

El mundo como arte: una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana

Pablo Uriel Rodríguez*

Resumen

El arte, junto con la ética y la mística, constituye, dentro de la filosofía de Schopenhauer, una de las posibles soluciones a la “miseria del mundo”. En el presente trabajo realizaremos un recorrido por las principales tesis de la estética schopenhaueriana desde una perspectiva metafísica. En primer lugar, analizaremos los aspectos subjetivos del fenómeno artístico a fin de responder a la pregunta por qué tipo de sujeto promueve el arte. En segundo término, nos ocuparemos de los aspectos objetivos del arte y elaboraremos una caracterización de lo que nuestro autor denomina *Idea*. Por último, desarrollaremos las consecuencias metafísicas del planteamiento estético de Schopenhauer.

Palabras clave

naturaleza, arte, voluntad.

Abstract

Art, along with ethics and mysticism, is in Schopenhauer’s philosophy one of the possible solutions to the “misery of the world.” In this paper we will attempt a brief discussion on the main theses in Schopenhauer’s aesthetics from a metaphysical perspective. First, we will analyze the subjective aspects of the artistic phenomenon in order to ascertain what kind of subject promotes art. Secondly, we will deal with the objective aspects of art and develop a characterization of what the author termed as *Idea*. Finally, we will delve into the metaphysical implications of Schopenhauer’s aesthetics.

Key words

nature, art, will.

*UBA - Universidad de Morón (Argentina). Dirección electrónica para consultas: blirius@hotmail.com.

El principal prejuicio que debe enfrentar –y superar– toda lectura de la estética de A. Schopenhauer¹ es el de reducir dicha doctrina a la mera culminación de la *teoría de la representación* esbozada en el Libro I de *El mundo como voluntad y representación* (MVR). El origen de este prejuicio, curiosamente, se encuentra en la más célebre obra del filósofo alemán. En primer lugar, el Libro III –que se titula *El mundo como representación*– lleva como subtítulo *La representación independientemente del principio de razón. La Idea platónica: El objeto del arte* (Schopenhauer, 2005a, p. 221). En segundo lugar, como acertadamente expresa A. Rábade Obradó, es la misma estructura de la obra la que permite tal suposición puesto que “cada uno de esos cuatro libros aparece como la consideración específica de uno de los dos términos de la afirmación básica schopenhaueriana: la representación –gnoseología y estética– y la Voluntad –metafísica y ética–” (Rábade Obradó, 1995, p. 6).

Lo dicho no agota la cuestión. Existe, a nuestro entender, una causa aún más profunda que da cuenta del hecho de que los intérpretes de la filosofía del arte schopenhaueriana tropiecen continuamente con la dificultad ya señalada. Este motivo ha sido expuesto, con suma precisión, por G. Simmel: “Schopenhauer es un escritor completamente claro. Su manera de pensar y su estilo hacen imposible que surja una ‘interpretación original’ de su doctrina para reformar la tenida hasta aquí por

¹ A los fines de convalidar nuestra afirmación remitimos a los siguientes ejemplos. J. M. Marín Torres señala que: “La actualidad de la estética schopenhaueriana, más que en sus proposiciones concretas, reside en la máxima general que la anima, a saber: su fe en el arte como poderosa vía de conocimiento” (1990, p.238). P. Gardiner, por su parte, apunta lo siguiente en relación con la estética Schopenhaueriana: “...considero al arte como esencialmente cognoscitivo. La creencia de que las obras artísticas tienen una función o valor puramente ‘emotivo’, o de que si se ha de valorarlas solamente puede hacerse basándose en que sirven para estimular o evocar ciertos sentimientos agradables o placenteros en los que las contemplan, era algo completamente extraño a su pensamiento sobre el tema. Arte, ante todo, es una forma de conocimiento” (1975, p.285). En la misma línea interpretativa encontramos a S. Silveira Laguna, quien indica que “el tema de la estética estará unido al tema del análisis del conocimiento, porque el conocimiento del mundo por el arte, y la valoración estética de la realidad, cobran su sentido en ese análisis Schopenhaueriano de los límites del conocimiento sometido al principio de razón, adecuado al mundo como representación”(1999, p.125,). Por último cabe mencionar a R. Avila-Crespo, quien señala que Schopenhauer concibe el arte como el único medio de transmisión de aquella verdad contenida en la intuición que permanece ausente en el concepto (1984, p.155).

válida” (Simmel, 1944, p. 7). Es, en términos un poco más paradójicos, el carácter “comprensible” de la doctrina schopenhaueriana –producto de una invaluable transparencia expositiva– lo que condena al filósofo alemán a una comprensión parcial y sesgada de su estética y, por tanto, en algún sentido, esto supone una “incomprensión”.

Con todo, la clave de acceso a una comprensión global de la *metafísica de lo bello* –tal es el nombre con el cual nuestro autor denomina sus reflexiones en torno al fenómeno artístico²–, libre del prejuicio anteriormente mencionado, se encuentra también en *MVR*, específicamente en el prólogo a la primera edición del año 1819. Allí, nuestro autor advierte a sus lectores que su filosofía es al mismo tiempo una gnoseología, una metafísica, una estética y una ética.³ Los cuatro libros que componen la obra, que por su parte se corresponden correlativamente con las disciplinas mencionadas son, en definitiva, diversas perspectivas de un mismo pensamiento; en este sentido, la relación que las disciplinas guardan entre sí es *orgánica: la parte sostiene al todo al tiempo que el todo sostiene a la parte* (Schopenhauer, 2005a, pp. 31-32). De esto se siguen dos importantes consecuencias que revisten un especial interés para nuestro trabajo. Primero, la necesidad de enfatizar no sólo los aspectos gnoseológicos, sino también los elementos éticos y metafísicos de la estética schopenhaueriana. Segundo, y en conexión con lo anterior, la convicción de que la filosofía del arte contenida en el Libro III, por exceder el registro estrictamente gnoseológico, constituye una profunda y completa exhibición de la visión del mundo desarrollada por el filósofo alemán. Se trata, por lo tanto, de señalar que, como intentaremos demostrar a lo largo de estas páginas, una lectura atenta que responda a las entrelíneas de la reflexión que Schopenhauer dedica al arte, termina por hacer visibles ciertos aspectos del núcleo principal de su pensamien-

²“El título universalmente reconocido de *Metafísica de lo bello* se aplica específicamente a la doctrina de la representación, en tanto ésta no se encuentra sometida al principio de razón suficiente y es independiente de él; es decir, se refiere a la aprehensión de las ideas [*Ideen*], las cuales constituyen precisamente el objeto del arte (el resaltado es del original).” (Schopenhauer, 2004, p. 81).

³“Según los distintos aspectos desde los que se examine aquel único pensamiento que se va a exponer, éste se mostrará como aquello que se ha denominado metafísica, ética o estética...” (Schopenhauer, 2005a, p. 31).

to que, sin la luz aportada por la estética, permanecerían *ocultos*. Una interpretación filosófica de la estética schopenhaueriana supone, como pedía Simmel, una reelaboración de la filosofía de Schopenhauer.

En el primer punto de nuestro trabajo, nos ocuparemos del papel que juega el sujeto individual dentro de la experiencia estética. A continuación, en el segundo punto, centraremos la atención en la noción de *Idea* e intentaremos pensar si el arte goza de cierta *autonomía* dentro del sistema schopenhaueriano. Por último, en el tercer punto, y a modo de conclusión, nuestra intención será poner al descubierto las implicancias metafísicas de la estética schopenhaueriana.

I. Liberación del entendimiento y conciencia estética

Uno de los rasgos más sugestivos de la estética schopenhaueriana –un rasgo que, por otra parte, vincula epocalmente a Schopenhauer con algunas importantes figuras del idealismo alemán– es la consideración del arte como el medio más adecuado para el conocimiento del mundo:

El contenido u objeto del *arte* [anota Schopenhauer en sus *Lecciones...*] es aquello que permanece ajeno a, y es independiente de toda relación; lo propiamente esencial del mundo; el verdadero contenido de todos los fenómenos; aquello que no está sometido a cambio alguno y que es conocido de una vez por todas con una verdad única; en una palabra: las *ideas*, que son la inmediata y adecuada objetivación de la cosa en sí. (Schopenhauer, 2004, p. 118, resaltado en el original).

El conocimiento cotidiano-intuitivo, para Schopenhauer, resulta ser un mecanismo al servicio de la conservación de la voluntad individual.⁴ Tal afirmación, según C. Rosset, convierte a Schopenhauer en “el primero de los filósofos genealogistas” (Rosset, 2005, p. 76).⁵ El conocimiento ya no puede explicarse a partir de sí mismo, sino que debe buscar su origen y su finalidad por fuera de sí. La *intuición genealógica* pone de manifiesto los límites infranqueables del conocimiento. Podría

⁴ Cfr. Schopenhauer, 2005a, p. 129.

⁵ En rigor de verdad, Rosset considera a Schopenhauer un *genealogista fallido* puesto que “la desmitificación de la conciencia, empresa esencial de la filosofía genealógica, está ausente en Schopenhauer, quizá porque el papel de la conciencia no ha sido analizado, sino abolido, absorbido en la influencia unívoca de la voluntad”. (Rosset, 2005, p. 83).

decirse, en sentido figurado, que los fines de la voluntad individual operan como una suerte de formas *a priori* del entendimiento; de lo cual derivamos dos restricciones fundamentales: en primer lugar, el que sólo conozcamos aquellos objetos que revisten algún tipo de interés para nuestra voluntad y, en segundo lugar, que de ellos conozcamos exclusivamente los aspectos que repercuten de modo más inmediato en este interés.⁶

El conocimiento científico-racional y el conocimiento cotidiano-intuitivo no difieren en cuanto a su subordinación a la voluntad. Si atendemos a los fines del conocimiento científico, el predominio de la voluntad se revela inmediatamente. En el §12 de *MVR*, Schopenhauer indica que “el conocimiento intuitivo no vale nunca más que del caso particular, llega solamente a lo más cercano y se queda ahí, ya que la sensibilidad y el entendimiento sólo pueden captar *un* objeto a la vez” (Schopenhauer, 2005a, p. 103). Frente a ello, el valor de los conceptos estriba en que éstos, al permitirnos hacer referencia a una multitud de casos particulares, agilizan el proceso cognoscitivo. Ahora bien, la restricción de la intuición al presente le impide a ésta constituirse como base sobre la cual fundamentar una acción que se despliega en el tiempo. En estos casos, para el filósofo alemán, “es necesario que aquí comparezca la razón, que sustituya las intuiciones por conceptos abstractos y tome éstos como pauta de acción; y si son correctos se logrará el resultado” (Schopenhauer, 2005a, p. 103). De modo que, el valor del concepto es eminentemente *instrumental* (Rábade Obradó, 1995, p. 159); sin embargo, cabe destacar que el carácter *instrumental* de la ciencia, es decir la subordinación del entendimiento a la voluntad, ya era patente en el origen mismo de los conceptos. El concepto surge a partir de un proceso de abstracción cuya *materia prima* está constituida por las múltiples representaciones intuitivas adquiridas por un individuo. Aquello que la razón abstrae de las múltiples intuiciones y que entra en juego en la composición de un concepto es, precisamente, aquellas notas que revisten

⁶ Cfr. “De toda esta consideración objetiva del conocer se sigue que éste, de acuerdo con su índole propia, con su tendencia eminentemente práctica y, en suma, con los fines que la naturaleza le impone, no puede pretender aprehender, en ningún caso, la verdadera esencia, el ser ‘en sí’ de las cosas y de la realidad”. (Rábade Obradó, 1995, p. 227).

mayor utilidad a la voluntad; por el contrario, los elementos que quedan por fuera del concepto son los que permanecen ajenos a los intereses de la voluntad: a comparación de las intuiciones los conceptos son, desde ya, más dóciles a la voluntad.

La cuestión es absolutamente diferente en el caso del arte. Hacia el final del Libro II de *MVR*, en el §27, y luego de afirmar que el entendimiento está al servicio de la voluntad, Schopenhauer señala una salvedad: se da el caso de que “en algunos hombres particulares el conocimiento es capaz de substraerse a esa servidumbre, arrojar su yugo y, libre de todos los fines del querer, subsistir por sí mismo como un claro espejo del mundo: de ahí nace el arte...” (Schopenhauer, 2005a, p. 207). El conocimiento a través del arte, de este modo, queda contrapuesto tanto al conocimiento cotidiano como al conocimiento científico en dos aspectos fundamentales: el objeto y el sujeto del conocimiento.

En cuanto al objeto –del cual nos ocuparemos en el próximo punto con mayor profundidad–, el arte ya no atiende ni a las cosas particulares ni a los conceptos, sino que vuelca su mirada sobre las *Ideas*. La *Idea* que “se ha despojado únicamente de las formas subordinadas del fenómeno que concebimos juntas bajo el principio de razón” resulta ser (Schopenhauer, 2005a, p. 229, §32), en comparación con los objetos particulares, una objetivación más adecuada de la voluntad y, por tanto, su conocimiento es el conocimiento más puro y claro de la esencia última del mundo.

La aparición de la *Idea* en el registro objetivo comporta el surgimiento de un nuevo tipo de subjetividad:

El tránsito posible –afirma Schopenhauer– pero excepcional desde el conocimiento común de las cosas individuales al conocimiento de las ideas se produce repentinamente, cuando el conocimiento se desprende de la servidumbre de la voluntad y del sujeto deja así de ser un mero individuo y se convierte en un puro y desinteresado sujeto del conocimiento, el cual no se ocupa ya de las relaciones conforme al principio de razón, sino que descansa en la fija contemplación del objeto que se le ofrece, fuera de su conexión con cualquier otro, quedando absorbido por ella. (Schopenhauer, 2005a, p. 232).

La subjetividad que nace con el arte es aquella en la cual se ha logrado acallar la voz todopoderosa de la voluntad. Sin embargo,

la importancia de esta nueva subjetividad no radica en su valor cognoscitivo sino en su valor existencial. El conocimiento de la *Idea* como conocimiento del mundo carece por completo de utilidad, puesto que para Schopenhauer el conocimiento más útil *para la vida* del individuo es aquel que, justamente, tiene como guía la *utilidad*. Sin embargo, el conocimiento de la *Idea*, al clausurar la relación utilitaria entre el sujeto y el objeto –es decir, entre el hombre y las cosas–, proporciona un bienestar existencial que, a los ojos del filósofo alemán, supera cualquier tipo de comodidad mundana. El placer estético –la satisfacción de la nueva subjetividad ante el silencio de la voluntad– es, en palabras de Rosset, “el goce de no sentirse ya afectado por los propios afectos” (2005, p. 137).⁷ La conciencia estética supone, como hemos visto, la transformación del sujeto individual en el sujeto puro del conocimiento, “el *ojo cósmico* que mira lo que todo ser cognoscente ve” (Schopenhauer, 2004, p. 152). Este sujeto puro, como afirma Rábade Obradó, representa al sujeto en su mero “papel” cognoscitivo con independencia de toda eventual particularización (1995, p. 101). Se trata, desde una cierta perspectiva, de la superación de la individualidad y, desde otra perspectiva, de que el entendimiento alcance a desligarse de la voluntad. El problema aparece en el preciso instante en el que intentamos pensar este “deslinde”.

Si, por una parte, el aporte principal de la teoría del conocimiento de Schopenhauer “es la idea de una subordinación de todas las funciones de la representación a las funciones de la voluntad” (Rosset, 2005, p. 125), el desarrollo de su metafísica de la voluntad nos determina, aun cuando el mismo Schopenhauer parecería ignorarlo, a una interpretación concisa y radical de esta *idea genealógica*: si la voluntad es el fondo oculto y misterioso de todas las cosas –“el *substratum* de cualquier realidad física, orgánica y humana” (Rosset, 2005, p. 125)– ya no podemos pensar que la voluntad domina al entendimiento, sino más bien que el entendimiento *es* voluntad. Pero entonces ¿cómo es posible

⁷ “Las cosas aparecen ante la conciencia como simples representaciones, y no como motivos; esta clase de conocimiento, esta purificación de la conciencia de toda referencia a la voluntad, se presenta necesariamente desde el momento en que se considera algo estéticamente; es entonces cuando esa tranquilidad, que buscamos siempre por el camino del querer, y por eso mismo siempre se nos escapa, se presenta por sí misma y de una vez por todas”. (Schopenhauer, 2004, p. 149).

que el entendimiento se substraiga de la voluntad? La única respuesta consecuente a este interrogante es que, en definitiva, tal acontecimiento es posible sólo en la medida en que aquello que se desliga de la voluntad es la Voluntad en sí.

El sujeto de la conciencia estética no es otro más que la Voluntad en sí. Lo que en la experiencia estética queda en silencio es la voluntad individual: de ella -y no de toda voluntad- se desprende la inteligencia. De este modo, en la esfera del arte se da una singular “negación”⁸ de la voluntad individual a manos de la misma Voluntad en sí.⁹ ¿Cómo es posible la aparición de este sujeto puro de conocimiento y el desvanecimiento del sujeto individual? En el capítulo 30 de los complementos del Libro III, Schopenhauer aclara este punto: “El cambio que para él [para la aparición del sujeto puro] se precisa en el sujeto, precisamente por consistir en la eliminación de todo querer, no puede proceder de la voluntad, así que no puede ser un acto voluntario, es decir, depender de nuestro arbitrio” (2005b, p. 413). Desde el punto de vista del sujeto particular, se trataría de un *acto de renuncia a sí mismo* (Schopenhauer, 2005b); no obstante, tal accionar de la voluntad individual resulta inconcebible: siendo la voluntad, en todas sus manifestaciones, voluntad de vivir “el hecho –señala M. Cacciari– de que la voluntad, en tanto tal, pueda querer su propia negación, que sea posible querer el no-querer, constituye una paradoja absoluta” (2000, p. 124). Quien sí *quiere* la anulación de la voluntad individual es la Voluntad en sí y la *quiere* en la medida en que la desaparición de la voluntad individual es la condición de posibilidad para su propia aparición. Todo lo dicho hasta aquí nos obliga a plantear un interrogante fundamental: ¿qué papel juega el sujeto individual en la experiencia estética?

Para responder esta cuestión es necesario centrar la atención en uno de los caracteres más esenciales de la experiencia artística:

⁸ Esto último es absolutamente comprensible si recordamos que Schopenhauer concibe al arte como la primera de tres etapas que tienen como fin la negación radical de la Voluntad.

⁹ En este sentido Rosset señala que esta concepción “no deja de influir en Nietzsche, en tanto que la idea Schopenhaueriana de una voluntad vuelta contra sí misma, empleada en la contemplación, prefigura los análisis del resentimiento y del nihilismo”. (Rosset, 2005, p. 150).

su limitación temporal. “El estado del puro sujeto del conocer –nos recuerda Rábade Obradó– es, por último, una condición exclusivamente temporaria” (1995, p. 187). Tal estado perdura justo hasta que “se presenta de nuevo a la conciencia cualquier relación de aquel objeto puramente intuido con nuestra voluntad” (Schopenhauer, 2005a, p. 252, § 38). La experiencia estética, afirma Schopenhauer al final del Libro III, *nos redime provisionalmente de la voluntad individual* (2005a, p. 252, § 52). Curiosa afirmación que parecería auto-refutarse: si al liberarse el individuo de su propia voluntad, se libera de su individualidad, esta última deja de existir y, por tanto, ya no puede ser consciente de esta liberación y de los beneficios que ella acarrea. No obstante, Schopenhauer afirma que el placer estético es, precisamente, la satisfacción que nos adviene al tomar conciencia de la pérdida de nuestra individualidad. Con ello se afirma, de alguna manera, que la individualidad persiste tras la pérdida de la individualidad. Deberemos, por tanto, abandonar la idea de una *aniquilación* de la voluntad individual y comenzar a hablar de un *ocultamiento* de la misma.

¿Qué explicación dar a esta persistencia? Ensayaremos una respuesta tentativa. Tras describir la condición del puro sujeto del conocimiento, Schopenhauer se interroga: “¿quién tiene la fuerza de mantenerse largo tiempo en ella?” (2005a, p. 252, § 38). Claramente, para poder vivir en el mundo es necesario comportarse como un viviente del mundo. La existencia del individuo sólo está garantizada si éste se maneja atendiendo a las necesidades que su *vida en el mundo* le impone. La experiencia estética es un recreo, como señala R. Safranski, *nos ofrece la posibilidad de ver al mundo y comportarnos ante él “como si” se lo hubiese abandonado* (1998, p. 326).

Sin embargo, la misma experiencia estética es, si se quiere, un nuevo motivo para abandonar el éxtasis contemplativo en el cual nos sumerge el fenómeno artístico (es decir, para recaer desde el sujeto puro del conocimiento al sujeto individual). El sujeto puro del conocimiento no es ninguna sustancia; se trata tan solo de un determinado estado de la subjetividad. Pero ¿la de quién? La del sujeto individual. Sujeto puro del conocimiento y sujeto individual guardan entre sí la relación de *sujeto trascendental* y *sujeto empírico*. El sujeto individual es el soporte

material del sujeto puro del conocimiento;¹⁰ por lo tanto, la aparición del sujeto puro está atada a una doble condición: en primer lugar, el *ocultamiento* del sujeto individual y, en segundo lugar, la existencia de este mismo sujeto. Desde otra perspectiva, es necesario señalar que la conciencia ordinaria, asegura la existencia del sujeto individual, mas con ello también garantiza una de las condiciones de aparición del sujeto puro. De este modo, en última instancia, la conciencia ordinaria posibilita la conciencia estética. Pero si la conciencia estética sólo es posible en la medida en que siga existiendo el sostén fáctico del sujeto puro, ella será, indefectiblemente, transitoria: una conciencia estética permanente, tal y como la ha caracterizado Schopenhauer, haría *imposible* la vida y, con ello, haría igualmente *imposible* la experiencia estética.

II. La Idea y la belleza de la obra de arte

Hasta el momento sólo consideramos el aspecto subjetivo de la experiencia artística a través de un análisis del sujeto estético, es decir, del sujeto puro de conocimiento. A este sujeto le corresponde un objeto determinado del cual deberemos ocuparnos. Schopenhauer toma de Platón el término *Idea* para designar al correlato objetivo del sujeto puro del conocimiento. Para comprender el empleo de esta terminología, es necesario tener en cuenta el peculiar modo en que nuestro autor interpreta y combina la metafísica platónica y el criticismo kantiano en función de su propia ontología.

Schopenhauer pretendía permanecer fiel a Kant en la distinción que éste había trazado entre *cosa en sí* y *fenómeno*. En el sistema schopenhaueriano, estos términos se identifican correlativamente con la Voluntad y sus manifestaciones particulares. Sin embargo, Schopenhauer se aparta del criticismo kantiano en un punto fundamental: la valoración de la realidad fenoménica. En la segunda edición de la *Crítica de la Razón*

¹⁰ “En primer lugar, con toda la anterioridad lógica que haya de concederse al puro sujeto cognoscente como tal, éste aparece sólo, de hecho, como un ‘estado’ que el individuo puede alcanzar: únicamente desde el sujeto empírico individual se puede llegar a la condición de puro sujeto del conocer. Es cierto que, para alcanzar este estado, el individuo cognoscente tiene que ‘renunciar’, precisamente, a los caracteres propios de su individualidad; pero el puro sujeto del conocer sostiene su existencia necesariamente en un individuo y, de este modo, es el individuo quien, si bien bajo una nueva forma, sigue conociendo, en el fondo, en todo momento”. (Rábade Obradó, 1995, p. 187).

Pura Kant se había cuidado de esta posible consecuencia. Sobre el final de la “Estética Trascendental” señala lo siguiente:

Si digo: en el espacio y en el tiempo, la intuición, tanto de los objetos externos, como también la auto-intuición de la mente, los representa a cada uno [de estos objetos] tal como [él] afecta nuestros sentidos, es decir, como aparece, eso no quiere decir que esos objetos sean una mera *apariciencia ilusoria*. Pues en el fenómeno, los objetos, e incluso las maneras de ser que les atribuimos, son considerados siempre como algo efectivamente dado; sólo que en la medida en que esta manera de ser depende solamente de la especie de intuición del sujeto en la relación que con él tiene el objeto dado, ese objeto, como fenómeno, se diferencia de él mismo como objeto *en sí*... Sería culpa mía si, de aquello que yo debía contar entre los fenómenos, hiciera una mera apariencia ilusoria. (B 70, en trad. 2007, pp. 118-119).

En conclusión, para Kant la distinción entre *cosa en sí* y *fenómeno* no nos habilita, en modo alguno, para equiparar a este último con una ilusión. Para Kant, como señala Safranski: “el hecho de que estemos ineludiblemente circunscritos a un mundo ‘fenomenal’ no es en absoluto el sello distintivo de una vida falsa”; no obstante, el mismo hecho significa para Schopenhauer “que estamos uncidos a una vida inmersa en el engaño cotidiano y por lo tanto falsa.” (1998, p. 276).

Con todo, Schopenhauer estaba convencido de que Kant ya apuntaba en esta dirección: testimonio de esto es la similitud que encuentra entre el pensamiento del autor de las tres *Críticas* y el de Platón.

Uno de los aspectos del pensamiento del filósofo griego que más entusiasma a Schopenhauer es la condena del mundo sensible. En el §31 del Libro III, el filósofo alemán nos recuerda que para Platón “las cosas de este mundo que nuestros sentidos perciben no tienen un verdadero ser; siempre devienen, pero nunca son” (Schopenhauer, 2005a, p. 225). En este punto, la doctrina platónica, conforme a la interpretación schopenhaueriana, se identifica con la filosofía kantiana: “ambas interpretan el mundo visible como un fenómeno que en sí es nulo...” (Schopenhauer, 2005a, p. 226, §31). No obstante, el gran mérito de Platón, frente a Kant, consiste en que, si bien sitúa al hombre en la “caverna”, concibe para éste la posibilidad de una “liberación”. Platón

le abre a Schopenhauer ese conocimiento *transfenoménico* que Kant, al parecer, había clausurado (Safranski, 1998, p.169).

Recordemos aquí que Schopenhauer identifica a la *cosa en sí* kantiana con la Voluntad. Ésta “debe estar libre de todas las formas dependientes del conocimiento en cuanto tal” (Schopenhauer, 2005a, p. 229, §32); por lo tanto, ella no puede ser, en modo alguno, el objeto del conocimiento *transfenoménico*. Pero tampoco pueden serlo las cosas individuales, puesto que ellas “se nos revelan bajo la forma del principio de razón” (Schopenhauer, 2005a, p. 229, §32); es decir, están sujetas a tiempo, espacio y causalidad: formas *a priori* de la experiencia sensible. Ahora bien, ¿cuál es, entonces, el objeto de este conocimiento “transfenoménico” que rebasa los límites del mundo sensible?

La concepción del mundo que hasta aquí se ha expuesto –anota Simmel, comentando este pasaje del pensamiento schopenhaueriano– contenía dos elementos: La unidad metafísica de la voluntad, lo absoluto del ser, por una parte, y por la otra los fenómenos singulares, determinados según las formas de nuestra conciencia, y que aparecen en mutua relación por el tiempo, el espacio y la cualidad. Pero dentro de esta oposición fundamental falta espacio para un hecho: el hecho de que aquellas manifestaciones singulares forman grupos con un contenido esencialmente idéntico, de tal manera que para comprenderlas intelectualmente es preciso reunir las, y que en su individualidad aparecen más profunda y menos arbitrariamente como ejemplos de aquellas ‘ideas’. (Simmel, 1944, pp. 127-128).

Con las *Ideas* –y aquí fijamos un punto fundamental sobre el cual volveremos más adelante–, *permanecemos aún al nivel del mundo como representación* (Rábade Obradó, 1995, p. 99):¹¹ ellas “han conservado la forma primera y más universal, que caracteriza a la representación en general: la de ser objeto para un sujeto” (Schopenhauer, 2004, p. 96). Despojadas de *las formas secundarias de la representación*, las *Ideas* son las representaciones más puras; “por eso –señala Schopenhauer– también ella es única posible objetividad adecuada a la voluntad o cosa en sí” (2005a, p. 145, §145). Lo representado por las *Ideas* es siempre lo mismo: la Voluntad o *cosa en sí*. En el §30 de *MVR* Schopenhauer nos señala

¹¹ Para Rosset (2005, p. 141), la Idea “constituye una especie de ‘grado cero’ de la representación”.

que “tal objetivación de la voluntad tiene grados múltiples” (2005a, p. 223), y que cada uno de ellos es una *Idea* particular.¹² Arribamos, de este modo, a una “caracterización” de las *Ideas*. Ellas son “cada grado determinado y fijo de objetivación de la voluntad en la medida que es cosa en sí y, por tanto, ajena a la pluralidad; grados estos que son a las cosas individuales como sus formas eternas o modelos” (Schopenhauer, 2005a, p. 183, §25).

Resulta claro que, con la anterior definición, nos acercamos a la descripción que Platón nos brinda de las *Ideas*. En el *Fedón* –uno de los primeros diálogos en los cuales se expone la teoría platónica madura– las *Ideas* son definidas formalmente como “las cosas que son siempre del mismo modo” (trad. en 2000, p.67, 78c). A continuación, el filósofo ateniense señala que, el rasgo específico de la *Idea* –aquello que le vale un mayor peso ontológico en comparación con las cosas particulares– es el hecho de que ella permanezca siempre idéntica a sí misma en lo que respecta a su *forma* o *aspecto* (trad. en 2000, 78d).

En el caso de Schopenhauer, las *Ideas* también designan formas esenciales. Tenemos *Ideas* de las cuales se derivan fenómenos naturales, tipos minerales, especies vegetales, especies animales, etc. No obstante, el que la *Idea* represente una *forma* determinada es, por decirlo de algún modo, una cuestión secundaria o derivada. Las *Ideas*, como acertadamente señala Rosset, son, en cierto sentido, los *primeros actos* de la Voluntad y, por este motivo, designan, en un sentido más profundo, *fuerzas* (Rosset, 2005, p. 142).¹³

Estas *fuerzas* que constituyen el entramado secreto del mundo

¹² Este punto de la doctrina schopenhaueriana se nos revela bastante problemático: ¿cómo es posible hablar de una determinación única para la *Idea*, a saber, la de ser meramente “objeto-para-un-sujeto” y, al mismo tiempo, indicar que existen una pluralidad de *Ideas*? ¿Cómo es posible hablar de grados de objetividad sin indicar, de algún modo, cierto *contenido* para esta objetividad? ¿Cuál sería, una vez abandonado el principio de razón suficiente, el criterio de *individuación* para las *Ideas*?

¹³ Por otra parte, puede decirse que Schopenhauer era consciente de esta diferencia entre sus *Ideas* y las platónicas. En el §41 del Libro III, el filósofo alemán le reprocha a Platón el postular *Ideas* de artefactos. Para Schopenhauer, el artefacto, sea cual sea, posee efectivamente una *Idea*, pero ésta no reproduce la forma esencial del mismo, sino, más bien, aquellas fuerzas que, en calidad de materiales, entran en juego en su composición (Schopenhauer, 2005a, pp. 266- 267).

están en permanente conflicto entre sí. Ahora bien, “de esa lucha surge una idea superior que se impone a las más imperfectas existentes hasta el momento, aunque de tal modo que permite que subsista la esencia de las mismas en forma subordinada” (Schopenhauer, 2005a, p. 198, §27). La *forma* de la *Idea*, en última instancia, es, de acuerdo con esta línea argumentativa, la estructura que adopta una *fuertza* específica de la Voluntad para triunfar sobre el resto. Dentro del esquema conceptual schopenhaueriano toda *fuertza* se afirma a sí misma avanzando sobre otra *fuertza*. El mundo es este conflicto incesante entre las *fuertzas* que “no es sino la revelación de la esencial escisión de la voluntad respecto de sí misma” (Schopenhauer, 2005a, p. 201, §27): la lucha y el dolor que ella acarrea es el precio que debe pagarse por la pluralidad.

Dejemos estas cuestiones de lado, que oportunamente recuperaremos en el próximo punto, y pasemos a ocuparnos del tipo de relación que existe entre las *Ideas* y las cosas particulares. Tal relación es idéntica a la que se da entre el sujeto puro del conocimiento y el sujeto individual: la cosa particular es el soporte material de la *Idea*. Para comprender esta relación recordemos que la *Idea*, siendo como es un objeto de representación, depende de un sujeto; en su caso, del sujeto puro de conocimiento. El individuo, como sostiene Gardiner, “logra conciencia y comprensión de la *Idea en y a través* de los fenómenos individuales de la experiencia diaria” (1975, pp. 308-309).¹⁴ En efecto, el análisis schopenhaueriano revela que la *Idea* es la peculiar mirada del sujeto puro del conocimiento sobre las cosas particulares.¹⁵

La teoría schopenhaueriana sobre la belleza expresa, con suma claridad y precisión, lo que acabamos de mencionar y lo relaciona, de lleno, con el fenómeno artístico. La belleza de un objeto, dice Schopenhauer en el §39 de *MVR*, es “la condición que tiene de propiciar el conocimiento de su idea” (2005a, p. 256). Brindar esta definición de “lo

¹⁴ Cfr “...el estado de sujeto puro sólo se alcanza mediante una ‘elevación’ del sujeto empírico hasta él, y la aprehensión de una *Idea*, supone la captación de lo general en lo particular. Esto es, el sujeto puro se sustenta en el sujeto empírico y la *Idea* sólo puede ser captada en la cosa particular” (Rábade Obradó, 1995, p. 101).

¹⁵ Cfr. “El artista nos deja mirar en el mundo con sus ojos. El tener esos ojos, el conocer lo esencial de las cosas que está fuera de todas las relaciones, constituye precisamente el don del genio...” (Schopenhauer, 2005a, p. 249, §37).

bello”, como reconoce Rosset, implica cuestionar la *especificidad de lo bello*: si todo objeto es expresión de su Idea “todo es bello, o cuanto menos todo puede ser bello” (2005, p. 144).¹⁶ No obstante, frente a esta noción de la belleza como un *trascendental escolástico*, Schopenhauer defiende la especificidad de *lo bello*: afirmar que todas las cosas pueden llegar a ser *bellas* implica, al mismo tiempo, afirmar que *unas cosas son más bellas que otras* (Schopenhauer, 2005a, p. 264, §41). *Bellos* son aquellos objetos cuya *belleza* resalta entre los demás.

Esto ocurre [sostiene el filósofo alemán], por una parte, porque en cuanto cosa individual expresa de forma pura la idea de su especie por medio de una proporción de sus partes sumamente clara, netamente definida y plenamente significativa; y unificando en su totalidad las manifestaciones posibles de su especie, revela a la perfección la idea de la misma, de modo que facilita al observador el tránsito de la cosa individual a la idea...; por otra parte, aquel privilegio de la especial belleza de un objeto consiste en que la idea misma que nos habla desde él constituye un alto grado de objetividad de la voluntad. (2005a, pp. 264-265).

Encontramos, por tanto, dos condicionamientos objetivos para la *belleza* en un sentido específico. El primero de ellos es lo que Rosset denomina *simplicidad expresiva*; la *Idea debe expresarse a través de las vías más simples* (2005, pp. 145–146). El segundo condicionamiento objetivo podría denominarse *complejidad representacional*: “la propia idea gana en interés estético, esto es, en belleza, en la medida en que expresa una forma más compleja y más específica” (Rosset, 2005, p. 146). Estos dos condicionamientos objetivos pueden ser considerados como las únicas prescripciones técnicas que Schopenhauer dicta a todo arte. Y, de alguna manera, la *belleza artística* podrá ganar *independencia* en la medida en que el artista logre alcanzar, con su obra, el mayor grado de perfección en lo que respecta a la *simplicidad expresiva* y a la *complejidad representacional*.

La teoría schopenhaueriana de la *belleza* –que, como vimos,

¹⁶ Cfr. “Dado que, por una parte, toda cosa existente puede ser considerada de forma puramente objetiva y fuera de toda relación; y, por otra, en cada cosa se manifiesta la voluntad en algún grado de su objetivación, siendo así expresión de una idea, se sigue que todas las cosas son bellas” (Schopenhauer, 2005a, p. 264, §41).

problematiza la *especificidad de lo bello*-, también cuestiona en cierto sentido la autonomía del arte. Ya antes que F. Nietzsche, Schopenhauer considera el arte como una técnica que excede, con mucho, el registro de lo humano. En la primera edición de *MVR*, el filósofo alemán señala que la misma emoción estética nos invade tanto en la contemplación de una obra de arte como en la contemplación de la naturaleza (2005a, p. 249, §37); en los complementos al Libro III de la segunda edición, Schopenhauer directamente aclama el valor artístico de la naturaleza.¹⁷ Tal equiparación entre arte y naturaleza es posible en la medida en que ambos comulgan en su actividad: la manifestación de las *Ideas* a través de objetos particulares. Sin embargo, de la reflexión schopenhaueriana en torno a la estética, aun cuando su autor permanezca completamente inconsciente de ello, se derivan tres interesantísimos elementos de distinción entre la *belleza artística* y la *belleza natural* y, con ello, entre el hacer del arte y el hacer de la naturaleza.

La primera diferencia –que constituye el principal motivo de divergencia entre el arte y la naturaleza– consiste en el carácter *anticipatorio* de la *belleza artística* con respecto a la *belleza natural*. La segunda diferencia consiste, a nuestro entender, en el carácter *subversivo* de la *belleza artística* en comparación con la *belleza natural*. Y la tercera –que se desprende inmediatamente de la anterior– consiste en el hecho de que la obra artística permanece *extraña* al resto del mundo. Como conclusión a este punto II, desarrollaremos las dos últimas diferencias, dejando la primera para el próximo apartado.

Examinemos, primeramente, lo que denominamos como carácter *subversivo* del arte. El arte, apunta Simmel, no consiste, tan sólo, en ser un *simple medio de expresión de la Idea*; lo esencialmente artístico es *que las Ideas se manifiesten en la materia sensible* (1944, pp. 138-139). Ahora bien, en el caso de la naturaleza ¿no se manifiestan, también, las *Ideas* en la materia sensible? Ciertamente. Sin embargo, la diferencia con el arte es total. La misión del arte es imitar a las *Ideas*; pero, al hacerlo, debe guardarse de una tentación, a saber, la de repetir el modo en que la naturaleza reproduce a las *Ideas*. Es necesario eludir una interpretación estrecha de este condicionamiento. La imitación de la naturaleza queda

¹⁷ “¡Pero que estética es la naturaleza!” (Schopenhauer, 2005b, p. 452).

terminantemente prohibida tanto a nivel de la *forma* como al nivel de la *materia*. El escultor es artista porque, por una parte, no compone su obra de arte realizando una réplica exacta del hombre empírico y, por otra parte, no se sirve de músculos, carne, sangre, nervios sino de mármol u otros materiales. El valor fundamental de la obra de arte radica en el hecho de que en ella *la Idea penetra una materialidad que en la naturaleza le resulta indiferente* (Simmel, 1944, p. 141). El arte, por lo tanto, en su manifestación de una *Idea* particular emplea ciertos materiales que la naturaleza había destinado a la expresión de otra *Idea*. El arte *subvierte* el orden natural de las cosas. El fenómeno artístico supone, por lo dicho, la capacidad, tanto en el creador como en el espectador, de percibir la *Idea* allí donde no estamos habituados a percibirla. Artística es toda manifestación *inesperada e imprevisible* de la *Idea*.

El carácter *subversivo* del arte sólo se revela desde la perspectiva de la naturaleza. Si pudiésemos observar el fenómeno artístico desde el punto de vista de la Voluntad en sí, el arte se nos revelaría en pie de igualdad con la naturaleza. En el Libro II de *MVR*, Schopenhauer indica que “cada grado de la objetivación de la voluntad disputa a los demás la materia, el espacio y el tiempo” (2005a, p.201, §27); esta es, indudablemente, la misma disputa que confronta al arte y a la naturaleza. Arte y naturaleza se disputan entre sí los materiales para la expresión objetiva de la Voluntad.¹⁸

En el mismo acto de servirse, en la composición de su obra, de *materiales* que estaban destinados naturalmente hacia otro fin, el artista subtrae su producto de la red de relaciones en la cual habitualmente las

¹⁸ Sin embargo, en el caso del arte es necesario hablar de un excedente, de un *plus* que la naturaleza no puede alcanzar. El mismo estriba en la diferencia entre la *belleza artística* y la *belleza natural*. La *belleza* tanto en el caso del arte como en el de la naturaleza no se encuentra, en definitiva, ni en la *Idea*, ni en la cosa particular sino, más bien, en la referencia de la cosa a la *Idea*. La *belleza natural* se agota en este fenómeno; la *belleza artística*, por el contrario, combina esta concepción *vertical* de la *belleza* –tal es el sentido del movimiento que va desde la cosa a la *Idea*– con una concepción *horizontal* de la *belleza*. En cierto sentido, el arte realiza una suerte de *rescate* de aquello que la naturaleza ha descartado a la hora de expresar determinadas *Ideas*. Al utilizar *materiales* “imprevistos” en la manifestación de una *Idea*, el arte otorga a estos *materiales* una suerte de *belleza* propia que la naturaleza les substraía para brindársela a la *Idea*.

cosas particulares están inmersas. En este sentido, decimos que si la obra de arte es *extraña* al mundo, lo es en la medida en que el artista *subvierte* el orden natural. Por otra parte, la causa y el efecto de la constitución del sujeto puro del conocimiento es el salirse del mundo de la obra de arte. Consecuencia directa de este alejamiento es la aparición de la *Idea*.

En el espejo del arte [declara Schopenhauer en sus *Lecciones...*] todo se muestra con mayor claridad y mejor caracterizado; pero, por otra parte, la obra de arte facilita la aprehensión de la idea, porque para la captación más clara y puramente objetiva de la esencia de las cosas requiere que *la voluntad se acalle por completo*, y esto sólo puede lograrse con total seguridad cuando el objeto intuido no se encuentra dentro del ámbito de aquellas cosas que *pueden* tener relación con la voluntad, es decir, cuando no se trata de algo real, sino de una simple *imagen*. (Schopenhauer, 2004, p. 146).

Inversión total del platonismo, es la imagen y no la realidad lo que más se acerca a lo verdadero.¹⁹ *Imagen* aquí es todo aquello que *no se cuenta entre las cosas que puedan tener una relación con la voluntad*. El cuadro es el fenómeno estético que mejor refleja esta característica esencial del arte²⁰. El marco en el cual está encerrada la pintura es el límite que separa la *imagen* de la *realidad*. Esta suspensión de la *realidad* es lo que termina promoviendo la mirada desinteresada, propia del sujeto puro de conocimiento. Está claro que es posible otra mirada de la obra de arte, puesto que, en última instancia, ella es un *objeto del mundo* (por ejemplo, alguien podría contemplar una pintura y ocupar totalmente su pensamiento con la idea de venderla). Esta doble condición es la ironía

¹⁹ Schopenhauer indica explícitamente esta diferencia entre su estética y la platónica: “podemos mencionar aún otro punto en el que nuestra teoría de las ideas se aparta mucho de la de Platón. El enseña, en efecto (De Rep., X, p. 288), que el objeto que el arte bello se propone representar, el ideal de la pintura y la poesía, no es la idea sino la cosa individual. Toda la discusión que hemos desarrollado hasta ahora sostiene exactamente lo contrario, y la opinión de Platón nos llevará aquí a error tanto menos cuanto que ella misma constituye la fuente de uno de los mayores y más reconocidos defectos de aquel gran hombre: su desprecio y rechazo del arte” (Schopenhauer, 2005a, pp. 266 – 267, §41).

²⁰ A este respecto, Gardiner (1975, pp. 327–328) señala que en Schopenhauer “su imaginación y modo de pensar eran peculiarmente visuales, y no es sorprendente que esta característica de su mente se refleje en una tendencia a proponer ejemplos sacados en gran parte de las artes plásticas y pictóricas, con el fin de ilustrar su teoría estética”.

que se esconde tras toda obra de arte: ella es un *objeto del mundo* que nos *obliga*, por su propia constitución, a comportarnos *como si* no lo fuese. Si la obra de arte es, al mismo tiempo, *imagen y realidad*; entonces, el arte es una interrupción *inmanente* de la *realidad*.

III. Arte, Mundo y Voluntad

El sistema filosófico schopenhaueriano puede ser formulado a través de una paradójica expresión: *una metafísica sin trascendencia*. Safranski señala que “el pensamiento de Schopenhauer avanza hasta el punto en el que, tradicionalmente, se produce el salto hacia lo trascendente con la siguiente pregunta: ¿qué se esconde detrás del mundo fenoménico?” (1998, p. 291). Lo que aleja al filósofo alemán de la tradición es, en efecto, la respuesta que brinda a tal interrogante: lo que está por detrás del *mundo fenoménico* no es, en lo absoluto, un fundamento del mismo.

El mundo, como ya hemos indicado, es una constante lucha de la Voluntad consigo misma por alcanzar su grado máximo de expresión. A tal fin universal se sacrifican todos los fenómenos particulares del mundo. He aquí el secreto *hegeliano* de Schopenhauer, que tanto disgustaba a Nietzsche (Nietzsche, 1996, p. 68). Sin embargo, es necesario señalar aquí la originalidad esencial de nuestro autor. Para Schopenhauer,

cada acto particular tiene un fin; el querer total, ninguno: igual que cada fenómeno particular de la naturaleza está determinado por una causa suficiente a aparecer en ese lugar y momento, pero la fuerza que en él se manifiesta no tiene ninguna causa, porque es un nivel fenoménico de la cosa en sí, de la voluntad carente de razón. (Schopenhauer, 2005a, p. 219, §29).

Si nos interrogamos por el fin de los fenómenos particulares encontramos, rápidamente, una respuesta: la manifestación de la Voluntad. Si, a continuación, nos interrogamos por el fin de la manifestación de la Voluntad no encontramos respuesta alguna. De este modo, los fenómenos particulares poseen, en última instancia, una “finalidad sin fin” (Rosset, 2005, p. 98): “el descubrimiento de la Voluntad –apunta Marín Torres– no hace más que reafirmar la inexplicabilidad racional de la esencia de las cosas” (1990, p. 241). De este modo, Schopenhauer

parece enunciar, tal vez sin conciencia plena de ello, una suerte de inversión radical de la *justificación* leibniziana del mundo. Mientras que para G. Leibniz las imperfecciones particulares adquieren sentido a través de su contribución a la armonía universal del *mejor de los mundos posibles*; para Schopenhauer, por el contrario, la realidad sólo en sus detalles minúsculos posee sentido; pero como fenómeno unitario carece de él. Rosset señala que esta experiencia de la *ausencia de sentido* en Schopenhauer desemboca en lo que él denomina *doctrina del absurdo*. ¿Por qué motivo la experiencia de la *ausencia de sentido* se manifiesta como *absurdo*? El sin-sentido sólo se nos vuelve patente cuando, a través de la observación de los sucesos del mundo, nos convencemos de que *toda voluntad es voluntad de algo* y preguntamos “¿qué quiere entonces, o a qué aspira aquella voluntad que se nos ha presentado como el ser en sí del mundo?” (Schopenhauer 2005a, p. 217, §29). Para el filósofo alemán, la formulación de este interrogante presupone la confusión entre la *cosa en sí*, la *Voluntad universal*, y los fenómenos, las existencias individuales (Schopenhauer 2005a, p. 217, §29). Aquello que desconcierta del *mundo* no es el que éste se encuentre privado de sentido; el verdadero problema es que sólo posee sentido de un modo restringido: “lo que genera la paradoja del absurdo —explica Rosset— no es la ausencia de finalidad en sí, sino esa ausencia en un mundo en el que todo está perfectamente organizado con vistas a un fin” (2005, p. 97). En vista a lo dicho, resulta obvio constatar que el *mundo*, en sí mismo, no es *absurdo*; más bien, recibe esta caracterización en la medida en que es objeto de una apreciación subjetiva de valor; el *mundo* adquiere un carácter aberrante sólo cuando el *hombre* centra en él su mirada. El problema de Schopenhauer, lo que tanto le reprocha Nietzsche, es que jamás se cuestionó si la percepción del carácter *absurdo* del mundo debía desembocar necesariamente en el *pesimismo*.²¹

²¹ “El pesimismo schopenhaueriano, tal como se lo ha llamado más arriba, procede de un postulado cuya dudosa evidencia Schopenhauer nunca puso en cuestión: el postulado según el cual el absurdo de la voluntad lleva consigo la condena de la existencia procedente de la voluntad. O mejor dicho, en tanto absurda, a la voluntad se la considera mala. Postulado que, por tanto, significa: a) una última vuelta a las tesis del racionalismo clásico, cuya existencia dice aceptar el propio Schopenhauer sólo a condición de descubrir en ellas una justificación racional. La ecuación schopenhaueriana

Ciertamente, el *pesimismo* es una pesada sombra que sobrevuela la reflexión filosófica de Schopenhauer. La *metafísica de lo bello* schopenhaueriana no escapa a esta tendencia general del pensamiento del filósofo alemán; sin embargo, en ella el *pesimismo* alcanza una formulación propia que merece ser analizada.

Las distintas *Ideas* representan un mayor o menor grado de objetivación de la Voluntad. A partir de esta clasificación de las *Ideas*, surge una clasificación de las artes. Es necesario recordar que, como hemos señalado en el punto II, en cada nivel de su objetivación la Voluntad permanece enfrentada a sí misma. Esta *disonancia interna de la Voluntad* se refleja, con distintos matices, desde la arquitectura hasta la tragedia (Schopenhauer, 2004, p. 287). “Un arte designa, por tanto, un determinado campo conflictivo, una determinada expresión de la lucha que necesariamente enfrenta un elemento de la voluntad a otros elementos de la voluntad” (Rosset, 2005, p. 163). El arco que recorre la clasificación de las bellas artes desde la arquitectura hasta la tragedia, pasando por la jardinería, la pintura, la escultura y la poesía, es el mismo arco que recorre la Voluntad desde la naturaleza inorgánica hasta el mundo humano, atravesando el reino vegetal y el reino animal.

Las artes representan, por tanto, el dolor del mundo. Pero, entonces “¿cómo puede hacernos dichosos –se pregunta Simmel– el conocimiento puro y profundo de las cosas en que el arte consiste, si lo conocido no es más que tormento?” (1944, p. 148). Para alcanzar una respuesta a esta pregunta debemos indagar en torno a otros tres interrogantes: 1) ¿en qué consiste este *placer*? 2) ¿quién es aquel que siente *placer* en la contemplación estética? y 3) ¿qué hay tras este *placer*?

Por lo general, se suele afirmar que Schopenhauer, en consonancia con el tenor general de su filosofía, tiene una visión pesimista

(mundo impensable = mundo de sufrimientos) no es más que la perfecta antítesis de la ecuación clásica (mundo racional = mundo justificado); b) una condena de carácter moral dirigida contra el ejercicio de la vida, que implica que se admiten las categorías de ‘bueno’ y ‘malo’, y con ellas una jerarquía tradicional de valores que la doctrina de la voluntad exponía virtualmente a la crítica; c) una referencia implícita, aunque negativa, a la concepción teológica: el mundo es el peor de los mundos posibles y, en consecuencia, su artífice (la voluntad) es un dios malo (contrario al ‘Dios es bueno’ de los clásicos)”. (Rosset, 2005, p. 50).

del *placer*. El *placer*, resume Rosset, “consiste en la desaparición de un sufrimiento, no en la aparición de un goce” (2005, p. 146). Sin embargo, puede decirse junto a Simmel, que “el considerar a la felicidad como el mero cese del dolor, es el pesimismo más profundo; pero el que el cese del dolor sea ya felicidad, es el mayor optimismo posible” (1944, p. 152). Resulta interesante seguir tanto a Rosset como a Simmel en sus intentos por problematizar esta visión negativa del placer estético. El comentarador francés, por su parte, interpreta el placer estético en términos de *placer de la seguridad*; de este modo, se cuestiona si la tranquilidad que la *seguridad* nos ofrece tiene un valor por sí misma o bien si sólo vale en función de los males que nos evita (Rosset, 2005, pp. 147 - 148). El comentarador alemán, por otra parte, señala que el placer cotidiano *difiere* del placer estético: el primero sólo aniquila la presencia real de dolor, pero no su presencia virtual; el segundo aniquila a ambos (Simmel, 1944, p. 151). En otras palabras, una cosa es dejar de *desear* porque nuestro anhelo se ha satisfecho, y otra muy distinta es la desaparición total -aunque transitoria- del *deseo*.

Ya desde el punto I estamos en condiciones de dar una respuesta al segundo de los interrogantes propuestos. Es la Voluntad en sí la que goza con la contemplación estética; puesto que ella y sólo ella puede substraerse del curso de los acontecimientos del mundo y ubicarse en ese promontorio que le permite observar impasible los sufrimientos del universo. No obstante, estos sufrimientos son los suyos. La cuestión general sobre cómo es posible que el conocimiento del dolor sea placentero debe ser planteada en toda su dimensión en los siguientes términos: ¿cómo es posible que, a la Voluntad, el conocimiento de su propio dolor le pueda resultar placentero? La respuesta a esta cuestión es la respuesta al tercero y último de nuestros interrogantes.

En este punto de la teoría schopenhaueriana, no estamos en presencia de un burdo *masoquismo*: lo que produce placer no es el dolor sino la contemplación del mismo. Si esta contemplación fuese comprendida en los meros términos de un percibir, no cabría explicación alguna del placer que la misma suscita. El placer que embarga a la Voluntad en la experiencia estética es indicio de que ésta implica, al tiempo que un conocimiento del mundo, una valoración del mismo. Evidentemente,

hablamos de una valoración de signo positivo. Ahora bien, ¿por qué se valora positivamente el mundo?

Esta valoración, desde el momento en que se reconoce el carácter intrínsecamente doloroso del mundo, adopta las características de una *expiación* o *redención*. La misma se lleva a cabo en dos instancias fundamentales. En primera instancia, lo que ya constituye una *redención* del mundo es el sencillo hecho de *representarse* ante un *espectador*. Es como si la mera contemplación del dolor *otorgase* un sentido al mismo. Más terrible que la existencia del mal, más terrible que el que este mal carezca de sentido alguno, es que el mal exista sin que nadie lo contemple. Sin embargo, la mera contemplación de los horrores del mundo (es decir, su mera *representación*) no es todavía la *redención* del mundo. Es necesario también que la Voluntad se confirme a sí misma, es decir, que la Voluntad apruebe al mundo como un producto suyo. Alguien podría objetarnos el estar interpretando a Schopenhauer conforme al modelo nietzscheano; sin embargo, en este punto, las diferencias entre Nietzsche y su maestro son radicales. Y ello porque la Voluntad schopenhaueriana sólo puede confirmarse a sí misma *negando* el mundo. Para comprender esta última afirmación es necesario que retomemos una cuestión que había quedado pendiente desde el punto anterior, a saber, el carácter *anticipatorio* del arte.

En el § 45 de *MVR*, Schopenhauer refuta la opinión de que el arte imita la naturaleza con la siguiente pregunta: “¿Pero cómo ha de reconocer el artista la obra lograda y a imitar, y descubrirla entre las malogradas, si no anticipa lo bello antes de la experiencia?” (2005a, p. 276). El artista está en posesión de un conocimiento *a priori*, pero como afirma Rosset:

no en el sentido de principios *a priori* del conocimiento, que no son más que formas (como lo son, en Kant, el tiempo, el espacio y los conceptos), sino en el de un contenido de conocimiento anterior a todo lo que enseña la experiencia del mundo. (2005, p. 158)

De modo que la obra de arte *anticipa* la naturaleza; revela lo que ésta *no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos* (Schopenhauer, 2005a, p. 277, §45). Con esto, lo que en definitiva parecería querer decir Schopenhauer, sin animarse a hacerlo, es que la única actividad

que logra manifestar la *Idea* es la actividad artística.²² Como apoyo a esta audaz afirmación, traemos a colación un pasaje de los *Complementos* del Libro III:

Lo que considerado como imagen objetiva, pura forma, y sacado del tiempo y de todas las relaciones es la *idea*, eso mismo constituye, tomado empíricamente y en el tiempo, la especie o *tipo*: este es, pues, el correlato empírico de la idea... las *especies* son obras de la naturaleza. (Schopenhauer, 2005b, p. 411).

Lo que produce la naturaleza como manifestación objetiva de las distintas *fuerzas* o *tendencias* de la Voluntad es la Especie, ésta es el aparecer fenoménico de la *Idea* que, aun siendo universal está sujeto a condicionamientos empíricos: la Especie aparece en el mundo a través de un sinnúmero de individuos que la integran. El arte, por su parte, produce la *Idea* directamente: ella se manifiesta de *una vez y en un único individuo*.²³ Por este motivo, el artista

al conocer en las cosas individuales su *idea*, por así decirlo, *comprende la naturaleza a la mitad de la frase* y expresa con pureza lo que ella sólo balbucea; y así imprime en el duro mármol la belleza de formas que a ella en mil ensayos se le malogró y se la presenta a la naturaleza como gritándole: “Esto era lo que tú querías decir”. (Schopenhauer, 2005a, p. 277, §45).

El arte, como hemos visto, queda constituido como un *refugio* frente a la desilusión causada por una naturaleza insuficiente. Scho-

²² Es posible, no obstante, integrar a esta hipótesis de lectura aquellas expresiones schopenhauerianas que van en la dirección de una concepción de la naturaleza como artista. Las mismas se integran en la medida en que se acepta una noción *amplia* del fenómeno artístico. En ese caso, el *hacer* de la naturaleza se revela como un *hacer* artístico sólo en la medida en que un observador contemple al objeto natural como Idea. Esto es posible en la medida en que, como acertadamente sostiene Rosset (2005, p. 155), es inútil buscar en la estética schopenhaueriana una teoría sobre la creación artística. O, mejor aun, porque para Schopenhauer la creación de una obra de arte es su contemplación.

²³ En este sentido, al filósofo pesimista le cabe la misma crítica que L. Feuerbach dirige a Hegel. Al igual que su enemigo filosófico, Schopenhauer no logra escapar a la sugestión *encarnacionista*. En los *Apuntes para la crítica de la filosofía de Hegel*, publicados en 1839, Feuerbach reprocha a su maestro el postular *una existencia particular que se erige como manifestación última y radical de una forma esencial* (Feuerbach, 1964, p. 16).

openhauer *acusa a la naturaleza de realizar a medias sus promesas*. El arte tiene como misión subsanar esta deficiencia; la obra artística tiene como finalidad introducir en el mundo la perfección y la belleza que la naturaleza es incapaz de promover.

En la obra de arte se produce, por todo lo dicho, un curioso fenómeno: la Voluntad contrasta lo que produce –el mundo– con lo que ha querido producir –las *Ideas*. Contraste que supone, como puede intuirse fácilmente, la valoración de las *Ideas* –lo que se ha querido producir– en desmedro del mundo –lo que efectivamente se produce. El mundo sólo puede ser *justificado* en su *plan previo*, pero no en su *actualidad*. Si en Nietzsche la Voluntad afirma “Así, lo quise” (1992, p. 128), en Schopenhauer la Voluntad aclama “Así, lo había querido”. Sí, pero no. Es cierto que este mundo, así como se nos presenta, es producto de la Voluntad (incluso más: es la Voluntad misma), pero no es aquello que la Voluntad había querido. Afirmación cínica que, al unísono, culpa y absuelve a la Voluntad de toda responsabilidad por el mal del mundo. La alegría que nos brindan las artes es una alegría medida, controlada, que no deja lugar al desborde. Se trata de gozar del mundo, pero con la espada de Damocles pendiendo sobre nuestra cabeza. Sombría perspectiva, pero la única que nos permite *habitar el mundo*: Safranski comenta que:

no es preciso, pues, desvanecerse en la negación, sino que cabe permanecer aquí si se ofrece la posibilidad, en el arte, de ver el mundo como si se lo hubiese abandonado ya... Para Schopenhauer, el hecho de querer estar presente en lo último, la negación, hace que lo penúltimo, el arte, se convierta en lo último. (1998, p. 326).

Schopenhauer, como podemos ver, no afirma el *artificio* por sobre la naturaleza. El arte schopenhaueriano no aporta ninguna *novedad*; la obra de arte no es la irrupción de un acontecimiento inédito en el mundo, sino más bien la recuperación de un fenómeno siempre pretérito.

Sin embargo, todo es diferente con la música. Ella no representa ninguna *Idea*; de hecho, no representa nada. La conceptualización schopenhaueriana de la música, explica Cacciari, “protege’ la música del mal infinito de las evocaciones, asociaciones, metáforas...” (2000, p. 110). La música *es una imagen tan acabada de la Voluntad como el mundo mis-*

mo, y hasta podemos decir como lo son las *Ideas* (Schopenhauer, 2005a, p. 313, § 52); sin embargo, ella es tan independiente del mundo como de las *Ideas*. Es ajena al mundo por la sencilla razón de que en la pieza musical las pretéritas intenciones de la Voluntad no se tropiezan con ningún presente tenebroso. El júbilo que la música nos proporciona ya no toma recaudo alguno. La música es extraña a las *Ideas*, porque en ella la Voluntad no precisa *enfrentar* sus propias *fuerzas* para expresarse:

... la música no es la copia de un fenómeno sino que en ella la voluntad actúa sin materia, sin apariencia, sin relación a ninguna otra cosa. La música es el acontecimiento de la voluntad sin materia y es por eso por lo que se expresa desde el 'corazón de las cosas': es el sonido de la 'cosa en sí', No remite a nada exterior a ella: es completamente ella misma. (Safranski, 1998, p. 468).

La *afirmación* de sí ya no acarrea dolor alguno.

Por este motivo, el placer musical difiere del placer estético. La música no *redime* absolutamente nada: confirma a la Voluntad sin *negar* al mundo; confirma a la Voluntad, *creando* un nuevo mundo.

Bibliografía

- Ávila – Crespo, R. (1984). Metafísica y arte. El problema de la intuición en Schopenhauer. *Anales del Seminario de Metafísica*, 19, 149-167. Madrid: Universidad Complutense.
- Cacciari, M. (2000). Los mensajeros silenciosos. De la relación Schopenhauer-Wagner. En *El dios que baila* (trad. Gallo, pp. 109-143). Buenos Aires: Paidós.
- Feuerbach, L. (trad. en 1964). Apuntes para la Crítica de la Filosofía de Hegel. En *Aportes para la Crítica de Hegel* (trad. Alfredo Llanos). Buenos Aires: La Pleyade.
- Gardiner P. (1975). *Schopenhauer* (trad. Saiz Sáez). México: FCE.
- Kant, I. (trad. en 2007). *Crítica de la Razón Pura* (trad. Caimi). Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Marín Torres, J. M. (1990). Actualidad de Schopenhauer a través de su estética. En Urdanibia J. (Coord.). *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, 238-250. Barcelona: Anthropos.
- Nietzsche F. (trad. en 1992). *Así hablaba Zaratustra* (trad. Morán).

- México: Editores Mexicanos Unidos.
- _____ (trad. en 1996). *Ecce homo* (trad. Sánchez Pascual). Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Platón (trad. en 2000). Fedón. En *Diálogos III* (trad. García Gual, pp. 9-141). Barcelona, Gredos.
- Rábade Obradó, A. (1995). *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad*. Madrid: Trotta.
- Rosset, C. (2005). *Escritos sobre Schopenhauer* (trad. Hierro Oliva R.). España: Pre-Textos.
- Safranski, R. (1998). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía* (trad. Planellis Puchades). Madrid: Alianza.
- Silveira Laguna S. (1999). Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 19, 119-148. Madrid: Universidad Complutense.
- Simmel, G. (1944). *Schopenhauer y Nietzsche* (trad. Ayala). Buenos Aires: Schapire.
- Schopenhauer, A. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello* (trad. Pérez Cornejo). Valencia: Universitat de Valencia.
- _____ (2005a). *El mundo como voluntad y representación I* (trad. López de Santa María). Madrid: Trotta.
- _____ (2005b). *El mundo como voluntad y representación II* (trad. López de Santa María). Madrid: Trotta.