

Clément Rosset

LA ESTÉTICA DE SCHOPENHAUER

Prólogo, traducción, y notas: Santiago Espinosa

Revisión: Eva Saint-Arroman

NB — Del original *L'esthétique de Schopenhauer*, publicado originalmente en Presses Universitaires de France en 1969 y recopilado en *Écrits sur Schopenhauer*, P. U. F.: Paris, 2001.

## Prólogo

La estética es una de las aportaciones más importantes del sistema filosófico de Schopenhauer, no sólo por su originalidad, sino ante todo por su actualidad —y con ello, en su momento, por su intempestividad. Uno de los temas, además, que goza —o que sufre, en palabras del propio Rosset—, de mayores interpretaciones. La que ahora presentamos es producto de un exhaustivo análisis de nociones muchas veces desapercibidas y sin el cual no es posible trazar concretamente el bien conocido silogismo Schopenhauer-Nietzsche. Si bien, como señala Rosset, no se trata aquí únicamente de una exposición de las nociones schopenhauerianas en relación con el arte, particularmente en el apartado sobre la música, este análisis lleva hasta sus últimas consecuencias —y aquí, se verá, hasta sus más íntimas contradicciones— los presupuestos estéticos de Schopenhauer.

No es posible comprender el resto de la obra de uno de los filósofos franceses más destacados del siglo XX sin seguir de cerca su aproximación, y su consecuente *distanciamiento*, a la filosofía de Schopenhauer. Los temas aquí desarrollados son en gran medida punto de partida para los análisis que vendrán después sobre la filosofía trágica, el problema de lo real, el doble, e incluso la propia estética de Rosset. Aunque se sabe que la filosofía de Rosset se opone indiscutiblemente de la de Schopenhauer en cuanto a la concepción de la vida —para el primero, inminente negación, para el segundo aprobación absoluta; hay que recordar que es Rosset quien acuña la idea un tanto epicureana, lucreciana y nietzscheana de *alegría de vivir*—, ésta sería impensable sin la aportación schopenhaueriana; igual que sería impensable sin la misma la entera filosofía de Nietzsche. El propio Rosset, en la entrevista que da principio a la recopilación francesa de este texto, reivindica abiertamente algunos de los presupuestos schopenhauerianos, en especial los referentes al tiempo —más precisamente, a la ilusión redentora de la historia y del progreso frente a la insignificancia, la enfermedad y la muerte— y al placer procurado por el arte. No se trata, pues, de un tratado ni exponente ni reformador de la estética schopenhaueriana, sino de una «vuelta de tuerca» que dará lugar a toda una nueva forma de pensamiento. El pensamiento de Schopenhauer, se afirma en otro texto, es pionero no sólo por ser el único en su época en romper con la filosofía de la historia y por pensar el mundo en términos de la ausencia de Dios, sino por ser además el primero en introducir en la filosofía el método genealógico que, es bien sabido, recogerá un gran número de filósofos, desde Nietzsche hasta M. Foucault y G. Deleuze.<sup>1</sup>

La importancia de este texto, así, no radica simplemente en la actualidad del pensamiento schopenhaueriano, sino en que establece a su vez algunas de las principales aristas que dan inicio no ya sólo al pensamiento de Rosset, sino al de gran parte de la filosofía contemporánea (es el caso de la repetición).

---

<sup>1</sup> Cf. “Schopenhauer. Philosophe de l’absurde”, in *Écrits sur Schopenhauer*, op. cit.

Con un estilo sencillo, no obstante bien penetrante, como es habitual en él, Rosset pone nuevamente de relieve a uno de los mayores exponentes de la filosofía alemana.

S. E.  
Barcelona, mayo de 2005.

## Introducción

Una ya larga tradición pretende que lo esencial de las concepciones estéticas de Schopenhauer se resuma a la idea de contemplación: la actividad artística del hombre (tanto del creador como del consumidor) es una mirada sobre la voluntad (es decir, sobre la vida), sin participación en la voluntad. Siendo el carácter mayor de la voluntad schopenhaueriana repetirse sin tregua ni modificación, el problema central de la estética de Schopenhauer es el siguiente: ¿cuál es la naturaleza de la mirada que lleva el arte (contemplación) sobre la vida (repetición)? ¿Significa solamente toma de distancia en torno a la repetición, de la cual el artista se rehúsa a jugar el juego? A un cierto nivel, seguramente: siendo una de las fuentes del *placer* estético, según Schopenhauer, el franqueo de las funciones de representación con respecto de las funciones de la voluntad. Pero ese placer no agota la significación de la experiencia estética.

Cualesquiera que sean por otra parte sus méritos o sus deméritos, es propio de la estética de Schopenhauer haber, por primera vez, liberado la importancia fundamental de la relación que une el arte a la repetición, e interpretado el trabajo del arte, no en función de una significación trascendente, sino en función de su inserción en lo cotidiano. La labor del arte consiste en decir cómo hace la vida, cómo repite la voluntad: desdoblar lo cotidiano para revelar la esencia. De aquí la importancia acordada por Schopenhauer al dominio estético: por una parte, éste no significa evasión, sino contacto permanente con la cotidianeidad (más exactamente: con lo que hay de esencial, es decir, de repetidor, en lo cotidiano); por la otra, permite una interpretación filosófica de la vida y de sus repeticiones, a lo cual no puede pretender el estudio científico o analítico. A estas cuestiones, Nietzsche, Freud, Bergson, Proust, Beckett, han aportado desarrollos al lado de los cuales los análisis schopenhauerianos pueden parecer a veces un poco cortos; pero lo esencial es que haya sido Schopenhauer el primero en plantearlos.

El objetivo de este estudio es, pues, mostrar que la significación principal de los escritos estéticos de Schopenhauer trasciende su confesada intención: el arte, en Schopenhauer, no es solamente libre mirada sobre las actividades repetidoras de la voluntad; es también mirada interpretadora sobre la repetición misma, de la que permite una nueva lectura en relación a las interpretaciones científicas y filosóficas. Es él quien se refiere, en efecto, a un elemento *anterior a la voluntad*, a lanzar un resplandor sobre una *x* misteriosa, anterior al tiempo, al mundo, a la voluntad, quien juega un rol original al lado de todas las repeticiones: rol de «precursor sombrío», para retomar una expresión de Gilles Deleuze.<sup>2</sup> Es por ello que el arte, en Schopenhauer, reproduce en cierto sentido todas las repeticiones (ya que es una mirada contempladora dirigida hacia la voluntad repetidora), es también de cierta manera la única forma de actividad no repetidora: puesto que reenvía a un antes de la repetición, que la voluntad no alcanzará nunca a encontrar, ni la inteligencia a

---

<sup>2</sup> *Différence et répétition*, P. U. F.: Paris, 1969, p. 156 y ss. [Hay traducción al castellano: *Diferencia y repetición*, Madrid: Paidós].

pensar. Significa presentimiento intuitivo del origen de las repeticiones, que ha condicionado a la vez la serie de repeticiones, y la de los pensamientos racionales (es decir, las funciones de voluntad y las funciones de representación).

«El resultado de toda concepción artística de las cosas es una respuesta de más a esta cuestión: “¿Qué es la vida?”», declara Schopenhauer.<sup>3</sup> Pero Schopenhauer sabe ya lo que es la vida, o al menos de qué está hecha: la teoría de la voluntad ha mostrado que el *substratum* de toda existencia era ciega e incesante repetición. Lo que el arte enseña además sobre la vida es la idea de un precursor sombrío al origen de las repeticiones: idea de la posibilidad para el hombre, gracias a la experiencia estética, de acceder a una *x* dada anterior a la voluntad, independiente de la repetición (ya que es lo que repite la voluntad). El privilegio del arte es el de escapar a la repetición: mientras que la vida es repetición, el arte es *reminiscencia* (pero en un sentido muy diferente del sentido platoniano: reminiscencia oscura de lo que fue, antes de todo tiempo, el origen de las repeticiones). La estética de Schopenhauer no sólo es, pues, contemplación de la voluntad; es sobre todo mira<sup>4</sup> a un antes de la voluntad, que ella sola, en el conjunto del sistema filosófico schopenhaueriano, puede hacer así presentir. Esta teoría schopenhaueriana de la reminiscencia, si bien nunca es explícitamente expresada, no sostiene menos el conjunto de análisis estéticos de Schopenhauer; estalla, especialmente, en el más célebre, pero también el más oscuro de los análisis: la teoría de la música que, a pesar de la opinión de la mayoría de los comentaristas, no deja ningún lugar a la idea de una copia inmediata de la voluntad y de sus sentimientos. Se verá que, lejos de ser una repetición de la voluntad, la música significa, según Schopenhauer, la reaparición de un tema original del cual la voluntad (la vida) es perpetua repetición.

El placer estético es pues, en Schopenhauer, de una naturaleza más compleja de lo que se podría creer en una lectura superficial. Ésta comprende dos niveles: 1) placer de la liberación (en cuanto a las *desiderata* de la voluntad); 2) placer de intuición (visión de aquello que ha originalmente condicionado la voluntad). De aquí la paradoja insuperable de la estética de Schopenhauer: entrando el segundo nivel del placer estético en contradicción absoluta con las concepciones pesimistas del conjunto del *Mundo como voluntad y representación*. Estos dos placeres están ya, además, en contradicción el uno con el otro: consistiendo el primero en escapar a la voluntad, el segundo en reencontrarse confrontado a su origen inmemorial. Esto no impide que estos dos placeres coexistan, según Schopenhauer, en la experiencia estética: si el espectáculo de la vida es fuente de aflicción (de aquí el placer de liberación), la intuición de aquello que ha permitido su existencia es fuente de jubilación. Esta contradicción no debe ser automáticamente llevada al descrédito de las ideas de Schopenhauer en materia de estética: podría ser, en efecto, que el placer estético sea ambiguo por naturaleza (así, en Nietzsche: la ebriedad dionisiaca es indisociable de una significación trágica), y que esta contradicción de Schopenhauer recubra fielmente una contradicción inherente a toda experiencia estética. Sin buscar, pues, debilitar el brillo de esta disonancia, volveremos a esta cuestión primordial (pues establece el

---

<sup>3</sup> *Mundo*, 1138 [Rosset refiere la traducción de A. Burdeau, revisada y corregida por R. Ross, P. U. F.: Paris, 1966. Hasta el 2003, la única traducción asequible al castellano era la de E. Ovejero y Maurí, editada en Porrúa. Ésta omitía completamente tanto los *Complementos* como el *Apéndice*, es decir, la *Crítica de la filosofía kantiana*. Afortunadamente, han aparecido desde entonces dos traducciones más, en el F. C. E. y en Trotta, por R. Aramayo y P. López de Santa María, respectivamente].

<sup>4</sup> [El término «visión» utilizado aquí por Rosset implica tanto la idea de «intención» como la de «puntería», en el sentido en que apunta hacia lo anterior a la voluntad].

problema esencial: ¿qué nos enseña, en definitiva, la estética sobre el valor de la vida?), a la luz de las declaraciones y de la sensibilidad artística de Schopenhauer.

# I

## Lugar de la estética en la obra de Schopenhauer

### 1. El contexto filosófico

Recordemos brevemente, para la claridad de la exposición que seguirá, y con atención a un lector no familiarizado con el pensamiento de Schopenhauer, las grandes líneas del contexto filosófico en el que se inserta la parte estética. El tema central del *Mundo como voluntad y representación* —su «pensamiento único», dice el propio Schopenhauer— es el pensamiento de la subordinación de todas las funciones de representación a las funciones de la voluntad: dicho de otra forma, prefiguración de la idea genealógica del *condicionamiento de todo pensamiento consciente por motivaciones inconscientes* (Marx, Nietzsche, Freud). Pensamiento revolucionario en su tiempo, por el que Schopenhauer rompe con todo lo que, en su pasado filosófico, puede tomar el nombre de idealismo, y se separa radicalmente de sus contemporáneos inmediatos (Fichte, Schelling, Hegel). No obstante, Schopenhauer se quiere «post-kantiano», y lo es a su manera, haciendo derivar la distinción fundamental entre «voluntad» y «representación» de la distinción clásica de la *Crítica de la razón pura* entre «nouménos» (independientes del espacio-tiempo) y «fenómenos» (sujetos al espacio-tiempo). La voluntad omnipotente constituye lo *real en sí*: el *substratum* de toda realidad física, orgánica, humana. Mejor que un *substratum*: la voluntad es el mundo mismo, desprendido de su «apariciencia fenomenal» (representaciones intelectuales, conceptos que son, por otra parte, ellos también, una expresión desviada de la voluntad, puesto que tienen una función utilitaria y sirven, en último análisis, a sus intereses); voluntad y mundo son términos idénticos: *mundos sive voluntas*, podríase decir, parafraseando a Spinoza. En cuanto a la representación (conceptos), no se ase sino sobre una apariencia que sería pura nada sin la voluntad que constituye la substancia: todo lo que llega al conocimiento representativo por el canal de formas *a priori* del espacio y del tiempo, es decir, todo lo que viene, en Kant, del mundo fenomenal, no libra sino una verdad formal que no informa nada sobre la naturaleza de las fuerzas subyacentes (así, la causalidad, concepto de la representación, es enteramente muda en relación con la motivación, hecho de la voluntad).

Es inútil precisar aquí en qué es esta filiación kantiana traición con respecto a Kant: la «voluntad» schopenhaueriana no concuerda en nada con la «cosa en sí» kantiana (que desborda por todas partes, igual que desborda el sentido clásico del término «voluntad», habitualmente reservado a los hechos de voluntad humana y consciente: en Schopenhauer, la voluntad es la suma de todas las fuerzas conscientes e inconscientes que se manifiestan en el universo, éstas más importantes que aquéllas). Por otra parte, la idea schopenhaueriana de la subordinación de la razón a las motivaciones inconscientes es

nada menos que kantiana. Finalmente, el pesimismo de Schopenhauer, o más exactamente, su irracionalismo, acaba de desprenderlo de la filiación kantiana y de sus principales corrientes post-kantianas.

La estética de Schopenhauer ocupa el libro III de los cuatro libros del *Mundo como voluntad y representación* (y de los *Complementos al libro III*, en la segunda edición del *Mundo*). En total, unas doscientas páginas, a las que hay que añadir algunos breves textos de *Parerga y Paralipomena* («Metafísica de lo bello y Estética», «Sobre lo interesante», «Escritores y estilo»),<sup>5</sup> que no aportan nada importante a la doctrina. Lo esencial de la doctrina estética es, pues, fijada de manera casi definitiva en las ciento veinte páginas del libro III de la primera edición del *Mundo como voluntad y representación*, es decir, desde 1819. El plan de conjunto del *Mundo* se presenta, de manera muy general, como sigue:

*Libro I.* — Descripción del «mundo como representación». Los conceptos por los que el hombre comprende los fenómenos del mundo no afectan a la «naturaleza íntima» del universo; en efecto: 1) se acompañan esencialmente de la relación causa a efecto, o 2) esta relación de causa a efecto permanece inexplicitada. El conjunto de los conceptos de la razón es incapaz de librar una verdadera interpretación etiológica de la relación de causa a efecto. La causalidad es entonces a la vez omnipresente y enteramente silenciosa en el mundo de la representación; 3) los conceptos tienen una función utilitaria: sirven a los intereses de la voluntad, y son entonces segundos en relación con él. Se trata de interrogar a la voluntad misma, tomando por ejemplo la motivación tal como la experimenta el hombre cuando actúa: único caso de experimentación «directo» de la motivación.

*Libro II.* — Descripción del «mundo como voluntad». Análisis de fuerzas que se manifiestan en todos los niveles de la naturaleza, y que Schopenhauer reduce a una misma voluntad original. Los principales caracteres de esta voluntad son: 1) *la unidad*. La piedra que cede a la gravedad cayendo, la planta que extiende sus ramificaciones hacia una zona húmeda, el animal que busca pítanza, el hombre que se propone tal o cual meta, participan, según Schopenhauer, de una voluntad una e idéntica en su diseño principal a través de todos los diferentes niveles de sus manifestaciones; 2) *la omnipotencia*. Nada puede escapar a la voluntad: la «libertad» humana es una ilusión, o más bien, un ardid de la voluntad, en favor de la cual el hombre se representa como suyas y autónomas motivaciones que participan de una voluntad superior; 3) *la absurdidad*. La voluntad está desprovista de *causalidad* (no sabría nunca decir por qué busca tal efecto), de *finalidad* (ausencia de todo objetivo asignable al ejercicio de la vida); por otra parte, excluye todo *devenir*: sólo se modifica la apariencia fenomenal de la voluntad (en el tiempo y el espacio); la voluntad, ella, es perpetua *repetición*.

La voluntad schopenhaueriana está privada, en definitiva, de todos los caracteres del querer: no quiere, pero repite sin cesar un diseño que es extranjero a ella misma. *Mundus sive repetitio*: la metafísica del amor, la metafísica de la muerte, expresan finalmente no tanto una voluntad ciega sino la repetición de una ausencia de voluntad (cuando menos: de una voluntad en donde es imposible percibir el carácter volitivo).

La enseñanza última de la filosofía schopenhaueriana es, entonces, la búsqueda de una sabiduría fundada sobre un arrancamiento de la voluntad (la cual, además de su absurdidad, vale al hombre de largos y vanos sufrimientos). Se ha visto, sin embargo, que

---

<sup>5</sup> [En castellano estos textos no han sido aún publicados en una sola obra; existen, no obstante, algunas traducciones dispersas en diversas editoriales].



nadie podía escapar a la voluntad, y que la libertad era ilusión. Aquí hace falta precisar: nadie puede escapar a la voluntad *queriendo*<sup>6</sup> (es decir, buscando motivaciones autónomas). Pero el «sabio» puede escapar a la voluntad haciendo de ésta un objeto de contemplación, es decir, haciéndose una *representación de la voluntad* (esto será en primer lugar el caso del mundo del arte, que es «mundo como representación de la voluntad»). Esta liberación filosófica se cumple en tres etapas principales, que hacen el objeto de los libros III y IV del *Mundo*.

*Libro III.* — Primera etapa de liberación con respecto a la voluntad: la etapa *estética*. Esta primera etapa puede ser descrita, de manera muy general, como el paso del estado de actor al de espectador: el hombre que, bajo el imperio de la voluntad, remedaba los gestos y deseos que creía suyos, se representa ahora su propio querer sin participar de él. La contemplación substituye a la representación, y la relación de subordinación se invierte: es la voluntad quien, en el arte, está al servicio (estético) de la representación. No obstante, esta etapa estética es sólo la primera sobre la vía de la liberación: conserva un carácter efímero y frágil, y constituye antes un respiro que una renunciación definitiva.

*Libro IV.* — Segunda y tercera etapas de la liberación con respecto a la voluntad. Etapa *ética* en primera instancia: toma de consciencia, por la experiencia moral y la «simpatía» que ésta supone, de la identidad innata de las voluntades individuales en el seno del mismo querer original. Se desgarran aquí el embustero velo de la individuación y el espectador se vuelve de nuevo, a su manera, un participante; pero esta participación ha cambiado de naturaleza: en lugar de ser gobernado por los intereses de la voluntad, está gobernado por la piedad. Finalmente, la última etapa, *metafísica*: negación radical de toda voluntad, ideal de ascetismo y de renunciamiento que Schopenhauer asimila a la vez al «estado de gracia» predicado por el cristianismo y al *nirvana* de la filosofía hindú.

## 2. El contexto histórico

Antes de dar una idea concisa del contexto histórico en el cual nació la doctrina estética de Schopenhauer, es importante precisar que parte de las influencias exteriores es, en su conjunto, bastante reducida: ley general en Schopenhauer, autodidacta solitario que, si bien conoce a los autores clásicos, se interesa bastante poco en los trabajos de sus contemporáneos y de sus predecesores inmediatos (Kant exceptuado). El sistema estético de Schopenhauer, regido enteramente por las relaciones entre voluntad y representación, goza así de una gran autonomía: Schopenhauer se apoya sobre su propia experiencia estética y sobre las ideas principales de su sistema filosófico, muy indiferente de las teorías estéticas de sus contemporáneos, bastante indiferente también, se verá, de las de Kant.

La primera edición del *Mundo como voluntad y representación* data de 1819;<sup>7</sup> la obra misma fue concebida entre 1814 y 1818 (se hará notar que la obra fundamental de Schopenhauer es la obra de un filósofo muy joven; en particular, que Schopenhauer estaba en posición de lo esencial de sus ideas estéticas desde la edad de veintiséis años). En esta época, Schopenhauer conocía la *Crítica del juicio* de Kant (publicada en 1790) y un cierto

---

<sup>6</sup> [El término francés para «querer» es «*vouloir*», que tiene una relación mucho más inmediata que el castellano con el término «*volonté*» (voluntad)].

<sup>7</sup> La segunda edición, conteniendo los *Complementos* que doblan el volumen de la obra, fue publicada en 1844.

número de escritos estéticos de Schiller. No parece, en cambio, haber tenido conocimiento de los textos de Schelling consagrados a la estética; o al menos, nada se trasparece en el *Mundo como voluntad y representación*. En cuanto a Hegel, se sabe que no comenzó sus cursos de estética sino hasta 1818, y que entonces Schopenhauer no pudo conocerlo escribiendo su obra principal (conocerlo, por otra parte, no habría hecho que Schopenhauer modificara una sola línea de su texto).

Queda entonces la cuestión de la relación con Kant, o más bien, la de la relación de la estética de Schopenhauer con la *Crítica del juicio*. Parece, tanto en la lectura del libro III del *Mundo* como del apéndice que sigue a los cuatro libros de la primera edición, titulado «Crítica de la filosofía kantiana», que la influencia de la *Crítica del juicio* es relativamente insignificante. Schopenhauer se refiere a ella muy raramente; y el bastante largo apéndice crítico citado más arriba no consagra más que algunas páginas al examen de la *Crítica del juicio*, las cuales se limitan a conceder a Kant el mérito de haber renovado la ciencia de lo bello, haciendo soportar la problemática sobre las condiciones subjetivas de la posibilidad de un juicio estético, y no ya sobre las condiciones objetivas de la belleza de los objetos. El resto del examen crítico de Schopenhauer<sup>8</sup> es tan vago y sumario que puede preguntarse si Schopenhauer no ha sido repelido por las espinosas dificultades de interpretación presentadas por la *Crítica del juicio*; en todo caso, se contenta con una lectura superficial que no ha dejado muchos trazos en su sistema estético propio. Se verá más adelante que existen, sin embargo, al menos dos puntos de concordancia entre Schopenhauer y Kant en materia estética: la idea de un «desinterés» por el arte (confiriendo, no obstante, la teoría schopenhaueriana de la contemplación una idea bastante novedosa a la idea kantiana del desinterés), y la teoría de lo sublime (ésta calcada directamente por Schopenhauer sobre la de Kant, así como, antes de Schopenhauer, Schiller había retomado y abundantemente ilustrado el tema).

En resumen, si se hace abstracción de estos puntos de convergencia y de algunas analogías de detalle entre las concepciones estéticas de Schopenhauer y las de tal o cual de sus predecesores, se puede decir que, en esencia, la estética schopenhaueriana es una obra original y, en ciertos aspectos, inaugural: en particular, las dos ideas principales — contemplación estética de la voluntad, intuición de un origen inmemorial — pertenecen al propio Schopenhauer, y anuncian ciertos temas esenciales de Bergson y de Proust. En realidad, los dos únicos interlocutores de Schopenhauer en materia estética son Kant y Nietzsche: pero del uno está ya muy alejado, y del otro, como veremos, lo está aún más.

### 3. *Interés de la doctrina*

En la multitud de juicios bastante despreciativos expresados sobre el conjunto de la filosofía schopenhaueriana, la parte estética se beneficia generalmente de una relativa indulgencia. Pero este favor concedido a la estética de Schopenhauer descansa sobre un cierto número de equívocos y malentendidos. Se pueden concebir, de manera aproximativa, tres lecturas posibles de esta estética:

1) La estética de Schopenhauer es lo mejor que hay, lo más característico y original en el conjunto de la obra (lectura tradicional). En efecto, la teoría de la voluntad es

---

<sup>8</sup> *Mundo*, p. 664-665.

una paráfrasis incomprensiva de la *Crítica de la razón pura*; y la doctrina moral está bien demarcada, ella también, de las enseñanzas de Kant. En contraste, la teoría de la contemplación estética soporta lo que hay de personal y de importante en la filosofía schopenhaueriana. Pero el contenido de esta estética delante de la cual se extasia la lectura tradicional parece de los más insignificantes: en suma, se resume a dos originalidades cuya importancia puede parecer dudosa (primacía de la estética en relación con los otros sectores de la actividad humana; primacía de la música en relación con las otras artes).

2) La estética de Schopenhauer pertenece a la parte caduca de la obra (lectura crítica, a la cual nos hemos adscrito un poco rápidamente en un libro precedente).<sup>9</sup> En efecto, es la teoría de la voluntad la que es importante en el pensamiento de Schopenhauer, por la prefiguración que presenta de la filosofía de tipo genealógico (pensamiento de la subordinación de las funciones intelectuales a las motivaciones inconscientes). Todo lo que viene del pesimismo propiamente dicho, en particular toda la empresa de liberación, que debe llevar por etapas sucesivas a la entera liberación con respecto del querer-vivir, no ofrece más que un interés histórico, éste mismo bastante restringido: y es a esta empresa que se incorpora, en primer lugar, la reflexión estética. Por otra parte, el carácter *negador* de la estética schopenhaueriana (siendo descrito lo bello por Schopenhauer en términos negativos: es bello lo que permite al hombre decir no a su voluntad) está propio a lanzar una suspicacia suplementaria sobre el conjunto del sistema estético.

3) Propondremos aquí una tercera lectura que, reconociendo (y, a su vez, desarrollando) la justicia de las críticas dirigidas arriba mencionadas a la estética de Schopenhauer, le reconoce, igualmente, un interés propio. La parte estética del *Mundo como voluntad y representación*, sin ser la parte más importante, no presenta menos un interés que trasciende el papel que Schopenhauer le asigna, en que reúne (y, de cierta manera profundiza) elementos fundamentales de la teoría de la voluntad. En la medida en que el mundo es concebido por Schopenhauer sobre un modo exclusivamente repetidor (habrá que explicitar más adelante la naturaleza de esta repetición tal como la concibe Schopenhauer), en que la reflexión sobre la repetición es el gran pensamiento de Schopenhauer, su gran obsesión, no puede faltar un interés en un sistema estético que presenta relaciones muy estrechas con esta intuición de la repetición. Se verá que, efectivamente, esta misma estética es concebida sobre el modo repetitivo (repitiendo el arte sobre el modo contemplativo una voluntad que repite ella misma un dato inmemorial); su esencia consiste en llevar directa o indirectamente a este precursor sombrío a partir del cual sólo la voluntad ha comenzado a repetir. Nuestra labor aquí será, a través de los diversos análisis teóricos y las diferentes formas de arte, encontrar la huella de este precursor sombrío que finalmente dirige, en Schopenhauer, no sólo la reflexión estética, sino el conjunto de la filosofía, y que la habita desde fuera.

No se trata aquí de juzgar el «gusto» de Schopenhauer; contentémonos con señalar su holgada cultura (su conocimiento de lenguas antiguas y de la mayoría de las lenguas modernas le permite leer en original la casi totalidad de la literatura europea) y el hecho de que pudo observar directamente, en el curso de los viajes que efectuó por toda Europa durante su infancia y su juventud, de muy numerosas obras de arte. Estas condiciones favorables, unidas a una viva receptividad al placer estético, hacen de Schopenhauer a la vez un pensador muy comprometido con la experiencia estética (a diferencia de Kant) y, sobre el plano de la escritura, un estilista preocupado por su pluma (novedad

---

<sup>9</sup> [Rosset refiere aquí su primera obra: *La philosophie tragique*, P. U. F.: Paris, 1961].

en la filosofía alemana). El dominio estético en el que parecen faltarle más los conocimientos a Schopenhauer es, paradójicamente, el dominio musical, que pone por encima de los demás: ninguna información sería en materia armónica o instrumental, exceptuando el arte de la flauta, al que Schopenhauer se dedica diletante (para interpretar, principalmente, las reducciones de las arias de óperas de su músico preferido: Rossini).

Evidentemente, nos apegaremos aquí más a las ideas generales de Schopenhauer que al detalle de sus preferencias o de sus aversiones artísticas. Poco importa si Schopenhauer prefirió los jardines a la inglesa a los jardines a la francesa, o si despreció el arte gótico. Es, sin embargo, una preferencia mayor de Schopenhauer la que habrá de tomarse en cuenta: la preferencia absoluta por la música, que eclipsa todas las otras artes en el sistema schopenhaueriano. De esta preferencia, se precisará en su momento la naturaleza y la razón.

## II

### Las ideas directrices

#### 1. Arte y contemplación.

*Schopenhauer precursor: Bergson, Proust, Freud*

«El arte (...) es la contemplación de las cosas, independiente del principio de razón.»<sup>10</sup> Lo que define en primer lugar la contemplación, noción fundamental de toda la estética de Schopenhauer, es su carácter extranjero a las formas habituales del conocimiento, es decir, a todo lo que atañe al principio de razón. Éste último, definido en la primera obra de Schopenhauer (*De la cuádruple raíz de razón suficiente*), designa los instrumentos de conocimiento racional o *conceptos*, que, sujetos al espacio y al tiempo, permiten al hombre establecer las relaciones entre los objetos del mundo fenomenal y, en consecuencia, de actuar de manera eficaz en ese mundo. Los conceptos significan entonces conocimiento de las relaciones entre los objetos, no conocimiento de ellos mismos. El mundo habitual de la representación tiene una función esencialmente utilitaria (tema retomado por Bergson): «En la intuición directa del mundo y de la vida no consideramos comúnmente las cosas, sino sus relaciones, es decir, en su esencia, en su existencia relativa y no absoluta. Observamos, por ejemplo, casas, naves, máquinas, pensando en su destino y su apropiación a este fin; miraremos hombres pensando en sus relaciones con nosotros, si éstas existen. (...) Siempre consideramos las cosas en sus relaciones, más aún, por medio de estas relaciones, es decir, según el principio de razón.»<sup>11</sup>

De forma opuesta, el mundo de la contemplación significa aprehender los objetos fuera del principio de razón y de su campo fenomenal de utilidad; desde aquí, los objetos cambian de perspectiva: «No las concebimos más [las cosas] de acuerdo con sus relaciones, sino según lo que son en sí y por sí, y, de repente percibimos, además de su existencia relativa, su existencia absoluta.»<sup>12</sup> De esta visión de los objetos dependientes del principio de razón resulta una triple consecuencia: 1) no percibimos relaciones, sino «esencias»; los objetos contemplados pierden, en efecto, su carácter relativo (escapando de la red conceptual que les unía a los unos con los otros), y aparecen bajo las auspicias de lo absoluto, del «en sí»; 2) perdemos de vista el carácter utilitario de estos mismos objetos, que es inseparable de su carácter relativo; 3) a partir de aquí nos volvemos extranjeros a nuestra propia voluntad, que objetos privados de relación son incapaces de afectar: «La condición exterior de la contemplación es que seamos enteramente extranjeros a la escena contem-

---

<sup>10</sup> *Mundo*, 239.

<sup>11</sup> *Mundo*, 1099.

<sup>12</sup> *Mundo*, 1099.

plada, que permanezcamos completamente desligados, y que no seamos implicados de ninguna manera por una parte activa.»<sup>13</sup>

Así se constituye, en la contemplación, lo que Schopenhauer llama el «sujeto puro de conocimiento»,<sup>14</sup> que realiza la síntesis —más exactamente, la coincidencia— de dos sujetos generalmente separados y exclusivos el uno del otro: el sujeto de la representación (el yo razonante) y el sujeto de la voluntad (el yo volente). En la experiencia estética se instaure un nuevo modo de conocimiento: conocimiento del mismo querer, y no más de su representación de las relaciones útiles al querer (se verá más abajo que, si este último modo de conocimiento viene de los *conceptos*, el primero —el conocimiento estético— se vincula a lo que Schopenhauer llama las «*ideas*»). ¿Cómo es posible la realización de esta coincidencia? ¿Cómo deviene el «yo» del querer en un objeto de conocimiento por el «yo» del saber? Aquí está, repite sin cesar Schopenhauer, el milagro por excelencia (κατ' ἐξοχήν) la unión incomprensible y sin embargo cierta que la existencia del arte exige postular.<sup>15</sup> Más exactamente: la identidad de los dos sujetos designa el milagro *del arte*. Lo que define profundamente la experiencia estética es precisamente el hecho de que sea posible una coincidencia de la representación y de la voluntad (una representación *de la voluntad*), que aparezca como objeto lo que, en cualquier otra circunstancia, sólo puede ser conocido en tanto sujeto. De suerte que es el hecho del arte el que define la contemplación y la hace posible.

Se notará aquí una lejana pero importante similitud con Kant. Sabemos que lo que define esencialmente, a los ojos de Kant, el hecho de lo bello es que sea posible, en el juicio del gusto, un acuerdo libre e indeterminado entre el entendimiento y la imaginación; que el entendimiento conceptual pueda quedar en acuerdo, fuera de toda legislación, con una imaginación no conceptual. Los términos de acuerdo son desde luego diferentes en Schopenhauer: siendo lo que importa aquí la relación del concepto no con la imaginación, sino con la voluntad (y de manera general, con la afectividad). Eso no impide que se manifieste, tanto en Kant como en Schopenhauer, a la vez una plasticidad y una suerte de conaturalidad originaria de facultades consideradas, fuera de la experiencia estética, como estrictamente heterogéneas. De aquí la idea, en Kant, de una unidad suprasensible de todas las facultades (a la intuición de la cual conduce el juicio estético «reflexionante»); en Schopenhauer, de una unidad originaria de la voluntad y de la representación: más precisamente, de un origen anterior a la diferenciación entre representación y voluntad. En lo que este milagro «por excelencia» de la identidad, en el arte, del sujeto del conocimiento y de la voluntad lleva necesariamente a un tema anterior tanto al mundo de la voluntad como al de la representación: una razón, entre otras, de la necesidad del recurso a la hipótesis del precursor sombrío para comprender la estética de Schopenhauer.

Consecuencia inmediata de la identidad del sujeto cognoscente y del sujeto volente: la contemplación estética comporta el fin de la inflexible subordinación de las funciones intelectuales a los imperativos de la voluntad. En la contemplación, la representación no está más al servicio de la voluntad; es, al contrario, la voluntad la que está a disposición de la representación. *Disponibilidad* esencial, que caracteriza en profundidad la con-

---

<sup>13</sup> *Mundo*, 1100.

<sup>14</sup> El capítulo XXX de los *Complementos al libro III del Mundo*, que lleva por título «Del sujeto puro de conocimiento», contiene la exposición más satisfactoria la concepción schopenhaueriana de la contemplación.

<sup>15</sup> «La identidad del sujeto del conocimiento y del sujeto de la voluntad puede ser nombrada el milagro κατ' ἐξοχήν (por excelencia)» (*Mundo*, 321).

cepción schopenhaueriana de la experiencia (y del placer) estético: no solamente no se hacen sentir más las exigencias de la voluntad, además se dejan observar en libertad, por una inteligencia liberada de todo miedo o preocupación. Se verá más adelante que esta puesta a disposición de la representación significa, para Schopenhauer, más que una simple contemplación de la voluntad: aparece también como *revancha* sobre la voluntad (de aquí la suspicacia de resentimiento, que planea inevitablemente sobre la interpretación de la estética schopenhaueriana).

En la contemplación estética, Schopenhauer distingue un aspecto «objetivo» y un aspecto «subjetivo»: «Hemos encontrado en la contemplación estética dos elementos inseparables: el conocimiento del objeto considerado no como cosa particular, sino como idea platónica, es decir, como forma permanente de toda una especie de cosas; y luego, el conocimiento de quien conoce, no a título de individuo, sino a título de sujeto puro de conocimiento, exento de voluntad.»<sup>16</sup> Estos dos aspectos son inseparables, y, además, designan al uno y al otro un estado de placer: placer «objetivo» de contemplar el objeto en su esencia; placer «subjetivo» de saberse fuera de toda voluntad. El primero de estos placeres ha sido descrito por los prerrománticos y los románticos: participación de la naturaleza en la cual el individuo «se pierde»<sup>17</sup> para no sentirse más que como parte anónima del mundo, suerte de éxtasis material hecho del olvido de la individuación, que Rousseau analizó, se sabe, en una de las *Ensoñaciones del paseante solitario*, y hasta Lord Byron:

«I live not in myself, but I become  
Portion of that around me; and to me  
High mountains are a feeling.»<sup>18</sup>

El segundo aspecto del placer ligado a la contemplación estética, el aspecto «subjetivo», importa aquí aún más: el franqueo con respecto a la voluntad, silencio del querer que, incansablemente reafirmado por Schopenhauer, constituye por cierto el carácter esencial de la contemplación schopenhaueriana. La contemplación significa antes que nada liberación: contemplar es dejar de querer, es, por tanto, dejar de sufrir. El contemplador pierde sus penas sacrificando sus intereses: «acto de renunciamiento a sí mismo», dice Schopenhauer.<sup>19</sup>

Para comprender la naturaleza de esta contemplación-liberación, se puede confrontar con la concepción kantiana de la «satisfacción desinteresada» (primer momento de la analítica de lo bello, en la *Crítica del juicio*). La analogía y la filiación son evidentes; no obstante, las diferencias son aún más marcadas. Las dos nociones significan igualmente la exclusión de todo interés utilitario (en sentido amplio) en la satisfacción estética, la imposibilidad para el individuo de sacar alguna ventaja. Pero, en Kant, esa exclusión del interés significa que, de manera muy general, ni el interés especulativo (conocimiento) ni el interés práctico (deseo) están en juego. Esto es distinto en Schopenhauer. Por una parte, efectivamente, el arte dispensa un conocimiento que, si bien no es conceptual ni utilita-

---

<sup>16</sup> *Mundo*, 252.

<sup>17</sup> «... nos sumergimos allí completamente y (...) rellenamos toda la consciencia con la contemplación apacible de un objeto natural actualmente presente, paisaje, árbol, peñasco, edificio, o cualquier otro; (...) nos abismamos en este objeto, (...) nos perdemos allí, como dicen con profundidad los Alemanes» (*Mundo*, 231).

<sup>18</sup> [«Vivo no en mí mismo, sino vuelto parte de mi alrededor; y para mí las altas montañas son un sentimiento»] (*Childe Harold*, III, 72; citado por Schopenhauer, *Mundo*, 321).

<sup>19</sup> *Mundo*, 1093.

rio, no es menos precioso: revela las «ideas», es decir, las formas generales y eternas bajo las cuales se manifiesta la voluntad (ver abajo); además, deja entrever intuitivamente el origen de la voluntad misma (precursor sombrío). Por otra parte, y aquí se acentúa la divergencia con Kant, el arte pone en juego un interés afectivo esencial: precisamente *el gozo de no sentirse más afectado por los propios afectos* (aspecto subjetivo del placer de la contemplación estética). Aquí Schopenhauer se separa de Kant y prefigura las interpretaciones freudianas del humor y de la creación artística: sublimación del reír o de la obra de arte en las que, en lugar de esforzarse por olvidarlos, el hombre ríe y se regocija de sus afectos. Tal como lo pensará Freud, Schopenhauer estima que la contemplación estética compromete profundamente los deseos conscientes o inconscientes; poco importa que el efecto de esta contemplación sea, en Schopenhauer, reducir estos deseos al silencio: lo que sí importa mucho es, en cambio, que lo esencial del placer de la contemplación estética tenga el (feliz) destino que le es dado.<sup>20</sup> En otras palabras, el «desinteresamiento» contemplativo no es más que aparente; está incluso supremamente interesado, en cierto sentido, porque de todos los «intereses prácticos» satisface el que posee, a los ojos de Schopenhauer, el más alto precio: no sufrir más.

En resumen, la «contemplación-liberación» de Schopenhauer no tiene más que un parecido de superficie con la «satisfacción desinteresada» de Kant: compromete a la vez un interés especulativo y un interés práctico, cada uno de gran alcance, que recubren respectivamente lo que Schopenhauer llama el aspecto «objetivo» y el aspecto «subjetivo» de la contemplación. De hecho, anuncia sobre todo concepciones ulteriores: Bergson, Proust, Freud.

De entre los numerosos ejemplos que da Schopenhauer para ilustrar la teoría de la contemplación-liberación, hay uno que vuelve particularmente sensible la anticipación de la teoría schopenhaueriana sobre los análisis de los autores previamente citados, en particular de Bergson y de Proust. Se trata de la descripción de los sentimientos vividos por el viajero que se encuentra con una ciudad nueva:<sup>21</sup> tema retomado por Bergson en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, y ampliamente desarrollado por Proust en *En busca del tiempo perdido*. La singular impresión que tiene el recién llegado (y que no puede conocer más que una sola vez) resulta de que se encuentra en situación de contemplación pura en relación con lo que, desde cualquier punto de vista, menos se presta a ella, y parece, al contrario, no poder ofrecerse sino a una representación interesada: una ciudad, con la infinita red de implicaciones utilitarias y afectivas que encierra. Pero para el recién llegado, la ciudad se ofrece a un conocimiento puro, intuitivo, desprendido, por una parte, de los intereses de la voluntad (sin relaciones con sus habitantes ni recuerdos afectivos), por la otra, de las representaciones intelectuales (la costumbre y la utilidad no han enturbiado todavía la contemplación añadiendo a la visión «objetiva» mil relaciones conceptuales). Se habrá reconocido en este tema la estrecha parentela que une la contemplación schopenhaueriana a la teoría bergsoniana de la intuición y a la búsqueda proustiana de las «esencias». Bergson: la diferencia entre visión intuitiva y visión intelectual, cuya importancia es sabida en todo el bergsonismo, recubre bastante rigurosamente la diferencia schopenhaueriana entre representación conceptual y contemplación ideal (es de-

---

<sup>20</sup> Por ello es difícil darle razón en este punto a P. Gardiner, que ve en la estética la parte más antifreudiana de toda la obra de Schopenhauer (*Arthur Schopenhauer*, Penguin Books, p. 187 y ss. [Hay traducción al castellano: *Schopenhauer*, México: F. C. E.]).

<sup>21</sup> *Mundo*, 1097.



cir, contemplación estética de las «ideas»). Proust: la búsqueda de las «esencias», el reconocimiento de recuerdos puros, es decir, independientes de toda relación con los objetos de la serie a la cual se vinculan<sup>22</sup> y de toda relación con los sentimientos presentes del narrador (lo propio que en Proust se llama sin razón la «memoria afectiva» consiste precisamente en el reconocimiento de una esencia *sin relación* con los afectos presentes del narrador) parece directamente salida de la doctrina de Schopenhauer. Se notará, en particular, que el tema del desajuste afectivo entre el recuerdo puro y los afectos presentes de aquel que vuelve a visitar una esencia tal surgida de un pasado lejano o reciente, tema del cual Proust hace uso frecuente, se encuentra ya en Schopenhauer, aún si éste brinda una interpretación diferente.<sup>23</sup> Muy schopenhaueriana también es la felicidad de la que el narrador proustiano se dice invadido cada vez que puede contemplar así una esencia pura, desprendida de su marco de relaciones espacio-temporales: campanarios de Martinville, adoquinados desiguales del patio del hotel de Guermantes. Esta indecible felicidad, que es el signo anunciador de la aparición de una esencia, está siempre vinculado a consideraciones sobre el arrancamiento de las formas espacio-temporales del entorno, en el sentido más general del término: Proust declara dejar de sentirse contingente, efímero, mortal. Igualmente, el arrebató, la beatitud, de las que habla Schopenhauer a propósito de la contemplación de las «ideas» del arte, tienen su fuente, según testimonia Schopenhauer, en la evasión momentánea fuera de los marcos del espacio y del tiempo.

La línea con Freud puede parecer a la vez más lejana y más fundamental. Más lejana: la contemplación de las esencias, al abrigo de toda preocupación de la voluntad, tiene, por su carácter idealista, un aspecto poco freudiano. Más fundamental: en la medida en que la última palabra del placer estético regresa, para Schopenhauer, a su «aspecto subjetivo», es decir, a la liberación con respecto a todos los afectos. De hecho, existe un parentesco indiscutible entre la teoría de la contemplación y la de la sublimación. El interés que toma el «sujeto puro de conocimiento» en su propio desinteresamiento es demasiado grande para ser calificado de «puro» y de «intelectual»: compromete profundamente la sensibilidad y manifiesta un triunfo sobre la afectividad que es rigurosamente superponible a las teorías freudianas (triunfo, en el reír, del hombre sobre sus propios afectos; triunfo, en la creación artística, del artista sobre las pulsiones insatisfechas que, si hubieran sido reprimidas, habrían conducido a una situación neurótica). Schopenhauer indica además repetidas veces que existe un parentesco entre la contemplación, la creación artística y la locura.

---

<sup>22</sup> Siendo la esencia proustiana siempre una singularidad de tipo diferencial, y no una identidad de tipo generalizable (al respecto, cf. G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, P. U. F.: Paris, 1964. [Hay traducción al castellano: *Proust y los signos*, Anagrama: Barcelona]).

<sup>23</sup> *Mundo*, p. 255-256. Para Schopenhauer, este efecto de desajuste entre el tiempo del recuerdo y el tiempo en el cual se recuerda viene de una ilusión (lo que en absoluto significa que se deban negar la necesidad y el interés): ilusión según la cual es la voluntad pasada la que reencuentra al sujeto presente en el recuerdo puro. Pero en absoluto lo es: lo que el sujeto presente capta en un recuerdo tal no es el yo volente contemporáneo de ese recuerdo, sino sólo lo que ha retenido el yo conociente; el pasado no es «puro» sino en tanto que se relaciona con un presente que lo purifica de los elementos de la voluntad a los que entonces se incorporaba. *Todo ocurre entonces en el presente*: no hay desajuste más que entre la representación presente de un recuerdo y una voluntad presente que se calca sobre un pasado en el que la voluntad original está perdida (de aquí, además, la *explicación*, precisamente, de este efecto de desajuste: no pudiendo la voluntad presente concordar con la representación pasada). En otras palabras, y a diferencia de la teoría proustiana, no hay posibilidad de «memoria subjetiva»: «El mundo considerado como representación permanece solo; el mundo como voluntad se desvanece.»

## 2. La objetivación de la voluntad y la teoría schopenhaueriana de las «ideas»

La contemplación estética tiene por efecto hacer de la voluntad un *objeto de representación*. De ello resulta que los hechos de voluntad (es decir, el conjunto de las fuerzas que constituyen el «en sí» del mundo), y no sólo las relaciones entre las manifestaciones fenomenales de esta voluntad, se volverán *objetos para la consciencia*: esto es lo que Schopenhauer llama «la objetivación de la voluntad». «La objetividad de la voluntad (...) significa: la voluntad vuelta objeto, es decir, representación. (...) Tal objetivación de la voluntad es susceptible de numerosos grados, no obstante bien definidos, que son la medida de la nitidez y de la perfección crecientes con las cuales la esencia de la voluntad se traduce en la representación, en otros términos, se sitúa como objeto.»<sup>24</sup> Se verá que a estos diferentes «grados de objetivación» de la voluntad corresponden las diferentes bellas artes, cuya jerarquía determinan: midiéndose el valor de cada arte con el grado de objetivación de la voluntad que logra expresar (por debajo de la jerarquía figurará así la arquitectura, que expresa el grado más general y el más indiferenciado de la voluntad: pesantez y resistencia; en la cumbre la literatura, que expresa el grado más diferenciado: la complejidad del querer humano). Sólo la música hace excepción, pues no tiene relación con la objetivación de la voluntad: también se sitúa fuera de toda jerarquía.

Esta objetivación de la voluntad, que el arte trabaja para manifestar, no se traduce en *conceptos* (que no afectan más que las relaciones espacio-temporales entre los objetos), sino en lo que Schopenhauer llama, refiriéndose bastante vagamente a Platón, «*Ideas*». De hecho, Schopenhauer define en repetidas ocasiones la estética, y el arte en general, como «el conocimiento de las ideas». Esta noción de «idea», que surge con bastante incongruencia en la estética de Schopenhauer, suscita serias dificultades de interpretación. Schopenhauer proporciona variadas definiciones pero siempre bastante ambiguas, y la multiplicación de fórmulas parece recubrir una cierta hesitación conceptual. Al menos sabemos que la idea no es concepto y que no se vincula al principio de razón: «La Idea es la única objetividad inmediata de la voluntad; pues no conlleva ninguna forma particular de conocimiento en tanto conocimiento, salvo la forma general de la representación, es decir, la que consiste en ser un objeto para un sujeto.»<sup>25</sup> Lo que significa que la idea no viene del conocimiento en el sentido habitual (en Schopenhauer) de representación: es de algún modo anterior a las especificaciones espacio-temporales; ignora, por ejemplo, lo individual o lo causal. Constituye una suerte de «grado cero» de la representación: hace aparecer la voluntad a la consciencia, pero fuera de las formas individualizadas, especificadas, que reviste generalmente todo conocimiento. Constituye, pues, un tipo de conocimiento autónomo, independiente de todo lo que participa del conocimiento habitual. Mejor que independiente, incompatible: «el principio de razón excluye el conocimiento de las ideas».<sup>26</sup>

Sin embargo, la idea schopenhaueriana designa más que la forma general de la representación del querer a la consciencia. El empleo que hace de ella Schopenhauer sugiere

---

<sup>24</sup> *Mundo*, 219.

<sup>25</sup> *Mundo*, 227.

<sup>26</sup> *Mundo*, 228.

re una definición más precisa: no la representación de la voluntad en general, sino la representación de un gran orden de hechos de la voluntad. Es decir, que la idea reagruparía un cierto tipo de manifestaciones del querer sin representarlos, no obstante, bajo un concepto: idea general sin conceptualización de esta generalidad. La dificultad de asignar un estatuto preciso a la idea schopenhaueriana proviene de la imposibilidad en la que estamos de vincularla al mundo de la voluntad o al mundo de la representación: no tiene la *generalidad indiferenciada* de la voluntad; tampoco tiene la *particularidad diferenciada* de la representación (conocimiento racional). O, más bien, participa de una y otra: «La idea (...) es tan extranjera a la pluralidad como al cambio»,<sup>27</sup> pero, por otra parte, es una «forma permanente de toda una especie de cosas».<sup>28</sup> Hay, pues, que retomar nuestra definición precedente: la idea schopenhaueriana libra bien una generalidad sin conceptualización de esta generalidad; sólo hay que precisar que el conocimiento de esta generalidad, que constituye el mensaje estético propiamente dicho, se cumple sobre el modo de la *intuición*. La idea es así la aprehensión intuitiva de generalidades, percibidas sin el auxilio de la generalización propia de los conceptos: generalidades desprovistas de todo valor racional, y, por consecuencia, de todo valor utilitario para la voluntad.

En cuanto al contenido de estas generalidades así aprehendidas por la idea intuitiva, éste designa no tanto las «formas» sino las «fuerzas». Como lo dice una vez Schopenhauer, las ideas son «las fuerzas generales que se manifiestan conforme a las leyes de la naturaleza».<sup>29</sup> Lo que hace conocer el arte es, en efecto, exclusivamente del orden de la voluntad; es incluso la misión principal del arte, a los ojos de Schopenhauer, hacer conocer los hechos de la voluntad, es decir, las fuerzas, sin el intermediario de la formalización espacio-temporal. Se podrá entonces atenerse a la definición siguiente: la idea schopenhaueriana es la *intuición de un modelo general de fuerzas*.

La idea es entonces objeto de contemplación (o de intuición estética), mientras que el concepto es objeto de representación (o de conocimiento racional). Schopenhauer precisa la diferencia entre las dos nociones haciendo intervenir una importante consideración temporal que anuncia el tema de la búsqueda del precursor sombrío (o de un origen anterior a la voluntad). Ciertamente, el concepto y la idea tienen en común ser «ambos unidades representando una pluralidad de cosas reales».<sup>30</sup> En cuanto a la diferencia fundamental, Schopenhauer la enuncia de la siguiente manera: «La idea es la unidad que se transforma en pluralidad por medio del espacio y del tiempo, formas de nuestra percepción intuitiva;<sup>31</sup> el concepto, por el contrario, es la unidad extraída de la pluralidad por medio de la abstracción que es un procedimiento de nuestro entendimiento; el concepto puede ser llamado *unitas post rem*, la Idea, *unitas ante rem*.»<sup>32</sup> *Rem* designa aquí (y en otra parte, recurriendo Schopenhauer con frecuencia a esta expresión que pide prestada a los escolásticos) el mundo existente, es decir, la voluntad ya especificada en un universo fenomenal de forma espacio-temporal. La idea se transforma así en pluralidad durante su paso *in re*; pero lo que el artista registra en la creación, y el esteta en la contemplación, es la idea anterior a su paso al mundo, es decir, anterior a sus manifestaciones plurales (y la generalidad de la que ella permite la intuición se relaciona evidentemente con un ser an-

---

<sup>27</sup> *Mundo*, 220.

<sup>28</sup> *Mundo*, 252.

<sup>29</sup> *Mundo*, 219.

<sup>30</sup> *Mundo*, 300.

<sup>31</sup> Aquí designa las formas *a priori* de la sensibilidad (espacio-tiempo).

<sup>32</sup> *Mundo*, 302.

terior a la existencia en el mundo: el modelo general de fuerzas que ella significa no puede ser buscado en el nivel de sus manifestaciones espacio-temporales; de aquí la imposibilidad de conceptualizar esta generalidad «ideal»). En otras palabras, el concepto y la idea proceden el uno y el otro de la voluntad, pero miran, podemos decir, en una dirección opuesta: el concepto tiene a la vista las unidades *post rem* (campo de acción para el ejercicio de la voluntad), la idea busca las unidades *ante rem*, es decir, se esfuerza en remontar no sólo a una unidad de la voluntad anterior a su existencia bajo forma de mundo espacio-temporal, sino además, en cierto sentido, a una unidad anterior a la voluntad misma (siendo ésta necesariamente contemporánea del mundo en el cual existe, del que constituye la «naturaleza íntima»). La naturaleza de la idea schopenhaueriana permite afirmar que la contemplación estética es mirada *a contracorriente*, vuelta hacia un pasado anterior al tiempo del mundo: búsqueda de una suerte de reminiscencia de un pasado extramundano, que el mundo se habría propuesto repetir sin cesar según su propio tiempo. Se verá que esta búsqueda reviste, en la estética de Schopenhauer, un carácter sistemático.

La teoría schopenhaueriana de las ideas pone un último problema que reencontraremos a lo largo de la exposición de las diferentes bellas artes: el problema clásico de las relaciones entre la singularidad de la obra de arte y su significación universal. Esta vieja dialéctica es tanto más molesta para el sistema schopenhaueriano cuanto que las ideas del arte significan siempre modelos generales de fuerzas: ¿cómo conciliar esta generalidad con la singularidad ejemplar de las obras de arte en las cuales se manifiestan? Schopenhauer responde que es precisamente lo propio del genio lograr pintar a la vez trazos específicos y trazos individuales; añadirá aún que el trazo individual no debe ser indiferente, sino significativo; «no algo accidental, exclusivamente propio al individuo (...); se le debe hacer sacar de nuevo el sentido que presenta al punto de vista de la Idea general de la humanidad». <sup>33</sup> En otros términos, el arte se hace de lo espacio-temporal individualizado: lo general a lo que apunta no se sitúa en el nivel de lo material sobre el cual trabaja el artista, que puede y debe necesariamente ser con fuerza individualizado (la marca del estilo); una «verdad general», en el nivel espacio-temporal, significaría verdad conceptual, no intuición «ideal». Queda el problema estético del paso de lo individual a su significación general: el problema del genio. Esta dialéctica se expresa también bajo una forma temporal: el arte debe evocar lo eterno con tiempo (es decir, continuamente pasar del instante a la eternidad). Volveremos a este problema un poco más adelante.

#### 4. La teoría de lo bello y del placer estético.

##### *Relaciones con Nietzsche*

«Decir que una cosa es bella es expresar que es el objeto de nuestra contemplación estética.» <sup>34</sup> Lo que define a lo bello es entonces la propiedad que tienen ciertos objetos de presentarse a la contemplación. Schopenhauer no busca otra definición. De aquí dos problemas mayores: ¿qué asegura la *especificidad* de lo bello (pudiendo todo objeto devenir objeto de contemplación)? Por otra parte, significando la contemplación esencialmente *negación* (de la voluntad), ¿hay que admitir que lo bello no puede definirse más que negativamente (siendo lo bello la propiedad de no afectar las tendencias de la voluntad)?

---

<sup>33</sup> *Mundo*, 289.

<sup>34</sup> *Mundo*, 269.

Sobre el primer punto, la respuesta de Schopenhauer es categórica: no hay, propiamente dicho, especificidad de lo bello. Todo es bello, o puede, al menos, ser bello: «Puesto que, por una parte, toda cosa dada puede ser considerada de una manera puramente objetiva, fuera de toda relación; puesto que, por la otra, la voluntad se manifiesta en cada cosa en un grado cualquiera de su objetividad; puesto que, por consiguiente, cada cosa es la expresión de una Idea, se sigue que cada cosa es bella.»<sup>35</sup> No obstante, la ilustración sobre la que enseñada Schopenhauer apoya esta aserción aporta una precisión restrictiva: el ejemplo de la pintura holandesa, particularmente apreciada por Schopenhauer, en la que el objeto más insignificante (cuadros de interior) puede tomar el carácter de la belleza. En otras palabras, un objeto cualquiera puede ser bello, a condición empero de que sea tratado estéticamente: lo que lleva de vuelta al problema de la especificidad de lo bello.

Importante corolario: no hay diferencia fundamental, en Schopenhauer, entre lo bello natural y lo bello artístico, pudiéndose prestar el uno y el otro a la contemplación. Schopenhauer anuncia que trata indiferentemente al uno y al otro: «En cuanto a la cuestión de saber si este contacto [de lo bello] ocurre por la contemplación de la naturaleza y de la vida, o bien, si no se consigue más que a través del intermediario del arte, se trata de una diferencia exterior, en absoluto esencial.»<sup>36</sup> Sin embargo, Schopenhauer tiene sobre todo a la vista lo bello artístico dentro de su estética, en la medida en la que ésta presenta sobre lo bello natural la ventaja de expresar las ideas más interesantes desde el punto de vista de la voluntad (más arriba «grado de objetivación de la voluntad»).

¿Cuáles son, pues, las condiciones del paso del objeto cualquiera al objeto de la contemplación estética? En última instancia, todo objeto puede acceder al estatuto contemplativo; pero llegan a él más o menos: «Las cosas son más o menos bellas, según faciliten y provoquen más o menos la contemplación puramente objetiva.»<sup>37</sup> El objeto bello es aquél que posee la aptitud a poner en disposición contemplativa. Concepción puramente subjetivista, al menos en apariencia: será bello, para mí, el objeto que lleve a adormecer la subjetividad de mi querer; tal otro convendrá más al prójimo para este oficio de liberación afectiva. Pero existen, según Schopenhauer, ciertas leyes generales del paso del objeto representado al objeto contemplado: ciertas condiciones objetivas que facilitan, para todos los hombres, la aprehensión puramente subjetiva y sirven de criterios de lo bello, del que aseguran así la especificidad. Estas condiciones son principalmente dos. En primer lugar, la «idea» es expresada de manera particularmente clara, pura, precisa. Lo que significa que el éxito estético consiste en despejar un objeto de múltiples relaciones conceptuales que se ofrecen a la percepción ordinaria. Decir que todo objeto puede ser bello significa, en efecto, que todo objeto encierra una «idea»: se vuelve bello cuando aparece su idea. Lo que hace posible tal eclosión de la idea de un objeto es, dice Schopenhauer, un «arreglo muy claro, perfectamente preciso, es decir, perfectamente significativo de sus partes.»<sup>38</sup> «Arreglo significativo»: significativo no de un sentido conceptual, sino ideal; la claridad, la precisión del objeto de arte tienen por misión disipar los conceptos y dejar aparecer la idea. Claridad por defecto, precisión a contrapelo, cincelado en hueco, podría decirse. La expresión de la idea es tanto más clara cuanto más elimina toda mediación: que la intuición de un modelo general de fuerzas se libere de manera más inmediata. Tam-

---

<sup>35</sup> *Mundo*, 270.

<sup>36</sup> *Mundo*, 252.

<sup>37</sup> *Mundo*, 270.

<sup>38</sup> *Mundo*, 270.

bién, el mejor «arreglo» artístico es aquel que consigue expresar una «idea» por las vías más simples y más económicas: ley de la simplicidad expresiva, en la cual se encontrará una aplicación sistemática en el examen de las diferentes bellas artes. — En segundo lugar, un objeto es más o menos bello según exprese su idea un más o menos alto grado de objetividad de la voluntad. Principio a la vez inverso y complementario del principio precedente: si la expresión de la idea debe ser realizada por las vías más simples, la idea misma gana, en cambio, en interés estético, es decir, en belleza, en la medida en que expresa una forma más compleja y más específica (designando el más alto grado de objetividad las tendencias de la naturaleza humana, el más bajo las fuerzas elementales de la naturaleza física); en tal caso, «la Idea se vuelve singularmente importante y significativa».<sup>39</sup> Estas dos condiciones del paso del objeto representado al objeto contemplado, es decir, de la elaboración estética, permiten precisar la concepción schopenhaueriana de lo bello: designando éste, sea cual sea el arte considerado, la expresión más simple posible del contenido más complejo posible (en términos schopenhauerianos: la idea más inmediatamente intuitiva de un grado superior de objetividad de la voluntad).

A esta teoría de lo bello está vinculada una doble potencia de negación, que afecta a la vez la naturaleza de lo bello (de carácter esencialmente *negativo*) y la del placer estético (de carácter esencialmente *negador*). No importa cuáles sean las precisiones aportadas por Schopenhauer a la teoría de la elaboración del objeto estético, ésta sigue naciendo de virtudes negativas: puesto que las condiciones de aparición de la idea se sujetan finalmente a las condiciones de desaparición del concepto. Lo bello es de naturaleza negativa: es lo que es sin relación con la razón conceptual, y con los intereses que representa. Por razones paralelas, el placer estético es de naturaleza negativa (o, mejor, se verá, *negadora*): consiste en la desaparición de un sufrimiento, no en la aparición de una voluptuosidad. Hay que remarcar, en efecto, que las largas y entusiastas descripciones que da Schopenhauer del placer estético reposan siempre sobre nociones privativas: no sufrir más, no preocuparse más, no desear más, no temer más. De suerte que es la noción misma de «placer» la que está aquí en causa.<sup>40</sup> ¿Hay, propiamente hablando, placer estético? Esta expresión da cuenta de algo hueco, no de algo lleno: la ausencia, en la contemplación, del displacer vinculado generalmente a la representación. El goce estético se sujeta a la ausencia de sufrimiento: tanto como decir que no hay verdadero goce estético en el sistema schopenhaueriano. Por lo demás, el propio Schopenhauer lo reconoce explícitamente: «El problema de la metafísica de lo Bello se plantea en estos términos muy simples: ¿cómo es posible tomar placer de un objeto, sin que éste tenga relación con nuestra voluntad?» Esta satisfacción «reposa en el alejamiento de toda posibilidad de sufrimiento», es de «naturaleza negativa».<sup>41</sup>

Podría decirse, no obstante, que ésta cuestión de la naturaleza del placer estético reviste, en Schopenhauer, un aspecto más complejo.<sup>42</sup> Asilo, refugio, abrigo, son cierta-

---

<sup>39</sup> *Mundo*, 271.

<sup>40</sup> Por otra parte, no sorprenderá que Schopenhauer rechace finalmente la idea de «placer estético», puesto que Schopenhauer rechaza de manera general toda positividad al placer, cualquiera que éste sea: «Sentimos el dolor, más no la ausencia de dolor; la preocupación, más no la ausencia de la preocupación; el temor, más no la seguridad. (...) Sólo el dolor y la privación pueden, en efecto, producir una impresión positiva y por allí revelarse ellos mismos: el bienestar, al contrario, no es más que pura negación» (*Mundo*, 1337).

<sup>41</sup> *Parerga y paralipomena*, «Métaphysique et Esthétique», trad. A. Dietrich, p. 128-129 (Alcan, édit.).

<sup>42</sup> Las consideraciones que siguen se alejan considerablemente de las declaraciones explícitas de Schopenhauer. No es que se quiera utilizar su pensamiento a la ligera: es precisamente en la medida en que se toma a Scho-

mente los términos habituales por los cuales Schopenhauer define el placer estético: imágenes todas que sugieren el repliegue, el retiro, la negación. Pero el placer unido al refugio es menos simple de lo que parece. Preguntarse si la positividad del abrigo se confunde con la negatividad del peligro que aparta puede parecer una cuestión ociosa. Sin embargo, es una cuestión importante que va a determinar si el placer de saberse al interior de la ciudad fortificada cubre *exactamente* el placer de no estar fuera de los muros.<sup>43</sup> Más precisamente: ¿cuál es la relación exacta que une al placer de la comodidad obtenida con el pensamiento del displacer evitado? Relación compleja en Schopenhauer: no siendo el placer de la contemplación sólo privación momentánea del ejercicio de la voluntad, sino asimismo revelación de un saber trascendente sobre la naturaleza de la voluntad misma (no sólo conocimiento de las «ideas» fundamentales de la voluntad, sino también, se verá, intuición de su origen inmemorial). Habría mucho que decir sobre las condiciones en las que este saber trascendente respecto de la voluntad se transmuta, en la contemplación estética, en experiencia jubilatoria. Es evidente, en efecto (particularmente en la experiencia musical), que el apartamiento de la voluntad no basta para dar cuenta de tal jubilación: también interviene, y aún más, el hecho bruto del conocimiento de la voluntad (independientemente de las ventajas que saca la afectividad, liberada de sus sufrimientos). La cuestión es, pues: ¿cómo, si la voluntad es fuente de sufrimiento, puede el conocimiento de esta misma voluntad ser fuente de jubilación? Tan violenta cuanto que pueda parecer la contradicción con el conjunto del sistema schopenhaueriano, hay que admitir por fuerza que en la contemplación estética, el conocimiento de la voluntad reviste un carácter *aprobador*; más precisamente: que si el arte se entera que la voluntad es mala, se entera también que *es bueno que la voluntad sea mala*. Todo ocurre, en efecto, como si el interés de la contemplación no fuera solamente alejar la voluntad, sino valorizarla. Además, estos dos intereses no se contradicen enteramente: el primero hace posible al segundo (el contemplador se aleja de la voluntad para poder apreciarla). Aquí se revela el carácter ambiguo del placer de la seguridad: el placer de saberse al interior de las murallas es asimismo placer de saberse, de manera general, destinado al *extra muros*. El hecho de que los conocimientos revelados por la contemplación estética sean un placer prueba que es bueno tenerse a parte de la voluntad; pero también que es bueno enterarse, en esta ocasión, que la vida está hecha de (mala) voluntad. Curioso masoquismo, pero quizás una ley fundamental del arte, por la que explicaría así el carácter trágico: sufrir es triste, saber que se sufre es alegre. O, sobre todo, en Schopenhauer: saber que se debe sufrir necesariamente (no siendo la vida otra cosa que voluntad: *mundus sive voluntas*). «No hay más que un error innato, declara Schopenhauer al final del *Mundo como voluntad y representación*, el que consiste en creer que existimos para ser felices.»<sup>44</sup> Se puede invertir esta fórmula para

---

penhauer de forma seria que se está tentado a buscar bajo el discurso manifiesto (a menudo desconcertante) un rico contenido latente.

<sup>43</sup> Se pensará aquí inevitablemente en Lucrecio: *Suave mari magno*. Este acercamiento no es superficial: se encuentra en el pesimismo de Lucrecio exactamente la misma ambigüedad que la que tratamos de desprender en Schopenhauer (la descripción de los vanos sufrimientos de la vida acompañándose sin cesar de una exaltación aprobatoria de las potencias que actúan para perpetuar esta misma vida). La misma contradicción interna: el pesimismo es a la vez necesario e imposible (necesario para desenmascarar las ilusiones unidas a la vida, imposible pues la admiración de la vida sale reforzada de la desilusión); circunstancia que contribuye a hacer del discurso tranquilizador de Lucrecio un discurso aterrador. Se hará énfasis también en la importancia (y la misma función impotente) de la *piEDAD*, tanto en Lucrecio como en Schopenhauer.

<sup>44</sup> *Mundo*, 1407.

caracterizar la experiencia estética: la verdad innata que revela el arte es el conocimiento del hecho de que existimos para ser infelices. Que la revelación de esta triste verdad se acompañe, en la experiencia estética, de un indecible placer obliga a buscar bajo la idea del sufrimiento la presencia, en Schopenhauer, de una instancia en último análisis aprobatoria.

Schopenhauer, si no lo dice a propósito del placer estético, conoce muy bien, por otra parte, esta instancia aprobatoria: pero ve allí precisamente el pecado por el cual, en cierto sentido, el hombre se merece todos los sufrimientos que soporta por su voluntad.<sup>45</sup> Pecado *original*: siendo la aprobación de la voluntad el misterio por el que se perpetúa la especie y se repite la vida. Pero Schopenhauer se debate en un círculo: la voluntad procede de la aprobación, pero, por otro lado, el arrancamiento de la voluntad lleva de nuevo, por la vía de la contemplación, a una nueva forma de aprobación. Este círculo vicioso expresa lo que hay de profundo en el pesimismo de Schopenhauer: su imposibilidad (la imposibilidad en que se encuentra para pensarse, es decir, para detenerse en la tristeza). El pensamiento más triste de Schopenhauer no es que el hombre esté destinado al sufrimiento (pensamiento, en suma, bastante alegre, si se le cree a la experiencia estética), sino sobre todo que esté expuesto a la jubilación.<sup>46</sup>

Las consideraciones que preceden no deben, sin embargo, conducir a la idea de la presencia de elementos dionisiacos en la descripción que da Schopenhauer del placer estético (aunque en lo que concierne al dominio musical el problema sea más complejo; se volverá más adelante). Incluso si se admite lo bien fundado de la búsqueda de una aprobación secreta en el seno de la contemplación schopenhaueriana, ello no impide que tal aprobación no comprometa en absoluto la voluntad individual, la única capacitada, en Nietzsche, para asentar un juicio afirmador sobre el valor de la vida. Este juicio afirmador no tiene, naturalmente, nada que ver con el placer estético tal como lo concibe Schopenhauer. En realidad, y cualquiera que sea la interpretación que se dé, las concepciones schopenhauerianas están aquí en completa oposición con Nietzsche; en oposición tan directa que parecen haber influenciado a Nietzsche a contrapelo. En Schopenhauer, el sujeto cognoscente no se contenta, en la contemplación estética, con asistir pasivamente a la desaparición de su querer; entra en conflicto activo, se vuelve contra la voluntad individual (a la que obedece en cualquier otra circunstancia), procede a una autodestrucción deliberada de la facultad que exalta, al contrario, la fiesta de Dionisos: la facultad afirmadora (poder de afirmar y de repetir eternamente su propia voluntad).

Conviene más asimismo el término «negador» que el de «negativo» para describir la negatividad del placer estético en la contemplación schopenhaueriana. Mejor que negador: *vengativo*. Ya se ha visto el carácter sospechoso del pretendido «desinteresamiento» de la contemplación, y la importancia de la carga afectiva de la que estaba dotado. El placer estético significa, en efecto, revancha: revancha de la representación sobre la voluntad (del yo generalmente oprimido sobre el yo generalmente dominante). Se trata, en Schopenhauer, de la cesación momentánea de una situación humillante: mientras dura el placer estético, «escapamos a la opresión humillante de la voluntad; parecemos prisioneros que toman un día de reposo».<sup>47</sup> El amo habitual ha perdido de repente todo su poder: de

---

<sup>45</sup> *Mundo*, 442-449.

<sup>46</sup> Hay que precisar que el sujeto de esta aprobación última (e inconfesada, repitámoslo, en el caso del placer estético) no es el sujeto de la voluntad, sino un sujeto contemplador universal («el ojo único del mundo»: *Mundo*, 245), que juzga la voluntad universal independientemente de toda motivación proveniente de la voluntad.

<sup>47</sup> *Mundo*, 253.



aquí la posibilidad para el esclavo de mofarse de él, y la penosa impresión de que Schopenhauer asimile el placer estético a un arreglo de cuentas sin riesgos ni peligros. Si la fiesta nietzscheana se quiere una dionisial griega, la fiesta schopenhaueriana figura bastante exactamente una *Saturnal* romana: una vez al año se invierten los roles, los amos sirven a los sirvientes, los sirvientes se embriagan y se burlan de los amos, vengándose así de los malos tratos soportados durante el año. Los regocijos estéticos dan lugar, en Schopenhauer, a escenas del mismo género: el conocimiento se venga de los malos giros de la voluntad. Pero la naturaleza del placer varía de una fiesta a la otra: a la ligera ebriedad de lo dionisiaco, que afirma su voluntad, se opone el pesado sueño de lo saturniano, que busca en la ebriedad un filtro de olvido. Esta concepción negadora del placer estético, no obstante, ejerce influencia sobre Nietzsche: la idea schopenhaueriana de un volverse de la voluntad contra ella misma, que opera en la contemplación estética, prefigura los análisis del resentimiento y del nihilismo.

#### 4. La teoría de lo sublime

Salida directamente de Kant y de Schiller, la teoría schopenhaueriana de lo sublime introduce, para distinguir lo sublime de lo bello propiamente dicho, una diferencia bastante tenue, tratándose del carácter más o menos hostil a la voluntad del objeto de la contemplación estética. En lo sublime, el sujeto puro de conocimiento «contempla de manera serena objetos temibles para la voluntad».<sup>48</sup> Diferencia sólo de grado: siendo todo objeto más o menos directamente temible para la voluntad (es la forma en la que afecta a la voluntad, fuera de la contemplación, la que está precisamente en juego en la contemplación estética). Lo que caracteriza a lo sublime es, pues, un matiz de impulsión fuera del querer que afecta al estado de contemplación: un «arrancamiento», un «arrebato»,<sup>49</sup> declara Schopenhauer.<sup>50</sup> O incluso un carácter conflictivo: «En presencia de lo bello, el conocimiento puro se desprende sin lucha; (...) al contrario, en presencia de lo sublime, la primera condición para lograr el estado puro de conocimiento, es arrancarnos violenta y conscientemente a las relaciones del objeto que sabemos desfavorables a la voluntad.»<sup>51</sup> Es en la tragedia donde se manifiesta más evidentemente el juego de tales fuerzas hostiles a la voluntad; de hecho, lo sublime designa esencialmente, tanto en Schopenhauer como en Schiller, la forma de belleza vinculada a la tragedia.

La relación con Kant es aquí inmediata; pero la función de lo sublime schopenhaueriano es diferente de la de lo sublime kantiano. En Schopenhauer, como en Kant, lo sublime significa desacuerdo, discordancia: *contraste* entre la debilidad del sujeto volente (opuesto a todas las fuerzas contrarias de la naturaleza) y la serenidad del sujeto cognoscente (en la contemplación estética). Por otra parte, Schopenhauer reconoce abiertamente su deuda con respecto a Kant: siendo la analítica de lo sublime, según Schopenhauer, la que retoma y hace suya la distinción kantiana entre sublime matemático y sublime diná-

---

<sup>48</sup> *Mundo*, 260.

<sup>49</sup> [«*Ravissement*»: arrebato, encanto, raptó; las traducciones al castellano refieren en este punto el término «sublimación»].

<sup>50</sup> Hay raíz común, en alemán, entre «sublime» y «arrebato» (*erleben* y *Erhebung*).

<sup>51</sup> *Mundo*, 260 [Algunos traductores de Schopenhauer al castellano han optado por referir aquí, en lugar de «arrancamiento», «emancipación» (cf. la traducción del F. C. E.)].

mico, lo mejor que hay en toda la *Crítica del juicio*.<sup>52</sup> Pero interviene una divergencia importante, que reside en la significación ética de la discordancia sublime, y antes que nada en la naturaleza de los términos que se oponen en el desacuerdo. En Kant, estos términos son razón e imaginación: ésta revelándose incapaz de representar conceptos adecuados a las exigencias de la razón, tanto especulativa (sublime matemático) como práctica (sublime dinámico). En Schopenhauer, el desacuerdo está, de manera general, en la relación de las funciones de representación con las funciones de la voluntad: la infinita potencia de la facultad de conocimiento (es decir, desasimiento), en oposición con la infinita impotencia de la facultad de voluntad (puesta constantemente en jaque por la suma de las «voluntades» contrarias del universo). Lo que valoriza la discordancia es entonces diferente para Kant y para Schopenhauer: para el primero, la infinita grandeza de la razón («Es sublime lo que, por el hecho mismo que se concibe, es indicio de una facultad del alma que sobrepasa cualquier medida de los sentidos»: *Crítica del juicio*, § 25); para el segundo, la infinita potencia de la facultad de desasimiento («en presencia de un cuadro sublime de la naturaleza, nosotros nos desviamos del interés de la voluntad»: *Mundo*, p. 1171.).

De ello resulta que el alcance ético del sentimiento de lo sublime, tal como lo concibe Schopenhauer, se aleje considerablemente de las enseñanzas de la *Crítica del juicio*. Lo sublime es *exaltamiento*: violento arrobamiento al exterior de los requisitos de la voluntad. Arrobamiento en dos tiempos: 1) descubrimiento del hecho de que la voluntad es necesariamente puesta en jaque (tiempo del dolor: elemento trágico de lo sublime); 2) descubrimiento de la posibilidad de renunciar enteramente a la voluntad puesta así en jaque (tiempo del placer: elemento de «exaltamiento», en los dos sentidos del término). No hay cuestión alguna sobre tal deserción de la voluntad en Kant: al contrario, la razón práctica (forma superior de la facultad de desear) es incrementada por la impotencia en la que está la imaginación, en lo sublime, para representarle sus propias exigencias. Schopenhauer también puede estimar de la analítica kantiana, cualquiera que sea, por otra parte, su veracidad, que «no brinda la verdadera solución del problema».<sup>53</sup> La verdadera significación de lo sublime, y en general de la tragedia, es el renunciamiento a la voluntad: «feliz abandono del mundo, en consciencia de su vanidad y de su nada.»<sup>54</sup> Por las mismas razones, se verá más adelante, Schopenhauer estima que los griegos no han, al igual que los modernos, destacado en el arte trágico; les falta, según él, el sentido de renuncia, que no aparece hasta la tragedia cristiana: «Casi todas [las tragedias antiguas] nos presentan al género humano bajo la espantosa dominación del azar y del error, pero sin mostrarnos la resignación que ésta provoca y que nos rescata.»<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> *Mundo*, 665.

<sup>53</sup> *Mundo*, 665.

<sup>54</sup> *Mundo*, 1172.

<sup>55</sup> *Mundo*, 1173.

## 5. La teoría del genio y de la creación artística.

*El presente eterno y la vejez del mundo.*

*Teoría de la reminiscencia e hipótesis del precursor sombrío*

El conjunto de las concepciones generales de Schopenhauer sobre la naturaleza del objeto estético desemboca en un doble problema de especificidad: ¿qué asegura la especificidad del genio en relación con el simple contemplador? ¿Qué es lo que hace, por otra parte, la diferencia entre la obra genial y la simple reproducción de una «idea» general? Ninguna diferencia, naturalmente: pero entonces se plantea la cuestión de saber lo que hay que entender por la expresión de «creación» estética. Doble aspecto de una misma cuestión fundamental: ¿es lo «nuevo» del arte de naturaleza original, como en Kant,<sup>56</sup> o de naturaleza originaria? ¿Es el genio visión inaugural o ancestral, la obra es creación o repetición?

La teoría del genio ocupa un lugar cuantitativamente importante en el *Mundo como voluntad y representación*.<sup>57</sup> abundancia de ilustración antes que de concepción, como ocurre con frecuencia en los textos schopenhauerianos. En realidad, la teoría del genio, que permanece enteramente extranjera a los análisis del genio en Kant (veremos que ésta defiende, de alguna manera, lo contrario), no introduce ningún elemento verdaderamente nuevo en relación con el tema de la contemplación. Las características del genio, que en Schopenhauer designa una particular *aptitud para la contemplación*, son exactamente idénticas a aquellas por las que Schopenhauer ya ha definido la contemplación estética. Se sigue que el genio, como la contemplación, significa a la vez toma de distancia en relación con el conocimiento conceptual: «el genio (...) consiste en la aptitud de franquearse del principio de razón»;<sup>58</sup> toma de distancia en torno a las *desiderata* de la voluntad, y en general en torno a la personalidad individual: «la genialidad no es otra cosa que la objetividad más perfecta, es decir, la dirección objetiva del espíritu, opuesta a la dirección subjetiva que conduce a la personalidad, es decir, a la voluntad»;<sup>59</sup> aptitud para descubrir las «ideas» generales bajo los fenómenos singulares que se ofrecen a la percepción habitual (abstracción hecha de la generalización conceptual en la que opera, además, la percepción utilitaria): «ver en lo particular siempre lo general, éste es el rasgo característico del genio».<sup>60</sup> Todas ellas definiciones que dejan en la sombra el problema esencial: ¿qué hace la especificidad del genio (en qué el genio, que crea obras de arte, se distingue del simple contemplador, éste también apto, y en las mismas condiciones, para contemplar las ideas, una vez inscritas éstas en la obra genial)? Se observará que el problema de la especificidad del genio recubre exactamente los términos del problema de la especificidad de lo bello: la extrema generalidad de la noción schopenhaueriana de contemplación envuelve en una misma indiferenciación objeto contemplado y objeto artístico, sujeto contemplador y sujeto creador.

No hay entonces, en Schopenhauer, verdadera especificidad del genio: no hay diferencia de naturaleza entre la aptitud para la creación y la aptitud para la contemplación. Cuando mucho, existe una diferencia de *grado*: así como el objeto bello es aquél que

---

<sup>56</sup> El genio es «la originalidad ejemplar de los dones naturales de un sujeto en el uso *libre* de sus facultades de conocer» (*Crítica del juicio*, § 49).

<sup>57</sup> § 36 del libro III y capítulo XXXI de los *Complementos*.

<sup>58</sup> *Mundo*, 250.

<sup>59</sup> *Mundo*, 240.

<sup>60</sup> *Mundo*, 1108.

se presta más que otro a la contemplación, el artista genial se caracteriza por una aptitud más grande para la contemplación. Pero esta aptitud la poseen todos los hombres en diversos grados, y se puede decir que el genio es, del mundo, la cosa más compartida: «Debemos acordar a todos los hombres el poder de desprender las ideas de las cosas y el de elevarse momentáneamente sobre su personalidad. El genio sólo tiene la ventaja de poseer cierta facultad a un grado más elevado y de gozar de ella de una manera más continua.»<sup>61</sup> Cuestión de grado, y también de disponibilidad: el genio es aquél para el cual la contemplación está disponible, al que se presta a sus anchas; tiene más tiempo que el hombre ordinario (más tiempo que el contemplador ordinario: contentarse con el papel del espectador de arte significa que el tiempo tomado de contemplación sobre el tiempo de voluntad es precisamente función de la contemplación de las obras ya creadas). Cuestión asimismo de proporción entre la facultad de conocimiento y la facultad de voluntad: «el genio consiste en un desarrollo considerable de la facultad de conocimiento, desarrollo superior a las necesidades de la voluntad»;<sup>62</sup> 2/3 de voluntad y 1/3 de intelecto en el hombre normal, 1/3 de voluntad y 2/3 de intelecto en el genio, precisa Schopenhauer.

Como consecuencia de esta desproporción entre la facultad de conocimiento y la facultad de voluntad, el genio se emparenta lejanamente con la locura, más inmediatamente con la infancia. Con la locura: el origen de ésta considerado por Schopenhauer — aquí manifiestamente sobre la vía del psicoanálisis, según confiesa el propio de Freud— como una debilidad de la voluntad en relación con el conocimiento, que, por esta misma deficiencia, ordena a la inteligencia a refugiarse en el rechazo y el olvido de sus propias representaciones.<sup>63</sup> La relación representación/voluntad es la misma entre el genio y el loco: la diferencia está en la cantidad absoluta del conjunto representación/voluntad (la locura comienza cuando la cantidad absoluta del «tercio» de voluntad desciende por debajo de cierto umbral a partir del cual no es posible admitir las representaciones de sus «dos tercios» de conocimiento). —Las relaciones con la infancia son más directas: la predominancia de las funciones de conocimiento sobre las de voluntad no es accidental, sino natural en el niño, en razón del tardío despertar de los intereses propiamente sexuales (que en Schopenhauer, es sabido, representan los intereses fundamentales de la voluntad, todo lo que es queriente derivando de manera más o menos directa de lo que es sexualmente queriente: aquí la línea con Freud es incluso manifiesta). De aquí un paralelo entre el genio y el niño,<sup>64</sup> que confirma la aptitud, en el niño, de considerar los objetos de manera puramente objetiva (es decir, independientemente de las relaciones conceptuales, que no domina todavía, y que le son aún, en su mayoría, inútiles).

Se ha observado que entre la más grande aptitud para la contemplación, que define al genio, y la aptitud para la creación el paso era, en Schopenhauer, inmediato: saber contemplar entraña automáticamente un saber crear. A la cuestión «¿cómo crea el artista?», la única respuesta dada por Schopenhauer es: contemplando. No pertenecen entonces a la creatividad ni la imaginación ni la invención: el creador es un «vidente» (de fuerzas secretas), el estilista genial, un copista de ideas generales. La idea de creación es afectada por la misma negatividad que la idea de lo bello, y por las mismas razones: la positividad de la una como de la otra residiendo en la contemplación de las «ideas», a parte de todo concepto y de toda voluntad. Es pues vano buscar en Schopenhauer una teoría de la

---

<sup>61</sup> *Mundo*, 251.

<sup>62</sup> *Mundo*, 1106.

<sup>63</sup> En la locura, «el intelecto ha renunciado a su naturaleza, por complacencia para la voluntad» (*Mundo*, 1132).

<sup>64</sup> *Mundo*, 1124-1127.

creación artística. Sin embargo, esta ausencia de una teoría de la creación no es en ningún modo una laguna en la estética de Schopenhauer. Los objetos de arte no sabrían, en efecto, ni ser inventados, ni ser creados, propiamente hablando, y ello en razón de que se atiene a lo que hay de fundamental en la visión schopenhaueriana del mundo: la repetición. Así como la voluntad no puede sino repetirse ella misma, el arte no puede sino reproducir las ideas generales de la voluntad repetidora. Schopenhauer declara del trabajo creador del genio que consiste en «reproducir en una creación libre lo que [el genio] conoce por éste método [la contemplación]; esta reproducción constituye la obra de arte».<sup>65</sup> Una gran cuestión será saber *aquello que reproduce exactamente la actividad estética*: quizás no solamente las ideas de la voluntad, sino asimismo un tema anterior a la propia voluntad (es, notoriamente, el caso de la música). Pero lo que es cierto hasta ahora es que el arte no sabría crear originalidades, novedades, cuya juventud pudiera contrastar con la vejez del mundo. *Nada en el arte es nuevo en relación con el mundo*: el artista, según Schopenhauer, no creará nunca más nuevo; se verá que sólo puede, bajo ciertas condiciones, crear más *antiguo*. La «creación» estética no es invención, sino descubrimiento, o sobre todo, redescubrimiento: se relaciona a la vez con la repetición de la voluntad (el artista reproduce) y con un pasado ancestral (el artista recuerda). De aquí la completa oposición con las teorías kantianas: el genio, en Kant, es la *facultad de producir formas originales*; en Schopenhauer, *facultad de reproducir formas originarias*. Esto exige una explicación más amplia.

La cuestión esencial a la que se propone responder la presente interpretación de la estética de Schopenhauer es, ya se ha mencionado, la siguiente: ¿qué nos enseña la contemplación en cuanto a la repetición (términos schopenhauerianos de la cuestión: ¿qué nos enseña el arte en cuanto a la vida?)? Se sabe que la repetición es el gran pensamiento de Schopenhauer y la fuente de su pesimismo: la imposibilidad en que se encuentra el mundo de introducir lo nuevo en sí mismo. Como lo dice el Eclesiastés: «Lo que se hace ya existía, y lo que se hará ya ha sido: Dios hace volver lo que ha pasado.»<sup>66</sup> De aquí la ausencia, en el universo schopenhaueriano, de finalidad, de libertad; de aquí la ausencia, más fundamental, de una representación del devenir. Siendo los «acontecimientos» pasados idénticos (en cuanto a su esencia) a los acontecimientos presentes y a los acontecimientos futuros, no hay nada, en el curso del tiempo, que pueda interpretarse como síntoma de desahogo, de devenir; la anterioridad de ayer, la posterioridad de mañana no bastan para constituir un flujo temporal, si se admite que nada distingue ayer de mañana, que *ayer es mañana*. El tiempo del mundo no es entonces otro que el tiempo de un instante, que se distingue del instante efímero en que está detenido: significa un *presente eterno*.<sup>67</sup> La «pesadilla» a la que Schopenhauer asimila con frecuencia la vida tiene una significación temporal: superposición, en el presente eterno, de mil escenas, siempre la misma, que desdoblan hasta el infinito el gesto presente, el pensamiento presente. La pesadilla es la repetición, que lleva la ilusión de un presente efímero a la verdad de un presente eterno, cargado de todo un pasado perpetuado que de pronto viene a coincidir en un solo y eterno instante. Pero es posible escapar de esta pesadilla: Schopenhauer cuenta precisamente en el arte para cumplir esta misión salvadora. Si Schopenhauer otorga a la estética

---

<sup>65</sup> *Mundo*, 251. Subrayado por nosotros.

<sup>66</sup> *Eclesiastés*, I, 9.

<sup>67</sup> Presente eterno que tampoco puede compararse al tema nietzscheano del eterno retorno: no sólo no introduce ningún elemento nuevo en el retorno de lo mismo (a diferencia de Nietzsche), además no hacer volver el pasado, no habiendo éste jamás dejado al presente.

un lugar eminente es porque permite, en cierta medida, escapar al presente eterno que caracteriza a la voluntad. El gran problema es saber cuál es la significación de esta salvación estética: precisar el modo del mirar estético sobre el mundo de la repetición. ¿En qué sentido puede el objeto de arte hacer estallar al presente eterno?

En un primer sentido, la estética no aporta ninguna modificación al presente eterno. La obra de arte no introduce, en efecto, ninguna novedad en el mundo (del cual expresa, al contrario, y mejor que cualquier otro objeto, el principio de repetición): la regla de repetición se aplica igualmente, en Schopenhauer, al mundo de la voluntad y al de la representación estética. Lo que significa que la obra de arte no es tampoco ilusión de lo nuevo, sueño de devenir, que se sobrepondría, en el presente eterno, al mundo de la voluntad repetidora. En este sentido, el arte no tiene ningún carácter de evasión (el contemplador se evade de su voluntad, pero lo hace para hundirse en la representación de las repeticiones de la voluntad): la «frescura» de una obra nueva no significa renovación, aparición de un algo no visto o sentido aún, sino a la inversa, acento puesto (con un vigor, si se quiere, nuevo) sobre el carácter inmemorial de un eternamente visto, eternamente sentido.<sup>68</sup> El mundo, por el lado del futuro, está definitivamente clausurado (la obra de arte es incapaz de descerrajar el mecanismo que ha detenido el curso del tiempo al presente eterno).

Sin embargo, en un segundo sentido, la estética modifica la representación del presente eterno. Pero en un sentido opuesto al de la originalidad: en el de la originariedad.<sup>69</sup> Búsqueda no de la novedad, sino de la antigüedad: la obra de arte está vuelta del lado no de un futuro imposible, sino de un pasado hipotético (hipotético: intuición, en la contemplación estética, de un tiempo que acaso ha precedido al presente eterno). De aquí la frescura del objeto de arte: hace escapar al presente eterno, pues remonta (o parece remontar) más allá del presente eterno; enseña, en otras palabras, que el mundo acaso no está clausurado *por el lado del pasado*.<sup>70</sup> El sello de la obra de arte, en Schopenhauer, es su carácter prehistórico, infra-temporal. De aquí la asimilación de la creación estética a un trabajo de reencuentro, y no de encuentro. Tema de la reminiscencia que substituye, en la estética de Schopenhauer, al tema de la creación. Pero en un sentido bastante diferente del de la reminiscencia platónica. Lo que ha visto la reminiscencia estética, en Schopenhauer, designa un origen trascendente a la voluntad (a la vez, así, anterior y diferente), no un modelo ideal de voluntad asegurando la inteligibilidad de sus copias, es decir, de las repeticiones.

Se pueden desprender, del conjunto de los textos schopenhauerianos, las grandes líneas de una teoría de la reminiscencia, ésta antes presentida que pensada.<sup>71</sup> La obra de arte revela un conocimiento *a priori*, declara Schopenhauer: no en el sentido de principios *a priori* del conocimiento, que no son sino formas (así, en Kant: tiempo, espacio, conceptos), sino en el de un contenido de conocimiento, anterior a todo lo que enseña la experiencia del mundo. «Este conocimiento de la belleza nos viene siempre, al menos en parte, *a priori*, aunque sea de otro tipo que las expresiones del principio de razón que conocemos igualmente *a priori*. Éstas conciernen a la forma general del fenómeno, en tanto que esta

---

<sup>68</sup> [«*Épreuve*» se relaciona tanto con «experimentar» como con «sufrir», relacionándose con el binomio vida-sufrimiento].

<sup>69</sup> [Es evidente que una más precisa traducción aquí sería «procedencia», no obstante, es expreso el juego de palabras; el término tampoco existe en francés].

<sup>70</sup> [«*Du côté du passé*»; podría pensarse aquí un guiño a Proust].

<sup>71</sup> El término de reminiscencia no es jamás empleado por Schopenhauer para calificar la experiencia estética.

forma constituye la condición general de la posibilidad del conocimiento; ellas conciernen al “cómo”, cuestión general y universal que apunta al fenómeno; es de este tipo de conocimiento que proceden las matemáticas y las ciencias naturales puras. Al contrario, este otro tipo de conocimiento *a priori* que hace posible la realización de lo bello concierne no a la forma, sino al contenido de los fenómenos; no al cómo, sino a la naturaleza misma de la representación.»<sup>72</sup> Este conocimiento *a priori* se revela sobre el modo del *presentimiento*: el artista es un adivino, un hombre que sabe «a media palabra»,<sup>73</sup> o incluso un «sonámbulo»<sup>74</sup> que desvela, bajo la hipnosis, un conocimiento del cual no tiene conocimiento alguno cuando está despierto. El genio no debe observar, sino presentir: «presentimiento, dice Schopenhauer, de lo que la naturaleza, idéntica a la voluntad constitutiva de nuestra propia esencia, se esfuerza por realizar».<sup>75</sup> Es así como procede el escultor: «Esta belleza de la forma que después de mil tentativas la naturaleza no podía alcanzar, él la fija en los granos del mármol; la coloca frente a la naturaleza, a la que parece decir: “Mira, esto es lo que querías expresar”».<sup>76</sup> Imperfecto revelador; Schopenhauer no ha escrito: «Esto es lo que *quieres* expresar». En otras palabras: la voluntad actual no se comprende a menos que se le regrese a una «voluntad» anterior, que «quería» antes que la voluntad quiera. Por lo demás, estando la voluntad schopenhaueriana, tal como se manifiesta en el mundo, privada de todos los atributos propios al querer, es necesario invocar, en el origen de la «voluntad querida» del mundo, una misteriosa «voluntad queriente».<sup>77</sup>

Es un error pensar aquí en cualquier imperfección de las obras de la naturaleza, expresada precisamente por este imperfecto de la fórmula «tú querías expresar». La obra de naturaleza no iguala a la obra de arte, es verdad: pero no en que ésta última cumpliría enteramente una labor en la que la voluntad natural no acabaría sino parcialmente. Al contrario: la voluntad, en obra en la naturaleza, se caracteriza sin cesar por su perfección y su infalibilidad. Si no obstante es cierto que la naturaleza no ha «jamás producido un hombre perfectamente bello en todas sus partes»,<sup>78</sup> es porque el objeto bello (la estatua griega) posee algo que está en definitiva ausente de la naturaleza (de aquí la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello de naturaleza): la aptitud a hacer recordar, la alusión velada a un tiempo anterior a la voluntad. Más precisamente: a un deseo anterior a todos los deseos de la voluntad<sup>79</sup> («tú querías» —antes que el mundo se exprese en términos de voluntad). Deseo inmemorial en el que el arte es revelación *a posteriori* (pero el conocimiento que revela designa un *a priori*: significa aparición en el «*post rem*» de verdades «*ante rem*»).

Hay que distinguir entonces tres tiempos: el tiempo anterior de un origen (antes del mundo); el tiempo presente de la voluntad (presente eterno del mundo); el tiempo «posterior» del arte (siendo segundo el mundo del arte en relación con el mundo natural, aunque su contenido sea primero). Este tercer tiempo, el tiempo del arte, consiste esencialmente en hacer coincidir los dos primeros tiempos en el instante estético. La verdad

<sup>72</sup> *Mundo*, 285.

<sup>73</sup> *Mundo*, 286 [«*Á demi-mot*»: comprender sin necesidad de palabras].

<sup>74</sup> *Mundo*, 333.

<sup>75</sup> *Mundo*, 285.

<sup>76</sup> *Mundo*, 286.

<sup>77</sup> [Todo el final del párrafo anterior es un juego de palabras intraducible —salvo, forzándolo un poco, el último concepto, que sería «voluntad volente»— entre «*volonté*» (voluntad) y «*vouloir*» (querer)].

<sup>78</sup> *Mundo*, 285.

<sup>79</sup> [Nuevamente, la imprecisión en castellano para el «deseo» (*vau*) y los «deseos» (*vauux*) de la voluntad].

del instante, tal como lo han expresado, por ejemplo, los maestros holandeses, es mostrar que el presente eterno es rico, no solamente de todo lo pasado del mundo, sino que incluso testimonia un origen anterior a este propio pasado. Tal es la naturaleza de esta «emoción sutil y particular» que surge cuando «el mismo instante, en todo lo que tiene de fugitivo y de momentáneo» se encuentra fijado por el arte:<sup>80</sup> el tiempo anterior reúne de repente, en el instante estético, el tiempo del mundo. Es, dice Schopenhauer, «la Idea la que (...) se desprende *a priori* y la que, en esta calidad, *reúne* y completa los datos *a posteriori* de la naturaleza; es a esta condición que ella pasa en el dominio del arte.»<sup>81</sup>

Se explica así la significativa insistencia con la cual Schopenhauer hace intervenir una suerte de pasado inmemorial para dar cuenta de las impresiones estéticas. El artista presenta y adivina, ya se ha dicho: pero es también, de cierta manera, el contrario exacto de un profeta y de un adivino. Los conocimientos que revela no conciernen sino a un lejano tiempo anterior, desaparecido antes de la aparición del mundo: es adivino a contrape-lo, profeta del pasado. Contemplar estéticamente un objeto es remontar en el tiempo en busca de su Idea, de su origen. Desfile interminable de las figuras que sucesivamente ha revestido este objeto en el curso del tiempo: «Supongo que considero un árbol estéticamente, es decir, con ojos de artista; entonces, en el momento en el que no es a él al que concibo, sino a la Idea que desprendo, se vuelve indiferente saber si el árbol que considero es de verdad el que está aquí presente o su ancestro que floreció hace mil años.»<sup>82</sup> El tema de la reminiscencia estética significa comprensión intuitiva de lo que se puede designar aproximadamente bajo la expresión de «vejez del mundo». Vejez del mundo que expresa notablemente la poesía lírica: «Todo lo que millones de seres pasados, presentes y por venir, han sentido o sentirán en las mismas situaciones que vuelven sin cesar, él [el poeta] lo siente y expresa vivamente. Estas situaciones, por su eterno retorno, duran tanto como la misma humanidad y despiertan siempre los mismos sentimientos.»<sup>83</sup> Vejez del mundo que hace también la juventud del arte: no teniendo éste que reproducir las repeticiones estrictas (repetir tal o cual acontecimiento en las formas bajo las que se ha producido en realidad), sino remontándose directamente al principio de repetición, aún no usado y decolorado por las innumerables repeticiones de la voluntad. Schopenhauer cita aquí a Schiller: «Lo que nunca llega a ninguna parte, eso es lo único que no envejece.»<sup>84</sup> En otras palabras: *lo que reproduce el arte no es la repetición, sino la ley de las repeticiones.*

Vejez del mundo que finalmente explicita el sentido y el valor de esta famosa «gran palabra» extraída de los libros sagrados hindúes, y que Schopenhauer cita a todo propósito: *Tat twam asi* («tú eres esto»). Gran palabra que significa para Schopenhauer una suerte de éxtasis místico, la última palabra de la filosofía, pero cuyo sentido es tan profundo que no puede ser develado de manera adecuada. Palabra de iniciado, reservada a las «tres castas regeneradas», inaccesible al entendimiento conceptual.<sup>85</sup> ¿Cuál es el sentido presentido por Schopenhauer en la gran palabra? Estallamiento de la individualidad en la intuición de la serie de seres existentes, de la unicidad de la voluntad, es verdad; pero no nada más. La gran palabra significa también: esto, que tú eres, fue así querido, antes de toda voluntad. Tú realizas hoy, con retraso, un deseo inmemorial. La gran palabra lleva

---

<sup>80</sup> *Mundo*, 297.

<sup>81</sup> *Mundo*, 286. «Reúne» subrayado por nosotros [en ninguna traducción castellana aparece este vocablo].

<sup>82</sup> *Mundo*, 260-270.

<sup>83</sup> *Mundo*, 319.

<sup>84</sup> *Mundo*, 316.

<sup>85</sup> *Mundo*, 447-448.



así a la hipótesis de un querer anterior a todas las manifestaciones del querer: querer que relacionamos aquí a la hipótesis de un *precursor sombrío*.

Recordemos la fórmula citada más arriba: «El resultado de toda concepción artística de las cosas es una respuesta también a esta cuestión: “¿Qué es la vida?”»<sup>86</sup> Esta cuestión es inseparable de la cuestión: ¿de dónde viene? En ella misma, la cuestión de la naturaleza de la vida no es un problema real para Schopenhauer: la vida es la voluntad. «¿Qué es la vida?» significa entonces: «¿Qué es lo que ha querido la voluntad?» Bajo las expresiones de «núcleo íntimo», de «corazón de las cosas», de «ser siempre idéntico al mundo»,<sup>87</sup> por las cuales quiere expresar la naturaleza de la revelación estética, Schopenhauer busca de hecho un *origen*, que asimila de buen grado a una potencia de *muerte*: «Eros está en conexión misteriosa con la Muerte (...). Es de aquí, sí, de aquí, es del *Orcus* de donde todo viene, y es aquí que ha sido ya todo lo que tiene vida en este momento.»<sup>88</sup> El precursor es doblemente sombrío: escondido y mortífero. Se verá más adelante que esta hipótesis del precursor sombrío es necesaria para la coherencia interna del sistema schopenhaueriano de las bellas artes: es el que explica a la vez la primacía de la música sobre las otras artes y la naturaleza del paralelismo entre la música y el mundo.

---

<sup>86</sup> *Mundo*, 1138.

<sup>87</sup> *Mundo*, 336-337.

<sup>88</sup> *Aphorismes sur la sagesse de la vie* (extr. *Parerga y Paralipomena*), p. 173 (trad. J.-A Cantacuzène, P. U. F., 1964) [Hay traducción al castellano: *La sabiduría de la vida*, México: Porrúa].

### III

## La jerarquía de las artes

### 1. Principio de la jerarquía.

#### *Ley de la simplicidad expresiva*

La clasificación schopenhaueriana de las bellas artes reposa, lo hemos visto, sobre su mayor o menor grado de «objetivación de la voluntad». Antes de definir estos grados, se observará que en todos los niveles del arte la voluntad así objetivada está en lucha con ella misma: la voluntad, cualquiera que sea el «campo» en el que se ejerce, se enfrenta de todas formas a fuerzas contrarias; y es este conflicto el que expresan precisamente las ideas propias a cada arte, las fuerzas a las que se opone una cierta fuerza contribuyen a poner a ésta en relieve, a hacer aparecer su «idea». Lucha así, en la arquitectura, la resistencia contra la pesantez; así, en la tragedia, la voluntad humana contra las catástrofes por las que es amenazada. Un arte designa así un cierto campo conflictual, una cierta expresión de la lucha a la que se enfrenta necesariamente un elemento de querer con otros elementos de querer. Estos diversos campos de fuerzas recubren un mismo conflicto fundamental, el de la voluntad contra ella misma: es una «misma lucha» la que está en juego, declara Schopenhauer a propósito de la arquitectura y la tragedia.<sup>89</sup>

En cualquier forma, un interés desigual está unido a estos diferentes campos de fuerzas. Hay que distinguir entre «grados inferiores» y «grados superiores» en la objetivación de la voluntad: lo que significa que la idea en causa en un arte (es decir, la fuerza general en conflicto con otras fuerzas) es más o menos compleja y especificada. Se distinguirá entonces entre «ideas inferiores» e «ideas superiores»: inferiores o superiores según el interés que representan para el conocimiento contemplativo, es decir, según si las fuerzas en juego están más o menos alejadas de los intereses propios de la voluntad humana. Las primeras se relacionan, de manera general, con lo bello de la naturaleza y con lo bello arquitectónico (fuerzas elementales); las segundas, con todas las artes que ponen en causa la actividad y el pensamiento humanos (fuerzas complejas). De las primeras, Schopenhauer declara que «son grados inferiores de la objetividad de la voluntad; por consiguiente, no constituyen para nada representaciones ni en un sentido profundo ni en un contenido instructivo»; de las segundas, que «constituyen las manifestaciones más netas de la voluntad; es, en efecto, en tales objetos que las formas son más complejas; las representaciones tienen un sentido rico y profundo; la esencia de la voluntad se manifiesta allí de la manera más completa, en su violencia, en su horror, en su satisfacción, y también en su abrumamiento».<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> *Mundo*, 327.

<sup>90</sup> *Mundo*, 273-274.

De aquí se deriva una simple clasificación de las bellas artes, procediendo de las fuerzas más simples a las más complejas, que comienza con la arquitectura y culmina con la tragedia. Se va, así, de las artes menos interesantes a las más interesantes:

- 1) *Arquitectura*: naturaleza desorganizada.<sup>91</sup>
- 2) *Pintura y escultura en los paisajistas y los animalistas; jardinería*: naturaleza vegetal y animal.<sup>92</sup>
- 3) *Escultura*: naturaleza humana considerada en su más grande especificidad.<sup>93</sup>
- 4) *Pintura*: naturaleza humana considerada dentro de una especificidad más grande.<sup>94</sup>
- 5) *Poesía*: naturaleza humana considerada en el ejercicio del pensamiento.<sup>95</sup>
- 6) *Tragedia*: naturaleza humana considerada en su aptitud para renunciar a la voluntad.<sup>96</sup>

Se observará que esta jerarquía de las artes está calcada sobre la escala de los grandes reinos de la naturaleza; se notará también la ausencia de la música, que no tiene ningún lugar dentro de la jerarquía. La razón de esta ausencia será analizada más adelante; sin embargo, es desde ahora manifiesto, por esta ausencia misma, que la música no expresa ninguna «idea», es decir, ninguna fuerza de la naturaleza, sea el nivel que sea en el que se sitúe: que no tiene, entonces, relación, ni con la voluntad, ni con el mundo.

Para juzgar, al interior de cada arte, el mayor o menor valor de las obras o géneros de obra, Schopenhauer recurre a un criterio único e invariable, que ya se ha descrito como *ley de simplicidad expresiva*. Ésta puede expresarse así: en cada grado de la jerarquía, el mejor artista es aquel que expresa el contenido de querer expresable por las vías más directas y más económicas. Si la idea debe ser lo más reveladora posible en cuanto a la voluntad, la revelación de esta idea debe revestir las formas más simples posibles: es con esta economía de medios en la expresión de la idea que se mide el genio del artista (como es con el contenido de la idea que se mide el valor de un arte en general.)

## 2. La arquitectura

Para Schopenhauer, como para Kant, la arquitectura no pertenece más que de forma incompleta al dominio de las bellas artes, encontrándose allí una finalidad práctica unida a la pura finalidad estética: por su «destinación utilitaria», está «al servicio de la voluntad, no del conocimiento puro».<sup>97</sup> La labor del arquitecto es pues doblemente ingrata: por una parte, las fuerzas sobre las que trabaja representan los más bajos grados de la objetividad de la voluntad; por la otra, debe tener en cuenta necesidades utilitarias que son asimismo condiciones restrictivas a la libre creación estética. De aquí también su mérito particular, cuando logra conseguir una meta propiamente estética.

---

<sup>91</sup> *Mundo*, lib. III, § 43; *Complementos*, cap. XXXV.

<sup>92</sup> § 44; cap. XXXIII.

<sup>93</sup> § 45-47; cap. XXXVI.

<sup>94</sup> § 48; cap. XXXVI.

<sup>95</sup> § 50-51; cap. XXXVII.

<sup>96</sup> § 51; cap. XXXVII.

<sup>97</sup> *Mundo*, 275.

La misión estética de la arquitectura es «facilitar la intuición clara de algunas de las Ideas que constituyen los grados inferiores de la objetividad de la voluntad».<sup>98</sup> Fuerzas elementales en juego dentro de la naturaleza inorganizada, tales como la pesantez, la cohesión, la resistencia; esencialmente la lucha entre la pesantez y la resistencia, que caracteriza «la tendencia sorda, inconsciente, necesaria, de la materia».<sup>99</sup> La relación entre el soporte y la carga es pues el tema fundamental de la arquitectura, su «bajo continuo», dice Schopenhauer.<sup>100</sup> El arquitecto debe esforzarse por hacer sensible este «trabajo» de soporte contra la carga, y por eso prolonga de forma indefinida una lucha que rápidamente se terminaría a favor de la pesantez, si se le dejara ejercerse libre de trabas. La prolongación de esta lucha se materializa en la obra arquitectónica, de la que constituye el interés estético: «Ella [la arquitectura] prolonga así la lucha y hace visible bajo mil aspectos el infatigable esfuerzo de dos fuerzas.»<sup>101</sup> Mil aspectos: la labor del arquitecto es tanto más meritoria, y su obra más bella, cuando logra expresar la simplicidad de la relación fundamental entre carga y soporte en una construcción compleja, o cuando no ensombrece, no obstante la complejidad, la simplicidad de esta relación. También el antagonismo de las fuerzas en presencia resurge, en la obra maestra arquitectónica, de una manera a la vez «compleja» y «perfectamente clara».<sup>102</sup> Tal es la ley de la armonía, de «conveniencia», propia del dominio arquitectónico: en cada parte de la construcción debe encontrarse la proporción adecuada de soporte y de carga. «Cada parte, dice Schopenhauer, debe soportar un peso exactamente proporcional a su resistencia y que ésta no sea ni más ni menos sostenida de lo necesario y sólo en el lugar necesario».<sup>103</sup> La realización más simple y perfecta de esta tarea es el conjunto de la columna y del entablamento en la arquitectura griega, en la que el soporte y la carga son perfectamente visibles, pues están perfectamente separados: ahora bien, «el efecto [estético] aparece con la distinción de los dos elementos y crece con ellos».<sup>104</sup>

De aquí el rechazo, en Schopenhauer, de todas las formas arquitectónicas que tienden a velar o a debilitar la lucha de la resistencia contra la pesantez. Son entonces condenadas, o relegadas a un segundo plan: 1) las construcciones donde la pesantez no puede manifestarse más que de manera deficiente: tal es el caso de los edificios construidos con un material ligero, como la madera. Si el interés estético de tales edificios es inferior al de los edificios en piedra no es que parezcan más frágiles, más efímeros, menos preciosos: es ante todo que no pesan lo suficiente (Schopenhauer ve pues, en la devaluación estética de los edificios de material ligero, una confirmación de su teoría general); 2) las construcciones en las que aparece un desequilibrio en la repartición de cargas y soportes: así, las columnas dispuestas en grupo son una «falta de gusto»;<sup>105</sup> 3) las construcciones que se proponen enmascarar el trabajo de la resistencia: tal es el caso, por ejemplo, de la columna salomónica, que parece desafiar «descaradamente»<sup>106</sup> su primera destinación; es también el caso, en general, del arte *gótico*. Arte no desprovisto, dice Schopenhauer, de

---

<sup>98</sup> *Mundo*, 275.

<sup>99</sup> *Mundo*, 327.

<sup>100</sup> *Mundo*, 1144.

<sup>101</sup> *Mundo*, 275.

<sup>102</sup> *Mundo*, 275.

<sup>103</sup> *Mundo*, 276.

<sup>104</sup> *Mundo*, 1144.

<sup>105</sup> *Mundo*, 1147.

<sup>106</sup> *Mundo*, 1146.

«una cierta belleza en su género»,<sup>107</sup> pero bárbaro en comparación con la arquitectura griega; más precisamente, arte *mentiroso*, en tanto que hace poner toda la atención sobre la línea vertical, desafiando así la pesantez que no se manifiesta más que de manera desviada y como escondida: «La línea horizontal, que es la de la carga, ha desaparecido aquí casi completamente, y la acción de la pesantez no aparece más que indirectamente, disfrazada bajo formas de arcos y bóvedas.»<sup>108</sup> Este desafío a la pesantez brilla en la flecha sin destino útil que caracteriza la catedral gótica.

Schopenhauer observa que esta divergencia entre la arquitectura griega y la arquitectura gótica recubre una oposición filosófica y religiosa: la serenidad de la primera expone la calma de una verdad de naturaleza (dura ley de la pesantez a la que se sujeta toda resistencia), la fogosidad de la segunda busca una verdad sobrenatural (arrancamiento a la pesantez). También el arte griego es «verdadero»; el arte gótico mentiroso, o al menos ilusorio: «La lucha de la rigidez y de la pesantez, de la que la arquitectura antigua nos ofrece la representación de forma tan ingenua y franca, es una realidad, una verdad fundada por naturaleza, mientras que el triunfo de la rigidez sobre la pesantez permanece como simple apariencia, una ficción a la que sólo la ilusión nos puede hacer creer.»<sup>109</sup>

El modelo de la arquitectura, como el de la escultura, es, entonces, griego. Principio general en Schopenhauer: si los Griegos han destacado en todas las bellas artes, deben ser tanto más imitados cuando el arte en causa pertenece a los primeros grados de la jerarquía (arquitectura, escultura). En tales artes, efectivamente, las fuerzas en juego son suficientemente simples para que los Griegos hayan podido, desde el principio, fijar las reglas de su tratamiento estético. Cuanto más compromete un arte, al contrario, un conocimiento profundizado de la naturaleza de la voluntad humana, tanto más han podido los modernos, sin renegar de ella, distanciarse de la influencia de los antiguos. —La excelencia de la arquitectura griega se debe también a las condiciones climáticas favorables que la destinan a la exterioridad y la luminosidad. La luz juega, en efecto, un papel importante en la arquitectura: no solamente en que pone en valor un edificio, sino, sobre todo, en que pone en valor su propia naturaleza. La arquitectura tiene entonces por misión suplementaria hacer conocer, además de las de pesantez y resistencia, las propiedades de la luz: «Efectivamente, captada, detenida, reflejada por estas masas potentes y opacas, en los contornos netos y en las formas complejas, la luz despliega de la manera más neta y más clara su naturaleza y sus propiedades.»<sup>110</sup>

Guardaremos silencio aquí sobre los objetos de la segunda categoría estética, que se relaciona con las fuerzas vegetales y animales (pintura y escultura en los paisajistas y los animalistas, arte de los jardines); Schopenhauer no le consagra además sino breves análisis. En el arte de los jardines, Schopenhauer busca la expresión de verdades naturales (éstas bien traducidas por el jardín a la inglesa),<sup>111</sup> en la escultura y la pintura de animales, la expresión de rasgos específicos de la voluntad animal, que valen por la *franqueza* con la que se manifiestan (efectivamente, y a diferencia del hombre, en el animal los

---

<sup>107</sup> *Mundo*, 1151.

<sup>108</sup> *Mundo*, 1152.

<sup>109</sup> *Mundo*, 1152.

<sup>110</sup> *Mundo*, 278.

<sup>111</sup> [El «jardín a la inglesa» no muestra la racionalidad, la artificialidad, si se quiere, con la que están hechos los «jardines a la francesa»].

hechos de la voluntad no son enmascarados por las representaciones del conocimiento, y aparecen así de manera simple y directa): la voluntad animal reviste así «una franqueza que toca lo grotesco y lo monstruoso; se extiende en pleno día, ingenua, abierta, libremente.»<sup>112</sup>

### 3. La escultura

El objeto propio de la escultura es para Schopenhauer la representación de la naturaleza humana en lo que tiene de más general: generalidad que constituye precisamente su *belleza*. En efecto, la belleza humana tiene un carácter específico, no individual (al menos en la escultura): «La expresión de rasgos específicos toma (...) el nombre de la belleza (...); la expresión de rasgos individuales se llama simplemente carácter o expresión.»<sup>113</sup> El hombre bello es aquél que posee los rasgos más característicos de su especie, es decir, una constitución armoniosa en las que todas las partes son subordinadas al todo y coordinadas entre ellas de manera perfectamente adecuada. La belleza designa aquí la verdad del tipo, considerado en la plena posesión de la totalidad de sus rasgos: «perfecta expresión de rasgos específicos»,<sup>114</sup> que asimila el objeto de la escultura a los intereses sexuales de la voluntad (la metafísica del amor<sup>115</sup> enseña que los criterios de lo bello, tal como guían la elección sexual, están en función de la más o menos grande perfección fisiológica de la pareja, y por ello de su más o menos grande aptitud para la procreación). Sin embargo, esta belleza tiene, en la escultura, un carácter «objetivo»: significa contemplación de la generalidad de rasgos que, cuando son individualizados en un ser vivo, pueden suscitar el interés sexual. No obstante, el hombre de la escultura es esencialmente el hombre de la naturaleza (y no, como en la pintura, el hombre de rasgos específicos); designa la idea del hombre, es decir, la voluntad humana considerada en su aspecto global, que se opone, por su alto grado de objetividad, a la voluntad en obra en los otros reinos de la naturaleza. Tal es la belleza humana representada por la escultura: «Una expresión objetiva que constituye la objetivación más perfecta de la voluntad en el más alto grado en el que ella sea cognoscible; entiendo por esto la Idea del hombre.»<sup>116</sup>

Con la escultura, Schopenhauer encuentra, por primera vez de manera directa, el problema general de las relaciones del arte y de la imitación; se ha visto antes la respuesta schopenhaueriana a esta cuestión.<sup>117</sup> El objeto de arte devuelve a un *a priori*, hace conocer una «idea» que la naturaleza es incapaz de expresar; las fuentes empíricas del arte — objetos de naturaleza — no pueden ser, pues, más que estimulantes que sirven para despertar la reminiscencia genial de una idea anterior a toda experiencia, y no sabrían, en ellas mismas, alcanzar a las obras de arte. En otras palabras: no es contemplando las formas humanas en el gimnasio que los Griegos descubrieron el ideal de la belleza humana; Shakespeare tampoco descubrió los personajes de su teatro en su propia experiencia del mundo, ni Rafael en las calles de Roma el rostro de Santa Cecilia.

---

<sup>112</sup> *Mundo*, 282.

<sup>113</sup> *Mundo*, 283 [En francés «*caractère*» tiene el doble sentido de rasgo y carácter. La exposición que sigue juega repetidamente con ambos sentidos].

<sup>114</sup> *Mundo*, 284.

<sup>115</sup> Cap. XLIV de los *Complementos*.

<sup>116</sup> *Mundo*, 283.

<sup>117</sup> Cf. más arriba, [pp. 21-22 de este manuscrito].

Como en el dominio arquitectónico, los Griegos fijaron el canon de la belleza en escultura: habiendo ellos logrado la «idea» del hombre —la intuición de la voluntad humana opuesta a todas las otras formas de querer— de una vez por todas (se observará aquí una cierta convergencia con Hegel). Esta ciencia es en lo sucesivo adquirida, y el escultor moderno no puede sino igualar a los antiguos, no sobrepasarlos: no hay nada más de esencial para expresar sobre esta «idea». Si Fidias, Praxíteles, Scopas pudieron «descubrir el tipo normal y verdadero de la forma humana y (...) establecer para siempre los modelos de belleza y de gracia para imitar»,<sup>118</sup> es que habían completado esta vuelta decisiva de la mirada que permite a la voluntad humana contemplarse ella misma. Representación de la voluntad: el *Apolo de Belvedere*, por su mirada que lleva a lo lejos, ilustra esta toma de distancia del hombre en relación consigo mismo que ha hecho posible la escultura griega.

#### 4. La pintura

Schopenhauer atribuye a la pintura la misión de expresar la humanidad ya no en sus rasgos específicos (labor de la escultura), sino en sus rasgos individuales: en su «detalle».<sup>119</sup> Tanto el retrato como la pintura histórica y los «cuadros de género» ponen en juego elementos individualizados que la escultura era incapaz de expresar. Los medios técnicos de la pintura, que contribuyen ya a una nueva forma de belleza que resulta «de la simple armonía de los colores, de una feliz disposición, de la repartición favorable de la sombra y de la luz y del tono general»,<sup>120</sup> permiten además, gracias, notablemente al color y a la expresión de la mirada, la contemplación de la voluntad en sus manifestaciones singulares y específicas. «El carácter personal del espíritu, tal como se traduce en los estados de ánimo, en las pasiones, en las acciones y reacciones mutuas del conocimiento y del querer, todas cosas que sólo el rostro y el gesto son capaces de reproducir, el carácter personal del espíritu, digo, pertenecen (...) al dominio de la pintura.»<sup>121</sup>

De aquí el problema de la coexistencia, en la pintura y en todas las artes que ocupan un grado superior de la jerarquía, de los rasgos individuales y de los rasgos específicos: la respuesta general de Schopenhauer a esta cuestión ha sido expuesta más arriba.<sup>122</sup> La tarea del pintor, como la del poeta o la del dramaturgo, consiste a la vez en desprender un rasgo y mostrar en qué ese rasgo se une a la generalidad de la voluntad humana.

Sobre esta diferencia entre el objeto de la pintura y el de la escultura está injerta otra divergencia, bastante inesperada: «La escultura parece relacionarse más bien con la afirmación, la pintura con la negación del querer-vivir.»<sup>123</sup> La razón es, según Schopenhauer, que la expresión de una constante belleza en la forma humana tendría un efecto monótono e insoportable en la pintura: en consecuencia, que la pintura es apta para figurar rostros feos y cuerpos demacrados, cuando, siempre según Schopenhauer, la presentación de tales cuerpos, en la escultura, produce un efecto repugnante, incluso si es Dona-

---

<sup>118</sup> *Mundo*, 1155.

<sup>119</sup> *Mundo*, 1155.

<sup>120</sup> *Mundo*, 1157.

<sup>121</sup> *Mundo*, 290.

<sup>122</sup> Cf. más arriba, [p. 21 de este manuscrito].

<sup>123</sup> *Mundo*, 1154.

tello quien los firma.<sup>124</sup> Sin detenernos en el carácter gratuito de semejante declaración, observaremos sólo de paso un tema querido de Schopenhauer: el paso de la aceptación griega de la vida al renunciamiento moderno, que caracteriza en la estética schopenhaueriana la evolución de las artes superiores (pintura, poesía, tragedia). Comienza a manifestarse la superioridad de los modernos: al igual que la tragedia cristiana enseña un renunciamiento al que se había rehusado la tragedia griega, la pintura, de inspiración cristiana, se compromete con una vía de negación desconocida por la escultura, de inspiración griega. Aparece aquí, de nuevo, una lejana similitud de perspectivas con Hegel.

Tercera diferencia entre escultura y pintura: si aquella sugiere esencialmente permanencia y eternidad (idea eterna del hombre), ésta destaca más bien en la expresión del instante. Siempre se trata de expresar, a fin de cuentas, el presente eterno subyacente al presente aparente: pero de este presente eterno la escultura da sobre todo el carácter eterno, la pintura el carácter presente (es decir: la aptitud del presente eterno para constituirse en repetición de instantes). Lo que hace durar a la pintura no es la eternidad de una idea, sino el carácter no durable del instante: fijación de lo fugitivo en tanto que es fugitivo, es decir, en tanto que está destinado, como todos los instantes, a no durar, incluso a no existir de otro modo que bajo el modo ilusorio del tiempo transcurriendo, del cual la instantánea pictórica revela la ilusión. En esto, la pintura reúne finalmente, como la escultura, la expresión de ideas eternas, pero lo hace por un medio diferente (por un medio, precisamente: la idea que expresa está, por su gran especificación, vinculada a las formas del tiempo humano; no reúne el presente eterno más que por la mediación de la repetición de los instantes). De aquí la predilección de Schopenhauer por los cuadros de interior de la escuela holandesa, que logran fijar «el instante mismo, en todo lo que tiene de fugitivo y de momentáneo».<sup>125</sup> De aquí también la predilección por Rafael, que posee al más alto grado la virtud más eminente de la pintura, que Schopenhauer llama «virtud apaciguadora», o «tranquilizante»: reposo de la pintura, debido por cierto, según Schopenhauer, a que ella revela un conocimiento de la esencia del mundo y enseña el renunciamiento; pero también a que significa *detención* de un instante particular del incesante movimiento de la vida.

## 5. La poesía

«La pintura del hombre en la serie continua de sus aspiraciones y de sus acciones, tal es (...) la elevada meta de la poesía.»<sup>126</sup> Más precisamente, es el pensamiento humano el que caracteriza al dominio poético: la manera en la que el hombre se representa, de modo conceptual, tanto el universo como sus propios sentimientos. De aquí la inmensidad del campo poético: «Por la generalidad de la materia de la que dispone para expresar las Ideas, es decir, por la generalidad de los conceptos, la poesía se extiende en un dominio inmenso. Toda la naturaleza, las Ideas, a todos los grados, pueden ser expresados por ella.»<sup>127</sup> No obstante, esta inmensidad, considerada en ella misma, no reside en la generalidad de conceptos, sino en el hecho general de que el todo de la representación conceptual

---

<sup>124</sup> *Mundo*, 1154.

<sup>125</sup> *Mundo*, 297.

<sup>126</sup> *Mundo*, 313.

<sup>127</sup> *Mundo*, 313.



puede ofrecerse a una expresión poética (no conceptual). Tal era la doctrina de Kant en materia poética: libre juego de la imaginación con respecto a conceptos, de la que dispone en una infinidad de formas asociativas desembocando en la expresión de pensamientos poéticos inexpresables en lengua conceptual.<sup>128</sup> Haciéndose medio de palabras (que recubren conceptos), el problema fundamental de la poesía es la relación entre la imaginación y el entendimiento; en términos schopenhauerianos: entre la intuición de ideas y la expresión de conceptos.

Schopenhauer llama entonces a la poesía «el arte de poner en juego la imaginación por medio de las palabras».<sup>129</sup> Es decir: el arte de despertar la intuición de una idea por la combinación de conceptos. El material del arte es aquí el concepto; sólo su material. El arte poético es un arte combinatorio, que Schopenhauer compara con el arte del químico; se trata, tanto para el poeta como para el químico, de obtener, a partir de elementos simples, ricas combinaciones, «precipitados» interesantes: «La maestría, en poesía y en química, consiste en obtener, cada vez, precisamente el precipitado que se tiene a la vista.»<sup>130</sup> Es la puesta en relación de los conceptos, la manera en la que se recortan en el seno de una imagen, lo que hace el interés de la poesía; no lo que designan los propios conceptos: «Hace falta que los conceptos abstractos, que son la materia prima de la poesía como de la prosa más seca, se agrupen de tal suerte que sus esferas se corten y que, por consiguiente, ninguno de ellos permanezca en su generalidad y su abstracción.»<sup>131</sup> El esquema aquí abajo ilustra esta relación schopenhaueriana entre la idea poética y el concepto:

[Imagen 1]

Schopenhauer apoya esta concepción sobre el ejemplo del epíteto homérico; ejemplo desafortunado, el carácter estereotipado de este epíteto lleva más fácilmente a una coincidencia que a un recortamiento entre los conceptos del sustantivo y del adjetivo. Es el caso, notablemente, en los dos versos que invoca, donde «brillante luz» y «negra noche» hacen, además, casi tautología.<sup>132</sup>

Tanto como las relaciones con el concepto cuentan, en la poesía, las relaciones con la música: el ritmo y la rima, aquél más que ésta. El ritmo viene de la «sensibilidad pura» en tanto que no existe más que por el tiempo, fuente *a priori* de toda percepción; mientras que la rima, que sólo pone en juego la calidad sonora de un instante ya librado por el ritmo, pertenece a la «sensibilidad empírica».<sup>133</sup> No obstante, la rima no es condenada. Tiene, al contrario, cuando es utilizada de manera expresiva (no mecánica), una función precisa que emparenta en profundidad la poesía a la música: despertar el senti-

<sup>128</sup> La poesía «desarrolla el espíritu liberando la imaginación y ofreciendo dentro de los límites de un concepto dado y la diversidad infinita formas que pueden convenirle, lo que une la representación de este concepto a una plenitud de pensamientos a la que ninguna expresión del lenguaje es completamente adecuada» (*Crítica del juicio*, § 53, trad. Gibelin).

<sup>129</sup> *Mundo*, 1160.

<sup>130</sup> *Mundo*, 312.

<sup>131</sup> *Mundo*, 311.

<sup>132</sup> *Iliada*, VIII, v. 485-486 (citadas en *Mundo*, 312):

Ἐν δ' ἔπεσ' Ὠκεανῶ λαμπρον φάος ἡελίοιο  
ἔλκον νύκτα μέλαιναν ἐπὶ ζείδωρον ἄπουραν.

[«Cayó en el Océano la brillante luz del sol, / echando la negra noche sobre la feraz campiña.» Según la trad. de C. García Gual].

<sup>133</sup> *Mundo*, 1164.

miento de una predestinación, como si la idea poética despertada por el poeta estuviera preformada en la lengua desde toda la eternidad. «Una rima feliz, gracias a un cierto énfasis indefinible, despierta el sentimiento de que el pensamiento expresado en el verso estaba ya predestinado, existía preformado en la lengua y que el poeta no habría hecho sino extraerlo»:<sup>134</sup> se observará de paso la reaparición del doble tema de la reminiscencia (sentimientos de un retorno al *ante rem*) y de la creación-reproducción (el poeta se contenta con extraer velos que recubren una verdad ancestral).

De la inmensidad del campo poético, Schopenhauer distingue principalmente entre poesía lírica y poesía épica: designando la primera la expresión de la voluntad individual, la segunda la de la voluntad humana en general (y de la naturaleza entera). El poeta lírico es «subjetivo»: es «objeto para sí mismo»;<sup>135</sup> el poeta épico (así como el novelista y el dramaturgo) es «objetivo»: es «completamente extranjero al objeto de sus escritos; es el caso de todos los otros géneros poéticos, en los que el escritor se esconde más o menos detrás de su sujeto, y termina por desaparecer por completo. (...) Es el espejo de la humanidad, y le pone ante sus ojos todos los sentimientos de los que está llena y animada.»<sup>136</sup> Y Schopenhauer retoma la imagen del químico: el poeta «objetivo» debe poner en presencia voluntades individuales a fin de obtener los precipitados más reveladores posibles en cuanto a la esencia de la voluntad humana.

Es justo hacer aquí mención de las concepciones generales de Schopenhauer sobre la literatura, en particular sobre el arte de escribir: aquellas, esparcidas a lo largo y ancho de la obra, son además el objeto de un estudio separado en los *Parerga y paralipomena*.<sup>137</sup> El principio de simplicidad expresiva se combina aquí con consideraciones sobre el contenido a expresar, que aparece inseparable de su expresión: la calidad de la escritura no es otra que la calidad del pensamiento, y la primera regla de un estilo bello es tener algo que decir. Esta preocupación por la expresión clara conduce a Schopenhauer a preconizar una lengua corta, acerada, *alla francese*; a alabar y a practicar él mismo el aforismo, que introduce en la literatura filosófica alemana con los *Parerga y paralipomena*. Estas consideraciones estilísticas tienen a la vez, en el ingenio de Schopenhauer, una significación filosófica (el valor de una filosofía se mide con la claridad de su expresión;<sup>138</sup> un estilo confuso esconde una ausencia de contenido) y una función polémica (significando la pesadez y la ininteligibilidad del estilo hegeliano ausencia de pensamiento original).

El examen de las diferentes bellas artes se acaba con la tragedia: no se hará aquí mención de las múltiples formas literarias además de la poesía y la tragedia, como la novela o la comedia. Schopenhauer no se interesa en éstas más que de manera mediocre, ya en tanto que introducen elementos extranjeros a la contemplación estética, ya en que se proponen halagar a la voluntad. De este modo, la novela: hace intervenir, por su intriga, elementos «interesantes» para la voluntad, que un artículo de los *Parerga y paralipomena* excluye del dominio estético propiamente dicho.<sup>139</sup> Así, la comedia: halaga, según Scho-

---

<sup>134</sup> *Mundo*, 1165-1166.

<sup>135</sup> *Mundo*, 318.

<sup>136</sup> *Mundo*, 318-319.

<sup>137</sup> *Écrivains et style*, en el volumen del mismo nombre (trad. A. Dieterich, Alcan édit.) [Hay traducción al castellano: *Sobre escritura y estilo*, Castellón: Ellago].

<sup>138</sup> Schopenhauer admite aquí una excepción en favor de Kant.

<sup>139</sup> «Sur l'intéressant», en *Métaphysique et esthétique* (trad. A. Dieterich, Alcan édit.).

penhauer, el querer-vivir, mostrando su carácter inagotablemente cómico.<sup>140</sup> A la comedia, Schopenhauer le reprocha principalmente el pintar como pasajeros sufrimientos que son esenciales; de traer el triunfo, al final de la pieza, a esperanzas momentáneamente contrariadas: «Debe también [la comedia] apresurarse a bajar el telón en el momento de la alegría general, para que no veamos lo que sigue.»<sup>141</sup>

## 6. La tragedia

Sobre la tragedia, «el más elevado de los géneros poéticos»,<sup>142</sup> Schopenhauer no dice nada de esencial que no haya dicho ya con respecto al sentimiento de lo sublime, cuyo placer logrado en la tragedia «es el grado más alto».<sup>143</sup> La influencia de Kant y de Schiller es entonces predominante, si se hace abstracción de la misión salvadora que Schopenhauer atribuye a la tragedia, y por la cual se distingue de sus inspiradores (triunfando el arrancamiento de la voluntad sobre la exaltación de la razón y de la grandeza humanas). El carácter propiamente schopenhaueriano de los análisis del *Mundo* consagrados a la tragedia es la asimilación de la existencia a un pecado. La tragedia es purificación, como lo enseñaba Aristóteles, porque hace tomar conciencia de un crimen ancestral, de una mancha original: el ejercicio de la vida. La gran palabra trágica pertenece a Calderón: «Pues el delito mayor del hombre es haber nacido.»<sup>144</sup>

¿Qué representa la tragedia? Ella muestra «el lado terrible de la vida, los dolores sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el poder de un azar que parece burlarse de nosotros; (...) la voluntad luchando con ella misma, en todo lo espantoso de semejante conflicto»;<sup>145</sup> más profundamente, es «el reino del azar y del error».<sup>146</sup> La excelencia trágica reside en mostrar el infortunio humano como una necesidad unida a su existencia; no, en consecuencia, como la justa expiación del crimen de tal o cual, ni tampoco necesariamente como la consecuencia de infelices y excepcionales circunstancias. La catástrofe trágica reviste su pura significación cuando deriva necesariamente del simple juego de los caracteres presentados: este proceso dramático<sup>147</sup> tiene la ventaja de mostrar «el colmo del infortunio (...) como una consecuencia fácil, natural y casi necesaria de la conducta y de los caracteres humanos, tan bien que semejantes catástrofes toman, gracias a su facilidad, una proximidad temible para nosotros mismos.»<sup>148</sup>

La «idea», revelada por el arte trágico, puede ser calificada así de *perdición*: la voluntad humana considerada en su lucha contra todo lo que se le opone, y en tanto que ella siempre pierde. Lo que debe aparecer es la necesidad que une, por la voluntad humana, aspiración y fracaso. De aquí la significación mesiánica de la tragedia: desesperar suficientemente a la voluntad para llevarla a desviarse de sus propios intereses. «Abandono

---

<sup>140</sup> Schopenhauer parece ser consciente de su incompreensión de la comedia: lo cómico de la existencia aparecerá trágico, reconoce, al «observador reflexivo» (*Mundo*, 1177).

<sup>141</sup> *Mundo*, 1176.

<sup>142</sup> *Mundo*, 323.

<sup>143</sup> *Mundo*, 1171.

<sup>144</sup> *La vida es sueño*, I, 2.

<sup>145</sup> *Mundo*, 323.

<sup>146</sup> *Mundo*, 1171.

<sup>147</sup> Del que, según Schopenhauer, *Clavigo* de Goethe, *Wallenstein* de Schiller, *El Cid* de Corneille, serían los ejemplos más característicos.

<sup>148</sup> *Mundo*, 326.

feliz del mundo, en la consciencia de su vanidad y de su nada»:<sup>149</sup> «El conocimiento perfecto del mundo, actuando como calmante de la voluntad, conduce a la resignación, el renunciamiento, e incluso la abdicación de la voluntad de vivir.»<sup>150</sup> Perdición que paradójicamente asegura uno de los más vivos placeres estéticos que se le permitan acordar al arte. Se ha visto antes<sup>151</sup> cuál era la naturaleza del placer unido a la tragedia. La «esencia del espíritu trágico» es asimilada a un «camino de la resignación»: «Revelación de la idea de que el mundo, la vida, son incapaces de procurarnos satisfacción verdadera alguna.»<sup>152</sup> El paso de esta revelación al placer trágico debe ser descompuesto así: la tragedia es a la vez revelación de una puesta en jaque, y, más allá de ésta, de la posibilidad del hombre para «sobrevivir» de alguna manera a tal jaque, descubriendo que la suerte unida a las *desiderata* de su voluntad le es, en último análisis, menos esencial de lo que pensaba. Para comprender el valor de este segundo tiempo, esencial al placer trágico, tal como lo concibe Schopenhauer, es necesario darse cuenta de que la posibilidad de renunciamiento no es una evidencia *a priori*: puesto en presencia de su verdadero destino, el hombre bien podría rechazar su suerte (es decir, suicidarse, o desviar los ojos, afirmando con ello que no puede renunciar a su voluntad). Ahora bien, la experiencia de la tragedia enseña precisamente lo contrario; es la «buena nueva» la que trasluce a través de su mensaje terrorífico: despoja al hombre de la idea de que a pesar de las catástrofes son posibles ciertas formas de felicidad, pero al mismo tiempo le anuncia que puede renunciar sin pena a esa felicidad. En definitiva, es su carácter *tranquilizador* el que vale en la tragedia por engendrar en el espectador un sentimiento de placer: que éste se tranquilice, incluso (y más precisamente) en los casos en los que todo está perdido para la voluntad, el hombre no ha perdido nada de esencial, pues su esencia suprema consiste en la posibilidad que tiene de mantenerse a distancia de su propia voluntad. En esta perdición de la voluntad, tal como la muestra la tragedia, «nos percatamos, declara Schopenhauer, que aún queda en nosotros otro elemento del que en absoluto podemos tener un conocimiento positivo, sino sólo negativo, en cuanto que no quiere más vida.»<sup>153</sup> Este «otro elemento» es para el hombre la posibilidad de renunciar a su voluntad; la constatación de esta posibilidad —que le «queda» al hombre en la catástrofe trágica; mejor: que la tragedia permite precisamente reconocer— es la fuente del placer trágico.

De aquí la objeción dirigida por Schopenhauer a la tragedia griega: ésta no habría completado su tarea más que a medias, enseñando el horror unido a la existencia, pero no alcanzando a despertar en el espectador el sentimiento de la resignación. «La razón es, declara Schopenhauer, que los antiguos no habían logrado aún comprender la meta suprema de la tragedia, ni tampoco la de la verdadera concepción de la vida en general.»<sup>154</sup> El héroe de la tragedia griega se somete con demasiada constancia a los golpes del destino: su serenidad ante la muerte no significa nunca condenación general sobre la vida, ni renunciamiento a la voluntad. Sólo la tragedia moderna, de inspiración cristiana, ha sabido alcanzar la plenitud trágica.

No concluiremos de lo que precede que Schopenhauer permanece enteramente extranjero a la esencia de lo trágico. Podría estimarse, en efecto, que lo es, asimilando

---

<sup>149</sup> *Mundo*, 1172.

<sup>150</sup> *Mundo*, 324.

<sup>151</sup> Cf. más arriba, [pp. 27-28 de este manuscrito].

<sup>152</sup> *Mundo*, 1171-1172.

<sup>153</sup> *Mundo*, 1171.

<sup>154</sup> *Mundo*, 1173.

Schopenhauer lo trágico a una pena justificada: la tragedia «redime» del «pecado de existir». Pero esto de ninguna manera significa que Schopenhauer se represente lo trágico a través de la culpabilidad y de la responsabilidad: lo propio de la tragedia (y en esto Schopenhauer alcanza la verdad de lo trágico) es hacer aparecer el infortunio independientemente de toda justicia o mérito. «Pedir (...) a la tragedia que practique lo que se llama justicia poética, es desconocer enteramente la esencia de la tragedia.»<sup>155</sup> Es el hecho de que los infortunios sean distribuidos según «el azar y el error» el que asegura precisamente lo trágico. *Necesidad* fundamental de lo trágico: Schopenhauer rechaza la idea de que un mejoramiento mundano (llevado por la justicia, el progreso, etc.) podría reabsorber lo trágico del mundo. A aquellos que desearían menos gratuidad y más justicia en la tragedia, Schopenhauer responde que «no hay más que los espíritus imbuidos de un llano optimismo de protestante y de racionalista, o, más exactamente, de judío, para reclamar esta justicia en el drama, y no poder encontrar allí placer sin ella».<sup>156</sup> Lo que hace que a Schopenhauer le falte, no obstante, la esencia trágica se sitúa en un nivel muy distinto. El desconocimiento schopenhaueriano de lo trágico lleva la concepción de una culpabilización general del querer vivir (siendo la vida lo que debe ser negada, en razón de su horror): «El héroe no expía sus pecados individuales, sino el pecado original, es decir, el crimen de la existencia misma.»<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> *Mundo*, 324.

<sup>156</sup> *Mundo*, 325.

<sup>157</sup> *Mundo*, 325.

## IV

### Música y repetición

#### 1. La música: fuera de toda jerarquía

*Dificultades de la interpretación tradicional*

*Schopenhauer contra Wagner*

La teoría de la música, que clausura el análisis schopenhaueriano de las bellas artes, constituye, con la *Metafísica del amor*, la parte más conocida de toda la obra de Schopenhauer: al hacer de la música, y ello por vez primera en la historia de la filosofía, la más importante de las artes y una de las actividades esenciales del hombre, ha fuertemente contribuido, a través de Wagner notoriamente, a la gloria póstuma de su autor, y suscitado por todas partes abundantes comentarios que no parecen, sin embargo, haber logrado hasta ahora disipar la oscuridad, ni, incluso, a delimitar el propio objeto. De aquí la necesidad, si se quiere releer con un ojo no advertido estos textos ilustres, de deshacerse de un cierto número de interpretaciones que enmascaran a la vez la dificultad y la significación. Se entiende que la interpretación que propondremos aquí, que se aleja de las interpretaciones tradicionales, diverge también de las afirmaciones *explícitas* de Schopenhauer. Pero intenta, por una parte, hacer coherente lo que, tal como lo expresa Schopenhauer, es a menudo impensable, y por la otra, revelar un pensamiento que, si no es directamente expresado por Schopenhauer, no es menos, según nosotros, de esencia schopenhaueriana. No se trata aquí de decir en qué Schopenhauer se equivoca o se contradice, sino de mostrar que sólo la parte «impensada» de la doctrina musical permite comprender de ella la profundidad y la originalidad.

Lo que caracteriza en primer lugar a esta doctrina es la ruptura con el dominio de las otras artes: si éstos llevan, de manera más o menos inmediata e intuitiva, a las fuerzas presentes en el hombre y en el mundo («ideas» de las fuerzas de la voluntad), la música viene, ella, de un *otro lugar* absoluto. «Es muy difícil, dice Schopenhauer, captar el punto común del mundo y de la música.»<sup>158</sup> La música tampoco pertenece a la jerarquía de las bellas artes, ya que ésta se funda sobre la naturaleza de las fuerzas en juego en el mundo: lo que pone en juego la música no está precisamente en juego en el mundo. La música no expresa entonces ninguna «idea», en el sentido schopenhaueriano del término: «Ya no podemos encontrar allí la copia, la reproducción de la Idea del ser tal como se manifiesta en el mundo.»<sup>159</sup> Lo que significa que la música, que no obstante, se verá, repite como todas las artes, no repite nada del mundo, no reproduce nada de lo que en él se manifiesta. Ruptura radical: nada, ni siquiera el paralelismo entre los sentimientos humanos y la

---

<sup>158</sup> *Mundo*, 328.

<sup>159</sup> *Mundo*, 327.

emoción musical, que Schopenhauer introducirá como una lejana analogía demandando explicitación, podrá colmar este hiato fundamental (por esta razón, la música de una ópera —si se trata de una obra genial— es enteramente independiente del texto de su libreto, que tiene por misión trascender, e incluso, en cierta medida, disolver). Si hay una cosa común entre el mundo y la música, esa cosa es originaria de otra parte, ausente del mundo en cuanto tal, ausente de la música en cuanto tal: un origen común quizás, que habría luego divergido para siempre, engendrando por una parte al mundo (como representación y como voluntad), y por la otra, a la música. La cuestión es entonces: ¿cómo ocurre que el hombre haga música (que haya música en el mundo)? Es decir: ¿cómo hay relación entre un placer humano y una actividad sin relación, *incluso de negación*, con la voluntad humana? O aún: ¿cuál es la naturaleza de la acción producida por la música sobre una sensibilidad que ella no compromete en nada? «Acción más fuerte, más rápida, más infalible y más necesaria» que la de todas las otras artes, declara Schopenhauer.<sup>160</sup> Es bien precisamente en función de su falta de asidero sobre la sensibilidad que habría de apreciarse la omnipotencia de la música, si se está, como Schopenhauer, dispuesto a admitir a la vez la supremacía de la música sobre las otras artes y su ausencia de relaciones con todo lo que viene del deseo humano. De aquí un problema aparentemente insoluble: ¿cómo interesa la música a la voluntad sin decir nada de la voluntad?

La interpretación tradicional de la teoría schopenhaueriana de la música responde al problema haciendo de la música una expresión del querer mismo. Apoyándose sobre diversas fórmulas de Schopenhauer, se declara que la música cuenta la «historia secreta»<sup>161</sup> de la voluntad, expresa su «esencia íntima».<sup>162</sup> De manera general, se dice de la música que expresa no ya la voluntad diferenciada, es decir, manifestándose de tal o cual forma y a tal o cual nivel del mundo, sino la voluntad en sí misma, en el estado global e indiferenciado; resumiendo, el «querer en tanto tal». Se vuelve así insensiblemente a una tesis expresionista, enteramente opuesta a las intenciones de Schopenhauer, según la cual la música expresa los sentimientos humanos, de una manera ciertamente más abstracta, más indiferenciada que, por ejemplo, la poesía; pero que puede, en definitiva, interpretarse a partir del pathos y de los sentimientos. ¿No declara el propio Schopenhauer que «la melodía nos ofrece como una historia bien íntima de la voluntad llegada a la consciencia de los misterios de la vida, del deseo, del sufrimiento y de la alegría, del flujo y reflujo del corazón humano»?<sup>163</sup> Esta interpretación, a la cual diversas fórmulas de Schopenhauer parecen dar efectivamente razón, tropieza empero con mayores dificultades. Dos grandes órdenes de razones lanzan la sospecha sobre la tesis de la música como espejo de la voluntad.

En primer lugar, se sabe que entre lo que la voluntad permite conocer de ella misma, y lo que la música «enseña», no hay relación directa: «La música no tiene con sus fenómenos [de la voluntad] más que una relación indirecta, pues no expresa nunca el fenómeno, sino la esencia íntima.»<sup>164</sup> En efecto, la voluntad nos es revelada por las «ideas»; ahora bien, la música no revela ninguna idea, ni siquiera una «idea general» de la voluntad. Es «reproducción de la voluntad a mismo título que las Ideas mismas».<sup>165</sup> ¿Pero qué es la voluntad, si no la suma de todas sus Ideas? Cualquiera que sea su modo de manifesta-

---

<sup>160</sup> *Mundo*, 328.

<sup>161</sup> *Mundo*, 332.

<sup>162</sup> *Mundo*, 334.

<sup>163</sup> *Mundo*, 405.

<sup>164</sup> *Mundo*, 334.

<sup>165</sup> *Mundo*, 329.

ción, la voluntad, en Schopenhauer, designa siempre una *fuera*; la voluntad en sí, el querer en cuanto tal, tomados en su intimidad, en su conjunto indiferenciado, no pueden designar sino un «en sí» de fuerzas en el que las ideas —modelos generales de fuerzas captados por la intuición estética— libran un eco en las diferentes bellas artes, con excepción de la música. Pero la voluntad que reflejaría la música es extranjera a las fuerzas del mundo y a las ideas que las designan: es entonces diferente de la voluntad de la que habla Schopenhauer por todas partes en su obra. «El mundo, se dice en otra parte, podría ser llamado una encarnación de la música tanto cuanto como una encarnación de la voluntad.»<sup>166</sup> ¿Qué significa una fórmula semejante? Que la música lleva en ella la ley del mundo (habría podido encarnarlo tal cual es). La cuestión es: ¿es ley del mundo a mismo título que la voluntad? Habría entonces dos fuentes de mundo, una actual, la otra virtual: la voluntad, que ha producido el mundo; la música, que ha producido sonidos. Dos fuentes, al menos sobre un pie de igualdad: la música «podría de alguna manera seguir existiendo, aún cuando el universo no existiera».<sup>167</sup> Esto debería bastar ya para alejar la tesis de la música como reflejo del querer: de estas dos instancias fundamentales, bastante potentes para engendrar cada una un mundo independiente, una no sabría simplemente expresar la otra.

Pero el problema es más complejo: es dudoso, en efecto, que música y voluntad estén verdaderamente sobre un pie de igualdad. Un examen atento permite presentir una *anterioridad* de la música (lejos de la prioridad acordada por lo general a la voluntad). El mundo, se ha visto, encarna la música tanto cuanto encarna la voluntad. ¿Pero qué es el mundo «en sí», en su esencia íntima y global? Lo sabemos: es voluntad, nada más que voluntad; pero también toda la voluntad (*mundus sive voluntas*). Es pues imposible concebir, para hablar con propiedad, que el mundo «encarne» la voluntad. Entre el mundo y la voluntad hay contemporaneidad y consubstancialidad absolutas: Schopenhauer lo repite sin cesar, éste es su «pensamiento único». La idea de la voluntad engendrando el mundo es así una idea-fantasma, que de hecho aparece en el pensamiento y la expresión schopenhaueriana, pero que hay que desmitificar: pura tautología que, lejos de revelar un origen, no expresa más que el tema de la voluntad engendrando la voluntad, del mundo engendrando el mundo. En otros términos: la voluntad viene del *in re*; no es sino abusivamente que se le piensa *ante rem*. La voluntad no encarna la voluntad, ya la es; ¿se dirá entonces, refiriéndonos a la fórmula de Schopenhauer, que encarna la música? Sí, ciertamente, aunque de una manera particular y desviada que habrá de esclarecerse. Se dirá que el mundo y la voluntad encarnan la música: que la música es signo de un origen que trasciende el mundo y la voluntad. La tesis de la música reflejo del querer es pues inadmisibles porque: 1) la intuición de la voluntad pasa necesariamente por mediación de las «ideas», extranjeras a la música; 2) la idea de una «encarnación» virtual del mundo a partir de la música postula una anterioridad trascendente de la música en relación con la voluntad misma.

En segundo lugar, la tesis de la música espejo de la voluntad, que enmascara la originalidad trascendente de la música, presenta el inconveniente complementario de envelar la misma relación que ella pretende reconocer entre música y mundo. Sí que hay, de hecho, una relación entre la música y el mundo (y en consecuencia, con los sentimientos), una relación «indirecta», dice Schopenhauer; la labor de una «metafísica de la música» es

---

<sup>166</sup> *Mundo*, 336.

<sup>167</sup> *Mundo*, 329.



tratar de elucidar esta relación. Pero si la música expresara directamente la voluntad, sería rigurosamente *sin relación alguna* con los sentimientos humanos. ¿En qué medida, en efecto, podría la música librar un eco de afectos cuyo nacimiento está subordinado a una especificación de la voluntad, si ella misma es extranjera (y anterior) a toda especificación? La música «pinta la alegría misma, la aflicción misma, y todos los demás sentimientos, por decir así, de forma abstracta.»<sup>168</sup> De forma abstracta: *a parte*, precisamente, de toda alegría y toda tristeza. El corte es total, y hay que reafirmar este punto contra las interpretaciones románticas y expresionistas. Es evidente que, para Schopenhauer, la música devuelve a un «antes» de todo afecto. Pero lo que se trata de elucidar es esta relación de la música con el antes del sentimiento. Ahora bien, la tesis del espejo de la voluntad es incapaz de elucidar esta relación: ella lleva, en efecto, el antes del sentimiento (la música) a una anterioridad ilusoria, a la voluntad «en sí» que es, de hecho, *ya* el mundo. Estos afectos son ya toda la voluntad especificada; la emoción musical, anterior a la voluntad especificada, no tiene relación con ellos. Esta relación existe, sin embargo, pero aparecerá sólo si se renuncia a la idea de la música espejo de la voluntad. Si hay algo común a la emoción musical y a los sentimientos humanos, no puede ser sino un tema independiente de la voluntad (y anterior a la *totalidad* de sus manifestaciones). En el origen de la emoción musical debe ubicarse entonces no el «querer en tanto tal», sino una *x* desconocida, designando a la vez el origen trascendente de la voluntad, y la razón de una mediación posible entre la música y el mundo.

Antes de ir más lejos, es importante disipar la sombra que reposa sobre el pensamiento musical de Schopenhauer por las múltiples interpretaciones que han dado Wagner y los wagnerianos. Se sabe que el propio Wagner, y luego sus discípulos, se han emparentado con las doctrinas de Schopenhauer y han hecho de ella una interminable pastura; menos se sabe que lo recíproco no es verdad: que Schopenhauer, por cuanto que la conocía, no apreciaba de ninguna manera la música de Wagner. «¡Tendría que colgar la música, escribía después de una de las raras audiciones de Wagner a las que asistió, tiene mucho más genio para la poesía!<sup>169</sup> Yo, Schopenhauer, permanezco fiel a Rossini y Mozart.»<sup>170</sup> En realidad, la *estética* de Schopenhauer no responde de ninguna manera a las opiniones de Wagner sobre la música: es el pesimismo, la teoría de la negación del querer-vivir, de la piedad universal, lo que influencia, filosóficamente hablando, al Wagner de la madurez; en ningún caso la teoría de la música. Este acaparamiento de Schopenhauer por el wagnerismo ha desnaturalizado profundamente el pensamiento *musical* de Schopenhauer: 1) ha acreditado la tesis de la música reflejo de la voluntad; la música expresa el alma de las cosas, su inefable esencia, los sentimientos más secretos, etc.; 2) ha contribuido a otorgar a Schopenhauer la imagen de un teórico de la música *romántica*, aficionado de «música profunda», con gran alcance «filosófico»: ahora bien, los compositores que gozan de la predilección de Schopenhauer no son ni Wagner, ni Schumann, ni Schubert, ni siquiera Beethoven, sino Rossini y Mozart; 3) ha hecho llevar lo esencial de la teoría sobre el valor *redentor* de la música, su carácter consolador, su aptitud a hacer reconocer al hombre su voluntad, a arrancarlo de sus deseos (tema obsesivo de Wagner, de *Tannhäuser* a *Parsifal*). Ahora bien, este tema del arte redentor que, se ha visto, aparece con frecuencia

---

<sup>168</sup> *Mundo*, 334.

<sup>169</sup> Wagner había hecho llegar a Schopenhauer, que lo apreció, el texto del libreto del *Anillo de los Nibelungos*, entonces en vía de composición musical.

<sup>170</sup> Citado por A. Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, p. 68 (Alcan édit.).

en el análisis schopenhaueriano de las bellas artes, está precisamente *ausente por completo* en las páginas consagradas a la música. Ausencia sorprendente y significativa que, lo veremos, sólo se comprende con rigor a la luz de nuestra interpretación: si la música, a diferencia de las demás artes, no arranca al hombre de la voluntad, es que *no expresa* la voluntad.

Dicho esto, volvamos a nuestras dos cuestiones: 1) ¿cuál es la naturaleza de la *x* expresada por la música?, 2) ¿cuál es su relación con el mundo?

## 2. Teoría de los «*universalia ante rem*»

*La música no es reflejo de la voluntad*

*sino aparición de un tema anterior a la voluntad*

Schopenhauer declara que la verdad de su teoría musical es «imposible de probar». Efectivamente: «supone (...) y establece un estrecho vínculo entre la música considerada como arte representativo, y, por otra parte, una cosa que, por su naturaleza, no puede ser nunca el objeto de una representación; en suma, mi explicación nos obliga a considerar la música como *la copia de un modelo que, él mismo, no puede jamás ser representado directamente.*»<sup>171</sup> Copia de un modelo incognoscible: esta expresión dice a la vez el carácter trascendente de la música en relación con lo que es dado en la voluntad, y el carácter reproductor, o repetidor, de la composición musical. «Reproducción de la voluntad, a mismo título que las Ideas mismas», dice en otra parte Schopenhauer,<sup>172</sup> para lo que hace falta entender reproducción, es decir, nueva aparición de una *x* enteramente distinta de las ideas de la voluntad, distinta entonces en definitiva de la voluntad misma, en el sentido habitual del término en Schopenhauer. Haciendo aquí derivar la música no de la voluntad, sino de una *x* anterior a la voluntad, no nos proponemos contradecir abiertamente las declaraciones de Schopenhauer, sino de leerlas a la luz de una diferencia de sentido: la voluntad de la que habla Schopenhauer *en sus análisis musicales* no es la voluntad de la que habla por todas partes en su obra. La parte «impensada», a la que hacemos alusión más arriba, recubre exactamente esta diferenciación: el hecho de que Schopenhauer no haya expresado él mismo el pensamiento de esta diferencia, necesaria, parece, a la coherencia de su teoría musical. A esta diferenciación se limita nuestra parte de interpretación: basta con admitir que «voluntad» designa aquí, en los análisis musicales, *voluntad anterior* (a la voluntad tal como lo es el mundo) y en el resto de las partes, *voluntad en acto*, para que nuestra interpretación permanezca fiel a la literalidad de los textos schopenhauerianos.

Antes de buscar lo que es copiado en la música, hay que observar el hecho mismo de la copia, de la repetición, que parece asimilar la actividad musical a todas las otras actividades estéticas. En realidad, las relaciones de la música con la repetición son más complejas que en las otras artes; y ello por dos razones diferentes. En primer lugar, lo que la música repite no es la voluntad en acto (es decir, en repetición) en el mundo, sino una ley del mundo, pero una ley del mundo que parece anterior a la ley de la repetición, que no aparece más que con la voluntad. Es diferente, se sabe, en las otras artes: la arquitectura, por ejemplo, está en relación directa con la repetición, ya que repite la ley de la volun-

<sup>171</sup> *Mundo*, 328. Subrayado por nosotros.

<sup>172</sup> *Mundo*, 329.

tad repetidora (en este caso la pesantez). Pero, por otro lado, la música mantiene con la repetición vínculos más estrechos que las otras artes: si está, en cuanto al contenido repetido, en relación indirecta con la repetición de la voluntad, está, por las formas de su actividad, en relación directa y permanente con la repetición. Música y repetición son términos casi sinónimos, interviniendo la repetición en todos los niveles de la actividad musical: en la partición misma (vueltas [*reprises*], *da capo*, reexposiciones: «¿Soportaríais en el lenguaje articulado, pregunta Schopenhauer,<sup>173</sup> estas repeticiones que en música tienen su razón de ser y su utilidad?»); pero también en la ejecución, la representación lírica, que repite la obra en el curso del tiempo. De tal manera que la repetición formal de la música es una amenaza constante para la verdad de su repetición esencial: pudiendo la obra degradar la repetición hasta el punto de hacer desaparecer el tema originalmente repetidor que designa el «contenido» propio de la música. En materia de repetición, se observará que las técnicas de grabación, por la forma en la que reagrupan después los fragmentos seleccionados en función de su perfección y los ponen punta a punta para reconstruir la obra entera, enmascaran enteramente la obra original, que no dejan filtrar más que a través de una pantalla de repeticiones; se observará también que el mayor problema de la interpretación musical (que se expresa así: ¿cómo recomenzar a repetir?) consiste en olvidar la obra en tanto que ha sido repetida (a deshacerse de los conocimientos que ya se tienen de la obra, de las otras interpretaciones). El problema fundamental de la actividad musical es entonces el siguiente: borrar la obra repetida para reproducir su repetición original (la manera en que la obra copiaba su original desconocido: la *x* anterior a la voluntad). Proteger esta repetición original de la repetición-degradación: dar así, en la medida de lo posible, el sentimiento de una primera aparición de la obra (la impresión de que la obra repite lo que repite por primera vez).

Lo que reproduce la música se relaciona de todas maneras con una anterioridad inmemorial: revelación fulgurante de un saber anterior, del que el hombre tenía sólo una representación confusa, o sobre todo, un presentimiento inconsciente (la música es revelación de orden psicoanalítico: libra a la vez un saber y la idea que ese saber habría podido y debido ser sabido desde siempre). En esto, la música no se distingue de las otras artes: ya sabíamos que, de manera general, «es por medio de la experiencia que el artista esclarece perfectamente aquello de lo que no tenía *a priori* más que una consciencia vaga».<sup>174</sup> Pero la música aparecerá en su originalidad radical si le aproximamos esta impresión de un *saber anterior* del hecho que la música *no tiene relación con el mundo*. Se sigue que esta anterioridad —en el caso de la música— comporta un saber sin incidencia sobre la voluntad y el mundo: retrospección repentina de algo que no es el antecedente de nada (del mundo). Sería un error invocar aquí el sentimiento de una *predestinación* cualquiera para dar cuenta de la naturaleza misteriosa de esta retrospección musical: la música no enseña por qué haría falta que el mundo fuera (a esta cuestión, además tautológica, la respuesta ya se conoce: es la voluntad la que se asegura a ella sola todo lo que hay de fatal y de necesario en el mundo), pero enseña la existencia de una esfera independiente del mundo existente (que entonces ella no determina en nada). Es más bien, en consecuencia, la manera en la que este saber anterior se disocia de todo saber relativo al mundo, que aquél que revelaría el origen del mundo, el que es sentido en la emoción musical. Asimismo, la anterioridad del saber librado por la música no es inmemorial, sino trascenden-

---

<sup>173</sup> *Mundo*, 337.

<sup>174</sup> *Mundo*, 287.

te: no designa aquélla un primer tiempo del mundo, sino una anterioridad en cuanto al tiempo, así como una exterioridad en cuanto al mundo —un *otro sitio*. No la voluntad general como origen, sino un antecedente desconocido habiendo precedido a la voluntad: un precursor sombrío.

Schopenhauer asimila la música a la revelación de *universalia ante rem*: «La música nos da lo que precede a toda forma (...); los conceptos abstractos son los *universalia post rem*, (...) la música revela los *universalia ante rem*, (...) la realidad provee los *universalia in re*.»<sup>175</sup> Si se admite que la realidad, que constituye el dominio *in re*, es inseparable de la voluntad, se concluirá que los *universalia ante rem* revelados por la música son también *universalia ante voluntatem*, librando la ley de verdades universales anteriores a las leyes de la voluntad. De aquí la diferencia entre la música y las otras artes, que significa: aquéllas expresan las «ideas» de la voluntad, ésta expresa la ley del precursor. El conjunto del sistema estético schopenhaueriano puede ser, desde entonces, representado bajo la figura que aparece en la página siguiente.

[Imagen 2]

La hipótesis del precursor sombrío, es decir, de un tema anterior a la voluntad como fuente de la metafísica schopenhaueriana de la música, permite hacer coherente el conjunto del sistema estético de Schopenhauer y de comprender, por una parte, la relación de la música con las demás artes, y por la otra, la de la emoción musical con los sentimientos humanos. Lo que explicita, en efecto, el lugar privilegiado de la música en relación con las demás artes en el sistema schopenhaueriano, es la relación con el precursor sombrío. Relación *indirecta* para las otras artes: múltiples etapas son necesarias para llegar hasta él. Ha ocurrido, después del precursor sombrío, el nacimiento simultáneo de un mundo y de una voluntad, luego la aparición del genio contemplador que ha seleccionado las «Ideas», es decir, descubierto bajo las manifestaciones de la voluntad modelos generales de fuerzas; es finalmente intervenida la determinación de campos de acción estética (elección de un material apto para expresar estos modelos generales), que constituyen las diferentes bellas artes. Ciertamente, es siempre la relación con el precursor sombrío la que cuenta, y es el recuerdo de su tema el que resuena más allá de la repetición (de la intuición de las eternas repeticiones de las fuerzas de la voluntad, tal como las expresan la escultura, la poesía, etc.). Pero este recuerdo es oscuro y envelado: se trata de una reminiscencia lejana, de un eco ensordecido por una serie de mediaciones sucesivas. Al contrario, la música significa relación *directa*: ella no tiene que pasar por la mediación del mundo (y de la voluntad). En la música, el precursor sombrío habla en persona: mensaje mudo a los oídos de la representación conceptual (no puede ser de otra forma, ya que el concepto deriva de la voluntad, no del precursor sombrío); pero al mismo tiempo mensaje bien claro, que no envela o no ensordecce ninguna mediación. El sonido musical no expresa, desde luego, la «voluntad» del precursor, no dice nada de hipotéticos «motivos» a los que habría obedecido al dar sucesión a un *mundus sive voluntas*: se sabe que no hay huella alguna, en Schopenhauer, de pensamiento teológico (ninguna idea de un Dios habiendo querido o creado el mundo). Lo esencial es que, en la música, el precursor logre hablar, *sin decir nada de la voluntad*: indicio de una «realidad» distinta del querer. Precioso indicio: se

---

<sup>175</sup> *Mundo*, 336.

ha visto que una de las aporías fundamentales del pensamiento schopenhaueriano era la ausencia, en la voluntad, de todo carácter verdaderamente «volitivo».<sup>176</sup> Revelando un ser fuera de la voluntad, la música sitúa sobre la pista de este elemento «volente» que echa de menos el mundo de la voluntad. No dice si el precursor sombrío «quiere»; pero revela la existencia de un algo antes de la voluntad no volente, que podría haber determinado la voluntad a la repetición ciega de sus voliciones no motivadas. Es en la medida en que la música no es espejo de la voluntad, sino reflejo, al contrario, de algo completamente extraño a la voluntad, que logra finalmente alumbrar la «historia secreta» de la voluntad: el presentimiento de un precursor.

La hipótesis del precursor sombrío resuelve, en segundo lugar, el enigma de la relación entre la música y los afectos humanos: precisa el lugar de este «punto común del mundo y de la música», que Schopenhauer declara «muy difícil de aprehender». Este punto común existe sin lugar a dudas: después de haber separado radicalmente la música y el mundo, Schopenhauer se dedica a un detallado estudio de las analogías que permiten poner en paralelo las ideas de la voluntad y los sonidos de la música; en efecto, «debe existir no un parecido directo, sino empero un paralelismo, una analogía entre la música y las Ideas».<sup>177</sup> Paralelismo que Schopenhauer desarrolla sobre dos planos diferentes. Paralelismo, por una parte, entre la escala de sonidos y la escala de fuerzas naturales: las cuatro voces de la armonía representan respectivamente los cuatro grandes reinos de la naturaleza.<sup>178</sup> Así la melodía (*soprano*) figura, por su supremacía y su libertad de movimiento en relación con las voces inferiores, la voluntad en su más alto grado de objetividad, esto es, la voluntad humana; mientras que el bajo, caracterizado por su lentitud de movimiento, representa el grado inferior de la voluntad, es decir, «la materia inorgánica, la materia bruta, sobre la que reposa todo, de la que todo sale y se desarrolla»:<sup>179</sup> tesis que el preludio de *El oro del Rin* ilustra de manera característica. Paralelismo, por otra parte, entre la expresión musical y los afectos humanos:<sup>180</sup> representando los intervalos de la melodía las formas variadas de los deseos humanos, las leyes de encadenamiento de acordes, las diversas fortunas de la necesidad<sup>181</sup> y de la satisfacción (los dos acordes fundamentales de la tonalidad, el acorde de séptima de dominante y el acorde perfecto, expresan, según Schopenhauer, los dos estados fundamentales de la afectividad: el displacer y el contento). «Podemos, concluye Schopenhauer, mirar el mundo fenomenal o natural, por una parte, y la música, por la otra, como dos expresiones diferentes de una misma cosa que forma el único intermediario de su analogía.»<sup>182</sup> Toda la cuestión es descubrir la naturaleza de la mediación que asegura la comunicación entre los dos mundos. Se ha observado que Schopenhauer hablaba de un *intermediario único*: lo que aquí se busca es un punto común que asegure una relación, pero que al mismo tiempo respete la absoluta impermeabilidad de dos mundos (analogía, por vía de un intermediario; pero ninguna acción recíproca: la música no expresa nada de los sentimientos humanos). La hipótesis del precursor sombrío

---

<sup>176</sup> [Cf. *Schopenhauer. Philosophie de l'absurde*, Paris: P. U. F., 1967; recopilado en *Écrits sur Schopenhauer*, op. cit., en particular las pp. 114-115].

<sup>177</sup> *Mundo*, 329.

<sup>178</sup> *Mundo*, 330-332 y 1188-1189.

<sup>179</sup> *Mundo*, 330.

<sup>180</sup> *Mundo*, 332-334.

<sup>181</sup> [El término «*besoin*» no podría traducirse exactamente por «necesidad», siendo algo parecido a un «deseo necesario»; en francés «*nécessité*» se acerca más a la idea de «indefectible»].

<sup>182</sup> *Mundo*, 335.

responde exactamente a los supuestos del problema: lo que música y afectos tienen de análogo es reflejar un tema anterior a la voluntad, la una, de manera inmediata, los otros, por la vía del mundo. Así se explica el *efecto de lejanía* que caracteriza las relaciones entre emoción musical y afectividad en general: pues está bien lejos la música de los afectos (que no tienen en común más que ser susceptibles la una y los otros de llevar a una *x* dada anterior a la voluntad). Efecto lejano, pero también efecto revelador en el mismo desfase que introduce entre los afectos y lo que se puede considerar su origen trascendente: también una música puede dar «la ilustración más exacta y más clara» de las circunstancias en las que forcejea la voluntad presente del auditor, aunque no haya «ninguna analogía entre los aires ejecutados y nuestras visiones». <sup>183</sup> También la partición de una ópera es independiente del texto y de su libreto, y es tanto más elocuente cuanto que expresa no las circunstancias singulares de la pieza, sino más bien en qué estas circunstancias son poco significativas a la vista de lo que fue el precursor de toda voluntad: «La música, la partición de una ópera, posee una existencia completamente independiente, separada, abstracta, por así decir; permanece extraña a los acontecimientos y a los personajes de la pieza, ella sigue sus reglas propias e inmutables; (...) la música de una ópera atestigua la heterogeneidad de su naturaleza y la superioridad de su esencia por una perfecta indiferencia respecto de toda la parte material de los acontecimientos.» <sup>184</sup>

Se encuentra por fin explicitada la relación entre música y repetición. Se ha visto antes que el arte no reproducía la repetición, sino la ley de las repeticiones. Esta fórmula es verdadera tanto en la música como en las demás artes, pero a un nivel diferente. La ley de repetición que expresan las diferentes bellas artes concierne a la voluntad en obra, es decir, ya repetidora: designa una generalidad al interior del sistema ya constituido de las repeticiones. La ley de repetición revelada por la música es de otro orden: concierne a una anterioridad a partir de la cual sólo la voluntad ha comenzado a repetir. En consecuencia, la música no repite a la manera de las otras artes: su supremacía proviene precisamente de que es la única, en cierta medida, que escapa a la repetición. A diferencia de las demás artes, constreñidas, en razón del campo dentro del cual se ejercen, a reproducir bajo forma de ideas estéticas las repeticiones generales de la voluntad, la música no significa repetición, sino *reaparición de un tema original del que la voluntad (la vida) es ella misma repetición perpetua*.

### 3. Naturaleza de la jubilación musical.

*Schopenhauer con y contra Nietzsche:*

*Saturno y Dionisos*

Queda una cuestión esencial: ¿cuál es la naturaleza del placer musical? Schopenhauer declara que la música es «la más maravillosa» de las artes, y que las alegrías que procura tienen un efecto incomparablemente más potente que cualquier otra forma de arte. Pero todo placer significa satisfacción. Se trata entonces de determinar lo que la música satisface en el hombre. Cuestión que compromete el problema general de las relaciones entre el arte y la repetición, o, más generalmente aún, de las relaciones del arte con la vida: ¿qué

---

<sup>183</sup> *Mundo*, 335.

<sup>184</sup> *Mundo*, 1190-1191.

enseña el arte sobre la vida? ¿En qué el espectáculo de la repetición, o la intuición de un origen trascendente de las repeticiones (en la música), procuran un placer al hombre? Problema aún más agudo para la música que para las demás artes, y ello por dos razones: 1) es imposible invocar la liberación del querer-vivir para dar cuenta de la jubilación musical, siendo independiente lo que «expresa» la música de las tendencias de la voluntad. Schopenhauer lo sabe y se abstiene de toda alusión a un alcance salvador de la música: abstención incomprensible, si se admite la tesis tradicional según la cual la música expresa la voluntad; 2) el espectáculo al que está convidado el contemplador, en la música, debería, en buena lógica schopenhaueriana, provocar antes abatimiento que jubilación, ya que designa, incluso más allá de las repeticiones de la voluntad, el origen que ha hecho esta voluntad, si no posible, al menos existente. Por otra parte, poco importa aquí que se admita o no la hipótesis de un precursor sombrío en el origen de la voluntad: es seguro que, de todas maneras, la música designa la esencia del mundo y de la voluntad, por vía trascendente o inmanente, y que, por otro lado, la música engendra un violento placer. De aquí una contradicción aparentemente insoluble con el conjunto del sistema filosófico de Schopenhauer.

Los gustos musicales de Schopenhauer todavía acentúan la divergencia entre la teoría musical y la teoría de la negación del querer-vivir. Es, en efecto, bastante vano aparejar epítetos tales como «alegre» o «triste» a la música que tiene, de cualquier forma, «por propio carácter ser seria»,<sup>185</sup> cualquiera que sea su velocidad (y la más «alegre» de las músicas es sin duda también la más seria). Sin embargo, no es indiferente que Schopenhauer haya sido aficionado por encima de todos a Rossini, Mozart y Haydn, todos compositores caracterizados a la vez por su clasicismo y el carácter *afirmador* de su música, si se admite el sentido que otorga Nietzsche a este concepto. Estamos pues en derecho de suponer en el placer musical de Schopenhauer una instancia secretamente aprobadora: de aquí la paradoja de un filósofo que huye con horror de todas las manifestaciones particulares de la voluntad, pero aplaude sin reservas a la visión de la esencia de ésta misma voluntad.

Parecería que el mismo Schopenhauer haya sido consciente del carácter incomprensible, hasta inadmisibles, del placer musical, y de la profunda contradicción que presenta su teoría de la música con el conjunto del sistema pesimista. La broma de Nietzsche es aquí una seria objeción: «hay que recordar que Schopenhauer, aunque fue pesimista, se distraía tocando la flauta... todos los días, después de comer: que se lea sobre ello a su biógrafo. Y yo me pregunto, de paso, si un pesimista, un negador de Dios y del universo que (...) toca la flauta (...) tiene el derecho de decirse verdaderamente pesimista.»<sup>186</sup> Schopenhauer, en el extremo final del capítulo de los *Complementos* consagrado a la música (cap. XXXIX: «De la metafísica de la música»), advierte que hay una contradicción entre el placer musical y lo que designa, es decir, la esencia de la voluntad: «Tal o cual de mis lectores podría abrumarse de que la música (...) sea reducida, en virtud de la presente metafísica, a halagar el querer-vivir, ya que representa la esencia, le pinta de antemano el éxito y termina por expresar la satisfacción y el apaciguamiento.»<sup>187</sup> Espinosa cuestión. Pero para toda respuesta, Schopenhauer se contenta por invocar un pasaje del libro de los *Vedas*, que no es un modelo de claridad; lo reproducimos tal cual: «*Et anandsroup, quos forma gau-*

---

<sup>185</sup> *Mundo*, 337.

<sup>186</sup> *Par-delà le bien et le mal*, aph. 186 (trad. H. Albert) [Hay traducción al castellano: *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza].

<sup>187</sup> *Mundo*, 1199-1200.

*dii est, τὸν pram Atma exhoc dicunt, quod quocunque loco gaudium est, partivula e gaudio ejus est*» [Y se llama el Atman supremo *anandsroup* (feliz), lo que es una suerte de alegría, porque por todas partes donde hay una alegría, ésta es una parte de su alegría].<sup>188</sup> Semejante fórmula parece tener que interpretarse en función de la alegría del sabio, en el sentido schopenhaueriano del término: sugerir entonces que la música es un bien efímero, pensado como medio de acceso a una más profunda liberación, cuya serenidad engloba toda forma de felicidad, incluida la felicidad musical. Y es de hecho lo que declara el propio Schopenhauer, al final de su estética:<sup>189</sup> el arte no es más que una primera etapa en el camino de la liberación (deben seguirse dos etapas más «serias»: la piedad universal y el renunciamiento al querer-vivir). Pero estas consideraciones terminales valen para el arte en general y no parecen aplicarse mucho a lo que Schopenhauer ha dicho antes del placer *musical*. La línea que uniría la jubilación musical al tema de la liberación puede así parecer bastante frágil.

En la música, el espectáculo de la esencia de la voluntad entraña, para la voluntad, «satisfacción» y «apaciguamiento»: no es hacer violencia a los textos schopenhauerianos afirmar el carácter aprobador del placer musical. Schopenhauer declara explícitamente que la voluntad se place, en la música, contemplándose a sí misma (o presintiendo su origen trascendente); placer que no se debe, como en las demás artes, a la posibilidad de una toma de distancia, sino, al contrario, a una coincidencia con su propia esencia. En realidad todo, en la teoría de Schopenhauer, parece anunciar el carácter afirmador y dionisiaco del placer musical. Por otra parte, se ha visto que los gustos musicales de Schopenhauer prefiguran exactamente los de Nietzsche; y todo permite suponer que Schopenhauer, si hubiera podido conocer la obra, habría enloquecido por *Carmen*. Que una jubilación sea vinculada a la revelación de un precursor sombrío como origen de repeticiones es, por otro lado, un tema tanto nietzscheano como schopenhaueriano. El arte, en Nietzsche, como en Schopenhauer, es jubilatorio en la medida en que lleva a la intuición de una justificación de la vida: haciendo conocer la ley de repeticiones que ha hecho posible la voluntad, dice la necesidad del ejercicio actual de la vida. Pero el sentido de esta justificación es diferente: en Nietzsche designa valorización ética, en Schopenhauer simple constatación de hecho («por eso la vida es repetición»; y no: «por eso es bueno que la vida repita»). De hecho, esta concepción diferente de la justificación tiende a una concepción diferente de la propia repetición.

La teoría schopenhaueriana de la música se aparta de las teorías nietzscheanas en que el placer musical no logra, en Schopenhauer, desenraizar el pesimismo: hacer renunciar al pensamiento a su voluntad negadora. Aquí, el placer musical *no se continúa*: no se prolonga en afirmación. Si se quiere, constituye un momento aislado de afirmación; «provisional», dice Schopenhauer. Esta divergencia entre Schopenhauer y Nietzsche recorta otra divergencia, más precisa, sobre la naturaleza de la repetición. Si el placer schopenhaueriano niega la voluntad, es que afirma que la voluntad es eterna repetición; si el placer nietzscheano es afirmador, es que afirma que la voluntad es eterno retorno. La diferencia está aquí en la concepción de la repetición, más exactamente, sobre la forma en que la repetición debe repetir. Está claro que la vida repite: la cuestión es determinar si repite en tanto tales las ocasiones de deseo (concepción de Schopenhauer) o si repite el deseo mismo, presentándolo en ocasiones perpetuamente diferenciadas, de las que sólo la

---

<sup>188</sup> *Mundo*, 1200.

<sup>189</sup> *Mundo*, 341-342 (final del libro III).



diferencia es capaz de asegurar cada vez la reaparición del deseo (concepción de Nietzsche). La repetición schopenhaueriana significa: reproducción de lo mismo, a pesar de la esperanza de una diferencia mediante un apuntar hacia lo mismo. O aún: lo que repite la voluntad schopenhaueriana es lo mismo (repetición-cantaleta); lo que repite el eterno retorno es la diferencia (repetición diferencial). En los dos conceptos se trata de comprender en qué la voluntad se perpetúa, en qué el mundo dura, en qué la vida está asegurada de una reproducción perpetua. ¿Pero bajo qué condiciones puede repetirse, así, la voluntad? Repitiendo los objetos de su deseo, estima Schopenhauer: de donde surge la taciturna permanencia de un deseo idéntico en el seno del presente eterno. Repitiendo el deseo mismo, es decir, asegurando al nuevo deseo una *misma diferencia* que la que caracterizaba al antiguo deseo, estima Nietzsche: origen de la permanente renovación del deseo en el seno del devenir diferencial. Es la naturaleza del «mismo» introducido por la repetición la que está aquí en cuestión: significando este mismo, en Schopenhauer, que la voluntad repite su identidad; en Nietzsche, que la voluntad repite su diferencia. Estas dos concepciones de la repetición explican las dos concepciones del placer musical. Éste designa, tanto en Schopenhauer como en Nietzsche, una aprobación de la repetición: pero, en el primero, *aprobación provisional de lo mismo*; en el segundo, *aprobación definitiva de la diferencia*. Lo que hace falta a Schopenhauer para pasar de la aprobación musical a la afirmación vital es el pensamiento de la diferencia: la idea de que la repetición de la voluntad supone un retorno de la diferencia. De aquí el carácter provisional de la aprobación: lo que es aprobado en la música no difiere en nada de lo que debe ser, de manera general, negado. También de aquí su carácter enigmático e injustificado. Se dirá que el privilegio de la música, en Schopenhauer, es el de ofrecer a la jubilación un pensamiento prometido por naturaleza a la aflicción: que en consecuencia, Schopenhauer ha alcanzado la jubilación musical sin lograr pensarla (sin alcanzar el pensamiento de la diferencia). Aprobación de la repetición, pero sin el descubrimiento de aquello que, en la repetición, puede ser aprobado. En última instancia —y esto es cierto en toda la estética de Schopenhauer— el pensamiento de la repetición-cantaleta viene a sobreponerse a la contemplación estética. La música misma, aunque, para hablar con propiedad, no repite, es incapaz de aportar novedad en el mundo: ella reenvía a un precursor más viejo aún que la vejez del mundo. Quizás puede entonces darse respuesta a nuestra cuestión inicial: el arte no añade nada a las repeticiones de la voluntad, y la estética de Schopenhauer no tiene nada que enseñar en cuanto a un eventual «valor» del mundo y de la vida.

A Dionisos, que encarna el carácter afirmador de la estética nietzscheana, puede oponerse, para designar en su conjunto la estética schopenhaueriana, la personalidad de *Saturno*. A doble título. En primer lugar, Saturno es, se ha visto, el dios de las fiestas vengativas: como una saturnal, el gozo estético, en Schopenhauer, es inversión de la relación del dominador con el dominado, y venganza de éste sobre aquél; ella significa el olvido de un dolor, no la obtención de una felicidad. En segundo lugar, Saturno figura bastante precisamente como el precursor sombrío que hemos buscado en el origen de la voluntad. Dios destronado, ha engendrado a aquél que posee el poder actual y efectivo (Júpiter), pero es reducido a vivir apartado de los dioses y en el olvido de los hombres. Fuente de todo poder, él mismo está privado de todo poder: es el dios escondido, no manifestándose más que de manera lejana y envelada, dejando empero percibir aún, cada vez más lejos, el eco ensordecido de una potencia hace tiempo desaparecida. De igual manera, el precursor sombrío ha engendrado, durante un pasado inmemorial, la voluntad que es ahora todo el poder del mundo; luego se ha retirado y, privado desde entonces de toda influencia sobre

la voluntad y su eterna repetición, no deja ya filtrar más que a través del arte el obscuro testimonio de su reino para siempre desaparecido.