

I. VIDA E INTRODUCCION

Arturo Schopenhauer nació en Danzig el 22 de febrero de 1788. Su padre, Heinrich Floris Schopenhauer, de ascendencia en parte holandesa, fue un prospero comerciante de amplios intereses culturales y opiniones luminosas. Se casó con Hosanna Henriette Trosiener, también de una familia influyente de Danzig, que compartía sus gustos cosmopolitas y literarios y quien mas tarde escribió algunas novelas. A pesar de sus intereses comunes, parecen no haber congeniado en otros aspectos; el marido poseía un temperamento apasionado y exigente que una sordera progresiva la hizo más difícil a medida que envejecía. El carácter de su esposa se distinguía por cierta inconstancia y dureza, con las cuales se complacía internamente y que más tarde movió a su miembro de su círculo de conocidos a describirla como un ser sin corazón, ni alma.

Schopenhauer pasó los primeros cinco años de su vida en Danzig. En 1793 con la segunda partición de Polonia y la anexión de Danzig por Prusia, su padre consideró que permanecer en la ciudad bajo el nuevo régimen habría de ser insoportable y, por ello, se trasladó con su familia a Hamburgo, donde prosiguió sus negocios durante los doce años siguientes. Durante este periodo, Schopenhauer recibió una educación informal y en cierto modo eventual. Su padre estaba decidido a que siguiera sus pasos en el comercio. Por eso su educación debería ser la apropiada para proporcionarle una experiencia temprana del mundo, en vez de limitarlo a las circunstancias artificiales que impone la asistencia normal a clases.

De ahí que, a la edad de nueve años fuera puesto bajo el cuidado de un amigo de negocios, un tal señor Gregoire que residía en Francia, donde Schopenhauer pasó dos años y adquirió un conocimiento del idioma completo. En 1803 sus padres lo llevaron a un extenso viaje por el extranjero, que incluyó una larga estancia en Inglaterra, durante la cual se quedó tres meses en una escuela en Winblendon. La escuela dirigida por un clérigo conducida conforme sus normas estrechas y sin imaginación incluyendo entre otras cosas, la asistencia a servicios religiosos excesivamente largos. Esto le produjo una marca desagradable y duradera en la mente del muchacho.

Hacia los 16 años Schopenhauer ya daba señales de lo que su madre impacientemente describía como una tendencia morbosa a cavilar sobre la miseria de las cosas. Por ejemplo, en el viaje de vuelta desde Inglaterra a través del sur de Francia y Austria recibió una violenta impresión ante las deplorables condiciones en que vivían las clases mas pobres de la población; le conmovió especialmente la visión de los condenados a galeras en Tolón, sentenciados a un destino sin esperanza, del que no podrían liberarse. La vena de melancolía en su naturaleza y su exaltada sensibilidad ante las crueldades y horrores que llenan la vida humana fueron reforzadas por la repentina muerte de su padre en 1805. Aunque no le agradaba la carrera que había elegido para él, Schopenhauer parece haber estado muy unido a su padre y el fallecimiento indudablemente lo deprimió y abatió, tanto por acaecer en medio de una adolescencia inquieta como por las circunstancias en que sucedió, pues parece casi cierto que se suicidó. Este acontecimiento no dejaron de recordárselo como una muestra de desequilibrio mental y desorden nervioso en su familia.

Por lealtad a una promesa hecha continuó durante dos años más en el oficio de comerciante en Hamburgo, profesión a la que se había dedicado sólo por complacer los deseos de su padre. Pero al darse cuenta de que este trabajo no congeniaba en absoluto con él, presentó su renuncia poco después en 1807, y decidió entregarse al estudio del griego y del latín.

Schopenhauer comenzó sus estudios clásicos en la escuela de Gotha, pero poco después tuvo que abandonarla por diferencias que los enfrentaron a uno de los profesores. Se trasladó a Weimar, donde vivía entonces su madre, quien había formado un salón en el que se rodeaba de figuras literarias famosas, tales como Goethe, Schlegel y los hermanos Grimm. Sin embargo, comprendió que no debían vivir bajo el mismo techo. Por ellos se hospedó con el filósofo clásico Franz Passow, de quien recibió instrucción, sin que dejara de visitar al mismo tiempo, regularmente a su madre. Su progreso académico fue bajo la dirección de Passow fue rápido e

impresionante, pero también aumentó la aguda antipatía entre él y su madre. Por parte de Schopenhauer esta antipatía parece haber tenido origen psicológico profundo de carencia o miedo y llegó a causar violentos choques y disputas.

Su atención fue volviéndose cada vez más hacia la filosofía y, durante su segundo año, bajo la dirección del profesor G. E. Schulze, se interesó profundamente por los dos pensadores que más influyeron en el desarrollo de su propio sistema: Platón y sobre todo de Emmanuel Kant.

La carrera universitaria de Schopenhauer terminó bruscamente cuando, después de la derrota de Napoleón en Rusia, Prusia se levantó contra Francia. El fervor nacionalista que barrió la nación lo dejó frío. Poseía una desconfianza arraigada y gran aversión ante el sentimiento militarista en todas sus formas y en todo caso no tenía una opinión muy elevada de la civilización alemana comparada con la francesa. En vez de tomar parte en la lucha se retiró a Rudolstadt, un pequeño principado al sur de Weimar, donde trabajó desde junio de ese año en adelante en un esfuerzo por terminar su tesis doctoral: *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, libro que muestra claramente el efecto de las ideas Kantianas en su pensamiento.

Después de terminarla, Schopenhauer volvió a ver a su madre en Weimar, y aquí, al menos tuvo la satisfacción de ser felicitado por Goethe por lo que había escrito; Goethe había leído el libro y parece haber percibido que había leído el libro y parece haber percibido que había ciertas conexiones entre determinadas ideas de Schopenhauer y algunas de sus teorías, expuestas pocos años antes en un tratado sobre los colores.

En 1814 Schopenhauer se fue a vivir a Dresde, separándose de su madre para bien de los dos y fue allí, durante los cuatro años siguientes, compuso su principal obra filosófica, *El mundo como voluntad y representación*. La idea de escribir este libro se había posesionado de él cuando se encontraba en Berlín, donde había comenzado ya a llevar un cuaderno de notas preparatorio, en el que apuntaba las ideas a medida que se le ocurrían. En sus manos, escribió en 1813, que será una ética y una filosofía unidas, hasta ahora falsamente separadas de modo análogo a como se parte al hombre en alma y cuerpo. Estos cuadernos, de sus notas son interesantes, desde otros puntos de vista: muestran lo pronto que las líneas fundamentales de su filosofía habían tomado forma en su mente y también dan pistas abundantes acerca de la orientación de sus lecturas, que incluían a Hobbes y a los empiristas ingleses, numerosas obras de psicólogos y fisiólogos del siglo XVIII y traducciones de textos místicos indios.

Hacia 1818 el libro estaba terminado y, después de una disputa un tanto indecorosa con el editor, se imprimió al final de ese mismo año. Schopenhauer envió un ejemplar a Goethe, que se refirió aprobatoriamente a algunas de las cosas dichas en las secciones sobre arte y autoconocimiento. Pero en general recibió sólo escasas y, con la excepción de una de Jean Paul, tibias aprobaciones, que presagiaban el largo periodo de oscuridad y aislamiento que le esperaba a su autor.

Por motivos de la enfermedad del cólera, 1835, se trasladó a Francfort, ciudad escogida en parte por su clima y la buena reputación de sus doctores y en parte por la calidad de sus obras teatrales, óperas y conciertos. Allí residió hasta su muerte, veinticinco años más tarde. La relativa tranquilidad que encontró en Francfort le permitió volver a escribir. Siguió siempre creyendo que los puntos más importantes, expuestos en su obra principal, eran inatacablemente verdaderos y que necesitaban ser ampliados, más que corregidos; por ello se limitó a desarrollar y elaborar temas ya enunciados en *El mundo como representación*. En 1836 publicó *Sobre la voluntad en la naturaleza*, tres años más tarde, se le concedió un premio ofrecido por la Real Sociedad Noruega de las Ciencias de Trondheim, por su ensayo sobre la libertad de la voluntad. El último libro, junto con otro titulado *El fundamento de la moral*, al que, con gran disgusto suyo, negó un premio a la Real Sociedad Danesa de Ciencias, fue publicado a continuación en un volumen titulado *Los dos problemas fundamentales de la ética*, en 1841. Después en 1844 sacó a la luz una segunda edición de su obra principal, enormemente aumentada con la adición de cincuenta capítulos suplementarios y con revisiones fundamentales referentes a la filosofía de Kant. Sin embargo, no fue hasta 1851, con la publicación de una colección de ensayos bajo el título *Parerga y Paralipomena*, que abarcaba desde extensos trozos de filosofía universitaria y

religión hasta cortos artículos y aforismos sobre temas literarios o psicológicos, cuando comenzó por fin a suscitar el interés que hacía tanto tiempo consideraba le era debido. Murió el 21 de septiembre de 1860, se puede decir que había llegado a ser el centro de una especie de culto, con un círculo íntimo de discípulos leales, consagrados a él y con un siempre creciente grupo de admiradores en lugares tan distantes como Inglaterra, Rusia y los Estados Unidos.

II PUNTO DE VISTA DEL ARTE

La descripción pesimista que Schopenhauer hace del mundo, sus reflexiones acerca de la vacuidad y carencia de valor de la vida, su explicación de los fines y objetivos que los seres humanos persiguen y su exposición de la manera en que tienden a justificar sus actividades, lo mismo a sus propios ojos que a los ojos de los demás, todo esto prepara el camino a su teoría del arte y del lugar de la conciencia estética en el mundo de la experiencia. La posición que le asignó fue de hecho de la mayor importancia. Schopenhauer estaba muy lejos de creer que el arte jugaba un papel meramente ornamental en la vida de la mente; no pensaba que fuera simplemente una especie de producto de lujo de las sociedades civilizadas que no poseyera auténtico interés intelectual ni fuera digno de serio análisis filosófico. Esta visión de su situación no había sido rara entre los filósofos que escribían en los siglos XVII y XVIII, cuando el desarrollo en otros campos proporcionaba a la investigación científica y a la especulación sus principales elementos y modelos; como resultado, las cuestiones artísticas recibieron tan solo un trato arrogante y precipitado. En el siguiente siglo cambió la actitud y Schopenhauer no estaba solo al tratar de restablecer el equilibrio, asignado al arte un lugar preeminente en su sistema. Sin embargo, el tono de entrega y casi apasionado con que trata el tema, el interés de algunas de sus ideas y la considerable influencia y reputación que sus puntos de vista alcanzaron después de su muerte, son factores que dan a su teoría estética un título especial para que la examinemos.

Ya he recalcado suficientemente hasta donde estaba dispuesto a llegar Schopenhauer para acentuar las limitaciones inherentes a nuestro conocimiento ordinario del mundo. Se ha demostrado que la ciencia, de la que podría esperarse cierta comprensión y luz, no es mas que una esclava de la voluntad; el cuadro científico del mundo se ha construido tan sólo en respuesta a las exigencias y necesidades de la vida práctica y, en consecuencia nada tiene que hacer más allá de la desnuda superficie de las cosas. Y cuando volvemos nuestra atención al pensamiento y al conocimiento en su nivel de sentido común ordinario, encontramos la misma superficialidad esencial; porque una vez más éstos simplemente sirven para ayudarnos a lograr los objetivos que temporalmente satisfarán nuestras necesidades, deseos y apetitos. Parecería, por tanto, que permaneceremos eternamente cautivos, sin posibilidad de escape, dentro de las formas restrictivas del principio de razón suficiente que como ya se ha dicho define nuestra misma naturaleza en cuanto seres cognoscentes. Sin embargo ahora resulta que este no es totalmente el caso; y ver que no lo es, sostiene Schopenhauer, implica una estimación apropiada del papel y sentido de la experiencia artística.

Al final del último capítulo se sugirió que no sería malinterpretar, después de todo, las intenciones de Schopenhauer si se viese su interpretación filosófica general del mundo a la luz de una analogía con ciertas formas de expresión artística. Esta manera de ver encuentra apoyo en gran cantidad de observaciones referentes a las relaciones entre arte y filosofía, que pueden encontrarse desparrramadas por sus escritos. Aunque, por razones que pronto serán evidentes no quiso equiparar a las dos o tratar a las segunda como simplemente una especie de la primera, creyó que existen similitudes importantes entre la actitud del filósofo que es fiel a su vocación y el punto de vista del artista genuino; la alta profesión de ambos tiene sus raíces en la reflexividad que brota primariamente de la claridad con que son conscientes del mundo y de sí mismos

Común a cada uno a cierta emancipación de los impedimentos de la cotidiana existencia y de los modos de pensamiento y conocimiento que inseparablemente son parte de esa existencia. Esto es lo que los capacita para, por así decir, retroceder de la experiencia y del complejo esquema de relaciones que ordinariamente nos determina su estructura, logrando con ello un tipo de aprehensión tan alejada de la ordinaria, que intentar comunicar su contenido puede en algunos casos encontrar inicialmente una total incompreensión o una enorme sorpresa; en realidad un atributo esencial del gran artista o filósofo consiste en el hecho de que no puede ir de

la mano con la cultura normal que existe en su época, sino que proyecta sus obras hacia delante . Y es este mismo despegue, esta libertad de los fines de la voluntad lo que también suscita esa actitud característica de admiración por la vida y el mundo, que se encuentra en la base de toda verdadera obra de arte e igualmente en toda metafísica; actitud que conviene distinguir del muy diferente fenómeno de la curiosidad interesado. Porque la última, al revés de la primera, pertenece a la existencia diaria gobernada por la voluntad y es algo en lo cual lo que tal vez comienza como perplejidad genuina y desinteresada respecto a la naturaleza de las cosas degenera con demasiada facilidad; por ejemplo, la contemplación del echo de la muerte tiende rápidamente a llevar a una inquieta búsqueda de calmantes confortadores bajo la forma de doctrinas religiosas o metafísicas que garanticen la inmortalidad personal.

Después de decir esto, sin embargo aun quedan diferencias importantes entre arte y filosofía. El fin del filósofo debería ser proporcional una explicación comprehensiva y lo más completa posible del mundo, para poder delinear su carácter más íntimo o esencial en tanto que totalidad. Además aunque cuanto diga brotara en primer lugar de una visión de las cosas, una aprehensión perceptiva que presenta la usual y gastada escena bajo un aspecto completamente novedoso, debe destilar sus descubrimientos de una forma tal que pueda convertirse en una posesión firme y perdurable de la mente humana. Por ello se requiere que sean propuestas y articuladas con el lenguaje razonando y sistemático de la reflexión: la filosofía es la repetición o expresión completa y cuidadosa de la esencia del mundo con conceptos muy generales, porque solamente con ellos es posible lograr una visión de esa esencia total que en todas partes será adecuada y aplicable. Pero al arte no se aplican las mismas consideraciones. Para comenzar, las artes solamente hablan el lenguaje ingenuo e infantil de la percepción, no el lenguaje abstracto y serio de la reflexión por ello tienden a darnos vislumbres fragmentarios; una imagen efímera de alguna parte de la realidad; un ejemplo, no la totalidad. Una vez mas, se sostiene que en el arte está contenida ciertamente toda la verdad, pero tan solo implícitamente o *virtualiter*; y, también respecto a eso difiere de la filosofía, en la que intenta ofrecer la naturaleza última del mundo de una forma explícita o directa. Con esto llegamos a la concepción schopenhaueriana de la aprehensión artística, se sostiene que los verdaderos objetos de la percepción estética son lo que el llama ideas, es decir, las formas permanentes esenciales del mundo y sus fenómenos. Pero éstas, es necesario insistir en ello no pueden ser equiparadas con la naturaleza verdadera e íntima de la realidad en el sentido en que la filosofía trata de comprenderla; no se identifican con la esencia del mundo sino que tienen una situación independiente. La manera en que Schopenhauer propone estas diversas características es típica de su procedimiento general. Con frecuencia se muestra dispuesto a plantear y desarrollar sus pensamientos sobre los diversos aspectos de un tema como se le van inmediatamente ocurriendo, sin preocuparse mucho acerca del problema de sus interrelaciones y conexiones o aun de su compatibilidad última.

Pero de cuanto se ha sostenido, emerge al menos que consideró al arte como esencialidad cognoscitiva. La creencia de que las obras artísticas tiene una función o valor puramente emotiva, 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: como el lo expresa, su única fuente es el conocimiento de las ideas, su único fin la comunicación de este conocimiento. Si es así, se presentan inmediatamente dos problemas; uno (con la terminología de Schopenhauer) surge del lado del sujeto, el otro del lado del objeto. Siguiendo el curso de su exposición, comenzaremos con el primero.

En pocas palabras, la dificultad es esta: si el individuo cognoscente es como Schopenhauer lo describe, equipado con un intelecto cuya única función es servir a la voluntad comprendiendo la realidad bajo el sistema de relaciones definitivas del mundo considerado como idea, ¿como puede Schopenhauer atribuirle otra y tan diversa capacidad cognoscitiva, que trasciende todas las formas ordinarias de conocimiento y que no esta mediatizada por los principios según los cuales proceden tales formas de conocimiento? ¿No contradice esa atribución la concepción misma del sujeto del conocimiento como ha sido identificada y explicada a lo largo de su original análisis epistemológico?

La respuesta de Schopenhauer, muy simple, es que lo hace; pero que admitirlo, por mucho que sorprenda, de

ningún modo afecta la validez de su posición o razonamiento general. Por lo contrario, representa una idea que forma parte integrante de todos sus sistemas. El sujeto cognoscente, considerado desde el punto de vista de la experiencia y conocimiento artísticos, no se puede describir en los mismos términos que el sujeto cognoscente del que se ha ocupado en sus anteriores discusiones del sentido común y del conocimiento científico; se debe entender, en el caso del arte, que el sujeto del conocimiento ha sufrido un cambio, una transformación. Por eso sostiene que si nos es posible elevarnos del conocimiento de las cosas particulares al de las ideas, esto solamente puede suceder por una alteración que se realiza en el sujeto, que a su vez, es análoga y corresponde al gran cambio de la naturaleza del objetivo, y, por virtud de la cual, el sujeto, en cuanto conoce una idea ya no es un individuo.

Con el fin de explicar lo que piensa, Schopenhauer contrasta específicamente la actitud estética hacia la experiencia con la científica. La última mira como a través de objetos a sus posibles usos y efectos: se centra la atención sobre puntos particulares, se buscan y comprueban propiedades y relaciones, se construyen y experimentan hipótesis, se señalan posiciones temporales y espaciales tan solo y exclusivamente desde este constante e invariable punto de vista. Por otro lado es un rasgo permanente de la conciencia estética el prescindir completamente de esta manera de ver; uno deja de considerar el donde, el cuando, el porque y el para que de las cosas, y simple y sencillamente mira el qué. Además, es algo esencial en el tipo de experiencia que ahora considera Schopenhauer, que el sujeto no mire al mundo a través de los lentes de conceptos preexistentes, esos instrumentos de la razón originariamente forjados y a continuación utilizados para los intereses prácticos de la voluntad. Por lo contrario todo el poder de su mente ha de colocarse en la percepción; debe hundirse en esto, para que toda su conciencia se llene con la tranquila contemplación del objeto natural actualmente presente: paisaje, árbol, figura humana o cualquier otra cosa que pueda estar contemplando. Cuando logra alcanzar este estado puede decirse que se pierde en el objeto de su contemplación; olvida su individualidad, su voluntad y continua existiendo tan solo como puro sujeto, un limpio espejo del objeto, de tal modo que al describir su experiencia ya no es posible distinguir claramente entre el que percibe y su percepción; se prefiere decir que ambos se han convertido en uno, ya que la conciencia entera se llena y es ocupada por una única imagen perceptual. En conexión con esto recuerda una frase de Spinoza, que la mente es eterna en cuanto concibe cosas bajo la forma de eternidad; para el que se sume en la contemplación artística del mundo, las nociones de espacio y tiempo parecen perder todo su sentido ordinario y la concepción que el hombre tiene normalmente de sí mismo como individuo activo, contrapuesto a los demás objetos a los que mira desde el punto de vista de sus actuales o posibles relaciones con sus propios deseos o aversiones, ya no parece aplicable en modo alguno.

Por ello se puede establecer una distinción entre el individuo cognoscente como tal y el sujeto de conocimiento puro, sin voluntad, sin dolor, fuera del tiempo de la percepción estética. El primero junto con las cosas particulares que conoce, esta siempre en un lugar particular, en un tiempo particular y es un eslabón en la cadena de causas y efectos; el último y su correlato, la idea, en contraste ha sobrepasado todas estas formas del principio de razón suficiente y no puede ser descrito inteligiblemente según ellas.

Schopenhauer elabora ulteriormente su doctrina de la conciencia estética cuando se pone a caracterizar lo que llama el hombre de genio. La persona ordinaria es al menos la mayor parte del tiempo incapaz de un conocimiento puramente contemplativo del mundo. Cercado por sus propias preocupaciones, prisionero de su propia subjetividad, ligado a los senderos familiares de pensamiento que son la expresión de su propia naturaleza volvía, este hombre cuando ve algo en forma típica busca apresuradamente el concepto bajo el cual pueda colocarse, como un hombre perezoso busca una silla y ya no le interesa nada más. Pero ver a los objetos de esta forma, simplemente como ejemplos de conceptos familiares, es adherirse a los principios de selección y comparación establecidos tan solo con vistas a la conveniencia o a la utilidad; en consecuencia todo se distorsiona, se adultera: en la mente del hombre lleno de sus propios fines, el mundo se parece a un hermoso panorama en el plano de un campo de batalla. Sin embargo la manera de ver de un genio artístico es de un orden muy diferente. Como está únicamente dotado de la facultad de proseguir en el estado de percepción pura, alistando al servicio de esa percepción intelectual recursos normalmente movilizadas al servicio de la voluntad, su mente es capaz de moverse libremente hacia cualquier cosa que se le presenta y de lograr, así,

una aprehensión objetiva de las cosas, inasequibles e aquellos cuya única reacción, ante lo que perciben, consiste en hacer preguntas acerca de sus posibles usos, o consecuencias o efectos; por medio de este alejamiento de la actitud mental característica de la mayoría de nosotros casi siempre le es posible alcanzar una situación de concentración no turbada en la que los objetos mas ordinarios parecen completamente nuevos y poco comunes. Además, el hacerlo durante un periodo suficientemente largo le posibilita para reproducir con un arte deliberado lo que ha hendido de esa forma. Al mismo tiempo Schopenhauer niega enérgicamente que las capacidades atribuibles al genio sean tales que todo hombre de talento y perseverancia pueda adquirir; sería absurdo, por ejemplo, decir que lo que el genio logra es difícil, porque esto sugeriría que se trata de algo que buena cantidad de personas podrían lograr a fuerza de trabajo duro y de dedicación mientras la verdad es que de ningún modo esta en nuestro poder. Vuelve a recalcar lo mismo una y otra vez en diferentes lugares. El genio es por su esencia algo innato y raro, posesión de muy pocos y la distinción entre el hombre de genio y el hombre de simple talento es absoluta: el hombre de talento es como el tirador que acierta en un blanco que los demás no pueden acertar, el hombre de genio es como el tirador que acierta en un blanco que los demás no pueden ni ver. Tampoco debemos identificar la imaginación con el genio.

Es tentador hacerlo, porque la primera es ciertamente una condición necesaria para la posesión del segundo en cuanto es capaz de extender el horizonte intelectual mas allá de los límites de la experiencia personal y esto es indispensable para toda autentica concepción y creación artística. Pero también puede actuar de una forma muy diversa; por ejemplo, como medio para satisfacer deseos egoístas y sensuales bajo la forma de fantasías e ilusiones de escape. Este es realmente el papel que ejerce en el caso de novelas malas o indiferentes de esas a las que el publico general es tan adicto en las que el lector identificándose con el héroe, logra una satisfacción vicaria o una excitación agradable para su voluntad. Cualesquiera que sean las similitudes respecto a otros puntos entre sus ideas, la visión de Schopenhauer respecto al arte difiere ampliamente de la sugerida por Freud. Cuando Freud sostiene que el arte puede arrojar luz sobre áreas de nuestra vida psíquica, para las cuales el hombre ordinario es ciego, esta desde luego en línea con gran parte de lo que Schopenhauer escribió respecto al papel del genio de la actividad artística. Por otra parte, la afirmación de Freud de lo que solamente en el arte ocurre aun que el hombre, consumido por sus deseos y que este juego, gracias a la ilusión artística, provoque efectos como si fueran algo real, hubiera parecido a Schopenhauer aplicable tan solo a indignas producciones artísticas de segundo orden. Pensar de esta manera acerca de la genuina creación artística sería hacer violencia a todo el concepto de arte, al mismo tiempo que fundamentalmente captar mal la calidad única de la experiencia estética. Ni siquiera puede pensarse, sostiene Schopenhauer, que el artista represente objetos o experiencias como una forma de auto gratificación o con vistas a dar gusto o compensar los deseos de otros; esa idea quita todo sentido a la noción de consciencia estética que implica el logro de un estado mental en el cual, podemos decir, se guarda el sábado de la penal servidumbre del querer. Por esta razón ciertas pinturas, con razón llamadas encantadoras o atractivas, sin embargo no llegan a obras de arte precisamente por lo bien que esos epítetos las describen.

Schopenhauer menciona, por ejemplo, ciertos bodegones holandeses que, a través de los efectos de *trompe l'oeil* que sin duda logran, nos obligan a ver las cosas pintadas como objetos de consumición deseables y por ello, al excitar el apetito, terminan con toda contemplación estética del objeto. Y exactamente lo mismo puede decirse cuando se representan formas desnudas que excitan los apetitos sexuales del que contempla, una falta que rara vez se encuentra en la pintura y escultura clásicas. Del mismo modo los libros o cuadros que por su modo de tratar ciertos temas suscitan repulsión o disgusto son igualmente inadmisibles desde un punto de vista estético; porque también aquí es afectada la voluntad aunque de modo contrario.

Schopenhauer piensa que la cualidad de falta de voluntad intrínseca a la contemplación estética es también característica de ciertas especies de experiencia memorativa: esas le interesaron, igual que más tarde, a Proust. Por eso pregunta por que particulares secciones o momentos de nuestras vidas, recobrados y recordamos de un pasado lejano, vuelven a veces con una luz tan extraña y encantada y bajo un aspecto tan diferente de aquel bajo el cual se nos presentaron entonces. La explicación esta en que cuando recordamos esos acontecimientos, solamente vuelve a nosotros el contenido objetivo de lo que se experimento originariamente; el acompañamiento individualmente subjetivo, en forma de ansiedades y deseos que distorsionaron nuestra

aprehensión y estropearon nuestro goce, ha sido olvidado y esta ausente. De ahí brota la ilusión de que las escenas y acontecimientos de los que entonces teníamos conciencia, se colocan ante nosotros de una forma tan pura y no turbada como están ante nosotros sus imágenes ahora en el recuerdo, de tal modo que los días lejanos parecen, a los ojos de la memoria, fragmentos de un paraíso perdido. La liberación de los quereres y cuidados subjetivos, que en el caso de la memoria suponemos erróneamente haber gozado en otros tiempos transfiriendo al pasado nuestro alejamiento presente de los intereses que entonces nos dominaban, es, en el caso de la contemplación estética, un presente a través de una realidad transitoria. En cierto momento Schopenhauer hasta indica que el principal problema de la estética filosófica se encuentra en como es posible encontrar satisfacción en algo que no tiene relación con nuestra voluntad, sosteniendo que el problema se resuelve cuando se percibe que la satisfacción estética consiste precisamente en la ausencia de toda volición. Sin embargo, en otra parte completa esta caracterización negativa con la observación de que el goce estético también depende necesariamente de la naturaleza de lo que es aprehendido o percibido: calificación claramente esencial si su explicación ha de tener verosimilitud.

Mucho de lo que Schopenhauer dice acerca de la conciencia estética conserva reminiscencias de ideas expresados anteriormente por Kant en su *Crítica del juicio*; en realidad, él mismo admite que Kant ha hecho un grande y permanente servicio a la consideración filosófica del arte. A pesar de haber tenido de hecho poca susceptibilidad hacia lo bello, crítica que tal vez explica en parte las referencias específicas comparativamente ligeras que Schopenhauer hace a la tercera Crítica en su obra sobre el tema. Kant ha insistido en que el alejamiento de todo deseo o interés práctico es un rasgo esencial del marco mental o actitud estética y ha sostenido que este alejamiento se refleja en todos los juicios de gusto o apreciación artística; al mirar o controlar una cosa en cuanto bella somos necesariamente indiferentes a la cuestión de cómo esa cosa afecta o puede conectarse con necesidades o p quereres humanos particulares sean nuestros o de los demás; no nos interesa por ejemplo como posible objeto de posesión o consumo. Por ello Kant escribió que todos han de admitir que un juicios sobre lo bello que este influido por el mas ligero interés es muy parcial y no un juicio puro de gusto: el gusto en lo bello es, de hecho, la única delectación desinteresada y libre, ya que con el, ningún interés, sea del sentido o de la razón, extorsiona la aprobación; y pro ello el favor en cuanto opuesto a la inclinación o al respeto es el concepto adecuado según el cual ha de describirse y entender el placer que nos producen los objetos bellos o las obras de arte. Se sigue que al menos por lo que se refiere al juicio de gusto puro la consideración de la utilidad carece de importancia; porque de este juicio se dice que combina placer o aversión inmediatamente con la contemplación desnuda del objeto sin referencia a su uso o a cualquier fin. Íntimamente unido a este punto esta el acento de Kant pone en el carácter impersonal y universal de la apreciación estética. No se me da derecho a atribuir valor estético aún objeto modo particular en que ese objeto particular me afecta a mi, considerado como persona individual con gustos y objetivos específicos; donde el placer es estético o se cree que no es, el hombre no "puede hallar como razón de su placer condiciones particulares de las que solamente su yo subjetivo sea parte. Así, el placer de una persona ante un cuadro puede depender completamente de que forma parte de sus posesiones, o también de que le recuerda un incidente de su personal historia que le gusta recordar. Si es así, su goce deriva puramente de la relación que tiene con el, una relación que otros no comparten y en algunos casos ni podrían; en ese sentido necesariamente se ve impedido para sostener que su satisfacción sea estética. Porque, según la manera de ver kantiana, un juicio acerca de que algo es bello, ha de interpretarse siempre en cuanto implica una referencia a las adecuadas reacciones y sentimientos de todo aquel ante quien se coloca la cosa en cuestión; contiene una exigencia implica de acuerdo o asentimiento de cada sujeto. Cuando Schopenhauer habla de la retirada de la voluntad y del hundimiento de la voluntad como esenciales para la experiencia estética, podemos suponer que ha sido influido por ideas parecidas a las que acabamos de mencionar. Pero al mismo tiempo seria poco correcto considerar su teoría propia como una especie de reafirmación de la posición kantiana con un lenguaje más romántico e imaginativo. En pasajes como los citados Kant se ocupaba, ante todo, del problema relativamente estrecho de determinar la situación de los juicios estéticos, y de iluminar sus bases o fundamentos; había que situar este fundamento, sugirió el, primariamente en nuestra compartida capacidad para responder a la unidad y designio discernibles en los todos presentados, y en nuestra capacidad para gozar de las cosas en cuanto se reconoce que suscitan la armónica acción reciproca de las facultades de comprensión e imaginación dentro de la conciencia del sujeto que percibe. Al proponer esta interpretación, ciertamente

trato de trazar una línea clara entre conocimiento estético y nuestro conocimiento ordinario o científico del hecho empírico, en el que los datos de la experiencia de los sentidos son asumidos y organizados por determinados conceptos. Sin embargo, no presentó esta distinción como si afectase a dos formas rivales de conocimiento, una de las cuales fuera inherentemente superior a la otra sería más exacto decir que no consideró a la conciencia estética en absoluto como fuente de conocimiento objetivo: el juicio de gustos es un juicio cognoscitivo sino estético, lo cual significa que se trata de uno cuyo fundamento determinante no puede ser más que subjetivo. Por lo contrario, ya como ya hemos visto, Schopenhauer tenía la opinión de que la conciencia estética constituye conocimiento, conocimiento que aporta una comprensión de la realidad de un orden superior al que puede lograr la investigación científica. Más aun, la noción de contemplación desinteresada adquiere en sus manos un significado más amplio que el que Kant le dio. No solamente implica despojarse realmente de todas las formas ordinarias de interpretar el mundo de tal forma que supone un cambio radical en la concepción del sujeto cognoscente; considera también a la conciencia estética como poseedora de especial valor evidente para todo el que acepta las implicaciones generales de su teoría filosófica, en virtud de la liberación temporal que aporta de la esclavitud de la voluntad. La experiencia de lo sublime ilumina esto en forma suprema. Porque aquí el hombre es consciente de objetos o acontecimientos que mantienen una relación hostil con su voluntad y que normalmente inspirarían intenso miedo; sin embargo, es capaz, por medio de una trascendencia libre y consciente de la voluntad y del conocimiento que con ella se relaciona, de contemplarlos con calma completa, elevado por encima de sí mismo, de su persona, su querer y de todo querer.

Para los ojos contemporáneos las comparaciones de Schopenhauer entre ciencia y arte, hechas siempre con vistas a exponer las deficiencias de la primera pueden parecer variaciones de un tema demasiado familiar; los sistemas metafísicos de todos los tiempos han tendido a encarnar preferencias comprensivas, como si formas de investigación humana totalmente diferentes pudieran ser admitidas y premiadas según una escala común. La teoría no constituye una excepción. Pero surge una dificultad más peculiar en el presente contexto de su aparente disposición para asignar a la conciencia artística un papel similar al papel atribuido por otros filósofos al conocimiento suprasensible o intuición: ¿no se le puede acusar de introducir en su sistema un tipo de doctrina que sin ponerse a dudarlo ridiculiza cuando lo encuentra propuesto en otra parte? Podría haber respondido a esto que el apelaba a una clase de experiencia, no solo perfectamente inteligible en sí, sino también capaz de comunicarse con precisión y efectivamente por medio de las obras de arte reales; por otra parte, en el caso de los intuicionistas los modos de conocimiento postulados no satisfacen ninguna de estas condiciones. Porque Schopenhauer ciertamente pensó que el artista creador era un hombre dotado, no tan solo del don de captar el auténtico carácter de las cosas, sino además de la capacidad para encarnar en formas concretas los contenidos de su visión, de modo que pudieran ser percibidos por los demás; al repetir lo que el ha visto en una obra voluntaria e intencional el artista nos capacita para ver el mundo a través de sus ojos. Por eso de ningún modo suscribió la tesis poco plausible que lo intrínseco del genio artístico está simplemente en la capacidad de tener experiencias reveladoras o para realizar actos internos de la imaginación, sido la habilidad para comunicarlo una cuestión secundaria sin importancia. Creyó que el artista, para que merezca ese nombre debe también estar dotado del poder para expresar convincentemente y comunicar externamente la naturaleza de sus percepciones.

Aun así, Schopenhauer tendió a actuar demasiado la hendidura entre aprehensión originaria o visión, por un lado y su encarnación material en obras de arte por otro. Parece que una separación tajante entre los dos es generalmente artificial y en algunos casos, imposible de establecer, en especial cuando se examina a la luz de lo que muchos artistas han dicho acerca de su método de trabajo.

Bajo el influjo de la corriente romántica, dio una interpretación esencialmente inspirativa del genio creador y esa interpretación presta fácilmente a expresarse en términos del sentido de exaltación y elevada sensibilidad perceptiva que informa ciertos estados contemplativos. Tampoco puede negarse que su tendencia a separar el lado visionario del ejecutivo o activo del logro artístico se debía en parte a su deseo de preservar el arte de toda contaminación fundamental por parte de la voluntad; aunque podría objetarse que hasta la contemplación pura requiere probablemente un ejercicio de la voluntad en algún sentido, en cuanto implica

mantener fija la atención. Mas estas consideraciones, aunque responsables de algunas de las debilidades de la explicación de Schopenhauer, también la llevaron a poner de relieve factores que no siempre habían sido suficientemente percibidos. Se dio cuenta por ejemplo, de que existen importantes analogías entre los respectivos puntos de vista y actitudes del artista creador y del respectivo observador estético. Es común a los dos el apartarse de los intereses que ordinariamente gobiernan la naturaleza y dirección de la atención que prestamos a las cosas y una disposición para ver la experiencia de una forma que implica el abandono temporal o abdicación de nuestro mas ordinario papel como observadores prácticos, como agentes no contemplativos intencionales desde este punto de vista la situación y postura mental del espectador estético encuentra su natural contraparte en el marco que rodea un cuadro y lo retiene completo, aislado y autosuficiente, como algo que ha de mirarse por su propio derecho; y la capacidad para adoptar y conservar esa actitud, es tanto una condición de la creación de obras de arte como de su goce y comprensión.

Porque solamente así pueden verse las cosas, la gente las situaciones, la vida misma del nuevo modo que, según Schopenhauer, debe ofrecer, como función propia, el arte genuino.

III ARTE Y REALIDAD

Schopenhauer derivó su concepción del arte como conocimiento de las ideas de Platón, aunque no de la teoría estética peculiar de Platón. Platón, en su opinión se había dado cuenta perfectamente de que el mundo de la experiencia sensorial ordinaria no tiene mas que un ser relativo; en cuanto a ello la visión platónica del conocimiento empírico de cada día se asemejaba a su propia concepción de ese conocimiento, en cuanto abarca al mundo considerado como una multiplicidad de cosas particulares ordenadas bajo las formas de espacio, tiempo y causalidad. Y esto no es todo. Schopenhauer señala que la teoría platónica implica sostener que el tipo de conocimiento en cuestión no constituye conocimiento del mundo como realmente es en su naturaleza mas intima; Platón habla, en contraposición, del verdadero conocimiento que tiene como objeto el mundo de las ideales eternas que son los inmutables arquetipos permanentes, las cosas de la experiencia ordinaria constituyen meras sombras flotantes de ellas. Y este aspecto de lo que Platón dice aunque inadecuado en su formulación, puede ser reformulado de modo que armonice con las teorías propias de Schopenhauer.

Las ideas platónicas no representan la esencia metafísica interna del mundo, porque esta es la voluntad. Pero según una posible interpretación, representan la objetividad directa de la voluntad, de un modo que no pueden los objetos de la experiencia sensorial ordinaria, por ser estos últimos tan solo una objetivación indirecta de la cosa en sí: cada idea representa un distinto estadio o grado en la objetivación de la voluntad misma, grados que son todos los cuerpos naturales, tanto orgánicos como inorgánicos, también, las fuerzas generales que se revelan según leyes naturales.

Concebidas de este modo, las diversas ideas se presentan en individuos y particulares innumerables y se relacionan con ellos como arquetipos con sus copias; de este modo ocupan una curiosa posición intermedia entre los dos polos, en función de los cuales caracterizó originalmente Schopenhauer la realidad y nuestro conocimiento de ella, complicando considerablemente su explicación.

En la percepción ordinaria de los sentidos solamente se captan los particulares, porque aquí la unidad originaria y esencial de una idea está quebrada en la pluralidad de los individuos de los que se compone el mundo de todos los días; en el arte, por otro lado, nos hacemos conscientes de la existencia y naturaleza de las ideas en sí. Al mismo tiempo, no quiso sostener que el conocimiento artístico sea totalmente independiente de la percepción sensorial normal de las cosas particulares; y considerarlo intermedio, si lo hubiera hecho, hubiera sido extraño. Su posición es, mas bien, que el artista logra conciencia y comprensión de la idea en y a través de los fenómenos individuales de la experiencia diaria; por esos afirma que es frecuentemente la practica, tanto en las artes pictóricas como en las literarias, tomar una persona o cosa individual y presentarnos la como una entidad separada, mostrando con la mas escrupulosa exactitud todas sus peculiaridades, hasta la mas trivial, llegando a sostener que el fin de este procedimiento es la revelación de la

idea subyacente. Parece, de hecho, sugerir que cuando por ejemplo, un pintor toma como tema un frutero, las manzanas, y las peras reales que ve sobre la mesa sirven de medio a través del cual contempla su auténtica esencia o forma; y que, al retratarlas pictóricamente, trata de comunicar la naturaleza íntima de lo que de ese modo percibe.

Aún así, y a pesar de tales cualificaciones, la visión que este parece estar presentando puede chocar al lector como muy excéntrica. Ciertamente constituye una paradoja, por ejemplo, sugerir que cuando decimos que el tema de un cuadro es un jarrón de lirios, o un grupo de figuras danzantes, o el rostro de un hombre, no queremos expresar simplemente que se trata de un cuadro de la especie de cosas que podemos ver o tocar ordinariamente, sino que también representa algo más, en concreto una entidad misteriosa que escapa a la percepción ordinaria. Porque no queda claro como se supone que las ideas se relacionan con las cosas de todos los días y como se supone que quedan retratadas en las obras de arte. Cuando, de un modo normal, hablamos de que una cosa representa a otra, podría suponerse que al menos implicamos como posible en principio comparar la representación con aquello que, según se dice, retrata o manifiesta; un modelo arquitectónico, por ejemplo, puede compararse con el edificio del que es modelo. Pero no está claro que clase de sentido pueda darse a la noción en el caso de las ideas postuladas de Schopenhauer. ¿Puede, por ejemplo, decirnos realmente que entiende por ellas, a no ser remitiéndonos al final a las pinturas, las esculturas, etc., que, según se alega, las manifiestan? Y si no hay otro método independiente para observarlas, difícilmente puede decirse que surja el problema de compararlas con sus representaciones pictóricas. Por esta sola razón puede objetarse que, aunque admitamos que conceptos como percepción, visión y verdad tienen implicaciones especiales cuando se emplean dentro del campo de la crítica y valoración estética para caracterizar obras de arte, los términos en función de los cuales trata Schopenhauer de dilucidar estas implicaciones no son en apariencia de gran ayuda.

Tras de las concesiones de Schopenhauer acerca de los verdaderos objetos del conocimiento artístico se puede descubrir el perfil de un problema o más bien de un cúmulo de problemas que desde tiempos antiguos han especulado y teorizado sobre el arte y que, durante el siglo XIX, se presentaron en forma nueva y llamativa. Porque en ese siglo la noción de representación en el arte y, en particular, los criterios anteriores de hasta qué punto y de qué manera busca el pintor, escultor o poeta interpretar y trasladar el carácter y cualidad de la realidad percibida, se convirtieron en el foco de la investigación y de la crítica; revaloración que encontró expresión en teorías estéticas muy originales y en grandes experimentos artísticos con frecuencia estimulantes. En parte como consecuencia de este movimiento somos hoy conscientes, de modo peculiar, de las dificultades que rodean a la desde hace mucho tiempo honrada concepción del arte como imitación de la naturaleza y la necesidad de trazar una línea entre el sentido en que se puede decir que obras de arte particulares retratan aspectos de la vida y la experiencia y el sentido en que puede hacerlo, digamos, una fotografía, una figura de cera, un reporte policiaco o el historial de un caso psicoanalítico. Pero sería absurdo sostener que la sensibilidad ante esas distinciones se limita a nuestro tiempo, como la historia sola de la pintura lo evidencia. Y el mismo empleo que hace Schopenhauer de la terminología de las ideas platónicas, con la intención de explicar la diferencia entre la actividad del artista y la del mero copista o creador de ilusiones, se parece en muchos puntos a las teorías anteriores. Por ejemplo, era algo comúnmente aceptado en las academias desde el siglo XVI que la tarea del pintor o escultor era descubrir y articular los esquemas o formas fundamentales que se manifiestan en la imperfecta esfera de la experiencia diaria, descubrir la estructura real permanente de los objetos naturales, estructura concebida frecuentemente en términos cuasi geométricos. Y los elementos de esta manera de ver pueden ciertamente discernirse en el tratado de Schopenhauer acerca de la representación artística de la figura humana, en el que trata de darle una justificación filosófica. Así, al examinar el ideal clásico de belleza humana, como lo expresa la escultura griega, empieza atacando la idea de que a este ideal se llegó sólo empíricamente, o sea, coleccionando determinadas partes bellas, descubriendo y tomando notas aquí de una rodilla, allí de un brazo y juntándolas para construir un todo bello. Esta opinión absurda y sin sentido debe ser abandonada completamente. Por lo contrario, deberíamos darnos cuenta de que el escultor hasta cierto punto anticipa a priori el tipo general de la belleza humana y, por ello, el capaz de emplearla como un medio para interpretar y juzgar las figuras humanas reales e imperfectas, frente a las cuales nos pone la percepción sensorial ordinaria. Hablando en lenguaje

figurado, comprende las palabras medio pronunciadas por la naturaleza e imprime sobre el duro mármol la belleza de la forma que ella no logra producir en mil intentos. No obstante, recalca que la clase de profética anticipación de lo bello de que habla, de ningún modo ha de concebirse como totalmente independiente de la experiencia sensorial. Tanto las artes plásticas como pictóricas exigen esa experiencia, en cuanto proporciona un esquema, por medio del cual lo que se conoce oscuramente a priori puede llegar a conciencia clara y distinta y se hace posible su representación inteligente. Pero no debe confundirse el conocimiento a priori aquí implicado con nuestra conciencia a priori de las formas del principio de razón suficiente. El último, ejemplificado en el conocimiento e investigación científicos, tan solo se refiere al cómo de las apariencias; por lo contrario, el primero mantiene relación, no con el cómo sino también con el que de los fenómenos, de otro modo, con las subyacentes ideas que manifiestan o significan.

Hay sin duda buenas razones para protestar contra la noción del artista como una especie de instrumento simplemente registrador, que reproduce en otro medio los datos ofrecidos a su aparato sensitivo; en este sentido lo que dice Schopenhauer tiene cierta fuerza. También parece razonable señalar que los cánones específicos de excelencia estética no se puede considerarlos como se los pudiera descubrir examinando y comparando cuidadosamente los atributos físicos de una selección representativa de los seres humanos actuales. Pero esta idea, puede objetarse, solamente parecerá plausible en cuanto supongamos que tal selección ha sido hecha según principios cuya validez ya se presume: haríamos mejor en reconocer francamente que los modelos estéticos formales son algo que aportamos, en vez de leer mecánicamente en los ejemplos de la naturaleza y que se desarrollan y logran aceptación general por medio de las invenciones y experimentos de los artistas creadores, que luchan por simplificar o poner orden sobre las caóticas complejidades de la experiencia en bruto; adaptando una observación de Blake, podríamos decir que los cánones artísticos no son abstraídos o compuestos desde la naturaleza, sino que son de la imaginación. Se pueden interpretar las referencias de Schopenhauer a las anticipaciones a priori por parte del artista como una indicación relativa de este tipo. De todos modos, persiste el sentimiento embarazoso de que su concepción metafísica del arte en cuanto aprehensión de inmutables ideas eternas tiende a llevarnos a una distorsión y que, a fin de cuentas está expuesta a objeciones similares a las que pueden suscitarse contra las teorías imitacionistas puras como las que él ataca. Porque, primero, indica que la forma ideal que el artista comprende y descubre es algo fijo e inalterable, algo que una vez manifestado a los ojos de los mortales, no podemos dejar de reconocer como expresión de la verdad última inmutable. Pero esta manera de ver no toma en cuenta uno de los sin duda más palpables rasgos de la historia y desarrollo de los modos artístico de expresión y descripción, es decir, las amplias divergencias entre las normas de perfección adoptadas por hombre que viven en distintos climas culturales o periodos históricos. Esto resulta clarísimo si examinamos las profundas desigualdades que pueden existir entre diferentes estilos artísticos en sus métodos característicos para representar el mismo tema. Una comparación entre los modos como se trata la figura desnuda en la pintura y escultura clásica y gótica proporciona una ilustración útil. Como lo dijo *Sir Kenneth Clark*, un artista que trabajara al principio del sigloXV no nos deja la duda de que estimaba el ideal clásico de belleza física y de que podría reproducirlo si quisiera, pero no lo decidió y e, en cambio, creó deliberadamente, o adaptó una nueva forma femenina que había de satisfacer el gusto nórdico, durante doscientos años. De hecho, la opinión de que existe o un modelo real o forma esencial discernida por el artista a través del engañoso velo de las apariencias puede atribuirse principalmente a la aceptación tácita, por medio de un largo hábito, de esquemas y formas con las que los defensores de esta teoría se han familiarizado y aprendido a aplicar desde la primera juventud, con la consecuencia de que la idea de que hubiera otros modos alternativos de representación se veía como imposible o no se tenía en cuenta. Y esto sugiere otra dificultad ulterior en la explicación de Schopenhauer. Una objeción común contra la tesis de que la función esencial del arte es la fiel imitación de la naturaleza es que resulta incapaz de hacer justicia a las nociones de originalidad, individualidad e innovación que están profundamente dentro de la concepción del logro y valor artísticos; como correctivo, con frecuencia se ha pensado en la importancia de recalcar el carácter creativo del arte, frente a aquellos que tienden a describirlo demasiado exclusivamente en el lenguaje de observación y descubrimiento. Las obras de arte no son meros vehículos de información, intentos para registrar como son las cosas cuando se ven desde un punto de vista hipotéticamente neutral. Es totalmente cierto como ya nos hemos dado cuenta, Schopenhauer habla del artista en cuanto nos hace posible ver las cosas de una forma totalmente extraña con nuevos ojos, tratando

la novedad de visión y la originalidad como atributos necesarios del genio. Pero ¿no podría objetarse que, al considerar los productos del arte esencialmente ejecuciones de formas o Ideas fundamentales, el mismo pone demasiado hincapié en el lado puramente reproductor de la obra de arte, descuidando su aspecto complementario de invención? Y lo que dice ¿no tiene además la desventaja de que parece petrificar las formas legítimas de la expresión creativa en esquemas y normas establecidos por anteriores logros artísticos, poniendo de ese modo estrechos límites a las posibilidades de futuros desarrollos de estilo y gusto?

IV LAS ARTES NO PICTÓRICAS

Hasta ahora nos hemos fijado en la filosofía del arte de Schopenhauer desde la perspectiva de lo que dice acerca de la pintura y la escultura. 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. Pero su noción de las ideas fue propuesta como clave para interpretar también las demás artes, con la excepción importante de la música, a la que dedico un tratamiento diferente. Veamos ahora como las acomoda dentro del esquema de su doctrina general.

Arquitectura. Schopenhauer gradúa las artes según una escala que refleja la estructura de su explicación metafísica de cómo la voluntad se manifiesta en el mundo de la experiencia. Ya se indicó anteriormente que a los diferentes estadios de objetivación de la voluntad en la realidad fenoménica corresponden diversas ideas específicas, y que estas forman un orden ascendente. Las ideas a las que la arquitectura hace percibir claramente, según se sostiene, constituyen el grado mas bajo de la objetividad de la voluntad y son identificadas por el con el residuo fundamental y explicable ulteriormente, según se pretende, presupuesto por las explicaciones y teorías de las despreciadas ciencias mecanicistas. Por ello se nos dice que tales ideas, como las de gravedad, cohesión y rigidez representan el interés principal de la arquitectura y que hablando con propiedad, el conflicto entre gravedad y rigidez forma su único material estético. Si hacemos caso omiso de la indicación de que el arquitecto posee un conocimiento más allá de la capacidad del científico naturalista, no es difícil ver de un modo general lo que vale esencialmente esta pretensión. Se afirma que el tema constante de la arquitectura es el de soporte u peso, su ley fundamental, que el peso no esté sin suficiente soporte y que no haya soporte sin peso apropiado: se dice que el mas puro ejemplo del tema en cuestión se encuentra en los edificios contruidos según el principio de columna y entablamento, de tal forma que la acción reciproca de los dos y su relación mutua se hace evidente. En otros estilos de arquitectura no se logra este efecto de pura separación; porque en la bóveda cada piedra hace las veces de soporte y de peso, y se tiene la impresión, al menos, de que los mismos pilares se mantienen en posición por la presión de arcos opuestos. Schopenhauer objeta lo mismo a los techos sesgados y también a las casas en las que los balcones sobresalen sin medios visibles de ser sostenidos parecen estar colgados y turban la mente. Por otro lado, cuando se construyen los edificios de modo que asegure la separación manifiesta de peso y soporte y según cálculos precisos acerca del soporte necesario requerido por un peso dado, la tensión e interacción entre las cualidades propias de la masa tosca de piedra pueden manifestarse plenamente, haciendo con ello que esas mismas cualidades desplieguen sus potencialidades de las formas mas precisas e impresionantes. Y precisamente esto es el fin estético de la arquitectura un fin cuya promoción se ve además asistido por el respeto cuidadoso de las reglas de proporción y simetría y por el empleo de formas rectas y regularmente curvadas: cubos, cilindros, conos y similares.

Estas consideraciones llevaron a Schopenhauer a considerar el estilo griego de edificar como el mas alto y perfecto alcanzado y en verdad alcanzable y a sostener que toda clara separación de las reglas y formas encarnadas en este estilo es siempre un paso por el camino errado. Es cierto que matiza su opinión hasta el punto de admitir que, al seguir el ideal griego, los arquitectos deben estar dispuestos a adaptarlo a las circunstancias y limitaciones impuestas por el clima, el periodo y la región. Es cierto también que se muestra dispuesto a conocer cierta belleza a la arquitectura gótica y esta de acuerdo en que a través de su estructura esencialmente vertical que se remonta a su aparente conquista de la gravedad por la rigidez, adquiere el carácter misterioso e hiperfísico que comúnmente se le atribuye. Pero por todo eso se basa últimamente en

ilusión, logrando su efecto de modo puramente subjetivo y apelando a nuestras emociones y a ciertas asociaciones de carácter histórico, suscitando así sentimientos extraños al verdadero arte. Además, al emplear muchos artificios que estructuralmente no tienen importancia o son innecesarios, se manifiesta que carece de la calidad abierta y la honestidad característica de los edificios clásicos, en los que vemos que cada parte logra su fin del modo más directo y simple.

Poesía y Drama. A la luz de la tesis general de Schopenhauer acerca del papel de los conceptos en el arte, podría a primera vista parecer difícil como dar una explicación satisfactoria de la literatura en sus diversas formas. Porque, como él indica, los conceptos abstractos son ciertamente el material inmediato de la poesía lo mismo que de la prosa; no obstante se dice que el conocimiento de la idea, que únicamente puede obtenerse por medio de la percepción, es tanto el objeto del arte literario, como de la pintura y escultura. Opina además, que en realidad no es difícil reconciliar estas proposiciones: lo mismo que el químico obtiene precipitados sólidos combinando fluidos completamente claros y transparentes, así el poeta sabe como precipitar, digamos lo concreto, lo individual, la idea perceptible de la universalidad abstracta y transparente de los conceptos por la manera como los combina

La posición general sostenida a lo largo de la discusión de Schopenhauer acerca de las artes literarias es, de hecho, que en el dominio tanto de la poesía como del drama se ocupan, por medio del uso preciso o sugerente de las palabras, de crear y comunicar imágenes concentradas, fecundas, imágenes que tienen su única fuente y adquieren su poder significado de la experiencia vivida en toda su variedad e individualidad. Al mismo tiempo, en vista de que el poeta, tanto como el pintor, se esfuerza por expresar las ideas implícitas en los objetos particulares de la percepción sensorial; las escenas, los objetos, las situaciones, emociones, etc., que presenta imaginativamente son pintadas de una forma capaz de revelar las verdades universales referentes a las cosas descritas; es como si el genio poético pusiera ante nosotros un espejo clarificador en el cual todo lo que es esencial y significativo se nos presenta reunido colocado bajo la luz mas brillante y queda excluido cuanto es accidental y ajeno. Matthee Arnold, mas tarde expresó una idea muy parecida al escribir en un ensayo sobre Maurice de Guérin, que el poder de la poesía al tratar con las cosas esta en que nos hace sentir que estamos en contacto con la naturaleza esencial de esos objetos, que ya no nos aturden ni oprimen, sino que tenemos su secreto y estamos en armonía con ellos. Además, Schopenhauer sostiene que, gracias a la adaptabilidad del medio que emplea, el poeta es capaz de moverse en un campo mucho mayor de experiencia que el pintor; especialmente esta en una posición que le permite lograr, por medio de sus obras, una penetración mas profunda y comprehensiva de la naturaleza humana. Porque, mientras un paisaje puede desplegar todo su carácter a un pintor desde un punto de vista particular y en un único momento bien escogido, no se puede decir lo mismo de la naturaleza humana; la personalidad de los seres humanos no se manifiesta completamente en sus posturas o expresiones estáticas, sino que solamente puede salir plenamente a la luz en movimiento, a través de continuidades y formas en el desarrollo de sus pensamientos y acciones y precisamente, el arte literario es el único capacitado para captar e iluminar este movimiento. Por ello puede afirmarse que presentar al hombre en los diversos aspectos de su vida, sentimiento y comportamiento es el tema y problema supremo de la poesía: dicho de otro modo, la poesía se enfrenta con la revelación de esa idea que constituye el más alto grado de la objetividad de la voluntad.

Música. Para Schopenhauer la música ocupa un lugar privilegiado entre las artes, separada de las demás. No pretende, como la arquitectura manifestar las ideas, demostrando como se muestran directamente en ciertos materiales naturales. Pero tampoco busca hacerlas aparecer por medio de la representación de cosas particulares en otro medio. Porque hablando con propiedad, no le interesa reproducir en absoluto las ideas. Parece que a Schopenhauer le ha impresionado el hecho de que en música la gran mayoría de las obras puramente instrumentales no tienen un tema específico: dicho de otra forma, no parece razonable o apropiado investigar de que o acerca de que tratan, del mismo modo que se puede decir de un cuadro con figuras o fruta, o de un drama o novela que tratan de cierta clase de situación o personaje. Como en cierto momento lo formula Schopenhauer: todo el que se entrega plenamente a la impresión de una sinfonía, parece ver que todos los acontecimientos posibles de la vida y del mundo se realizan en el; sin embargo, al reflexionar no puede encontrar parecido entre la música y las cosas que han pasado por su mente. Pero ¿no suscita esto un curioso

problema?, porque ¿cómo puede decirse que una pieza de música, como una sonata, le parece al oyente que es profundamente expresiva o elocuente, y al mismo tiempo no le parece eso o que de algún modo describe algo al margen de ella misma?

Schopenhauer concedía que la música es compuesta, con mucha frecuencia, con vistas a reproducir en el auditorio los fenómenos del mundo perceptible, como si pudiera fungir como una especie de cuadro con sonidos. Llamó a esta música imitativa y su ejemplificación la encontraba en obras tales como las *Estaciones de Haydn*; pero sostuvo que todas las composiciones de este tipo revelaban una mala interpretación de la naturaleza esencial de la música y que habían de ser rechazadas enteramente. Se puede aplicar la misma objeción cuando las palabras de una canción o del libreto de una ópera se convierten en lo principal, dándose a la música un papel subordinado o meramente expresivo: si la música mantiene muy unida a las palabras y trata de formarse según los acontecimientos, está intentando hablar un lenguaje que no es el suyo.

Schopenhauer sale de su camino para condenar el modo en que la mente se ve distraída de la música, no simplemente por el intenso interés provocado por el desarrollo de la trama, sino también por el espectáculo brillante y elaborado que caracteriza la representación de tales obras; de ahí que el auditorio se convierta en tan poco receptivo como es posible del lenguaje sagrado, misterioso, íntimo de los sonidos y se impide el logro del objetivo musical directamente el ballet es aún peor; porque se alega que aquí se entromete un elemento de lascivia, que amortigua aún más la respuesta estética.

Todas estas reflexiones se conectan con la creencia de Schopenhauer de que, en último análisis, la música está relacionada con la voluntad, sola y en sí: las demás artes hablan tan sólo de sombras pero ella habla de la realidad. Sostenía que aunque no puede suponerse sin caer en el absurdo que la música trate directamente de los fenómenos tangibles o visibles que constituyen el mundo de la percepción sensorial y de las ideas que subyacen a ellos, no ha de pensarse, por esa razón, que se sostiene por su propia cuenta, sin relación con nada que caiga dentro del ámbito de la consciencia humana. Por lo contrario, en la música encuentra su más profunda y completa expresión artística el lado íntimo del hombre y también del mundo en general. Y aquí tenemos la respuesta, piensa Schopenhauer, a nuestra pregunta acerca de por qué respondemos a la música de ese modo, de por qué sentimos que encarna una verdad, que sin embargo, no podemos explicar considerando que las obras musicales se esfuerzan por representar o significar de otra forma elementos particulares en nuestra experiencia perceptiva.

Porque lo que la música nos da es, ni más ni menos, la historia secreta de nuestra voluntad y en la melodía encontramos la quinta esencia extraída de las innumerables aspiraciones y emociones que caracterizan y colorean la vida íntima de cada uno de nosotros; el auténtico carácter de la melodía refleja la naturaleza eterna de la vida humana, que aspira, se ve satisfecha y aspira de nuevo. Por eso en una sinfonía de un gran compositor, como Beethoven, encontramos la manifestación, con gran precisión y sutileza, de un amplio ámbito de pasiones y sentimientos humanos: pasiones y sentimientos que, como intuitivamente entendemos, están relacionados al mismo tiempo con la naturaleza inherente de toda la realidad, con lo que Schopenhauer llamó *rerum concordia discors*, la discordante concordia de todas las cosas. De ahí nuestra inveterada a vestirse de carne y sangre a la música y a permitir a nuestra imaginación que conjure ante nosotros profusión de escenas y ejemplos tomados de la vida y la naturaleza. Pero esta tendencia no ha de conducirnos erróneamente a confundir la música con algo que no es. En el ensayo al que ya nos hemos referido, Schopenhauer insiste de nuevo en que la expresión de las pasiones es una cosa, el pintar cosas otra; y ha de reconocerse que las imágenes pictóricas evocadas por lo que oímos nunca son más que adiciones arbitrarias extrínsecas a la música en sí, que se goza y comprende mejor en su inmediata y antigua pureza.

CONCLUSIÓN

Después de esta pequeña exposición de algunas ideas de Arthur Schopenhauer, llego a la conclusión: que cualesquiera que hayan podido ser los efectos y repercusiones de sus ideas filosóficas en la posterioridad, las preferencias de Schopenhauer del mismo modo que en otras artes se caracterizaban por su entusiasmo hacia

los modelos griegos, reflejaban ampliamente los intereses y simpáticas corrientes en Alemania durante las primeras décadas del siglo XIX. Los ya más grandes avances del gusto romántico, manifestados en la segunda mitad, poco hubieran podido atraerlo o mejor dicho poco le hubieran llamado la atención.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de referencia:

" Schopenhauer, A.: *El mundo como voluntad y representación*. II Vol. Madrid, 1960 (2ª ed).

" Gardiner, P.: *Schopenhauer*. Fondo de Cultura Económica (México) 1997.

" Philonenko, A.: *Schopenhauer, Une Philosophie de la Tragédie*. París Librairie Philosophique J. Vrin, 1980.

Otras obras:

" Schopenhauer, A.: *Meditaciones sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*. Madrid Tecnos, 1999.

" Schopenhauer, A.: *El dolor del Mundo y El Consuelo de la Religión*. Madrid, Alderabán, 1998. Ed, Diego Sánchez Meca.

" Schopenhauer, A.: *Sobre la Voluntad en la Naturaleza*. Trad. De Miguel de Unamuno. Madrid, Biblioteca de Filosofía y Sociología, 1889.

" Schopenhauer, A.: *Parerga y Paralipomena*. Trad. De Antonio Zozaya. Madrid, Biblioteca filosófica, 1889.

" Schopenhauer, A.: *Eudemonología (Tratado de mundología o arte del bien vivir; metafísica de lo bello y estética)*. Trad. de Jiménez García de Luna. Madrid, 1901.

" Schopenhauer, A.: *Alrededor de la Filosofía*. Trad. De Francisco Lombardía. Valencia, Prometeo, s. f.

ÍNDICE

Índice

Contenido Página

I. Vida e Introducción 1-4

II. Punto de Vista del Arte 5-17

III. Arte y Realidad 17-22

IV. Las Artes no Pictóricas 22-27

Conclusión 28

Bibliografía 29

Índice 30

Erstlingsmanuskripte, 72 (Sämtliche Werke, ed. P. Deussen, vol. XI)

(III, Pág. 174)

(III, Pág.. 157)

(I, Pág.. 342)

(III, Págs. 176–7)

(I, Pág.. 239)

(I, Pág.. 228)

(I, Pág.. 231)

(Parerga, II, Pág. 81)

(Parerga, II, Pág. 447)

(II, Pág. 152)

Critique of Judgement, tr. J. C. Meredith, pag. 43.

Ibíd., Pág., 49.

Ibíd., Págs. 41–42

(I, Pág. 287)

(I, Pág. 288)

Kenneth Clark, *The Nude*, pag. 310.

(III, Pág.,. 184)

(III, Pág., 188)

(I, Pág., 313)

(I, Pág., 338)

(Parerga, II, Pág., 463)