienza a reconocer sino hasta esta etapa. Durante el refinamiento de la obra pueden surgir elementos imprevistos que afecten el objetivo del artista; así como sugerencias inherentes al material mismo que se emplea. El proyecto del artista no siempre se encontrará claramente definido y no es sino hasta que se encuentre inmerso en su actividad que finalmente logrará formarse. La sentencia de Schopenhauer no deja de ser problemática, no obstante debemos reconocer junto con él que hay algo anterior a la obra, que la origina.

Lo significativo en el arte y lo que cautiva la mirada del espectador, no es exclusivamente la técnica del artista, sino la claridad con la que muestra el mundo *detrás del velo*. Las ocurrencias psicológicas que puedan acontecer, así como la práctica artística es algo accesorio. La virtud del artista no descansa tanto en su mano, como en su mirada, ésta es el sello irreplicable que imprime en su obra. En el arte podemos advertir el verdadero contenido de los fenómenos de la naturaleza, porque el artista ha alcanzado ya este conocimiento a través del aquietamiento de su propia voluntad. El

⁸ WWV, t.1, p. 286

modo específico en que el artista lo exterioriza es irrelevante, cualquier método es legítimo para este propósito. El verdadero artista es sólo aquel que ha alcanzado la intuición pura del objeto y logra reproducirla artificialmente. Él comprende el misterio detrás de la naturaleza y lo plasma en su obra; *sólo es arte aquello que expresa una idea*. La obra de los grandes como Homero, Dante o Shakespeare no posee etiqueta legítima y no arraiga solamente en la época en que nació, sino en el porvenir, su auditorio es el género humano entero.

Sin importar el método que se elija, lo fundamental en una obra es que sea una representación arquetípica del objeto, y no su mera imitación. El artista es realmente una disposición innata y no se origina a partir del estudio de reglas, pues en el arte no hay regla que no pueda ser quebrada. Su meta es la belleza y puede alcanzarla por cualesquiera medios.

La labor artística no se reduce a la imitación de la naturaleza, sino que es la objetivación de la *verdadera forma* de los objetos. La repetición es el orden del mundo como voluntad, y el arte de algún modo también forma parte de este proceso (puesto que su mirada se dirige a la voluntad repetitiva); pero es también la única forma de actividad no repetitiva, pues no se origina en la voluntad de vivir, sino en la contemplación.

Toda obra de arte supone un presentimiento intuitivo del origen de las repeticiones. El artista posee un elemento a priori que le permite descubrir la belleza presente en la naturaleza, pues él conoce el impulso oculto en la naturaleza, identifica sus formas mejor logradas y las recrea artificialmente. De otra forma, “[...] no es posible ningún conocimiento de lo bello: siempre es a priori, cuando menos en parte, si bien este a priori es de un tipo completamente distinto al que nos hace conscientes de las formas del principio de razón.”⁹

La solución del enigma del mundo, como ya había señalado Schopenhauer, sólo puede ser alcanzado a través del conocimiento de nosotros mismos. El artista reconoce este anhelo porque también se encuentra presente en él mismo. Así, el hombre puede reproducir la tendencia de la naturaleza ya que forma parte de ella; posee la facultad de reconocer los componentes esenciales de los objetos porque ha alcanzado ya el conocimiento de su propia naturaleza.

⁹ WWV, t.1, p. 313

La función de la fantasía dentro de este proceso es captar y complementar lo significativo de los objetos que se ofrece en la experiencia, depurando lo contingente que seguido la acompaña en el mundo. La fantasía es, pues, el vínculo entre la recepción de la idea y la producción artística, el principio activo que sobreviene a la contemplación pasiva de la idea. Ella es el motor que permite al artista completar el esfuerzo de la naturaleza y llevarlo a la perfección. Al artista no sólo lo caracteriza la abulia sino que también ha menester de un ingenio bien despierto y una imaginación altamente potenciada para descifrar la idea y omitir los accidentes en el objeto. Él anticipa a la naturaleza realizando lo que ella no pudo. La escultura ya se encontraba intrínsecamente en el bloque de mármol, la canción ya estaba presente en las cuerdas, el cuadro en las pinturas, pero sólo el genio es quien logra vislumbrarlas, sólo él muestra a las cosas con una luminosidad que no se evidencia en el mundo natural. Hay tres etapas en el proceso de la creación artística: la recepción sensible de la idea, el proceso de perfeccionamiento y compleción de la idea en la fantasía, y finalmente su expresión como forma inteligible en algún medio artístico. La tercera etapa sólo puede lograrse mediante el concurso de la voluntad. Las etapas esenciales son las dos primeras según el autor, no obstante no existe preeminencia entre estas fases, pues finalmente en la artista la contemplación se traduce en actividad.

La genialidad es la colaboración entre la recepción pasiva de la idea y la función activa de la imaginación para completar y perfeccionar las formas que la naturaleza presenta. En ella la voluntad se pone al servicio del conocimiento.

La labor del artista no consiste en la creación de algo que no existe en el mundo, sino en el descubrimiento del carácter inmemorial de algo siempre visto y siempre experimentado que permanecía oculto para el grueso de los hombres. La característica fundamental del arte no es la innovación, sino la *originalidad*. El genio evita el capricho y la repetición, aporta novedad y ejemplaridad. El arte no brindará objeto alguno que pueda contrastar con la vejez del mundo; el artista jamás podrá producir algo nuevo, sino, bajo condiciones específicas, algo más *antiguo*.

[...] el artista reconoce en las cosas singulares su *idea* como *si comprendiese a la naturaleza con media palabra* y expresa netamente lo que la naturaleza sólo balbucea, estampando aquél en el duro mármol la belleza que ésta ha malogrado en mil intentos; luego la coloca frente a la naturaleza como si le preguntase:

«¿Era esto lo que querías decir?», resonando un «¡Sí, era eso!» por parte del entendido.¹⁰

A diferencia de Kant, quien concibe a la belleza como la manifestación de una finalidad sin fin, para Schopenhauer la obra bella patentiza el verdadero fin de la naturaleza, muestra al objeto en su *ipseidad*. También el arte perpetúa la repetición de la voluntad, sin embargo es el único vehículo que permite escapar de este mecanismo, pues remite a un objeto anterior a la representación misma y fuera del orden causal. El arte rompe con el eterno presente de la voluntad para conducirnos a un pasado *a-histórico*: el arte no reproduce las repeticiones de la voluntad sino la ley detrás de estas repeticiones.

La contemplación pura es un estado al que cualquiera puede acceder, sin embargo el espectador puede comprender la belleza sólo en la medida de sus propias posibilidades. La contemplación no es meramente pasiva, el sujeto debe poseer una inteligencia desarrollada para ser interpelado por una obra de arte, sobre esto afirma Schopenhauer: “Ante un cuadro uno ha de colocarse como ante un príncipe y aguardar a que nos dirija la palabra, pues de lo contrario sólo nos oiríamos a nosotros mismos.”¹¹

Para el gusto grosero no hay escultura, cuadro o pieza que despierte el asombro, pues si bien la obra demanda la atención de su espectador, él debe poseer la capacidad de corresponder a su llamado. El arte estimula a su auditorio a través de la imaginación al dejar la obra “abierta”, pues no todo puede quedar expresado en ella. El arte refiere al reino de la posibilidad, no a lo determinado, por ello la obra genuina jamás pierde su capacidad de expresión ante el espectador atento.

A largo de su obra Schopenhauer reitera decididamente el carácter positivo del dolor y la vacuidad que implica la satisfacción de los apetitos, así también pareciera que el placer estético refiere únicamente a un vacío y no una plenitud. La descripción que se hace de éste es por vía negativa, como la desaparición de un sufrimiento, un momento de calma, y no la presencia de un goce, cual si fuese un mero anestésico. Sin embargo, debemos admitir que al arrebató estético le es inherente cierta clase de *deleite*, que no es susceptible de ser comparado con la efímera felicidad o con el placer sensible, sino al sentimiento que genera el estímulo de la imaginación y la inteligencia. Si bien la vida es una constante fuente de aflicción, la intuición de lo que posibilitó su existencia es fuente de júbilo.

¹⁰ WWV, t. I, p. 313

¹¹ WWV, t. II, p. 393

El arte es medicinal, no es fortuito que el director de las musas sea también el padre de las artes curativas. El arte no sólo aligera las cargas de la vida, la ennoblece.

[...] la importancia y el alto valor del arte no ha solido gozar de suficiente reconocimiento; cuando se tiene en cuenta que –a nuestro modo de ver- el conjunto del mundo visible sólo es la objetivación, el espejo de la voluntad, para su autoconocimiento e incluso –como pronto veremos- para la posibilidad de su salvación, y se pondera al mismo tiempo que el mundo como representación, cuando se lo contempla aisladamente e invade en solitario la conciencia al emanciparse del querer, es la cara más amable e inocente de la vida, entonces hemos de ver al arte como la plenitud de todo esto, porque ofrece esencialmente lo mismo que el propio mundo visible, sólo que de manera más concentrada y consumada, con propósito y reflexión, por lo cual cabe llamar al arte la flor de la vida en el pleno sentido de la palabra. Si el mundo como representación en su conjunto sólo es la visibilidad de la voluntad, el arte es la elucidación de esa visibilidad, la *cámara oscura* que muestra los objetos más nítidos y permite recogerlos para verlos mejor, el teatro dentro del teatro, el escenario dentro del escenario, como en *Hamlet*.¹²

§ 2.

El espejo del mundo

La naturaleza no es buena economista, invierte un gran esfuerzo en su actividad y su remuneración es ínfima. La lucha por la vida conlleva incontables intentos frustrados.

El genio es el producto más escaso, es verdaderamente un acontecimiento único e irrepetible. Entre millones de seres humanos que han existido a lo largo de la historia encontraremos escasísimos ejemplos de estos individuos extraordinarios. Sus obras perduran a través del tiempo, conmocionan y conmueven a los hombres, no excluye lenguas o naciones y su alcance es ilimitado.

El misterioso talento del genio es fuente inagotable de inspiración, y su nombre pervivirá entre los hombres como joyas invaluable. Éste es el mayor logro de la naturaleza, el artista, el genio. Es aquél cuyo intelecto se ha rebelado frente a la voluntad y ha logrado conquistarla. La contemplación en él se da con toda naturalidad y puede permanecer en ella por un lapso más prolongado que el grueso de los hombres, su morada no es ya este mundo sujeto a la necesidad, sino *el mundo de las ideas*.

La genialidad es una aptitud para la suspensión de la voluntad, un estado de ánimo, un exceso en las capacidades cerebrales. Sólo en el que la posee encontramos

¹² WWV, t. I, p. 361

una escisión duradera y profunda entre voluntad e inteligencia, esta situación, sin embargo, se encuentra lejos de ser una bendición para él.

El genio consiste en un anómalo exceso de inteligencia, que lejos de beneficiar al individuo que lo posee, se avoca al conocimiento de la idea al punto que compromete la supervivencia del individuo. Por ello es verdaderamente un lisiado para la vida práctica, aventaja a los hombres en inteligencia pero no en astucia. El hombre común presenta gran aptitud para elegir medios adecuados a los fines de su voluntad, el hombre genial busca producir obras. La característica fundamental del hombre contemplativo, esto es, la pérdida de la determinación como individuo, se agudiza en el artista a tal grado que manifiesta además una escisión de las relaciones que lo vinculan con el mundo. Las características de la genialidad son idénticas a las que ya utiliza Schopenhauer para describir la contemplación estética. No hay un rasgo definitorio del genio porque no hay diferencia sustancial entre la capacidad para crear y para contemplar, sólo que el genio es poseedor de una mayor aptitud y disponibilidad para la contemplación. El método del genio es la contemplación, sin embargo por qué en él se traduzca en producción estética y no en el espectador es verdaderamente un misterio. El hombre común posee la capacidad para reconocer la belleza merced al hecho de que él mismo es voluntad objetivada, sin embargo el genio es el artífice que no sólo identifica el esfuerzo de la voluntad, este impulso que constituye a la naturaleza y a los hombres, sino que lo lleva a la perfección, superando incluso a la naturaleza en la representación de las ideas.

El manierismo, esto es, la imitación de la obra de los genios, es una empresa absurda. La calidad del arte no puede ser determinado a partir de reglas, lo esencial está en el intelecto del artista. “El genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) por medio de la cual la naturaleza da reglas al arte.”¹³ Todo arte supone reglas, pues también es una disciplina técnica, no obstante en la obra esto no se debe percibir. La creatividad del artista y la aplicación de las reglas deben entrar en perfecta armonía. El genio descubre que las reglas son meras escaleras para llegar más alto, pero una vez alcanzada la cima se vuelven inútiles. El arte no es conceptual, así que no puede ser aprendido o enseñado: es a priori, *innato*. Genio es el talento de producir obras originales, no de aprender según reglas. Las leyes de Newton pueden ser enseñadas a cualquier sujeto racional, pero no es posible enseñar a poetizar, el poeta sólo es poeta.

¹³ Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, Antonio Machado libros, Madrid, 2003, p. 273

El talento se asemeja a un tirador que hace diana en un objetivo que los demás no pueden alcanzar; el genio alcanza un objetivo que los demás no pueden ver y del que sólo reciben noticia indirectamente, o sea, tarde, admitiéndolo sólo de buena fe.¹⁴

La contemplación es un estado tan constante en él que se le dificulta ya el conocimiento a través de las formas del principio de razón, e incluso califica a la utilidad como un criterio irrelevante para juzgar a los objetos. Su situación es paradójica, pues él, quien se encuentra tan íntimamente familiarizado con la vida -sus movimientos y sus formas- y la reproduce con una fidelidad inusitada, finalmente es alguien ajeno a ella. Esta figura es encarnada de forma ejemplar por el español Francisco de Goya. Podemos imaginar al pintor al comienzo del s. XIX entre las multitudes en guerra, siempre él al margen, retratando las funestas escenas de la invasión francesa, pero nunca tomando parte en ellas. Así, el genio es el fiel exegeta de la naturaleza y de los hombres, pero no arraiga en el suelo que lo vio nacer.

La primera señal de genialidad, asimismo, es la reproducción de la intuición en una pintura o escultura. En ambas disciplinas la brecha entre la intuición genial y la producción artística es la más corta. Al ser la intuición la fuente de toda verdad, es más fácil reconocer la genialidad del artista en una pintura o una escultura, manifiestan la idea de manera *directa*. Ésta es la razón de la estima y el favor con que han contado los pintores a lo largo de la historia, a diferencia de otras disciplinas en que no podemos distinguir tan fácilmente el talento natural.

Posee una profunda inclinación el genio por la intuición; sin embargo al descuidar la hilación del nexo causal permanece, de cierta forma, alejado del mundo de los hombres; como si el resplandor de las ideas lo hubiera cegado, ahora deambula errante y solitario. El don que le permite elevarse a la contemplación pura de manera más profunda y duradera de lo normal es también un óbice para conducirse por la vida exitosamente. Con la mirada fija en el cielo es imposible ver las piedras que se atraviesan en el camino.

La vida del genio se ve atormentada fundamentalmente por dos cuestiones, la incapacidad para conducirse felizmente por la vida, así como la incompreensión y marginación de sus coetáneos. A esto debemos añadir aún uno de los peores males que pueden aquejar a una persona que viva en contacto con otras, la envidia. No sólo carga

¹⁴ WWV, t. II, p. 379

con la difícil labor de vivir en sociedad, sino que todavía debe luchar contra aquellos que buscan relegar su trabajo al olvido. “*Homo homini lupus*”: nadie ha padecido esta guerra tanto como él.

Esta tendencia al uso libre –y, por lo tanto, anómalo- del intelecto, siempre vinculada a la capacidad para él, alcanza en el genio un grado en el que conocer se convierte en lo principal, en el fin de toda la vida; la propia existencia, en cambio, se reduce a una cuestión accesorio, a simple medio; así que la relación normal se invierte por completo. Por consiguiente, el genio, tomado en conjunto, vive más en el resto del mundo a través de la captación cognoscitiva del mismo que en su propia persona. El incremento anómalo de las fuerzas cognitivas le quita la posibilidad de llenar su tiempo con la sola existencia y sus fines: su espíritu necesita una ocupación más constante e intensa. Por eso le falta aquella serenidad al conducirse por las amplias escenas de la vida cotidiana y aquella cómoda asimilación a ésta que tienen los hombres corrientes, los cuales soportan con verdadero placer incluso su parte meramente ceremonial. En consecuencia, también para la vida corriente y práctica, tan adecuada a las fuerzas espirituales normales, el genio es una mala dotación y, como cualquier anomalía, un obstáculo. Pues con ese incremento de las fuerzas intelectuales, la captación intuitiva del mundo externo ha alcanzado tanta claridad objetiva y ofrecido tal exceso respecto de lo necesario para el servicio de la voluntad, que esa riqueza se convierte directamente en obstáculo de aquel servicio; porque la consideración de los fenómenos dados en cuanto tal y en sí misma siempre se separa de la consideración de sus relaciones recíprocas y con la voluntad individual, de modo que la captación serena perturba y obstaculiza a ésta. Para el servicio de la voluntad es suficiente una consideración de las cosas totalmente superficial que no ofrezca más que sus relaciones con nuestros eventuales fines y lo relacionado con ellos y que, por ende, consista en simples relaciones con la mayor ceguera posible hacia todo lo demás: esa clase de conocimiento es debilitada y perturbada por una captación objetiva y completa de la esencia de las cosas.¹⁵

La mayor dádiva de la naturaleza conlleva un peso difícil de blandir. Los obstáculos con que debe lidiar el genio son su inutilidad, su falta de templanza y prudencia -resultado de una sensibilidad desmesurada-, y la soledad. La genialidad desde siempre ha connotado cierta extravagancia. Ello se debe, según los hallazgos de Schopenhauer, a que la impresión intuitiva ejerce una influencia tan profunda en él que se ha vuelto, en cierto modo *ajeno* al mundo: el genio no comparte las mismas preocupaciones que sus congéneres, ni valora las mismas cosas, por lo que no conduce su vida del mismo modo. Esta enajenación presenta una peculiar afinidad con dos estados humanos, muy humanos: *la locura y la infancia*.

¹⁵ PP, t. II, p. 98

La cercanía de la genialidad con la demencia radica en que para ambas la impresión intuitiva en la conciencia es anormalmente fuerte. Ambas poseen una inteligencia al margen del principio de razón y ambas son completamente absorbidas por la impresión del instante; la diferencia, sin embargo, radica en que el genio conserva intacta su memoria, mientras que en el loco se encuentra completamente trocada.

La locura es un padecimiento de la reminiscencia que consiste en el quiebre de la hilación de los recuerdos en la conciencia; su continuidad y coherencia se confunden completamente. Ciertos recuerdos se reprimen y quedan reemplazados por invenciones, el pasado del individuo se falsea de manera inconsciente, y, por tanto, no posee verdaderamente autoconciencia. A pesar de esta discapacidad, su inteligencia permanece inalterada y en la mayoría de los casos llega a ser muy aguda, no obstante es un inepto para la vida práctica porque el orden causal que percibe está trastocado. Posee plena conciencia del presente, sin embargo el mundo en que vive es una ficción.

Aquello que en las cosas efectivas sólo existe imperfectamente y está debilitado por las modificaciones, la perspectiva del genio lo eleva a perfección al remontarse desde ahí hacia la idea: de ahí que el genio vea por doquier lo extremo y justamente por ello su conducta guste de ser extremada; no sabe encontrar la justa medida, carece de sobriedad y el resultado es lo ya dicho [su cercanía con la demencia]. El genio conoce perfectamente las ideas, pero no conoce a los individuos. De ahí que, como ya se ha señalado, pueda conocer profunda y concienzudamente al hombre, pero muy mal a los hombres; es fácil de engañar y un juguete en manos de los ladinos.¹⁶

Curiosamente, señala Schopenhauer, las personas más proclives a padecer esta enfermedad de la memoria son los actores. Entregado a la tarea de cambiar su identidad de acuerdo con el personaje que representa, la propia personalidad y memoria del actor terminarán por degenerarse y perderse.

Ahora bien, precisamente por la superioridad de las capacidades intelectivas sobre las desiderativas que presenta el genio, manifiesta por otra parte una extraña comunión con este otro estado que es la infancia, “cualquier niño –dice Schopenhauer– es de cierta manera un genio y cada genio es en cierta manera un niño”¹⁷. La infancia es para el grueso de los hombres la única etapa en la vida en que el entendimiento es puesto enteramente en libertad y prevalece sobre las demás funciones físicas. El crecimiento y desarrollo del cerebro condicionan y caracteriza la primera fase de la vida

¹⁶ WWV, t. I, p. 285

¹⁷ WWV, t. II, p. 383

de los animales, por lo que la inteligencia es en la mayoría de ellos la característica fundamental de esta etapa única; posteriormente se verá cancelada con la llegada de la nefanda pubertad, con el desarrollo de los genitales y el despertar del impulso sexual. La curiosidad y el asombro se manifiestan constantemente en el niño, pues la complejidad y novedad del mundo estimulan las capacidades representativas del infante. El mundo se muestra ante él puramente como un objeto para el conocimiento, sin finalidad o interés alguno. Aunado a ello, el resguardo que procuran los padres al infante lo liberan de toda preocupación, por lo que no conoce verdaderamente el dolor y se encuentra enteramente dispuesto para la contemplación desinteresada.

Esta inclinación de la inteligencia por suprimir la voluntad se muestra también en el carácter taciturno y melancólico de algunos genios, ello debido a que encuentran lo bello incluso en circunstancias desfavorables a su propia vida. Contemplan los horrores de la vida con desapego y desde la distancia, sin importar que le puedan afectar a él también. El genio no es un asceta, sin embargo él conoce de alguna forma el valor del placer y el sufrimiento que genera la necesidad insatisfecha, por lo que rehuye de las inquietudes del hombre común. Es propio del genio, así pues, un carácter *irónico*, ya que él puede ver la futilidad en las preocupaciones de los hombres. Posee la conciencia clara de que todo es vano. Sólo a él le es lícito burlarse de todo pues comprende que todo es la repetición de un tema único donde cambian los actores pero no los personajes. El genio se asemejaría a una figura que lograra brincar del escenario a un palco, para contemplar desde ahí la obra en su totalidad y lejos de las cuitas que tanto ocupan a los personajes.

El genio, a través de su extraordinaria intuición del hecho de que la vida (incluyendo su propia vida) es esencialmente sufrimiento, alcanza el punto en que la gran pregunta de la vida sobresale de la forma más vívida –ya sea afirmarla o negarla- y él decide afirmarla, plenamente conciente de lo que su decisión involucra. No ajeno al Bodhisattva en el Budismo o al agente universal de la compasión, pero a diferencia de la resignación de un santo, el genio elige participar en el mundo del sufrimiento y la miseria (por lo que él es plenamente responsable), sacrificándose él mismo, de algún modo, por el bien de la humanidad al crear obras de arte que facilitan a otros la aprehensión de ideas platónicas y que, igualmente, ofrecen recurrentemente serenidad estética como consolación. (Sin embargo, probablemente nada de esto le ocurra al genio) ¹⁸

¹⁸ The genius, through his extraordinary insight into the fact that life (including his own life) is essentially suffering, reaches the point at which the great question of life stands out most vividly –whether to affirm life or deny it- and he chooses to affirm life, knowing full well what his choice involves. Not unlike the Bodhisattva in Buddhism or the universal pitying agent, but unlike the saintly resignator, the genius chooses to participate in the world of suffering and misery (for which he is then fully responsible),

El genio es una paradoja, se encuentra más dispuesto hacia el sufrimiento que cualquier otra objetivación de la voluntad y, sin embargo, es el que accede con mayor facilidad a la contemplación libre de dolor. Es un poder que llega al individuo periódica e inesperadamente, por ello siempre ha sido concebido como una inspiración, una posesión por parte de alguna divinidad. El sufrimiento adviene con la retirada de la conciencia mejor y el regreso al mundo, inhóspito para él. Conoce perfectamente la esencia de la vida y, a pesar de todo, se aferra a ella.

El artista ejerce su actividad en el mundo, no puede y no busca escapar de la voluntad de vivir. Para el asceta la actividad no posee valor, el artista cifra el sentido de su vida en ello. En última instancia esta atracción hacia la vida sobre la tierra lo descalifica como candidato para la negación de la voluntad. En la contemplación estética la voluntad se reconoce a sí misma; en la santidad, en contraste, la voluntad se desvanece y ya no hay conocimiento, no hay *nada*.

El genio es su propia recompensa, no posee aliciente alguno que lo motive, salvo el trabajo mismo. El mayor bien para él es el ocio. El intelecto normal responde a la necesidad, pero ésta es histórica, toda obra que busque saldar una carencia se verá reemplazada por otra. La obra del genio, en cambio, es perenne, su ingenio persiste a través de las épocas y se comunica con todos los hombres. Su propia época lo menosprecia, concibiéndolo como un ser inmoral y extravagante, fuera de sí. Como el agua y el mercurio, el genio está condenado a permanecer separado del grueso de los hombres.

La independencia del intelecto sobre las demás funciones fisiológicas es también la razón por la que sus obras son inútiles (poesía, escultura, música, ninguna se rinde ante las necesidades de los hombres). La utilidad y la belleza son ámbitos completamente divorciados, y cuando se mezclan sólo será para detrimento de la segunda. El arte es una expresión libre. “La necesidad es la madre de las artes útiles; de las bellas artes lo es la sobreabundancia.”¹⁹ No sólo ofrece una mirada hacia la actividad de la voluntad, también es una mirada *explicativa* de esta misma, abre un nuevo panorama respecto a la interpretación científica y filosófica.

sacrificing himself, as it were, for the good of human kind by creating artworks that facilitate apprehension of the Platonic Ideas by others and that, equally, offer others the now-and-again consolation of aesthetic serenity. (None of this will probably occur to the artistic genius, however) (Atwell, John, Art as liberation in Schopenhauer, philosophy, and the arts, p. 93)

¹⁹ WWV, t. II, p. 396

Así como el intelecto normal sirve a un individuo, el genio ofrece servicio a la humanidad entera²⁰. El objeto pasa por el sujeto genial y lo regresa expresado de acuerdo a su valor ideal, haciéndose así más comprensible para los otros sujetos. Así como la nutrición beneficia el cuerpo de un solo individuo, así el genio vivifica el espíritu humano entero con su obra. La grandeza de un héroe consiste en sacrificar el provecho personal en aras de un fin *objetivo*, este título lo comparte solamente con el genio, y en ambos casos es también una entrega trágica. Ambos son los genuinos baluartes de la voluntad de vivir.

Finalmente, Schopenhauer nos aporta también una descripción *fisiológica* del genio. El primer rasgo fundamental que encuentra en él -reflejo de su célebre misoginia- es, por supuesto, que debe poseer sexo masculino. Manifiesta en su cuerpo un predominio de la sensibilidad sobre la irritabilidad. Requiere de un estomago fuerte, un cuello corto que permita la irrigación de la sangre de una manera más directa al cerebro. Asimismo, el cerebro del genio actúa como un *parásito*, pues él presenta una drástica separación entre el sistema ganglionar y el cerebral, al punto que el segundo absorbe por entero al primero.

Hereda, al igual que todo ser humano, el intelecto de la madre, pero no basta que la madre sea inteligente, pues falta todavía un temperamento vivo y pasional, que se traduce fisiológicamente en un corazón fuerte que permita la irrigación de sangre al cerebro para su desarrollo y función óptimos.

Los estudios científicos que se han realizado hasta nuestros días tampoco han podido resolver este enigma. La vida del genio se asemejaría a un relámpago, sólo transcurre en un instante, un instante en que llena con su luz el firmamento. Y al igual que un relámpago, podemos explicar la serie de relaciones en las que se puede manifestar un relámpago, pero no *por qué* existe.

§ 3.

La naturaleza y el arte

Todo objeto es susceptible de ser contemplado estéticamente, sin embargo el goce que pueda proporcionar no es igual en todos los objetos. Son dos las principales condiciones, según Schopenhauer, que debe satisfacer un objeto para ser considerado

²⁰ WWV, t. II, p. 366

bello. En primer lugar la idea debe ser expresada de manera clara en el objeto, esto significa que el éxito estético descansa parcialmente en su capacidad para depurar al objeto de las relaciones conceptuales que se ofrecen a la percepción ordinaria. En segundo lugar, un objeto es bello en función de que su idea exprese un mayor o menor grado de *complejidad*. Las objetivaciones de la voluntad presentan numerosos grados, que son la medida de nitidez y perfección crecientes con los que la voluntad se traduce en representación. Así pues, conforme a esta gradación corresponde una jerarquía de las bellas artes.

El arte manifiesta una materialidad distinta a la que encontramos en la propia naturaleza. La idea alcanza en él la objetivación fuera del mecanismo causal imperante en el mundo de la necesidad, su manifestación, por el contrario, es *libre*. En la naturaleza la idea se manifiesta de manera azarosa, en cambio el arte manifiesta a la idea bajo *la luz de la inteligencia*. En este sentido el arte es superior a la naturaleza en la expresión de ideas, pues la distancia entre la representación y la idea es la más corta. En pocas ocasiones podremos encontrar en el mundo natural individuo alguno que encarne de manera fiel a la idea de la que es expresión, pues constantemente se ve obstaculizada por las otras objetivaciones individuales. La belleza se presenta en la naturaleza como un esfuerzo de la voluntad por una objetivación adecuada a su idea. El artista es, pues, el que culmina y consolida este esfuerzo mediante el empleo de un material ajeno al mecanismo de la naturaleza; representará a la gravedad y las fuerzas elementales mediante la piedra y el metal; a la figura corpórea mediante el mármol, la arcilla y la madera; a la vida mediante la metáfora, y al misterio de la existencia a través de sonidos. Así, encontramos que conforme a la jerarquía de las bellas artes que propone Schopenhauer corresponde igualmente un material artificial específico, y que conforme aumente la complejidad de la voluntad que se busque plasmar corresponderá un material cada vez más *indeterminado*.

El parámetro en que se basa la jerarquía de las artes es precisamente la complejidad de la idea que se manifiesta en ella y al tipo de goce que procuran en su contemplación, ya sea que brinde un mayor conocimiento de la idea o que fomente un mayor desapego en el espectador. La idea que determinadas artes puedan expresar se verá limitada por el material mismo que emplean, pues a cada arte le compete su propio dominio y en él es donde son verdaderamente fructíferas. Así, por ejemplo, la arquitectura jamás podrá representar alguna idea más compleja que la gravedad o la solidez, sin embargo ni siquiera la poesía o la música podrían representar estas mismas

ideas con la claridad que alcanzan en la arquitectura. Schopenhauer apela a esta misma razón para explicar por qué en la escultura de la escena en que Laoconte es atacado por un monstruo marino, éste es representado con la boca cerrada: la piedra no puede emitir sonidos, es ridículo representar en piedra a cualquiera gritando.

Conforme se asciende en la jerarquía aumenta el grado de belleza que expresa, comenzando por las fuerzas elementales de la naturaleza, siguiendo el reino vegetal y animal, siendo finalmente la vida humana el mayor objeto del arte y la mayor fuente de placer estético. A mayor complejidad de la idea expresada, la vertiente objetiva del goce se verá incrementada, mientras que prevalecerá la vertiente subjetiva en las artes que fomenten la tranquilidad en el espectador. En la arquitectura, la jardinería y la pintura paisajística predomina el aspecto subjetivo. En la pintura y escultura de animales encontramos un equilibrio entre ambos aspectos. Finalmente en la escultura y pintura humana, así como en la poesía, predomina el conocimiento de la idea.

La cúspide del arte es alcanzada a partir de la representación de la naturaleza en su forma humana. La forma de las plantas y el comportamiento de los animales puede ser observado fructíferamente en el contacto con la naturaleza, pero esto no ocurre en el contacto con los seres humanos. La poesía es una visión acrisolada de la esencia del hombre.

La arquitectura hace intuibiles algunos de los grados más elementales de las objetivaciones de la voluntad: gravedad, cohesión, solidez, dureza, etc. Su tema es el equilibrio armónico entre el soporte y la carga.

La voluntad choca siempre con fuerzas contrarias y este conflicto revela las ideas propias de cada arte. Así, cada una expresa la lucha que por necesidad enfrenta un elemento de la voluntad con otros elementos: *el arte manifiesta la discordia inherente a la voluntad*. Así pues, la forma en que se manifiesta la tensión entre el soporte y la carga es a través de su *separación*, manifestando la resistencia entre gravedad y solidez.

En la naturaleza encontramos grandes masas de materia que generan grandes fuerzas de gravedad y solidez, no obstante son contados los ejemplos en que se distingan en estas obras naturales de manera clara esta lucha entre una porción que sea soportada y otra que sostenga. Lo que busca la arquitectura es mostrar el conflicto de estas mismas fuerzas de manera simple y clara, a partir de una ordenación significativa de sus partes. La arquitectura es dinámica. Cada parte de la construcción debe reflejar una proporción adecuada de soporte y carga, un ejemplo típico es la unión entre las columnas y el entablamento de la arquitectura clásica. En ella se divisan claramente

soporte y carga porque están completamente separadas, por ello la arquitectura clásica es la manifestación más perfecta de este arte.

Asimismo, también guarda una estrecha relación con la luz, pues a través del conflicto entre luz y sombra el arquitecto buscará mostrar la relación que guardan las distintas partes de la obra entre sí. El descrédito en que Schopenhauer tenía al adorno lo hizo pasar por alto las complejas relaciones entre luz y penumbra que encontramos en la arquitectura gótica. Schopenhauer considera, sin más, que en arquitectura y en escultura los grandes maestros han sido los griegos y la valía de estas artes, por tanto, se cifra en su cercanía con los clásicos.

A diferencia de todas las artes, la obra arquitectónica no es un *simulacro* de su idea, pues no hace sino *presentar* a la idea misma -así que debe haber algo de sublime en su goce-. Precisamente frente a una obra arquitectónica no nos encontramos con una representación ideal de las fuerzas más básicas de la naturaleza, sino una disposición armónica de éstas. Por ello, la materialidad de la obra arquitectónica es de suma importancia para lograr su cometido, pues la arquitectura no hace sino manifestar la eterna lucha entre solidez y gravedad, entre luz y oscuridad.

El goce en la arquitectura, asimismo, se relaciona estrechamente con el material. Es precisamente en el material donde se revela el conflicto entre la gravedad y la solidez. Así pues, sólo las masas grandes pueden manifestar la gravedad, el tamaño es también un factor decisivo para la apreciación de la arquitectura. Un edificio de madera, por estas razones, no podría ser bello de igual modo que uno de piedra, por el solo hecho de que no pesa lo suficiente; una maqueta tampoco despierta la misma admiración que su edificio.

Este arte, no obstante, posee una considerable desventaja respecto a su legitimidad, pues la arquitectura es la que se encuentra mayormente supeditada a las necesidades del hombre, por lo que es el más difícil de apreciar y no satisface el criterio del desinterés.

El arte no imita a la naturaleza pero comparte su espíritu, y cómo ella siempre debe valerse del camino más corto para lograr su cometido. El verdadero arte expresa el contenido de la voluntad por las vías más cortas. Condena Schopenhauer, pues, al Barroco en aras de la economía. El adorno es algo que no conviene al arte pues desvía la mirada de lo que es verdaderamente importante.

En la jardinería se ha perdido el control sobre el material, quedando enteramente dependiente del favor de la naturaleza. Se apoya en la variedad de especies y en la

armonía con que se presente su composición conjunta. Presenta fundamentalmente dos vertientes, subjetiva y objetiva. La primera nos muestra la esencia de las plantas sojuzgadas por la voluntad y capricho del hombre y quedaría expuesta por el particular estilo de los jardines franceses; la segunda expresa la belleza vegetal en entera libertad, representada por el estilo inglés.

El equilibrio entre la vertiente subjetiva y objetiva del goce estético, como ya se mencionó, se encuentra en la pintura paisajística. Con la inclusión del reino animal en la pintura y en la escultura se rebasa la tranquilidad, ahora el goce estético emana también del conocimiento ideal que nos proporciona la obra.

La belleza humana es la que traslada con mayor facilidad al sujeto al estado contemplativo y avolitivo. El cuerpo bello del ser humano refleja el mayor grado de objetivación de la voluntad, el vencedor máximo en el concurso por la existencia, por eso suscita tanto asombro en el espectador, es genuinamente un prodigio. Siendo el animal menos adaptado para sobrevivir en este mundo inhóspito, su cuerpo bien logrado es testimonio de la majestuosidad y grandeza que puede alcanzar este universo implacable.

La escultura no puede tolerar la representación de cuerpos feos; el cuerpo bien logrado de los animales constituye su tema. La escultura busca representar la forma ideal; el fuero interno de las objetivaciones de la voluntad, sin embargo, no puede ser martillado, tallado o fundido. Asimismo, no debe tolerar a la ropa, pues el ideal no debe ser disimulado o encubierto, la escultura no debe soportar la mentira. Por eso todavía no puede expresar todas las facetas de lo humano pues se limita a su representación espacial. La escultura trata a la naturaleza animal y humana en su más amplia generalidad. Manifiesta, así, una preeminencia del carácter individual sobre la idea, será sólo en la poesía donde se revele la idea del hombre completamente desenmascarada.

Con la pintura se abre una nueva dimensión para la representación estética que es la inclusión del tiempo. La obra pictórica ya no se limita al ideal sino que ya representa a los cuerpos sujetos al devenir y puede esbozar brevemente su vida interior. Con ella se abre un nuevo campo para la producción estética, sin embargo ella todavía se encuentra muy limitada, pues posee la capacidad de plasmar sólo un momento, un instante.

La representación pictórica de la humanidad debe manifestar el carácter genérico a través del individuo, de no proceder de este modo se corre el riesgo de plasmar una caricatura del hombre y no su idea. La pintura expresa la naturaleza humana en su

singularidad, en su detalle. Además del cuerpo representa el complejo carácter individual. A diferencia de la escultura, ella admite la reproducción de cuerpos feos. Pues la pintura ya puede representar hasta cierto punto la vida emocional, admite ya otro factor que la belleza, la *moral*. Por eso la pintura se adecua mejor a la representación de la negación de la voluntad de vida que la escultura, la belleza acontece hermanada con la santidad. La pintura ya puede expresar la virtud, los vicios y las tribulaciones de la vida psíquica humana.

La pintura no busca ya sólo representar el cuerpo del hombre, sino su carácter. Así pues, al considerar Schopenhauer a la negación de la voluntad de vivir como la fuente de toda virtud, lo convierte también en el ideal máximo de la pintura y la poesía. La escultura se adecua a la representación de la voluntad de vivir, mientras que la pintura a su negación.

El objeto de la pintura histórica es el carácter, para ello se vale de todo tipo de situaciones e individuos, pues todos son significativos en igual medida. El significado de un acontecimiento histórico es doble, en cuanto a la repercusión que suscita en el orden causal del mundo -el significado nominal- o bien por la diafanidad con la que muestra la idea de la humanidad -el significado real-. Ambos significados son independientes entre sí, no obstante únicamente el segundo es relevante en el terreno del arte debido a que el primero obedece únicamente a circunstancias que son contingentes, poco importa si el cuadro es de Napoleón o un mendigo, lo que los hace bellos es que cada uno muestra una faceta distinta de lo humano.

La concepción intemporal del ser de Schopenhauer finalmente lo lleva a menospreciar el valor de la historia, pues el orden del mundo, según él, es inmutable. En última instancia el significado nominal es un *agregado*, un concepto que nada tiene que ver con el genuino arte y un criterio inadecuado para juzgar la belleza.

El concepto *-universalia post rem-* es completamente infértil en el terreno del arte, la única fuente legítima de inspiración son las ideas *-universalia ante rem*. La obra de arte auténtica surge de la contemplación de la naturaleza, del mundo. Por eso cada obra de arte es un respuesta a la pregunta, ¿qué es la vida? El concepto es el vehículo del conocimiento, el arte, de la sabiduría.

La filosofía es, en el camino a la sabiduría, una antesala hacia la poesía. El asombro por la contemplación del mundo lo comparten ambas y ambas preguntan por su significado, pero responden de formas muy distintas. La primera se vale del

concepto, la segunda, de la metáfora. Podemos atribuir a la figura del poeta estas palabras con que Stefan Zweig describe a Hölderlin:

La roca o la fuente se le presentan, igual que a los griegos, como unos labios que exhalan una melodía cautiva. Las cosas más prosaicas que él convierte en armoniosas palabras, se transforman en seguida en parte de aquel mundo platónico; se hacen transparentes y vibran en dulce melodía de luz por la fuerza de un lenguaje que no tiene nada en común con el corriente si no es la forma de los vocablos. Las palabras que usa tienen un brillo nuevo, como el que el rocío sabe dar a una pradera, un brillo libre de todo aspecto terrenal.²¹

La ciencia es el primer paso hacia el conocimiento de la idea: las relaciones que presentan los objetos entre sí muestran también las peculiaridades de su esencia, pues la idea es la raíz común de todos sus fenómenos. Sin embargo, la poesía muestra aquello que la ciencia sólo estudia de manera indirecta.

La actividad estética más rica en contenido es aquella que posee por objeto la palabra, sin embargo no ya de manera conceptual, sino como *alegoría*. La poesía, así pues, es el único arte que posee la posibilidad de manifestar la vida humana en el ejercicio del pensamiento, la forma más compleja de vida.

La alegoría significa algo distinto de lo que representa, elude la univocidad característica del concepto, y se muestra como el vehículo idóneo para representar la indeterminación de la idea. La alegoría, siendo completamente inadecuada a los fines de las artes plásticas, introduce un nuevo significado en la palabras, otras posibilidades de expresión que rebasan la univocidad de los conceptos.

Resultaba inadecuada en la plástica porque el significado nominal, es decir, agregado, de una obra es despreciable, pues la belleza no se manifiesta en relación a otra cosa que la obra misma no exprese. Esto, sin embargo, no ocurre en la representación de la vida interior. Un cuadro de un santo o de una escena bíblica, por ejemplo, puede ser bello pero no tanto en relación con el contexto religioso, como por su capacidad de representar un aspecto de la vida humana, en este caso la renuncia a la vida. En las artes plásticas la intuición es el punto de partida, y se expresan para la intuición del espectador; para la poesía, en cambio, es punto de llegada, pues busca alcanzar la claridad de la imagen pero a través de palabras. «La *intuición* –recuerda Schopenhauer- es lo que de inmediato hace patente y revela la auténtica y verdadera

²¹ Zweig, Stefan, La lucha contra el demonio, Acantilado, Barcelona, 2005, p. 69

esencia de todas las cosas, aunque todavía de una manera relativa.»²² La mayor dignidad de la poesía se cifra en que se dirige a la fantasía e inteligencia del espectador con el mayor apremio, cumpliendo con mayor efectividad la consigna de que el arte exige la participación del espectador. «El *poeta* presenta a la fantasía imágenes de la vida, caracteres y situaciones humanas, pone todo eso en movimiento y deja a cada cual que piense con esas imágenes hasta donde la fuerza de su espíritu alcance. Por esa razón puede contentar a hombres de las más diferentes capacidades, incluso a necios y a sabios al mismo tiempo.»²³

Ella construye imágenes a través de palabras a partir de la fantasía del espectador, y la imagen se amolda a las capacidades cognitivas y experiencias de cada sujeto individual. En las demás artes no puede lograrse sino una única imagen para todos, en cambio no hay imagen alguna que pueda agotar el significado de un poema. La poesía ha menester de exégesis pues su esencia descansa en la polisemia, la multivocidad. El camino ensayado por la poesía es desde la abstracción del concepto hacia la intuición concreta de la idea.

Así pues, a la alegoría poética lo que siempre le viene dado es el concepto, que quiere hacerse intuitivo mediante una imagen y que también puede verse expresado o apoyado mediante una imagen pictórica, pero ésta no será considerada por ello como obra de arte plástico, sino sólo como un jeroglífico significativo y no reivindica ningún valor pictórico, sino únicamente uno poético.²⁴

Los recursos del poeta son la dicción, el metro y la rima. El metro entra en el dominio de la sensibilidad pura y la rima en la sensación; ésta última, sin embargo, es enteramente despreciable para la elaboración de un poema, ya que no busca modificar su significado –son contados los casos en que no se presente como un estorbo-. El placer de una rima bien lograda consiste exclusivamente en despertar la sensación de que el pensamiento expresado estaba ya, de algún modo, contenido en el lenguaje. Si el pensamiento es bello no necesariamente le conviene el adorno sensitivo, pues la expresión más simple y clara es siempre la más bella. «Únicamente lo verdadero es bello y el atuendo favorito de la verdad es la desnudez; por ello un pensamiento que ya resulta grande y hermoso en prosa tendrá más valor efectivo que uno eficaz en verso.»²⁵

²² WWV, t. II, p. 367

²³ PP, t. II, p. 35

²⁴ WWV, t. I, p. 334

²⁵ WWV, t. II, p. 413

El objeto que mejor se adapta a las capacidades de la poesía es la vida humana y su representación puede darse de dos formas: subjetiva y objetivamente, de acuerdo a la persona gramatical, es decir, el que lo experimenta o el que sólo lo narra. La primera encuentra su expresión en la forma tradicional de la lírica, en ella lo representado es simultáneamente el intérprete, posee un cariz introspectivo. La segunda presenta un espectro que comprende desde el romance, la novela y la poesía épica hasta la tragedia. Esta última representa la cumbre del quehacer poético, al ser la única que representa el aspecto más complejo de la vida humana: la *negación de la voluntad*.

Este arte refleja cabalmente la esencia y la existencia del hombre. La esencia del hombre no puede mostrarse sino a partir de situaciones particulares, la poesía, así pues, refleja lo universal desde lo particular. La esencia del hombre se muestra en su relación con el mundo, es decir, circunstancias particulares. La poesía refleja todas las facetas de la vida inteligente.

El poeta es en suma el hombre universal, todo lo que alguna vez ha conmovido el corazón de un hombre, aquello que en una determinada situación incita a la naturaleza humana, todo cuanto anida y se incuba en un pecho humano: tal es el tema y el material del poeta.²⁶

El tema de la canción es el sujeto de la voluntad, su expresión no es más que la alternancia entre calma y dolor con la impronta de la voluntad. La tragedia es la cúspide del arte poético, en ella se presenta la negación de la voluntad de vivir, el máximo ideal estético. En ella se muestra la verdadera naturaleza y orden del mundo.

El goce de la tragedia se desprende del sentimiento de lo sublime; muestra las penurias de los hombres y busca, según Schopenhauer, despertar la compasión del espectador, antesala de la negación. La tragedia moderna es superior, según el autor, a la clásica porque los autores clásicos todavía no se habían desprendido de la voluntad de vida y la tragedia trata sobre la renuncia a la vida.

La tragedia manifiesta a la idea de la humanidad de la forma más nítida, muestra el deseo, perversidad y sufrimiento que reflejan la naturaleza oculta del hombre. El conocimiento que aporta es doloroso. Pareciera que el espectador de la tragedia no siente tranquilidad, sino miedo. Como sea, debemos reconocer con Schopenhauer que las posibilidades del arte no se limitan a lo agradable. Estas otras posibilidades serían ampliamente ensayadas por los artistas del siglo XX.

²⁶ WWV, t. I, p. 342

El verdadero sentido de la tragedia -punto inconciliable con la filosofía nietzscheana- es la honda comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares, sino el pecado original, esto es, la culpa del propio existir; tal como reza el poema: *el mayor delito del hombre es haber nacido*.

CAPÍTULO TERCERO

La música

Que cada uno practique en sí mismo la experiencia, ¿todo ese mundo moderno de las apariencias, que le rodea por todas partes, a su pesar, en un círculo infranqueable, no parece abismarse en el vacío, en la nada, al sentir los primeros acordes de una de las divinas sinfonías de Beethoven? [...] ¿cómo se podría escuchar con algún recogimiento semejante música, si el mundo visible que nos rodea no desapareciese a nuestros ojos?

–Richard Wagner-¹

¹ Nietzsche, Friedrich, Nietzsche contra Wagner, p. 113

La experiencia musical

Nos envuelve un universo de sonidos, ellos aportan copiosa información sobre estados y procesos mundanos. Buena parte de nuestra experiencia del mundo proviene de los sonidos que nos rodean y son, además, un factor determinante en cuanto al estado anímico en que nos encontramos. El enlace entre el oído y la voluntad es inmediato, recordemos simplemente la tensión que provoca el estallido del trueno o el rugido del mar, o la serenidad que brinda el silbido del viento o el canto de las aves, y la rapidez con que incide sobre nuestro ánimo.

El misterio que envuelve a la música posee su origen en el propio fenómeno de la acústica y la audición. Respecto a los sentidos, Schopenhauer reconoce en ellos dos clases, externos (objetivos) e internos (subjetivos). Los primeros se caracterizan porque su impresión brinda *en sí*, esto es, sin importar que resulte agradable o no, la información más puntual de los fenómenos -salvo en el caso de que su intensidad sea tan grande como para lesionar el sistema nervioso-; los segundos, en cambio, no pueden operar sin provocar al punto una respuesta de la voluntad. A los primeros corresponderían la vista y el tacto, a los segundos el gusto y el olfato; al oído, curiosamente, le correspondería una posición intermedia. El oído es un sentido pasivo, por una parte, pues es ajeno a nuestra decisión el escuchar. Los sonidos pueden tranquilizar, hostigar o absorber al escucha sin que él posea un verdadero control sobre ellos. El lazo entre los afectos humanos y el sonido es un enigma, pues siendo completamente heterogéneos poseen una relación sorprendentemente estrecha.

La impresión sonora, por otra parte, no remite de manera directa a ningún elemento externo, sino que se percibe únicamente a través de la forma del tiempo y penetra el nivel más hondo de la conciencia. Los sonidos despiertan toda clase de reacciones afectivas en el espectador con la mayor facilidad pues, de algún modo, poseen un acceso privilegiado a la voluntad del escucha, al mismo tiempo que a su inteligencia. La audición, además, es el vehículo en que se entabla propiamente la comunicación y las palabras sonoras son asimiladas al mismo tiempo en que son captadas por el oído, sin aristas. El nexo entre el cerebro y el oído es primordial, este último posee incluso cierta prioridad sobre la razón ya que puede captar sonidos que todavía no han sido identificados por la inteligencia. Todo hombre reacciona de alguna forma ante un sonido: despiertan nuestra curiosidad, algunos nos atraen y otros nos

repelen, sin saber verdaderamente por qué. El sonido se relaciona en principio con el inconciente y lo inaprensible. El oído, según Schopenhauer, puede captar otros mundos no formulados por la palabra.

La interacción entre el espectador y la música es más urgente que en cualquier otra expresión artística, pues ella quiebra con el sentido de la distancia y con toda forma de representación. La música incide directamente sobre la voluntad del espectador, sobre sus sentimientos, pasiones y afecciones; se percibe desde la mayor cercanía, como si se alojara en el propio cuerpo. De todas las artes, la música es la que más demanda la atención del espectador: el yo queda completamente escindido entre la conciencia de una presencia absoluta y la del mundo externo. Es en la música donde se manifiesta de manera más clara la disolución del yo que encontramos en la experiencia estética.

Los sonidos brindan información sobre el mundo; reconocer éstos requiere cierta destreza, y cuanto mayor sea esta última, tanto mayor será la capacidad del oyente de satisfacerse con sonidos de carácter complejo. Los sonidos de la naturaleza también pueden cumplir una función musical; sin embargo, este arte, el mayor de todos, brinda una carga de información mucho más compleja que la presente en la naturaleza, y el espectro de emociones que es capaz de generar es infinito, al igual que su riqueza exegética. Encontramos en ella un fenómeno acústico único por su potencial para afectarnos y despertar toda clase de emociones en nosotros, aún cuando no forma parte del entramado causal del mundo.

Es tan poderoso el efecto de la música sobre el ánimo que también lo encontramos claramente presente en algunos animales, especialmente entre aquellos que poseen un sistema nervioso más desarrollado. En los perros encontramos que la acompañan con su aullido. En camellos hembras y yeguas podemos encontrar casos documentados en que son conmovidas con la música al punto de verter lágrimas. En las aves, asimismo, encontramos ya ejercicios complejos de canto, que han sido inspiración de más de un compositor. No faltarán inclusive personas que aseguren encontrar este mismo efecto en algunas plantas. Su efecto nos estremece porque está *cargada de vida*.

Recordaremos que era común entre los clásicos la idea de la música como un remedio contra el dolor, tal como testimonia Ovidio con su versión del mito de Filomela y Procne, o el mito de Polifemo y Galatea.² El oído es frecuentemente algo padecido, la música es un medio para sanar y olvidar. Sobre la audición no hay control, por lo menos

² véase Teócrito, *Idilio XI* y Ovidio, *Libro VI* 413-673

no al modo en que ocurre con los demás sentidos. La melodía contiene un elemento terapéutico que suprime o mitiga la conciencia del mundo exterior. La música nos mantiene cuerdos.

El discurso musical reconstruye todas las agitaciones del ánimo sin la realidad que las evoca y, por tanto, sin padecerlos. Las afecciones de la voluntad son representadas sin su concurso, es decir, no hay dolor o bienestar efectivos. En este sentido, hasta en sus notas más dolorosas, la música es siempre alegre: la padecemos sin realmente padecer, este ejercicio brinda un goce inigualado.

Su recepción provoca distintas respuestas en el espectador, sin embargo no al modo en que lo determina un motivo; la participación de la voluntad en la contemplación musical es *libre*. La música posee un cariz lúdico, pues despierta a la imaginación con la mayor facilidad, invitándola a dar forma a aquellos sonidos.

A través de la música experimentamos un vastísimo espectro de emociones, pero de manera abstracta y no hay un límite efectivo para su capacidad de generarlas. A partir de las emociones que despierta en nosotros, puede ella mentar cualquier manifestación de la voluntad.

Por ello no expresa ésta o aquella alegría singular y concreta, ésta o aquella aflicción, o dolor, o espanto, o júbilo, o regocijo, o serenidad *sino la alegría, la aflicción, el dolor, el espanto, el Júbilo, el regocijo, la serenidad mismos* en abstracto, lo esencial de tales sentimientos sin accesorios, sin los motivos que inducen a ellos.³

El poeta brinda la mejor respuesta sobre la pregunta por el ser, el músico, en cambio, no responde nada, sino que nos presenta a la cosa misma pero bajo una forma completamente distinta. El mundo se presenta desde dos flancos: como representación que se descompone en sujeto y objeto, desde nuestra intimidad como voluntad, y ahora con la experiencia musical se abre esta misma realidad pero con un nuevo rostro, aunque igualmente enigmático. También a través del sonido se revela el inconquistable misterio de la existencia.

Así pues, toda obra de arte responde a esa pregunta [¿qué es la vida?] para la intuición, cada cuadro, cada estatua, cada poesía, cada escena teatral; también responde la música, y ciertamente con más hondura que todas las otras por cuanto expresa en un lenguaje inmediatamente comprensible, aun cuando no sea

³ WWV, t. I, p. 355

traducible al de la razón, la esencia más íntima de toda vida y de toda existencia.⁴

La música es la voz de la voluntad cósmica y la única que alcanza, como ningún otro arte, a revelar la esencia del mundo. Presenta a la voluntad como puro juego, sin materialización; es la repetición del mundo sin cuerpo. En la música la cosa en sí *canta*.

Todos los posibles anhelos, excitaciones y expresiones de la voluntad, todos esos procesos en el interior del hombre que la razón arroja al amplio y negativo concepto de «sentimiento», son expresados por las infinitas melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma, sin el material, siempre sólo según el «en-sí», no según el fenómeno, expresándose por decirlo así su alma más interior, sin cuerpo.⁵

En tanto la música es expresión de aquello que es inexpresable, el concepto es inadecuado para traducir la riqueza de sentidos que brinda la música en forma de emociones. Así pues, el límite de la filosofía de la música –y de la filosofía en general– es su absoluta dependencia a la palabra. El hombre carece de un lenguaje apropiado para traducir la información que ofrece la manifestación musical de la voluntad. Ella muestra un esquema de los fenómenos del mundo de un modo completamente distinto al ordinario esquema lógico y causal. La realidad musical indudablemente está ligada a una pulsión metafísica.

[...] es un arte tan sumamente grande y magnífico e incide tan poderosamente sobre lo más íntimo del hombre, donde éste la comprende tan íntegra y hondamente como un lenguaje enteramente universal, cuya claridad supera incluso la del propio mundo intuitivo, que a buen seguro hemos de buscar en ella algo más que aquel «oculto ejercicio de aritmética en donde el ánimo no sabe que numera» del cual nos habla Leibniz acertadamente, en tanto que él sólo considera su significación inmediata y externa, su envoltura.⁶

El impacto de la música consiste en que evoca en la conciencia del escucha la construcción de un mundo en su imaginación a partir de los sentimientos que provoca. «La música da, pues, la impresión momentánea de un mundo auditivo mejor organizado o, desde otro punto de vista, de un mundo real que se muestra momentáneamente más

⁴ WWV, t. II, p. 392

⁵ WWV, t. I, p. 356

⁶ WWV, t. I, p. 349

inteligible que de costumbre.»⁷ La elocuencia de la música supera inclusive la del mundo intuitivo.

Desde una perspectiva meramente racional, la música expresa relaciones numéricas, sin embargo estas relaciones en sí son insignificantes, lo importante es lo que evocan al transformarse en sonido. El terreno en que coinciden la música y la aritmética es en la construcción de escalas. En la música encontramos, no obstante, un elemento que no puede ser reducido a lo escrito, a las vibraciones auditivas o a relaciones numéricas. ¿Cómo puede, no obstante, la música expresar algo sin comprometer su autonomía o estropear su sentido estrictamente musical? Una característica fundamental del arte es su autoreferencia, no es una imagen de la realidad fuera de ella, sino la realidad misma presente de otra forma. En este aspecto la música es insuperable, no posee palabras, formas o colores, en ella sólo permanece el sonido.

Ella es un lenguaje universal que expresa íntimamente la esencia que subyace al mundo como representación. Su universalidad se cifra no en la mera abstracción sino en que es una fuente inagotable de expresión, un lenguaje prístino de armonías. Ella es manifestación lingüística del ser, posee una gramática, pero no es lógica. No es práctica, sino lúdica y terapéutica. Su efecto sobre el ánimo es el más profundo porque se dirige directamente a nuestro fuero interno, hacia aquel fuego que representa nuestra vida.

La música, sin embargo, posee un significado multívoco. Es una fuente inagotable de sentido, a diferencia de la palabra, que busca adecuarse. El lenguaje es, ante todo, expresión, esto es, *comuni6n*. A diferencia del lenguaje práctico de los hombres, ella, como Proteo, cambia su forma a capricho, pues no hace referencia al mundo en que viven los hombres, mas que de forma indirecta. Ella no es un puente comunicativo entre dos sujetos humanos, sino un puente hacia una experiencia de la unidad del ser. Puede hacer referencia a la objetivaci6n mundana de la voluntad, pero la semántica es algo que acontece en la música sólo de manera adquirida.

La música es extremadamente frágil como medio semántico. Lo que ella expresa es inabarcable para la raz6n, sólo lo *sentimos*. Narra la historia secreta del mundo a través de emociones. Schopenhauer comparte con los Upanisads la noci6n de la música como una ciencia que ilumina al hombre, liberándolo de su ser individual. Su goce es concebido por ambos como un modo privilegiado de *gnosis*.⁸ La música es la expresi6n

⁷ Maconie, Robin, La música como concepto, p. 29

⁸ Andrés, Ramón, El mundo en el oído, p. 52

de lo inefable, representación de aquello que no puede ser representado; a través de ella la voluntad *canta*.

La experiencia del arte no sólo nos permite escapar del dolor provocado por la realidad, sino que ocasiona una afirmación gozosa de nuestra identidad con la realidad que no puede ser obtenida en otra parte. Y en tanto esto aplica para la música en particular, entonces, no sólo disfrutaríamos en ella la liberación de la voluntad ordinaria o la contemplación de la voluntad en general, sino también, y tal vez con mayor peso, la identidad de nuestros seres individuales con la realidad y la voluntad en general.⁹

En la experiencia musical, la vertiente objetiva y subjetiva de la contemplación se dan conjuntamente y en perfecta armonía y hay además un tercer elemento del goce estético, que es este reconocimiento de la identidad entre el individuo y una realidad superior. Ella se distingue de las demás artes en que el placer que brinda surge de nuestra unidad con la naturaleza. A través de sentimientos se nos proporciona un *conocimiento* hondo e íntimo de la esencia del mundo sin que medie ningún tipo de concepto. Este último es incapaz de brindar una explicación sobre el fenómeno musical, e inclusive en los momentos que la acompaña es algo meramente accesorio. La música es un lenguaje críptico para la razón, en lugar de palabras, habla directamente al corazón, pero no tiene mucho que decir a la cabeza. Expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que la rígida razón humana no puede aprehender. No hay otra forma artística que muestre de manera más clara la incapacidad de las palabras para alcanzar las verdades más hondas. La razón no interviene durante el goce estético, esto se manifiesta de manera ejemplar en este arte, cuyo discurso jamás expresa finalidad, conceptos o ideas; nuestra facultad racional, ante este inagotable lenguaje, queda enteramente desarmada y muda.

En el discurso musical la forma es inseparable del contenido, por ello es imposible traducir el lenguaje musical. Contenido y forma se conjugan y compenetran perfectamente en el discurso musical. Una nota no puede ser comprendida sino a partir de su relación con los demás sonidos y silencios que conforman la canción, así como tampoco podríamos percibir la belleza de un color aislado. En la música el contenido se

⁹ Thus the experience of art does not just allow us to escape from the pain of reality, but occasions a joyful affirmation of our identity with reality that cannot readily be obtained anywhere else. And insofar as this account applies to music in particular, then, we would there enjoy not just relief from ordinary willing nor contemplation of will in general but also, and perhaps above all, the identity of our individual selves and our individual wills with reality and will in general. (Guyer, Paul, *Pleasure and knowledge in Schopenhauer, philosophy, and the arts*, p. 129)

revela únicamente a través de su expresión, pues es claro que no nos afecta para nada una pieza plasmada en papel, mientras que su representación a través de algún instrumento posee un poder inmenso.

La experiencia musical es la forma más compleja de la contemplación. La partitura está articulada a partir de un complejo sistema de sonidos que, asimismo, ha menester de ser interpretada, transformando lo gráfico en audible. Este proceso despierta en el espectador múltiples y complejos estados de conciencia. El efecto de la obra musical depende enteramente de una buena ejecución; en su esencia está, pues, la *reconstrucción*. Éste es otro rasgo distintivo de la música, el hecho de que la pieza para su ejecución ha menester de *interpretación*. Esta consideración, sin embargo, es omitida dentro de los estudios de Schopenhauer, quien al oponerse tajantemente al hegelianismo descartaría en definitiva el carácter ontológico del devenir histórico, su teoría musical es también muestra de este prejuicio. Es como si el viejo Schopenhauer completamente absorbido por la música se hubiese olvidado de la orquesta. Ella es un organismo y, como tal, había evolucionado hasta el momento en que él la escuchó; aquellos músicos habían sido formados en una tradición que Bach inauguró; y, lo más importante, que la pieza es un esfuerzo colectivo y coordinado de una comunidad histórica. Schopenhauer obvió el hecho de que no nos enfrentamos a *La Música*, sino a una canción o una pieza, *cada vez*; y cada canción posee su propia vida, su propia historia.

Frente a la inmutabilidad de la poesía, pintura o edificación, la pieza musical es actualizada cada vez que es representada. Son tres los factores que intervienen durante la experiencia musical: la pieza, el ejecutante y el escucha. Así como la experiencia de un poema es distinta, ya sea leído que escuchado, así la experiencia de la música depende de una ejecución adecuada.

Siendo tan compleja esta experiencia no podríamos verdaderamente considerar en ella un concepto unívoco de belleza, sino que es necesario hacer una distinción entre la belleza del sonido (calidad), la belleza de la ejecución (destreza) y la belleza de la imaginación (creatividad). Inclusive el espacio incide directamente sobre la calidad y atmósfera de la música, desde la cavidad bucal del cantante, hasta el tamaño y forma del auditorio. No podemos considerar que se encuentren desligadas la actividad y la experiencia estética de su contexto. El proceso histórico es un elemento determinante del arte.

El modo en que la música adquiere significado también es contextual. El hombre resuelve la ambigüedad original al asociar la música con algún evento mundano. Esta

atribución a la música de imágenes y conceptos añade distintas posibilidades, que no estaban contenidas en el significado original. La riqueza exegética de la música, no obstante, es inagotable, pues no hay otra forma de representación que iguale su complejidad. Su capacidad para asociarse con la representación es absoluta. Si bien es ajena al entramado causal del mundo, ella no es hermética.

Desde la perspectiva de la semántica, la música es un camaleón, pues virtualmente cualquier pieza musical puede ser combinada armónicamente con cualquier otro medio artístico, el significado, sin embargo, será distinto conforme al caso. La música interpela al espectador del modo en que la escena lo pide.

La música cargada de significado se entremezcla con la imagen o texto y a la vez lo envuelve, lo satura y lo excede. El proceso puede inclusive saltar de una imagen o texto a la otra: quien escuche la *Valkiria* y esté familiarizado con *Apocalypse Now* puede encontrar la escena de Wagner sugerente o reveladora de la engañosa brutalidad evocada por Coppola.¹⁰

La hermenéutica musical, así pues, no es descriptiva, sino atributiva. La exégesis no se sostiene en la pieza misma; la música jamás podrá transmitir un significado que ella misma posea, pero puede revestir un significado adquirido, cultural. Unas cuantas notas tocadas de manera azarosa puede evocar un mundo nuevo en las mentes, no obstante el mundo entero se esfuma cuando uno intenta expresarlo en notas. En gran medida inclusive el placer musical se desprende del significado que el espectador mismo le otorga, es como si la música misma pidiera que uno la descifrase.

La música revela el verdadero sentido de un acontecimiento y nos facilita la comprensión de una escena, escultura, pintura o poema; pues muestra una compenetración perfecta con otros medios estéticos no musicales. Posee, por una parte, la facultad de rodear, acompañar, aderezar e infundir todo tipo de representación, pues se mezcla perfectamente con palabras, imágenes, movimiento y narrativa; sin embargo, por otra parte, ella misma no resulta afectada por estas combinaciones. La expresividad de una canción no descansa en el texto. Escuchar música asociada con algún elemento no musical efectivamente modifica su recepción.

¹⁰ "The meaning-bearing music seems both to blend with the imagetext and envelop it, both to saturate and exceed it. The process can even leapfrog from one imagetext to another: a listener to *Die Walküre* who knows *Apocalypse Now* might well find Wagner's scene assuming or revealing the deluded brutality evoked by Coppola's." -Kramer, Lawrence, Musical Meaning, p.153-

La música agrega algo a la representación que sirve para desarrollar mejor aquello que ya estaba contenido en ella, esto es, la hace más como ella misma es. Basta con agregar música para que aquello que busca expresar el artista adquiera mayor claridad y, al mismo tiempo, definición. La música es más un evento que una sustancia, pues elude toda determinación, sin embargo ella puede ayudar a definir mejor cualquier cosa. La música devela de manera privilegiada el significado interno de toda manifestación de la voluntad.

La leyenda de 1900 -extraordinario largometraje-, por ejemplo, muestra de manera brillante este aspecto de la música en una escena en que conversando dos músicos uno le pregunta al otro por la fuente de su inspiración. Él a continuación le muestra cómo puede traducir las actitudes y gestos de ciertos personajes, a partir de su aguda observación, en expresión musical. *1900* transforma el carácter de los personajes en música, en una magnífica escena en que imagen y música se complementan armónicamente. En sí mismas cada una de las piezas que compone este pianista es autónoma y podría despertar el goce estético en cualquier espectador, sin embargo el modo en que la película las presenta es único y constituye una experiencia enteramente distinta que la sola presencia de la música. Esta última embebe a la trama con una atmósfera y un significado que no podría alcanzar de otra forma. La música puede servir para caracterizar mejor el universo diegético con el que se mezcla, siendo ella misma extradiegética. La comunión entre imagen y música, a pesar de no ser primordial, no es despreciable. No podríamos pretender que por ello sea *superior* la experiencia cinematográfica, sólo que corresponde a otro tipo de posibilidades inherentes a la música misma, que el propio Schopenhauer no consideró.

La música puede asociarse cualquier objeto, sin embargo esta correspondencia no es directa. La música revela la esencia del mundo de manera autoreferencial, no obstante posee la capacidad de mezclarse perfectamente con cualquier fenómeno mundano.

La musicalización de un poema, por ejemplo, concita nuestras formas de conocimiento mediata e inmediata, palabra y música. La adición de la palabra ofrece además los objetos de las sensaciones que despierta la música. Así como un buen verso da la impresión que desde siempre hubiese estado contenido en el idioma, una melodía bien compuesta da la impresión de que hubiese existido desde siempre. Sin embargo, una canción no gusta por lo que su texto expresa.

Sin importar las cualidades de la música, ésta puede amoldarse a cualquier ocasión. La música cargada de significado, puede mezclarse perfectamente con una imagen, texto o escena y la lleva a su culmen. Podemos escuchar música ya sea asociada o no, con algún elemento no musical y a cada forma corresponde a una recepción distinta. No podríamos establecer una jerarquía real entre las distintas artes, sólo debemos reconocer en ellas distintas formas de expresión.

El caso de la ópera es único, pues el recurso a la música no sólo acompaña a los acontecimientos que tienen lugar, sino que es ella la que narra los hechos, es el elemento central de la obra. El núcleo del evento que se presencia es la música misma: ella revela inmediatamente el significado oculto de los acontecimientos. En varias óperas nos encontramos con personajes mezquinos e hipócritas a los que, a pesar de lo que ellos puedan hacer o decir, la música que los acompaña desenmascara su verdadera agenda con toda prontitud. Ella expresa inmediatamente las verdaderas intenciones y deseos más íntimos de los personajes.

La clave acerca del significado de la música, entonces, no es cuestión de si la podemos adscribir; ella es adscrita todo el tiempo. [...] No: la cuestión fundamental refiere a la clase de significado que queremos adscribir, qué significados mejor se conforman, extienden o cuestionan a nuestras prácticas generales de atribución de sentido. La respuesta no requiere una dependencia fuerte a las propiedades formales de la música, menos aún estar controlada por éstas, así como tampoco debemos confiar en algún vago vocabulario genérico prejuiciado por la teoría, la cultura y la historia. Al contrario: las propiedades formales de la música son amenas a una amplia gama de adscripciones; quienes al menos hacen diana en algunos detalles salientes, y el rango de vocabularios interpretativos es tan amplio como el potencial para aplicaciones en medios mixtos.¹¹

§ 2.

Un mundo musical

¹¹ “The key question about musical meaning, then, is not whether it can be ascribed; it is ascribed all the time. [...] No: the key question is what kinds of meaning we want to ascribe, what meanings best conform to, extend, or challenge our general practices of sense making. The answer does not require either a strong dependence on the formal properties of music, let alone control by them, or reliance on a generic vaguely humanistic vocabulary uninformed by theory, culture and history. On the contrary: the formal properties of music are amenable to a wide range of ascriptions, which may at any rate home in on only a few salient details, and the range of interpretative vocabularies is at least as wide as the potentiality for mixed-media applications.” -Kramer, Lawrence, Musical Meaning, p.164

“¿Ha notado alguien que la música libera al espíritu? ¿Qué da alas a los pensamientos? ¿Que se vuelve uno tanto más filósofo cuanto más músico se vuelve?”

-Friedrich Nietzsche-

La independencia de la música puede entenderse a partir de una radicalización de la caracterización quietista que del arte hace Schopenhauer, la obra de arte como algo ajeno al mundo.

Esta enajenación, no obstante, es cuestionable si por música entendiésemos una actividad humana. Finalmente la música posee como límite aquel que le es propio al sonido en general, el tener cierta duración, un medio de difusión y, ahora nos preguntamos, ¿un autor? entonces, ¿en qué consistiría específicamente la independencia de la música?

Podríamos considerar a Schopenhauer como un Pitágoras moderno al postular la independencia de la música respecto al mundo fenoménico. Podríamos entenderla como una serie de relaciones abstractas que se pueden manifiestan paralelamente en el mundo fenoménico. ¿Cómo debemos entender, pues, que la música subsistiera aunque el mundo ya no existiera?

El mundo, según Schopenhauer, es la expresión física de un anhelo, éste puede o no darse, sin embargo la música evoca al anhelo mismo, *anterior* al mundo, y le da una expresión sonora. Es manifestación inmediata de la voluntad, su trasunto a través de sonidos. La música es la expresión acústica de la armonía detrás de las objetivaciones de la voluntad. Así, podemos ver reflejada en la teoría pitagórica los cimientos de la estética musical schopenhaueriana.

En cuanto a su jerarquía ontológica, la música posee la misma dignidad que las objetivaciones indiferenciadas de la voluntad -las ideas-, pues se encuentran ontológicamente a la misma distancia de la voluntad que ellas. Al no corresponderle la determinación de la individualidad (ni siquiera la eidética), la música y el mundo como representación son dos expresiones paralelas de lo mismo, la segunda de forma graduada, causal, material, correlativa y la primera sin mediación alguna. “La inagotabilidad de melodías posibles responde a la inagotabilidad de la naturaleza en la variedad de individuos, fisionomías y cursos vitales.”¹² La música evoca la totalidad de procesos vitales, históricos, físicos y químicos, esto es, todas las posibilidades de

¹² WWV, t. I, p. 355

manifestación de la voluntad. La música y el mundo son dos realidades equivalentes, pues hay un principio común a ambas.

El universo es, hasta donde podemos discernir, un sistema estable que incluye distintos ciclos de frecuencias diferentes. En consecuencia, los ciclos componentes de estaciones, planetas y astros deben ser armoniosos, pues cualquier inarmonía significaría un proceso de desintegración. Como los movimientos de los cuerpos celestes y el calendario de las mareas y las estaciones se puede predecir con precisión, es evidente que el universo no se halla en estado inestable y está gobernado, por tanto, por las leyes de la armonía.¹³

La música y la realidad no son inconexas. Inclusive, la capacidad de la primera para combinarse con otros medios expresivos se debe precisamente a este paralelismo; este principio es también un *vínculo*. La música es ajena a las tendencias de la voluntad y, no obstante, se relaciona íntimamente con ella. Lo patente en la obra musical es la armonía de la que también el mundo es expresión. La música reproduce el origen anterior a las ideas y al mundo, por ello carece de relación directa con la realidad. Este arte no repite la voluntad sino la ley universal de las repeticiones. La relación con la perpetua repetición de la voluntad es indirecta; ella es la recreación de la voluntad a través de sonidos. Ésta es la única actividad que verdaderamente escapa de la ley de la voluntad, de su actividad repetitiva; implica la reaparición de un tema original cuya voluntad es perpetua repetición.

Schopenhauer concibe a la música como una expresión análoga de lo que en su investigación fenomenológica se reveló como voluntad. Así pues, el contenido de la música brota del mismo cuerno de la abundancia que el mundo fenoménico. Las propiedades de la representación (racionalidad, cambio, una tendencia en el movimiento, etc.), entonces, se presentarían de manera equivalente en ella. En última instancia, aunque el mundo no existiera físicamente, las propiedades que lo componen pervivirían de manera abstracta en esta armonía cósmica, inherente a la voluntad.

La analogía es patente pero indemostrable, pues la música jamás representa al fenómeno, sino a la cosa en sí, sólo de manera mediata se refiere al mundo como representación. Una pieza brota de una comprensión íntima del mundo, no de remedos fenoménicos, pues la música nunca imita a la realidad.

¹³ Maconie, Robin, La música como concepto, p. 141

La experiencia musical es inefable, pues, como ya hemos visto, rebasa las posibilidades del lenguaje humano. Aún así, busca filosofar sobre ella Schopenhauer, a pesar de que su teoría sea indemostrable, y la clave la encuentra nuevamente en la *analogía*. La filosofía de la música posee un límite insoslayable, no obstante podemos facilitar su comprensión a partir del paralelismo con la representación.

Por ejemplo,

Cuando se percute un instrumento, concluye la acción: podemos interpretar que lo que ocurre a continuación corresponde a un efecto real o a un recuerdo. El recuerdo se convierte rápidamente en pasado en el caso de los sonidos breves, mientras que, en el de los resonantes, la imagen mental es la de una experiencia de efecto más duradero. Los instrumentos resonantes están ideados para prolongar indefinidamente la influencia de un impacto súbito; en esos casos se produce una transición perceptiva entre el suceso y su consecuencia material, interpretada como secuela física, similar a una impresión de quemazón o dolor, o como respuesta emocional a una sensación física inicial o a una catástrofe emocional de menor cuantía. El gong, el arpa, la campana tubular, el triángulo, los platillos e incluso el piano, en ciertas circunstancias, son instrumentos resonantes capaces de evocar imágenes empíricas virulentas o sublimes. Los instrumentos soplados están sujetos a condiciones y asociaciones relacionadas con la respiración y la expresión vocal. Sugieren decisión y fortaleza por su vigor y constancia de sonido, y emoción por su tesitura y por los recursos de su respuesta dinámica. Los instrumentos de viento poseen una sonoridad de intención más pura, más poderosa y más elocuente que la voz normal al hablar, y, por tanto, trascienden el habla y evocan un sentimiento de mayor autoridad. Los de arco rememoran asimismo una amplia gama de asociaciones gestuales del brazo y la mano, que son, a su vez, signos extraordinariamente sensibles del mundo de los sentimientos y las intenciones. El mundo perceptivo al que alude directamente la orquesta va, por tanto, desde las acciones más íntimas y personales de los labios y la lengua, hasta el dominio ejercido conjuntamente por los ojos, los oídos y la voluntad, pasando por la toma de aire y el control de la respiración, la coordinación de los dedos, y los gestos de manos y brazos.¹⁴

El paralelismo entre el mundo y la música se presenta en dos niveles distintos, entre la escala de los sonidos y la jerarquía de los reinos, por un lado, y entre la expresión musical y las afecciones del ánimo, por otro.

La escala que conforma al mundo y la música es tal que,

[...] el bajo grave es el representante de la masa más tosca: su ascenso y caída sólo acontece en grandes niveles, en tercias, cuartas y quintas, nunca por un único tono, a no ser que se trasponga el bajo mediante un doble contrapunto. Esta marcha lenta le es consustancial también físicamente, pues no cabe

¹⁴ *Ibíd.*, p. 108

imaginar una escala más rápida o un quiebro en el grave. Los acordes más agudos se mueven más rápidamente pero sin sucesión ni progresión melódicas, paralelamente al mundo animal. La marcha inconexa y la determinación regular de todos los acordes de acompañamiento es el análogo del mundo irracional, desde el cristal hasta el animal más perfecto, donde ningún ser tiene propiamente una conciencia cohesionadora que confiera a su vida un sentido global, ni tampoco experimenta una sucesión de desarrollos intelectuales, ni se perfecciona mediante instrucción, sino que todo permanece parejo para siempre conforme a su índole y por mor de una férrea ley. Finalmente en la *melodía*, en la voz principal que, al cantar con agudas notas altas, dirige el conjunto y progresa arbitrariamente en una significativa e ininterrumpida sucesión de *un* pensamiento de principio a fin, reconozco a su vez los niveles superiores de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre.¹⁵

En el bajo encontramos los niveles inferiores, la naturaleza inorgánica, la masa tosca en que todo se desarrolla. El bajo remite al mundo inorgánico y, según Schopenhauer, es el que más se constriñe al tono fundamental. El bajo permanecería más alejado de las otras voces; las otras tres guardarían una menor distancia entre sí, del mismo modo en que nuestro autor considera que hay una brecha entre la vivo y lo no vivo.

El tenor encuentra su expresión en la tercera y equivaldría al reino de las plantas. El alto se asocia con la quinta, y por su elevada movilidad recrea fielmente la diversidad de la vida animal. El soprano, finalmente, cuya figura clave es la octava, sería reflejo de la insondable vida humana. Así como en el mundo físico el hombre es resultado de un proceso evolutivo que comenzó con la materia bruta de la tierra, el soprano es también producto de un proceso que se originó en el bajo, el tono fundamental.

La voluntad encuentra su expresión cabal en la armonía generada por las cuatro voces en conjunto. Una orquesta completa, acompañada por la voz humana es el organismo más complejo; posee la capacidad de narrar la historia secreta del universo.

La melodía, dinámica y transitoria, narra la vida iluminada bajo la luz de la razón: la conciencia del pasado y el futuro. Posee una capacidad infinita de generar armonías, pareja a la complejidad que representa la vida iluminada por la inteligencia. Ella puede representar la gama completa de los deseos humanos.

Al ser la voluntad imposible de satisfacer, pues cada necesidad satisfecha es reemplazada únicamente por una nueva. Así, también la esencia de la melodía consiste en apartarse continuamente del tono fundamental, transitando por infinitas laderas, únicamente para retornar indefectiblemente hacia éste. La armonía busca alejarse del tono fundamental a través de las más diversas escalas; ella procede creando ciertas

¹⁵ WWV, t. I, p. 352

desavenencias que son desarrolladas en las más diversas direcciones antes de ser resueltas. Emprende su camino únicamente para retornar al origen, donde encuentra su conclusión, como Odiseo.

El antagonismo de la voluntad entre sus objetivaciones individuales también se manifiesta en la música, pues un sistema de sonidos perfectamente armónicos es imposible. Las notas pueden ser afines al tono fundamental, pero jamás lo serán del todo entre sí mismas. La concordancia armónica se relacionaría con la satisfacción de la voluntad, mientras que la discordancia con la insatisfacción. Una canción es, en otras palabras, un juego constante entre armonía y desarmonía, inclinándose hacia un lado a veces más y otras, menos.

Frente a la intemporalidad del texto escrito, por ejemplo, la fugacidad de la música es expresión directa de la mortalidad. Solamente el cese del movimiento –ya sea el final de una vida individual o las vibraciones de un instrumento- trae consigo el final de la canción, la conclusión de uno entre tantos caminos de la voluntad.

La melodía, según Schopenhauer,¹⁶ se descompone en dos elementos ritmo y armonía, siendo el primero cuantitativo y el segundo cualitativo. Ambos se sostienen en relaciones aritméticas (esto es, de tiempo). El ritmo puede originar a la melodía por sí sólo, sin embargo la melodía perfecta requiere de una adecuada conjunción de ambos. La melodía es una constante reconciliación y desavenencia de estos elementos. Esta lucha es enteramente análoga a la satisfacción de un deseo y el surgimiento de otro.

Así como en la vida, una constante satisfacción de los deseos conduce al tedio, una perpetua secuencia de acordes consonantes conduce a la monotonía, una languidez permanente en el discurso musical. La música, por tanto, también debe recurrir a la disonancia para desarrollar todo su potencial. La consonancia evoca la alegría, la disonancia el dolor, entre ambos encontramos infinitos matices.

[...] la melodía narra la historia de la voluntad iluminada por la reflexión, cuya impronta en la realidad es la serie de sus hechos; pero viene a decir más, narra su historia secreta, pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón compendia bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento y no puede asumir en sus abstracciones. Por eso se ha dicho siempre que la música es el lenguaje del sentimiento y la pasión, tal como las palabras son el lenguaje de la razón [...]¹⁷

¹⁶ La melodía se divide realmente en tres elementos: ritmo, armonía y *cadencia*, esta última queda fuera de consideración en los análisis de Schopenhauer.

¹⁷ *WWV*, t. I, p. 353

La armonía debe generar insatisfacción, seguida por el deseo de su resolución, y ésta sólo se logra mediante el acceso a la tónica, sólo ella brinda el aquietamiento de la tensión y marca el final de la canción. Así, la sucesión de notas en una melodía generará una especie de voluntad por alcanzar la tónica, pues se resiste al dolor y a la disonancia con igual ímpetu.

La música es capaz de generar cualquier tipo de emoción en el oyente mediante este recurso, pues se corresponde directamente con el fuero interno del hombre. El movimiento en la melodía se traduce en un movimiento del ánimo.

En contraste con la arquitectura estas artes son antípodas, pues la música posee la mayor riqueza expresiva, mientras ella es la más elemental. Sin embargo, poseen un principio común en la *simetría*.

[...] mediante la división simétrica y la repetida partición de sus miembros, hasta llegar a los compases y sus fragmentos, en medio de una constante subordinación, supraordenación y coordinación de los mismos, la pieza musical se combina y concluye en una totalidad, al igual que lo hace una edificación mediante su simetría, aún cuando en ésta se da tan sólo en el espacio lo que en aquella está exclusivamente en el tiempo.¹⁸

El equivalente espacial del ritmo es la simetría: así como en el arte arquitectónico la simetría es la que da coherencia y solidez a una obra, así es el ritmo determinante en la música. El camino que la armonía emprende debe realizarse a partir de momentos específicos del ritmo.

Ahora bien, hay aspectos de la teoría tonal de Schopenhauer que son completamente erróneos. Ello, no obstante, no merma la agudeza de otras de sus observaciones, pues su investigación es de orden ontológico. En el campo de la música el nombre de Schopenhauer es connotado -especialmente por su relación con Richard Wagner-.

Algunas de las ideas de nuestro autor serían asimiladas y aplicadas por compositores de la segunda mitad del s. XIX en adelante, y reflejo de ello es la dirección que estaba tomando la música en esta época, una época que pondría a prueba a la tonalidad y la llevaría al límite. La recepción de la teoría schopenhaueriana fue silenciosa en un comienzo, pero sus nociones y sus intuiciones más profundas fueron bienvenidas ávidamente por los compositores románticos. La música sería considerada

¹⁸ WWV, t. II, p. 438

en adelante como la encarnación de la esencia del mundo. El efecto salvífico de la música y la teoría del genio, serían ideas con las que músicos posteriores comulgarían constantemente. La estética schopenhaueriana cambiaría nuestra forma de vivir la música para siempre.

La influencia de Schopenhauer en Richard Wagner es particularmente ilustrativa, pues marcaría un nuevo rumbo en su producción musical y teórica. Richard, fuertemente influido por la filosofía de Feuerbach, concebía a la música como una actividad eminentemente didáctica y política, una herramienta para la historia, hasta que llegó a sus manos *el mundo como voluntad y representación*.

El periodo en que este compositor se familiarizaría con la obra de nuestro filósofo corresponde a la producción del anillo del nibelungo, específicamente de los actos tercero y cuarto. El libreto entero de esta tetralogía ya habría sido publicado previamente a su introducción a la metafísica de la voluntad, no obstante la producción musical ya se amoldaría a los preceptos de la estética Schopenhaueriana, depurando sus aspectos más débiles.

La escena en que Wotan se despide de su adorada Brunhilda ejemplifica perfectamente la supremacía de la música sobre las demás artes para expresar los infinitos matices del corazón humano. El *ocaso de los ídolos* representa ya otro mundo acústico, a partir de una nueva relación entre la orquesta y los demás elementos del drama. La orquesta es ahora dominante, ya no poseen el mismo peso las palabras y la música. La expresión del sentido interno de lo que está aconteciendo recae en la música: la música es ahora la protagonista del drama.

Este compositor exploró incansablemente la capacidad de la música como lenguaje. Este arte, si bien, no refiere a cosa alguna en particular, su consonancia y disonancia evocan las dos únicas realidades de la voluntad: satisfacción y sufrimiento. Así, Wagner encontró la clave para generar un mundo a partir de sonidos en el recurso al *Leitmotiv*.

La tonalidad es un sistema de relaciones de intervalo, sus componentes son la melodía y la armonía, la primera referente a la secuencia, la segunda a la simultaneidad. Un Leitmotiv –recurso que podemos contar por centenas en obras de nuestro operista– no es más que una escala que recorre un camino circular, comenzando con el tono

fundamental, hasta alcanzar su nota contraria, la tónica, y finalizaría con el regreso al tono original, sin importar el camino específico salvo el ciclo mismo¹⁹.

En sus composiciones Wagner busca reflejar la compleja vida interior del hombre con todos sus matices a partir de este recurso. Él llevaría las leyes de la tonalidad al límite, jugando constantemente entre la consonancia y la disonancia, al grado que los músicos posteriores no podrían optar ya por otro camino que *romper con la tonalidad*, romper con la armonía.

Las otras obras de nuestro compositor influidas por la teoría schopenhaueriana serían además, *Tristán e Isolda*, los *Maestros cantores* y *Parsifal*. Cada una de estas óperas refleja los tres caminos, que expone Schopenhauer, para que el hombre pueda experimentar la realidad nouménica: el amor sexual, el arte (especialmente la música) y el ascetismo. Él no se limitaría, además, a asimilar estas teorías de su admirado filósofo, sino que las enriquecería con sus propias intuiciones.

Asimismo Wagner, abogado de Beethoven, defendería su estatuto de genio y la valía de su obra en términos schopenhauerianos. La relación entre Wagner y Schopenhauer podría ser descrita con las siguientes palabras, extraídas de los diarios, de Franz Kafka, “La cavidad que la obra genial ha producido a fuego en lo que nos rodea es un buen sitio para colocar en ella nuestra pequeña luz. De ahí el enardecimiento que emana de lo genial, el enardecimiento general, que impulsa no sólo a la imitación.”²⁰

La ruptura del músico con el filósofo la marcaría su propuesta de la *Gesamtkunstwerk*. Según el autor del *Anillo del nibelungo*, hay una experiencia artística que rebasa el goce musical. El goce que brinda la mutua cooperación de las artes que se lleva a cabo en la ópera es la forma consumada de la contemplación. Ella es una obra teatral en que la música es el personaje principal y el narrador más fiel de los hechos, en que colaboran las artes en su totalidad para brindar la mayor experiencia estética posible. La música puede ser complementada con otros medios estéticos y éstos brindan nuevas posibilidades para la creación artística.

En raras ocasiones se ha dado una relación tan productiva entre una gran mente y otra, cuando ambas estuviesen en campos distintos. Cuando pensamos en Goethe y Schiller, o Platón y Aristóteles, o hasta Marx y Engels, en cada caso pensamos en un hombre de genio que fue ayudado por otro a desarrollar hasta su máximo potencial sus habilidades en el mismo campo. Esto no fue distinto a la relación que sostuvo Schopenhauer más allá de la tumba con Kant, O Wagner

¹⁹ Magee, Bryan, *The Tristan Chord*, p. 138-148

²⁰ Kafka, Franz, *Diarios (Obras completas II)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 344

con Beethoven. Pero ahora estamos hablando de algo enteramente diferente. Schopenhauer no fue ninguna clase de artista creativo; aún así, si *Tristan e Isolda*, *los Maestros Cantores*, *el Ocaso de los Dioses* y *Parsifal* constituyen, como tanta gente cree, algunas de las mayores obras de arte que han salido de una mente humana, eso es parcialmente porque su creador conciente y directamente se nutrió durante su creación de un genio complementario, cuyo trabajo, como alguna vez dijo Thomas Mann, liberó su música de sus ataduras y la envistió con el valor necesario para ser ella misma²¹

A pesar de tratar el tema de la música de manera tan breve, la estética schopenhaueriana sería uno de los grandes hitos en la historia de la música. Hablar poco sobre este arte supremo, por otra parte, también puede ser considerado una defensa contra la corrupción del sentido de la música frente a una descripción meramente conceptual. El contenido de la música forma parte de aquella dimensión sobre la que no podemos hablar.

Los estudios musicales de Jean-Phillipe Rameau serían la base de la solfa de Schopenhauer, por la simple razón que era la teoría en boga. Él haría cierto reajuste de estos estudios, pero no se alejaría demasiado de sus directrices fundamentales. La nota base o tono fundamental, de acuerdo con el teórico francés, es comprendida siempre como una raíz, un origen bruto. Él parte de un acercamiento lógico a la armonía y no de una práctica empírica. Es un estudio que se basó en un análisis de la música barroca francesa y coral. De este autor proviene el prejuicio de que el bajo no puede desplazarse con la misma libertad que las otras voces.

Esta teoría, a pesar de encontrarse ampliamente difundida durante esta época, sería rechazada abiertamente por Bach, Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven y Rossini, entre otros compositores. Es una verdadera sorpresa –si acaso no una falta grave– que fuese asimilada sin mayor crítica por la filosofía schopenhaueriana. Sólo nos resta suponer que la patente similitud entre la teoría Rameau y la metafísica schopenhaueriana llevara a nuestro autor a confirmar nuevamente su propia visión.

²¹ “There has rarely been so productive a relationship between one great mind and another when the two were in different fields. When we think of Goethe and Schiller, or Plato and Aristotle, or even of Marx and Engels, we are thinking in each case of one man of genius was helped to develop to the fullest extent of his powers by another in the same field. This was not unlike the relationship that Schopenhauer himself had from beyond the grave with Kant, or Wagner with Beethoven. But we are now talking of something entirely different. Schopenhauer was not a creative artist of any kind: yet if *Tristan and Isolde*, *The Mastersingers*, *Götterdämmerung* and *Parsifal* constitute, as so many people believe that they do, some of the very Greatest art ever to come out of a human mind, it is partly because its creator was consciously and directly nourished in its creation by a complementary genius in a different field of activity whose work, as Thomas Mann once put it, freed his music from bondage and gave it courage to be itself.” - Magee, Bryan, *The Tristan Chord*, p. 129-

La elección de Schopenhauer de tomar la teoría de Rameau como el fundamento de su comprensión de la sintaxis musical se encuentra entre los compromisos teóricos más consecuentes para sus ensayos musicales. En 1819, Schopenhauer se encuentra en un momento que es parte aguas en la historia de la teoría musical. El sistema de Rameau asumió el mando durante esta época y oscureció mucha de la práctica analítica de la música en el s. XIX. Prevalió sobre las aproximaciones expuestas en *Gradus ad Parnasum* de Johann Fux (1725), que se estudió y practicó entre maestros compositores de la música occidental a lo largo de los siglos XVIII y XIX, pero que no fue utilizada ampliamente como una herramienta analítica de la música en el s. XIX. La adopción del acercamiento que hace Rameau por parte de Schopenhauer, en lugar del que hace Fux, causa un daño significativo a su comprensión y explicación de la sintaxis musical como fundamento de su ontología musical.²²

Nos encontramos en su teoría musical nuevamente con el prejuicio de una progresión evolutiva cuya cúspide sería la humanidad, ahora representado en la jerarquía de las cuatro voces. No hay, sin embargo, un verdadero rango ontológico entre las objetivaciones de la voluntad, no hay manifestaciones más o menos complejas, solamente distintas posibilidades de manifestación. Lo mismo puede ser dicho de las cuatro voces fundamentales, ninguna es superior a la otra en ningún sentido. Establecer una jerarquía entre éstas es una empresa absurda.

La música es autónoma y universal. Es irreducible a cualquier tipo de circunstancia social o histórica; no obstante, no habla por su propia voz, *requiere del concurso del hombre*. La cuestión es determinar si la música es del todo independiente del mundo fenoménico y la actividad humana. Este animal se revela como un ser metafísico, pues es el único que posee la capacidad de alcanzar este mágico mundo. El compositor es la figura ejemplar del genio pues en él ya se disocian de manera radical el artista del hombre. Es un verdadero poseo, alguien completamente fuera de sí, un vehículo excepcional de la voluntad.

La composición es una actividad completamente separada de la guía de la conciencia y la reflexión. Esta actividad transporta al genio a un mundo independiente,

²² “The choice of Rameau’s theory as the foundation of Schopenhauer’s understanding of musical syntax is among the most consequential of his theoretical commitments in his essays on music. Schopenhauer, in 1819, finds himself at a watershed moment in the history of music theory. Rameau’s system takes command around this time and overshadows much of nineteenth-century music analytical practice. It prevailed over over the approach exposed in Johann Fux’s *Gradus ad Parnassum* (1725), which continued to be studied and practiced by the master composers of western music throughout the eighteenth and nineteenth century but was not widely used as a music analytical tool in the nineteenth century. Schopenhauer’s embrace of Rameau’s approach, instead of that of Flux, causes significant damage to his understanding and explanation of musical syntax as a foundation for his metaphysics of music. –Ferrara, Lawrence, Music as the embodiment of Will, in *Schopenhauer, Philosophy and the arts*, p. 191-

fuera del tiempo y el espacio, un universo interior constituido enteramente por armonías. La composición musical restaura al hombre a sí mismo. En el compositor encontramos la más activa participación entre la conciencia y la voluntad. La composición musical es un proceso en que la idea que busca expresar el artista lo colma al punto que su actividad ya no es consciente. Es él y no es él quien produce la pieza musical. Su actividad es profundamente introspectiva.

La labor del compositor es, en cierto sentido, trazar un mecanismo que busque despertar emociones y sentimientos, a partir de los propios. Él otorga una forma universal de expresión a su fuero interno. La obra musical no responde ya a la pregunta por la vida, sino “¿quién soy?”, el hombre plasma la sabiduría délfica (*gnōtis autón*) en ella. El hombre, tanto el compositor como el escucha, a través de la música recibe un profundo sentido de su propia identidad. La pieza musical sería una expresión de la voluntad tal como ésta se ha manifestado en el compositor. La música concretiza el modo de ser más auténtico del hombre y de su pertenencia a algo más grande que él mismo.

Así pues, la particular inclinación que cada sujeto pueda tener por algún tipo de música puede también encontrarse directamente relacionado con el carácter del escucha. Encontramos el sentido en la música del mismo modo en que encontramos el sentido a la vida.

La música es *símbolo* de la realidad, el que la ejerce es el hombre, pues la música sola es inexpresiva. No podemos comprender a la música como algo ajeno al devenir, sino que también su manifestación se ve determinada a partir de condiciones históricas. La propia asimilación de las teorías schopenhauerianas en la música desmiente el prejuicio en que el devenir histórico es ajeno a la producción y recepción artística.

No sólo la historia de las ideas incide directamente sobre su elaboración, la técnica también ha transformado notablemente el modo en que el hombre produce y escucha música. La incorporación de medios electrónicos, señaladamente, ha sido un hecho muy afortunado para encontrar nuevas posibilidades de recreación musical.

Como sea, *la música está en el mundo*. La relevancia del proceso histórico se manifiesta, cuando menos, en la influencia y formación de un compositor. La atribución de significado a una pieza, asimismo, es un fenómeno que no se puede explicar sino contextualmente. Ella no es ajena al mundo, lo transforma y se erige en cima de éste,

pero en él nace. ¿Por qué hay música?, ¿por qué hay mundo? El misterio de la música – concluyo- es el misterio de la presencia. *La música es un milagro...*

Estoy harto de encontrar
Eternamente sólo a mí mismo
En cada logro que alcanzo
Adiós, entonces
Gloria y pompa
Y fanfarrona vergüenza
De esplendor divino.
Dejad que lo que he construido
Caiga en pedazos
Yo renuncio a mi obra.
Sólo hay una cosa que todavía deseo:
El final –
El final!²³

²³ Éste es el final que Wagner escribiría para el *Anillo*, después de su introducción a la filosofía de Schopenhauer; nunca, sin embargo, lo incluiría en la edición final. En boca de Siegfried: “I am sick of finding/ eternally only myself/ in everything I achieve/ Farewell, then/ glory and pomp/ and boastful shame/ of godlike splendour./ Let what I have built/ fall apart./ I renounce my work./ There is one thing only I still want:/ the end -/ the end!” -Magee, Bryan, *The Tristan Chord*, p. 179

Bibliografía

Autógrafa

- Schopenhauer, Arthur, *De la cuádruple raíz del principio de razón*, trad. Leopoldo-Eulogio Palacios, Buenos Aires: 1967,
- _____, *Epistolario de Weimar*, trad. Luis Fernando Moreno Claros, Valdemar, Madrid: 1999, 300 p.
- _____, *Escritos Inéditos de Juventud*, trad. Roberto R. Aramayo, Pre-Textos, Valencia: 1999, 136 p.
- _____, *Metafísica de las costumbres*, trad. Roberto R. Aramayo Trotta, Madrid: 2001, 203 p.
- _____, *El mundo como voluntad y representación I*, trad. Roberto R. Aramayo, FCE, Madrid: 2005, 643 p.
- _____, *El mundo como voluntad y representación II*, trad. Roberto R. Aramayo, FCE, Madrid: 2005, 630 p.
- _____, *On the Basis of Morality*, trans. E. F. J. Payne, Hackett Publishing Company, Indianápolis: 1995, 226 p.
- _____, *Parerga y Paralipómena I*, trad. Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid: 2006, 510 p.
- _____, *Parerga y Paralipómena II*, trad. Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid: 2009, 687 p.
- _____, *Prize Essay on the Freedom of the Will*, trans. E.F.J. Payne, Cambridge university press, Cambridge: 1999, 100 p.
- _____, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, trad. Miguel de Unamuno, Alianza, Madrid: 1970, 208 p.

En torno a la obra del autor

- Cabada Castro, Manuel, *Querer o no querer vivir*, Herder, Barcelona: 1994, 455 p.
- Caldwell, William, *Schopenhauer's system in its philosophical significance*, William Blackwood and sons, London: 1906, 538 p.
- Grave Tirado, Crescenciano, *Verdad y Belleza*, U.N.A.M., México: 2002, 255 p.
- Jacquette, Dale (ed.), *Schopenhauer, philosophy and the arts*, Cambridge university press, Cambridge: 2003, 309 p.
- _____, *The philosophy of Schopenhauer*, McGill-Queen's, Montreal: 2005, 305 p.
- Moreno Claros, Luis Fernando, *Schopenhauer*, Algaba, Madrid: 2005, 351 p.
- Philonenko, Alexis, *Schopenhauer*, trad. Gemma Muñoz-Alonso, Anthropos, Barcelona: 1989, 333 p.
- R. Aramayo, Roberto, *Para leer a Schopenhauer*, Alianza, Madrid: 2001, 155 p.
- Rosset, Clément, *Escritos sobre Schopenhauer*, trad. Rafael del Hierro Oliva, Pre-Textos, Valencia: 2005, 199 p.
- Safranski, Rüdiger, *Los años salvajes de la filosofía*, trad. José Planells Puchades, Alianza, Madrid: 2001, 503 p.

- Schirmacher, Wolfgang (ed.), *Philosophy of culture: Schopenhauer and tradition*, Atropos, Dresden: 2008, 408 p.
- Simmel, Georg, *Schopenhauer y Nietzsche*, trad. Francisco Ayala, Ediciones espuela de plata, Barcelona: 2004, 274 p.
- Suances Marcos, Manuel, *Arthur Schopenhauer*, Herder, Barcelona: 1989, 278 p.
- Urdanibia Javier (Coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Anthropos, Barcelona: 1990, 286 p.

Bibliografía complementaria

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, 3ª ed., 4ª reimpresión, F.C.E., México: 2003, 1208 p.
- Adorno, Th. W., *Minima Moralia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Akal, Madrid: 2004, 274 p.
- Andrés, Ramón, *El mundo en el oído*, Acantilado, Barcelona: 2008, 575 p.
- Aristóteles, *Ética Nicomaquea/ Eudemia*, trad. Julio Palli Bonet, Gredos, Madrid: 2002, 561 p.
- _____, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid: 1994, 582 p.
- _____, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Gredos, Madrid: 1990, 626 p.
- Berkeley, George, *Principios del conocimiento humano*, trad. Pablo Masa, Aguilar, Buenos Aires: 1962, 166 p.
- Cassirer, Ernst, *La filosofía de la ilustración*, trad. Eugenio Imaz, F.C.E., México: 1997, 407 p.
- _____, *El problema del conocimiento III*, trad. Wenceslao Roces, F.C.E., México: 2003, 576 p.
- Darwin, Charles, *The Origin of Species*, Modern library, New York: 1993, 689 p.
- Descartes, Renato, *Meditaciones Metafísicas y otros textos*, trad. E. López y M. Graña, Gredos, Madrid: 2003, 214 p.
- _____, *Los principios de la filosofía*, trad. Guillermo Quintás, Alianza, Madrid: 1995, 482 p.
- *Los filósofos presocráticos I*, trads. Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Gredos, Madrid: 2008, 518 p.
- *Los filósofos presocráticos II*, trads. Ernesto La Croce y Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid: 2008, 427 p.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, trads. Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres, Alianza, Madrid: 2005, 261 p.
- Gombrich, E. H., *The story of art*, Phaidon, New York: 1995, 1046 p.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, F.C.E., México: 1966, 484 p.
- _____, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. Ramón Valls Plana, Alianza, Madrid: 2005, 630 p.
- Heidegger, Martin, *Camino de Bosque*, trads. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid: 2003, 279 p.
- _____, *Introducción a la filosofía*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Cátedra, Madrid: 2001, 469 p.

- _____, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, F.C.E., México: 2002, 479 p.
- _____, *Hitos*, trads. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid: 2001, 392 p.
- Henry, Michel, *Genealogía del psicoanálisis*, trad. Javier Teira y Roberto Ranz, Síntesis, Madrid: 2002, 350 p.
- Hume, David, *Essays moral, political and literary*, Liberty Fund, Indianapolis: 1992, 683 p.
- _____, *Investigación sobre el entendimiento humano*, trad. Vicente Sanfélix Vidarte, Istmo, Madrid: 2004, 399 p.
- _____, *A treatise of Human Nature*, Oxford, London: 1965, 709 p.
- Husserl, Edmund, *Investigaciones lógicas 1*, trads. Manuel G. Morente y José Gaos, Alianza, Madrid: 2006, 382 p.
- _____, *Investigaciones lógicas 2*, trads. Manuel G. Morente y José Gaos, Alianza, Madrid: 2006, 777 p.
- _____
- Kant, Emmanuel, *Crítica del discernimiento*, trads, Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Mínimo tránsito/ Antonio Machado libros, Madrid: 2003, 536 p.
- _____, *Crítica de la razón práctica*, trad. Dulce María Granja Castro, F.C.E./ U.A.M./ U.N.A.M., México: 2005, 504 p.
- _____, *Crítica de la Razón Pura*, trad. Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid: 2004, 694 p.
- _____, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ariel, Barcelona: 1999, 280p.
- Kuhn, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. Carlos Solís Santos, F.C.E., México: 2004, 351 p.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Escritos filosóficos*, trad. Ezequiel de Olasso, Mínimo tránsito/ Antonio Machado libros, Madrid: 2003, 779 p.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. Edmundo O'Gorman, F.C.E., Colombia: 2000, 753 p.
- Maconie, Robin, *La música como concepto*, trad. J. L. Gil Arista, Acantilado, Barcelona: 2007, 298 p.
- Magee, Bryan, *The Tristan Chord*, Owl books, New York: 2002, 397 p.
- Martín, Consuelo, *Upanisad*, Trotta, Madrid: 2001, 267 p.
- Nicol, Eduardo, *Crítica de la Razón Simbólica*, F. C. E., México: 2001, 280 p.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid: 2000, 498 p.
- _____, *Contra Wagner*, trad. José Luis Arántegui, Siruela, Madrid: 2002, 117 p.
- _____, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid: 2002, 178 p.
- _____, *Daybreak*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge university press, Cambridge: 2005, 247 p.
- _____, *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid: 2002, 221 p.
- _____, *Más allá del bien y del mal*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid: 2003, 302 p.
- _____, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid: 2003, 298 p.

- _____, *Untimely meditations*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge university press, Cambridge: 2006, 276 p.
- Papini, Giovanni, *El crepúsculo de los filósofos*, trad. José Sánchez Rojas, América, Madrid: 1930, 214 p.
- Pérez Maseda, Eduardo, *El Wagner de las Ideologías*, Biblioteca Nueva, Madrid: 2004, 366 p.
- Platón, *Diálogos III*, trads. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid: 1986, 413 p.
- _____, *Diálogos V*, trads. M.^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero, Gredos, Madrid: 1988, 617 p.
- Safranski, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona: 2004, 338 p.
- Shelling, F. W. J., *Sistema del idealismo trascendental*, trads. Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Anthropos, Barcelona: 1988, 478 p.
- Spinoza, Baruj, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Atilano Domínguez, Trotta, Madrid: 2000, 301 p.
- Steiner, George, *Pasión intacta*, trads, Menchú Gutierrez y Encarna Castejón, Siruela/ Norma, Madrid: 1995, 552 p.
- Trías, Eugenio, *El canto de la sirena*, Galaxia Gutenberg, Barcelona: 2007, 1007 p.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, longseller, Buenos Aires: 2000, 224 p.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trans. D.F. Pears & B.F. McGuinness, Routledge, New York: 2006, 106 p.
- Zweig, Stefan, *La lucha contra el demonio*, trad. Joaquín Verdaguer, Acantilado, Barcelona: 2005, 337 p.