



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filosofía

2019

Lo sublime y el genio filosófico:

de Kant a Schopenhauer

Autor: Mario Requejo Rodriguez

Tutor: D. Fernando Calderón Quindós



*“ Sabiduría y genio, esas dos cumbres del Parnaso del conocimiento humano,
no radican en una facultad abstracta y discursiva sino intuitiva.*

La verdadera sabiduría es algo intuitivo, no abstracto ”

Arthur Schopenhauer





ÍNDICE

-Resumen	1
-Abstract	1
1. Introducción	2
2. El sentimiento de lo sublime	3
2.1. Historia del término	3
2.2. Lo sublime en Edmund Burke	4
2.3. Lo sublime en Kant	8
2.4. Arthur Schopenhauer	13
2.4.1. Claves de su filosofía	14
2.4.2 Filosofía del arte: lo sublime en Schopenhauer	16
3. El genio filosófico	23
3.1. El genio antes de Kant y Schopenhauer	23
3.1.1. Charles Batteux	23
3.1.2. Claude-Adrien Helvétius	26
3.1.3. Denis Diderot	27
3.2. El genio en Kant	31
3.3. El genio en Schopenhauer	36
4. Conclusiones	40
5. Bibliografía	43

RESUMEN

En el presente trabajo emprendemos el estudio de dos nociones muy vinculadas a lo largo de la historia: lo sublime y el genio. Por un lado, hundimos nuestras raíces en la concepción histórica del término de lo sublime: su desvinculación del concepto de lo bello y su evolución a lo largo del tiempo, centrándonos en la importancia que adquirirá en las teorías estéticas de Burke, Kant y Schopenhauer; por otro, dedicaremos nuestros esfuerzos al estudio de la noción del genio en el período de tiempo que abarca desde la Ilustración hasta el Romanticismo y teniendo como base a autores como Batteux, Helvétius, Diderot, Kant y Schopenhauer.

ABSTRACT

In this work we undertake a study of two notions closely linked throughout history: the sublime and the genius. On the one hand, we sink our roots in the historical conception of the sublime term: its separation from the concept of beauty and its evolution over time, being focus on the importance it will acquire in the aesthetic theories of Burke, Kant and Schopenhauer. On the other hand, we will devote our efforts to the study of the notion of genius in the period of time spanning from the Illustration to Romanticism and taking into account authors like Batteux, Helvetius, Diderot, Kant and Schopenhauer.

Palabras clave: Deleite, Arte, Contemplación, Intuición, Sujeto de Conocimiento Puro, Sujeto de Talento Innato, Entusiasmo, Fantasía.

Key words: Delight, Art, Contemplation, Insight, Pure Knowledge Subject, Innate Talent Subject, Enthusiasm, Fantasy.

1. INTRODUCCIÓN

¿Cuándo aparece por primera vez el término de lo sublime? ¿Podemos considerarlo una categoría estética independiente de la idea de belleza? De ser así, ¿en qué se diferencian? Por otro lado, ¿qué significa la noción de genio y qué características se le atribuyen? ¿Cuál es su finalidad estética?

La respuesta a las tres primeras preguntas la encontraremos en la primera parte de nuestra investigación. En ella, nos centraremos en el estudio de las raíces históricas en las que se apoya la idea de lo sublime, su separación del concepto de lo bello y su evolución a lo largo del tiempo. Las dos cuestiones siguientes tendrán su solución en la segunda parte del trabajo, dedicada al estudio de la figura del genio en el período de tiempo que abarca desde la Ilustración hasta el Romanticismo. Por último, y a modo de corolario, trataremos de conciliar ambas nociones para determinar si lo sublime es un producto exclusivo del genio.

Los autores a los que recurriremos para el examen del término de lo sublime serán Burke, Kant y Schopenhauer. Para investigar lo que supone la figura del genio tendremos como referentes, por este orden, a Batteux, Helvétius, Diderot, Kant y Schopenhauer.

Quiero expresar mi agradecimiento a Fernando Calderón Quindós por su incansable esfuerzo a la hora de corregir y perfeccionar todas las ideas que contiene el presente trabajo.

2. EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME

2.1. Historia del término

La primera noción del término de lo sublime aparece en la obra —traducida por el poeta y crítico literario Nicolás Boileau (1636-1711) en 1694— *Peri hýpsous o Sobre lo sublime*, tratado que pertenece al Pseudo-Longino. A pesar de ser una fuente del saber de la época junto al *Arte Poética* de Aristóteles, el *Peri hýpsous* se encuentra incompleto y no identifica lo sublime como una noción estética sino más bien como un rasgo del estilo noble o elevado, y se refiere más a la perfección del discurso y al hombre que a los objetos del mundo que le rodea. Existen cinco causas de lo sublime según el Pseudo-Longino, divididas a su vez en dos tipos: innatas y técnicas. Las primeras se refieren al talento del poeta para comprender pensamientos extraordinarios y a su incondicional pasión hacia lo patético o emocional; las segundas, a la formación de figuras, a la nobleza de dicción (para el uso de metáforas) y a la grandeza del estilo.

Lo sublime se ha identificado, dentro de la cultura clásica griega y latina, como una parte de la teoría de los estilos literarios (*genera dicendi*) que recogió el filósofo y retórico griego Teofrasto, autor de las *virtudes dicenci*. Esta teoría (cercada al ámbito de la retórica y la literatura) fue trabajada posteriormente por Cicerón, Quintiliano y el Pseudo-Demetrio, y diferencia tres tipos de estilos literarios: el estilo elevado, el estilo vehemente y el estilo simple. El primero hace hincapié en la fuerza de la concepción; el segundo, en la fuerza de la pasión; el tercero, en la claridad de la exposición. Lo sublime no se consideraba un concepto estético sino una variación de lo bello y se incluía dentro de sus márgenes en cuanto al gusto por lo elevado, por la grandeza y por la magnificencia.

Los avances científicos del siglo XVII y los descubrimientos de zonas geográficas nunca antes exploradas transforman la visión del mundo y nuestra relación con la naturaleza. Se rompe con la concepción racionalista-platónica que impera hasta el

momento, en la que lo sublime solo supone un rasgo o trazo de la belleza como concepto estético. Boileau define el concepto de lo sublime como "cierta fuerza del discurso para elevar y seducir el alma"¹. Algunos autores como La Motte-Houdard (1672-1731) o La Bruyère (1645-1696) asocian el sentimiento de lo sublime al uso del lenguaje y a la aplicación del estilo. En parecido caso se encuentra John Milton (1608-1674) y su obra *El paraíso perdido*, cuyas metáforas influyeron de manera notable en Burke.

A principios del siglo XVIII se despierta en Inglaterra un renovado interés por lo sublime. Se comienza a diferenciar entre el estilo sublime y lo sublime como concepto. Autores como el dramaturgo John Dennis (1658-1734) o el neoplatónico Anthony Ashley Cooper, 3^{er} conde de Shaftesbury (1671-1713), comienzan a examinar el concepto de lo sublime tras sus viajes a los Alpes y expresan su asombro por las majestuosas e irregulares formas de la recién descubierta naturaleza exterior. El primero identificó lo sublime con lo vertiginoso; el segundo, con lo más grande a lo que puede aspirar el ser humano, el Dios como creador. Aun así, la obra más determinante en la nueva forma de valorar lo sublime será la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), de Edmund Burke. De aquí en adelante el concepto de lo sublime se diferenciará por completo del de lo bello. La belleza supondrá armonía, regularidad y orden; lo sublime, vastedad, desmesura y grandiosidad. La belleza se encuentra en las cosas pequeñas, en los detalles y adornos, en los colores vivos, en lo pulcro, en lo liso. Por el contrario, lo sublime se ejemplifica en los grandes desiertos, las altas cumbres, los gigantescos océanos, lo oscuro, lo tenebroso. Lo bello produce placer; lo sublime, respeto.

2.2. Lo sublime en Edmund Burke

El filósofo y político inglés Burke (1727-1795) consiguió separar de manera

1 Estudio preliminar de Menene Gras Balaguer de la obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Edmund Burke, Madrid, Alianza Editorial, 2005, en referencia a las *Reflexiones sobre Longino* y a la traducción del *Tratado de lo sublime* del Pseudo-Longino. Lo antecedente sigue en general las anotaciones de Balaguer.

tajante el sentimiento de lo sublime del sentimiento de lo bello en sus *Indagaciones* en 1757. Según él hay objetos que poseen cualidades bellas o sublimes capaces de despertar ciertas impresiones en el sujeto que lo admira. El individuo es capaz de percibir las propiedades bellas o sublimes del objeto gracias a los órganos de los sentidos. Por un lado se encuentra el sujeto que recibe las impresiones, y por otro está el objeto que posee las cualidades bellas o sublimes; a partir de la experiencia, el sujeto es capaz de descubrir propiedades bellas o sublimes en los objetos que admira y reaccionar de una manera u otra.

El estudio de Burke parte de una perspectiva empírica y fisiológica que hunde sus raíces en el cartesianismo y mecanicismo francés. Esta hipótesis defendía que las propiedades de los objetos externos estimulan los nervios del sujeto que los contempla. Así, el objeto, a partir de sus cualidades, motiva el movimiento del sujeto y determina sus sensaciones y sentimientos. Esta teoría, iniciada por Descartes (1596-1650), supuso un punto de inflexión dentro de la teoría del conocimiento humano y sus límites e influye posteriormente en pensadores ilustrados como Condillac (1714-1780), La Mettrie (1709-1751) o el enciclopedista Diderot (1713-1784), figuras que influyeron a su vez en la obra del filósofo analítico Burke.

Para Burke todos los seres humanos tienen relativamente en común la facultad del gusto. A partir de esta cualidad, el sujeto reacciona con placer o displacer ante las propiedades que posee un objeto. En este proceso entran en juego otros factores como la costumbre, la imaginación o la facultad de razonar y juzgar, que determinan la emoción estética que obtenemos del mundo exterior. Burke elabora su teoría del gusto y explica que existen para todos los seres humanos ciertos principios establecidos que varían en función de los factores citados anteriormente. Ahora bien, la teoría de Burke no disipa las dudas existentes en torno al estudio del gusto, ya que entran en juego muchas otras variables como la educación, la cultura o los hábitos del sujeto que pueden llegar a dificultar el establecimiento de una única norma del gusto. Burke, en el apartado "Del gusto" en sus *Indagaciones*, lo señala de la siguiente manera:

El término gusto, como todos los términos figurativos, no es totalmente exacto; lo que entendemos por él dista mucho de una idea simple y determinada en las mentes de muchos hombres, y, por consiguiente, es propenso a la incertidumbre y a la confusión.²

Pese a ello, debe tenerse en muy alta consideración su empeño por definir un término tan problemático.

En sus *Indagaciones*, Burke se esfuerza en distinguir el sentimiento de lo sublime del sentimiento de lo bello, sin ocultar su predilección por el primero. De este modo, enriquece y amplía el campo estético. Según el filósofo irlandés, y como se dijo anteriormente, existen ciertas características en los objetos de la naturaleza exterior que estimulan al sujeto y que producen en él pasiones como el temor o el respeto, sensaciones asociadas al término de lo sublime. Aun así, un objeto sublime no tiene por qué dejar de ser bello, algo con lo que coincidirá Kant tiempo después en el análisis que hace de ambos términos estéticos.

Burke define los objetos sublimes como "todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror"³. Burke define el temor como el principio predominante de lo sublime. Todo objeto que despierte temor es a su vez sublime. La sensación de dolor se convierte, por un lado, en una pasión más poderosa que la idea surgida del placer, y por otro, en una vía que nos acerca a la idea de la muerte. La sensación de terror aumenta si añadimos lobreguez al objeto que ya es de por sí terrible. A través del dolor y el temor el sujeto puede sentir *deleite*; no placer. El asombro es la pasión que surge en el sujeto cuando contempla un objeto sublime; un estado del alma que aparece cuando el sujeto aprehende la idea del horror, donde se pierde sin ser capaz de atender a nada más que al objeto que le atemoriza: "el asombro

2 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 34.

3 *Ibid*, p. 66.

es el efecto de lo sublime en su grado más alto"⁴. Lo sublime se convierte en algo irresistible que escapa a nuestra razón y que afecta solo a nuestras pasiones: lo sublime se siente. Son sublimes los objetos de enormes dimensiones como el gigantesco océano, la infinita cúpula del cielo estrellado y un enorme paisaje montañoso bañado por la noche. También lo son los colores oscuros, los silencios sepulcrales, la soledad, los ruidos excesivos o intermitentes, los gritos de las fieras o, incluso, la inmensidad de la luz del sol. En suma, todo aquello que despierte asombro, peligro, terror y respeto.

En contraposición con lo sublime, la belleza es para Burke "aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él"⁵. Burke distingue entre belleza y deseo, siendo este último una especie de energía que incita al sujeto a poseer cosas, no por bellas, sino por razones completamente ajenas a la belleza. Los objetos bellos deben ser pequeños, lisos, delicados, finos y de colores vivos. En consecuencia, son bellas las flores silvestres, los paisajes verdes iluminados por la luz del sol o, incluso, la claridad de la mirada. Burke señala que los objetos bellos no tienen por qué ser proporcionados, ya que la naturaleza produce seres y formas irregulares que son bellas de por sí. El placer constituye, al contrario que lo sublime, el principio predominante de la belleza.

Hemos visto las notables diferencias entre lo sublime y lo bello. De igual modo, no todos los seres y formas deben poseer unas cualidades u otras de manera exclusiva. Un objeto puede ser bello y sublime a la vez, es decir, si un objeto es bello no implica que no pueda ser sublime, y viceversa. La combinación de ambas cualidades en el objeto no supone una contradicción: "Si lo blanco y lo negro se suavizan y unen, mezclándose de mil maneras; ¿dejan acaso de ser blanco y negro?"⁶

La teoría estética de Burke marcó un antes y un después en la historia de la filosofía. Sus *Indagaciones* suponen un punto de apoyo para Kant y un claro referente para el desarrollo de la filosofía estética posterior.

4 *Ibid*, p. 85.

5 *Ibid*, p. 121.

6 *Ibid*, p. 161.

2.3. Lo sublime en Kant

Kant (1724-1804) es una de las figuras más importantes del siglo XVIII. Su contribución a la estética es bien conocida y de ella dejó registro en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), obra del período precrítico, y en su *Crítica del juicio* (1790). Uno de los aspectos más elaborados de su estética es, sin duda, la distinción entre lo bello y lo sublime.

En sus *Observaciones*, Kant aborda el tema de la estética desde distintos puntos de vista. Lo hace de manera agradable y sencilla, tratando de distinguir la naturaleza y las cualidades de ambos sentimientos, además de plantear algunas consideraciones sobre el temperamento de los hombres, las diferencias entre sexos o las características nacionales. El objetivo de nuestro trabajo pasa por analizar el significado y las características que Kant otorga a los conceptos de lo bello y, sobre todo, de lo sublime. También haremos un pequeño repaso del análisis que hace del carácter del hombre, pero dejaremos de lado las diferencias entre los sexos y las características nacionales por no ser nuestro objeto de estudio en el presente trabajo.

Aunque la estética de Kant arranca desde la teoría que Burke establece en sus *Indagaciones*, son varios sus desacuerdos. Uno fundamental es este: que para Kant el ser humano dispone *per se* de una naturaleza sublime. Para él, todos los hombres poseen un atributo que los iguala dentro de su humanidad: la dignidad, propiedad que se convierte en el fundamento de lo sublime.

Según la filosofía empirista dieciochesca, los seres humanos disponen, gracias a los sentidos, de la capacidad de reconocer en los objetos exteriores ciertas cualidades que los convierten en bellos y/o sublimes. Kant cambiará los sentidos por los sentimientos y definirá estos últimos como las actitudes que tiene el ser humano cuando se enfrenta a los objetos de la realidad exterior. Pero con ello no pretende otorgar al sentimiento un lugar de excepción. Al contrario, para él los hombres deben regirse por el principio de razón, única vía posible para evitar que aquellos determinen sus modos

de actuación. El ser humano no es, a su juicio, un mero receptor de las sensaciones que proporciona la naturaleza exterior, sino un ser con dignidad cuyas acciones se ven afectadas por los sentimientos, y siendo la razón principio rector, los objetos de la realidad exterior ya no serán tan determinantes ni afectarán tanto a la forma de actuar del hombre, vuelto ahora dueño de sí mismo.

Para Kant, toda acción moral efectiva se encuentra influida por los sentimientos del sujeto. En consecuencia, éste se deja arrastrar por una inclinación, pero es la ley moral la que debe determinar la voluntad del sujeto. Esta situación no es deseable. Es solo el respeto a la ley moral aquello que debe determinar su voluntad. Pues bien, el respeto a la ley, único sentimiento que Kant admite en la actuación moral del hombre, se identifica con lo sublime.

Lo bello y lo sublime pueden distinguirse por el efecto que producen en el sujeto. El individuo, cuando contempla algo bello, obtiene un goce relajado y sereno; se siente tranquilo y seguro ante el mundo que le rodea. Sin embargo, el placer estético que se deriva de lo sublime es el temor, el miedo, el respeto, sensaciones semejantes a las que Burke identificó en sus *Indagaciones*.

Kant explica que para provocar un sentimiento sublime en el ser humano se necesita algo más que la mera presencia del objeto: la condición sublime no basta a tal propósito. Hace falta además que el sujeto adopte un papel activo: "Las diferentes sensaciones de contento o disgusto descansan, no tanto sobre la condición de las cosas externas que las suscitan —anota—, como sobre la sensibilidad peculiar a cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas"⁷. El peligro, por ejemplo, produce un sentimiento de temor en el ser humano. El sujeto debe estar en disposición de ánimo para sentir el deleite de las ideas sublimes del objeto peligroso que tiene enfrente; debe sentir honor y respeto ante la fuerza que de él se desprende.

7 Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 2. Disponible en <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>

La teoría estética kantiana tiene un objetivo ético. Lo sublime reside en el propio sujeto, en el respeto que siente cuando se enfrenta a la grandiosidad de una naturaleza exterior a la que trata de igualar mediante un movimiento de elevación y nobleza que produce deleite. La superación de obstáculos (inclinaciones y sentimientos), el respeto a la ley y su sabida preponderancia con respecto a los objetos del mundo exterior se convierten en los pasos que debe seguir el hombre para alcanzar lo sublime, que no es otra cosa que el bien moral.

Añade Kant que los sentimientos de lo sublime y de lo bello producen en el hombre una impronta más distinguida y duradera que la que puede ofrecer cualquier otro sentimiento, y aunque no oculta que esa impronta pueda alojarse en el corazón del ser humano, señala que es necesaria una particular disposición mental para que así sea. Ambos sentimientos producen emociones placenteras, pero lo hacen de distinta manera: la sensación de lo sublime es una mezcla de agrado y terror; la de lo bello, de agrado y alegría: "lo sublime conmueve, lo bello encanta"⁸. Los objetos sublimes deben ser grandes y sencillos; los bellos, pequeños y decorados.

El sentimiento de lo sublime despierta en el sujeto una sensación de poquedad, de temor y de asombro ante las enormes formas de un mundo exterior que lo supera. El hombre se estremece ante la grandeza de una naturaleza inefable que lo sume en la melancolía, naturaleza que desata en él "altos sentimientos de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad"⁹.

Kant distingue tres tipos de sublimidad. Primero, lo sublime "terrorífico", que aporta una sensación de horror y tristeza; segundo, "lo noble", en que el hombre admira silenciosamente el objeto de lo sublime; tercero, "lo magnífico", donde la belleza se expande sobre el esbozo de lo sublime. Kant pone como ejemplo de lo primero la terrorífica soledad que estremece al hombre cuando se enfrenta a un enorme paraje desolado; de lo segundo, cuando el hombre admira un paisaje montañoso desde una

8 *Ibid*, p. 3.

9 *Ibid*.

gran altura u observa un espléndido arsenal; de lo tercero, la iglesia de San Pedro en Roma, ya que "en su traza, grande y sencilla, ocupa tanto espacio la belleza -oro, mosaico-, que a través de ella se recibe la impresión de lo sublime, y el conjunto resulta magnífico"¹⁰. Las gigantescas estructuras antiguas como las pirámides y los grandes castillos son, según Kant, sencillas, nobles y magníficas, porque su observación conmueve al hombre. También son sublimes los largos espacios temporales: si corresponden a un tiempo pasado se los designa como nobles, y si conciernen a un futuro tan lejano como infinito, terroríficos. Participan de lo sublime el entendimiento, la honestidad, la amistad, la audacia, la virtud en sí misma, la vejez, atributos que inspiran respeto, pero también la tragedia y su amor melancólico.

El sentimiento de lo bello aparece, según Kant, cuando el hombre admira palacios, paisajes verdes regados por la luz del sol, matorrales, árboles cortados en figuras, coloridas flores, adornos y ornamentos; en suma, todo aquello que aporte una sensación de alegría. Respecto a lo bello en el hombre, lo es el halago, la astucia, lo amable, el amor sexual, las comedias, las bromas, el amor jocoso y deliberado, lo joven.

Para Kant existen tres sentimientos que no son virtudes auténticas: la compasión, la complacencia y el sentimiento del honor. Es motivo de bellas acciones el sentimiento bondadoso de la compasión como capacidad para preocuparse por los demás, sin que sea virtud porque señala preferencia y significa inclinación. Sentimiento bondadoso lo es también la complacencia, a través de la cual el sujeto tiende a socializar con otros individuos, aunque está muy lejos de ser una virtud porque puede llevarnos al vicio. Los sentimientos de compasión y complacencia son para Kant virtudes adoptadas, o si descansan sobre principios, virtudes genuinas. Por último, el sentimiento del honor y su fatal consecuencia: la vergüenza. El hombre que se mueve a través del sentimiento del honor lo hace, no por bondad ni por gusto, sino por el deseo de salvar las apariencias sin las que su reputación quedaría comprometida, así que tampoco es éste un sentimiento virtuoso, solo una especie de esplendor que se acerca un poco a la virtud. La verdadera virtud para Kant es aquella que se basa en ciertos principios generales que la hacen más

¹⁰ *Ibid*, p. 4

sublime y noble. Esta virtud verdadera es "el sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana. Lo primero es el fundamento de la benevolencia universal, lo segundo, de la estimación general; y si este sentimiento alcanzase la máxima perfección en un corazón humano cualquiera, ese hombre se amaría y se estimaría ciertamente a sí mismo, pero no más que en cuanto es uno de todos aquéllos a los cuales se extiende su amplio y noble sentimiento"¹¹.

En el estudio de los temperamentos del hombre, Kant, hijo de su tiempo, argumenta que la virtud genuina es más fácil de encontrar en un temperamento melancólico. Las personas con este tipo de carácter son propensas a no preocuparse por el juicio de los demás y a tener en cuenta solo las opiniones propias, a ser libres, veraces, solitarios y, sin embargo, buenos amigos y confidentes. El hombre melancólico posee sensibilidad para lo sublime, pero cuando se derrumba puede transformarse en un soñador y en un lunático. Por otro lado, encontramos el temperamento sanguíneo, que tiene sensibilidad para lo bello; tiene tendencia a la alegría, al cambio y a la compañía. Son empáticos y generosos, pero a menudo caen en excesos por su naturaleza complaciente. El abatimiento de este carácter supone su transformación hacia lo trivial. Por otro lado, posee carácter colérico aquel que tiene sensibilidad para lo sublime magnífico. Las personas que poseen este tipo de temperamento suelen estimar su valor por medio de la opinión que los demás tienen sobre él. Sus acciones suelen ser fingidas; les importa su apariencia, su honor y su reputación ante los demás. Resultan artificiosos y vanidosos, y cuando su temperamento decae se convierten en fanfarrones.

Para Kant resulta beneficioso que la mayoría de las personas no actúen en base a unos principios, ya que éstos, cuando son muy generales, suelen mostrarse erróneos y perjudiciales para el hombre que solo se guía por ellos. No duda de que la persona cuyo comportamiento obedece solo a una serie de normas tiende a generalizar sus actos y a ignorar las diferentes posibilidades de acción que puede encontrar en los distintos contextos; para Kant sería más provechoso que las personas actuaran de manera deliberadamente bondadosa.

¹¹ *Ibid*, p. 8.

Los temperamentos de las personas son muchos y muy variados, y resultaría muy complicado exponer todos en un abanico de manera clara y diferenciada. La belleza de la naturaleza reside en su multiplicidad, en las diferencias entre seres y en los diferentes tipos de comportamientos que hallamos en el ser humano: "Los diversos grupos se unen así en un cuadro de expresión magnífica, donde la unidad se transparente en la grande diversidad y el conjunto de la naturaleza moral se muestra en sí bello y digno"¹².

Las teorías estéticas de Burke y Kant constituyen los pilares básicos en los que se apoya la metafísica de la belleza de Schopenhauer, una de las teorías estéticas más importantes de la historia de la filosofía, donde la figura del artista genial o genio filosófico supone, junto a la sabiduría y a juicio del autor, una de las dos cimas del Parnaso del conocimiento humano.

2.4. Arthur Schopenhauer

Arthur Schopenhauer (1788-1860) es uno de los filósofos más brillantes del siglo XIX. Su filosofía posee influencias de Platón, Hobbes, Rousseau, Hume y sobre todo de Kant, cuya filosofía tomó como base de su sistema. Fue coetáneo de autores como Hegel, Fichte y Schelling.

Las obras de Schopenhauer gozan de una enorme claridad y de un excelente estilo literario: dotar de inteligibilidad a sus escritos era para él la principal tarea del filósofo auténtico. A su juicio, las metáforas, las alegorías y los símbolos constituían "las mejores herramientas del filósofo"¹³. La fuerza imaginativa de su alma no tenía horizontes y se interesó por todo lo que había en la naturaleza. Su curiosidad por todo tipo de arte y su empeño por descubrir una verdad sin reservas le animaron a continuar su camino en la filosofía. Según Nietzsche, Schopenhauer era "capaz de transportar a un

¹² *Ibid.* p. 14.

¹³ Roberto R. Aramayo, *Para leer a Schopenhauer*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 53.

hombre más allá de la insatisfacción propia de la época"¹⁴, el honrado pensador que tanto necesitaba el mundo y que pocos apreciaron: solo el paso del tiempo le otorgó el prestigio que tanto se labró con afán y constancia. La fama le pasó desapercibida cuando publicó su obra magna, *El mundo como voluntad y representación* (1819). Hegel ocupaba entonces todo el interés académico, y filósofos como Fichte y Schelling desarrollaron sus sistemas en torno a su filosofía.

La filosofía pesimista de Schopenhauer, y en especial su obra *El mundo como voluntad y representación*, supone uno de los sistemas más importantes y completos de la historia de la filosofía occidental, que también sirve de pasarela con la filosofía oriental, en particular con el budismo y el taoísmo. Al filósofo alemán le gustaba comparar su obra con la Tebas de las cien puertas: sea cual sea el lugar por el que accedamos, llegaremos siempre al centro de su sistema. Por ello y por la dificultad que supone la comprensión de su estética sin una idea general de su filosofía, comenzaremos por explicar las claves de esta última hasta llegar a la parte que nos interesa: su filosofía del arte y su concepto de lo sublime.

2.4.1. Claves de su filosofía

Una de las frases más gloriosas de la filosofía de Schopenhauer es que "toda vida es sufrimiento". La existencia supone un escenario en el que predominan el mal y la lucha constante entre unos seres vivos que intentan sobrevivir en medio de un enorme caos donde el más fuerte consigue prevalecer por encima del débil. Si para Leibniz el nuestro era el mejor de los mundos posibles, Schopenhauer dirá que es el peor de todos; si la filosofía de Spinoza es panteísta, la de Schopenhauer será pandiabolista.

Su fundamentación metafísica parte de los conceptos de *voluntad y representación*. Representación significa que el mundo y todos sus objetos existen en virtud de una conciencia que los siente y los piensa. Para que el mundo fenoménico

14 Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer como educador, (tercera consideración intempestiva)*, Madrid, Valdemar, 1999, p. 48.

exista, es menester un sujeto, ya que ningún objeto puede existir sin el sujeto que se lo representa. En cuanto a la voluntad, es la esencia íntima del mundo y de todas las cosas que en él se encuentran. Se halla en estrecha relación con la Idea platónica y con la cosa-en-sí kantiana. Schopenhauer entiende la primera en estricto sentido platónico, como el *en sí* de las cosas. Todo lo que existe en el mundo representacional es una copia de las Ideas eternas, que sirven de filtro para que la voluntad pueda objetivarse en nuestro mundo. Por otro lado, la cosa-en-sí es un concepto kantiano que Schopenhauer creyó descubrir al hallar la voluntad. Según Kant, esta cosa-en-sí, que reside dentro del plano nouménico, es inconcebible para el sujeto. De igual modo, Schopenhauer explica que ningún ser es capaz de conocer la voluntad, excepto el hombre convertido en sujeto puro del conocimiento, que podrá liberarse de sus cadenas a través del arte rompiendo el *velo de Maya*¹⁵ que lo separa del en sí de la realidad y que le impide comprender la fractura, el hiato profundo que se da entre voluntad y representación. Esto no quiere decir que la representación y la voluntad supongan cosas diferentes: son uno y lo mismo visto desde distintas perspectivas.

La voluntad constituye el motor inconsciente del mundo, un impulso ciego, irracional y continuo que quiere sin querer nada en concreto. Lo es del mundo y de todos sus seres y fuerzas, un macrocosmos dentro del microcosmos y viceversa. Se encuentra en cada sujeto y en la totalidad de lo existente, y se materializa en todos ellos como el impulso que los hace querer sin razón alguna. Este deseo irracional es una de las causas principales del tormento que aflige a todos los seres vivos; es la voluntad que actúa en cada uno de ellos conduciéndolos a una imperecedera lucha y a un incontestable sufrimiento. Otra de las causas del dolor que padecen los seres humanos se halla en el egoísmo. Los hombres tan solo se guían a través de sus intereses personales, sin tener en cuenta la existencia de muchos otros seres con los que comparten mundo, a los que serían capaces de destruir para conservar su vida. La única solución contra el egoísmo es la empatía, concepto clave de la ética schopenhauariana. El sentimiento de la empatía impide que los seres humanos se destruyan unos a otros.

¹⁵ El velo de Maya es una metáfora hindú que Schopenhauer utiliza para referirse a la ilusión que divide la realidad en voluntad y representación.

Gracias a ella el hombre puede situarse en el lugar del otro: se compadece de él y comparte su sufrimiento a través de la fórmula *Tat twan asi*¹⁶: "éste eres tú".

Dentro de este drama se encuentran todos los seres, incapaces de conocer el en sí de la realidad por su sometimiento al principio de individuación o *principium individuationis* constituido por las formas a priori del espacio y el tiempo. Este principio actúa de filtro, crea el espejismo del mundo representacional donde las cosas suceden, cambian y se multiplican, e impide que el individuo sea capaz de ver el lado que se oculta tras el velo de Maya: la voluntad.

La voluntad es suprema; la razón no. Para Schopenhauer la razón constituye algo secundario; una facultad que utiliza el ser humano para defenderse y sobrevivir dentro del ámbito de la representación. Se ocupa de producir los conceptos abstractos de las intuiciones sensibles que le presenta el entendimiento, que es la capacidad del ser humano para constituir las relaciones entre las cosas. El entendimiento tiene, por lo demás, unas formas propias, de entre las que sobresale la causalidad: esencia de la representación y cuyo conocimiento puede el sujeto determinar a priori, al igual que las formas del tiempo y del espacio.

Una vez establecidas las claves del sistema filosófico de Schopenhauer, podemos dedicarnos ahora al objeto principal de nuestro trabajo: su filosofía del arte y su concepto de lo sublime.

2.4.2. Filosofía del arte: lo sublime en Schopenhauer

Todos los seres y cosas del mundo representacional se encuentran bajo el principio de individuación, esclavos del impulso ciego de la voluntad irracional que los hace querer sin querer nada en particular. De ahí nuestro desasosiego; de ahí un sentimiento insoportable de opresión y de pesadumbre. ¿De qué modo evacuarlo de nuestro ser? Mediante la contemplación de la obra de arte. Para lograrlo, el individuo

¹⁶ Expresión que Schopenhauer extrae de las *Upanishads*, obras fundamentales de la cultura hindú.

debe observar la naturaleza de un modo diferente, abandonar su particular manera de considerar las cosas y sus relaciones: debe *perderse* en la contemplación pura del objeto para poder intuir su *idea*, que para Schopenhauer es la objetividad adecuada de la voluntad. Cuando esto sucede, el individuo se convierte en sujeto de conocimiento puro, se libera del yugo de la voluntad y abandona el mundo representacional, olvidando momentáneamente el sufrimiento y la angustia que le produce la fuerza de la voluntad. El sujeto puro de conocer se enfrenta ahora a la idea del objeto particular, y el mundo representacional desaparece para uno y otro: el sujeto, a partir de la intuición, se transforma en el objeto que contempla, y el *mundo como representación* se oculta para dar paso al *mundo como voluntad*. En esta contemplación los objetos particulares desaparecen, dando lugar al en sí de las cosas y anulando los efectos de las formas a priori del principio de individuación: el sujeto "comprenderá inmediatamente que él, como tal, es la condición, es decir, el soporte del mundo y de toda existencia objetiva, pues ésta se le presentará en adelante como dependiente de la suya"¹⁷.

Tenemos ahora, por un lado, al sujeto y al objeto particular; por otro, al sujeto de conocimiento puro y a la idea o el en sí del objeto. Para Schopenhauer el sujeto volitivo nunca conseguirá satisfacer plenamente sus deseos. Por cada deseo satisfecho aparecen muchos más insatisfechos: para el individuo la satisfacción plena supone una quimera y su felicidad un espejismo. En cambio, el sujeto puro de conocer escapa de las ataduras de la voluntad al sumirse en la contemplación de la obra de arte; siente una satisfacción plena que pone fin al sufrimiento que surge de la carencia volitiva, aunque solo sea de manera momentánea. En este estado de ánimo extraordinario la mirada del sujeto es puramente objetiva y genial, se abstrae del mundo representacional y deja de lado los intereses y su propia subjetividad. Surge en el sujeto puro una calma que nunca antes había experimentado, "el estado sin dolor que Epicureo ensalzó como el bien supremo y como el estado de los dioses, pues mientras dura nos libramos de la opresión humillante de la voluntad (...) y la rueda de Ixión¹⁸ se detiene"¹⁹. Schopenhauer utiliza como

17 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Gredos, 2010 p. 220.

18 Ixión, mítico rey de Tesalia, fue castigado por Zeus a mover una rueda alada y ardiente para toda la eternidad.

19 *Ibid*, p. 237.

ejemplo de este estado interior a los pintores holandeses, que supieron plasmar la tranquilidad de ánimo propia del artista en sus *naturalezas muertas*. Todo sujeto que se suma en la contemplación de la obra podrá experimentar la impresión que el genio artístico, libre de las ataduras de la voluntad, transmite de manera puramente objetiva; el espectador queda fuera de la subjetividad y se transporta al estado de conocimiento puro, donde los deseos y toda inquietud y pesadumbre desaparecen para dar paso a la tranquilidad que mana de la mirada contemplativa. Schopenhauer explica que aunque el sujeto debe ser el protagonista de la acción, los objetos naturalmente bellos lo ayudan a emanciparse de los miedos y temores que brotan de la fuerza de la voluntad. El individuo desaparece junto al mundo que tenía ante sus ojos, y entonces surge el sujeto de conocimiento puro absorto ante la idea del objeto: "Sólo existimos como un ojo *único* del mundo que mira desde todos los seres cognoscentes"²⁰. También podemos sustraernos del sufrimiento y dejar de lado nuestro yo volitivo a través de la fantasía, por medio del recuerdo de los objetos que nos originaron una sensación agradable en su momento y que ahora vemos desde tan lejos. Ya sea evocando tiempos pasados o al sentir la grata sensación de la contemplación presente, "el mundo como voluntad desaparece, quedando únicamente el mundo como representación"²¹. En fin, aclara Schopenhauer, del conocimiento intuitivo se deriva un placer estético subjetivo, un goce que aparecerá como correlato necesario de la intuición objetiva de la Idea platónica, algo que está en estrecha relación con el sentimiento de lo sublime. Lo trataremos en el siguiente punto.

Para Schopenhauer, al sujeto le será más sencillo intuir de manera pura los objetos bellos, de los que pone como ejemplo a las plantas. Éstas no son objeto inmediato de conocimiento, y por lo tanto invitan a la contemplación estética solo de manera indirecta: necesitan de un sujeto inteligente para pasar del mundo como voluntad al mundo como representación, es decir, que "casi parece como si quisieran *darse a conocer*"²². El sujeto experimenta el sentimiento de lo *bello* cuando, al percibir

20 *Ibid*, p. 238.

21 *Ibid*, p. 239.

22 *Ibid*, p. 241. Schopenhauer cita a pie de página una idea de San Agustín en *De civitate Dei*, XI, 27.

las ideas individualizadas en los objetos, queda liberado de las ataduras de la voluntad y se convierte en un sujeto que conoce libremente. Pero cuando esos objetos suponen un peligro para la naturaleza humana y, aun así, el sujeto que los percibe no dirige su atención hacia ellos, sino que se aparta de manera consciente y se presta al conocimiento mientras se eleva por encima de sí para contemplarlos como sujeto de conocer puro, entonces lo que lo envuelve es el sentimiento de lo *sublime*, y el objeto que percibe es igualmente *sublime*.

Ambos sentimientos se parecen porque el individuo que los experimenta se transforma en sujeto de conocimiento puro, aunque también existen diferencias entre ellos. Por un lado, el sentimiento de lo bello provoca que el sujeto se libere y se olvide de la voluntad sin lucha, ya que las cualidades bellas del objeto facilitan su contemplación al convertirlo en sujeto de conocimiento puro; por otro, el sentimiento de lo sublime produce que el sujeto se arranque conscientemente de los lazos que lo unen a la voluntad y, al contrario que en lo bello, se eleve por encima de ella: el sujeto mantiene el recuerdo de la voluntad humana en general, pero se olvida de toda volición particular, es decir, de los temores y los deseos.

Lo sublime se presenta en diferentes grados, y Schopenhauer nos advierte que conservará las denominaciones de lo *sublime dinámico* (de los sentidos) y lo *sublime matemático* (del intelecto) que Kant aporta en su *Crítica del Juicio*, aunque utilizará una explicación diferente de la naturaleza interna de esa impresión²³.

Para Schopenhauer, la distinción de los diferentes grados de lo *sublime dinámico* dependerá del valor intelectual del sujeto, cuya predisposición puede verse afectada, en algunos casos, por la angustia que conlleva la contemplación de lo sublime. Así, si el sujeto es capaz de soportar el aburrimiento, la soledad y la angustia que produce la contemplación de un entorno solitario y silencioso, desprovisto de objeto alguno; si es capaz de liberarse de todo querer particular y de mantener el recuerdo de la voluntad sin que ello le afecte, convirtiéndose así en sujeto puro del conocimiento, entonces el

23 *Ibid*, cf. en p. 244-246.

entorno descrito "adquiere el matiz de la sublimidad [...] porque nos desvía de la actividad que sirve a nuestra voluntad, y nos invita a la soledad y a la contemplación".²⁴

Para ejemplificar lo sublime dinámico en grado ínfimo, Schopenhauer utiliza la imagen de un enorme y solitario territorio desprovisto de animales, vientos y corrientes de agua. La calma y la tranquilidad dotan de un aspecto sublime al entorno, donde lo único que queda es un estado de contemplación pura. Aquí lo sublime se presenta en un grado inferior porque al estado de calma y tranquilidad descrito lo acompaña todavía el recuerdo de la voluntad.

Otra imagen para ejemplificar lo sublime en un grado algo superior es la de un desierto desprovisto de toda forma orgánica y en el que solo haya rocas desnudas. Según Schopenhauer, nuestro estado de ánimo en un entorno como éste es trágico y terrible. En este caso, la fuerza con la que nos desvinculamos de los lazos de la voluntad es mayor, y por lo tanto lo sublime aparece más claramente.

En un grado aún mayor se encuentra la imagen de un desierto sumido en la tormenta en cuyo horizonte se divisen enormes rocas desnudas y donde se vea amenazada nuestra presencia. La lucha contra una naturaleza como esta rompe nuestra voluntad, y el sujeto puro de conocimiento podrá comprender las ideas de los objetos que lo amenazan.

El grado más elevado de sublimidad dinámica lo presenciara el espectador que se sitúe a orillas de un mar oscuro y tormentoso. Por un lado, su frágil condición de individuo se verá amenazada por la aniquiladora fuerza de una naturaleza en cólera que lo supera; por otro, se sentirá como sujeto de conocimiento puro, imperturbable y perpetuo ante la desgarradora lucha que se le presenta ahora en forma de representación. El sujeto se ve como condición de todo objeto, aprehende serenamente las ideas y se muestra ajeno a toda necesidad y deseo: "Se siente al mismo tiempo como individuo,

²⁴ Arthur Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia, Universitat de València, 2004, p. 164-165.

como un fenómeno precedero de la voluntad [...]; y, al mismo tiempo, se ve a sí mismo como el tranquilo sujeto de conocimiento que [...] sostiene la totalidad de este mundo"²⁵.

En lo sublime dinámico, la frágil condición humana queda reducida a la nada cuando se enfrenta a la magnitud infinita del mundo. Una sensación de poquedad atraviesa al individuo y lo convierte en fenómeno precedero de la voluntad. El sujeto debe olvidarse de sí mismo, alzar su conciencia para convertirse en sujeto puro de conocimiento y darse cuenta de que la inmensidad del mundo y del universo solo existen en su representación: "La magnitud del mundo, que antes nos inquietaba, descansa ahora en nosotros; nuestra dependencia de ella se ve suprimida por su dependencia de nosotros [...] Es ésta una elevación sobre el propio individuo; es el sentimiento de lo sublime"²⁶.

La impresión de lo *sublime matemático* aparece cuando el entorno que nos afecta es grande al equiparlo con nuestro propio cuerpo pero pequeño en comparación con la inmensidad del mundo y del universo. Éste sentimiento surge, al igual que el dinámico, por el contraste entre el individuo como fenómeno de la voluntad y nuestro ser como sujeto de conocimiento puro: "nos sentimos (...) reducidos a la nada, y, sin embargo, nos abandonamos al placer de su vista"²⁷. Schopenhauer utiliza como ejemplos de lo sublime matemático a las montañas de gran altura, las enormes pirámides o los vestigios de la Antigüedad, además de la bóveda de la iglesia de san Pedro en Roma o la de san Pablo en Londres.

Para Schopenhauer, el concepto de lo sublime también tiene aplicación dentro del ámbito de la ética. Se dice que un sujeto tiene carácter sublime cuando es capaz de considerar a las demás personas de forma completamente objetiva: no sentirá envidia ni ira hacia aquellas personas que lo odien, por lo que no le afectará la felicidad o la infelicidad personal y "se comportará más como alguien que conoce que como alguien

25 *Ibid*, p. 167.

26 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Gredos, 2010, p. 246.

27 *Ibid*. p. 247.

que sufre²⁸.

Otra noción a tener en cuenta es lo *atractivo*, que es lo opuesto a lo sublime. Este concepto, cuya aplicación ha de evitarse siempre en el arte, hace que el espectador descienda de la contemplación pura y estreche sus lazos con la voluntad y con los objetos que se encuentran bajo su dominio. El sujeto que observa algo atractivo deja de ser sujeto de conocimiento puro para convertirse en un individuo necesitado de la fuerza de la voluntad. Para Schopenhauer existen dos tipos de atractivo. Por un lado, el atractivo propio de las naturalezas muertas de los pintores holandeses, cuyos lienzos se oponen al propósito del arte al representar objetos comestibles que estimulan el apetito del sujeto, es decir, que anulan el efecto de la pura contemplación estética del espectador que las observa; por otro, el atractivo de la pintura histórica y de la escultura que representan figuras desnudas, las cuales resultan obscenas en su contemplación.

28 *Ibid*, p. 248.

3. EL GENIO FILOSÓFICO

3.1. El *genio* antes de Kant y Schopenhauer

La estética de finales del siglo XVII hereda una versión algo estereotipada del término *genio*. Este concepto se emplea de manera vaga y abstracta en el Renacimiento y hace referencia a una especie de figura retórica sin una significación precisa. La idea del *genio* no cobrará importancia hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Diderot, a través del análisis histórico y etimológico que realiza en la entrada *génie* de su *Enciclopedia*, otorga a este concepto una cierta relevancia.

En nuestro examen del *genio* nos detendremos primero en Charles Batteux y Claude-Adrien Helvétius, autores franceses que analizaron y aclararon el significado del término. Seguidamente, dedicaremos nuestros esfuerzos a comprender la teoría del *genio* de Diderot, y por último, analizaremos la figura del *genio* en los autores alemanes Kant y Schopenhauer.

3.1.1. Charles Batteux

Batteux (1723-1780) fue un teórico de la literatura, humanista y filósofo francés que se dedicó al estudio de las bellas artes. Contemporáneo de Diderot, se consagró como una de las figuras más significativas de la Ilustración francesa con su tratado más importante, *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746), obra que utilizaremos como punto de apoyo de nuestro trabajo. En ella, Batteux trata temas relacionados con la belleza, el gusto, la naturaleza, el entusiasmo y el *genio*. Nuestro estudio se centrará en la figura de este último, aunque también trataremos de aportar una visión general de su teoría de las artes.

La intención de Batteux se centra en reducir a una el número de reglas a las que se encuentran sujetas las artes del siglo XVIII, es decir, simplificar las normas en un

único principio común, simple y amplio que sirva como ley soberana para el genio. Batteux se interesa por el principio de imitación que Aristóteles establece para las bellas artes. Compara su *Poética* con algunas de las ideas de Horacio y de Boileau, y llega a la conclusión, por un lado, de que el objeto común de todas las artes debe ser la imitación de la naturaleza; por otro, de que los medios para llevarlas a cabo, es decir, la pintura, la música o la poesía entre otros, suponen las diferencias que existen entre ellas. Lo explica de la siguiente manera:

Así, por un lado se ve la trabazón íntima y la especie de fraternidad que une a todas las artes, todas hijas de la naturaleza, al proponerse el mismo fin y regularse por los mismos principios; por otro sus diferencias particulares, lo que las separa y las distingue²⁹.

Para Batteux, el arte debe imitar a la naturaleza. Las reglas a las que se encuentran sometidas las bellas artes deben ser establecidas por su juez, el gusto, que es acorde al genio. Como el arte imita la naturaleza y es producto del genio, éste, en su proceso artístico, debe imitar a la naturaleza. Así, el genio se convierte en un observador: descubre en la naturaleza aquello que nadie se ha parado a contemplar. Su función, más que imaginar, es hallar hasta el más mínimo detalle de la naturaleza para imitarlo y poder convertirlo en obra de arte: "En las artes, inventar no es dar el ser a un objeto; es reconocerlo donde está y cómo es"³⁰.

El punto de apoyo del genio debe ser la naturaleza, que contiene los más preciosos adornos y las más perfectas formas a imitar. La producción del genio se reduce a la imitación: todo lo que existe se convierte en un modelo a imitar por el artista, cuyo objetivo es contemplar continuamente la naturaleza para llevar la copia de su ser a la obra de arte.

La función de las artes, a juicio de Batteux, es presentar en la obra todos los

29 Charles Batteux, *Las bellas artes reducidas a un único principio*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016, p. 38.

30 *Ibid*, p. 49.

rasgos que existen en la naturaleza, pero hacerlo de una manera en que no resulte natural. El autor francés pone el ejemplo de un músico que hace rugir una tempestad a partir de los sonidos artificiales de su instrumento. Concluye el segundo capítulo de la obra de la siguiente manera:

(...) las artes, en cuanto a lo que propiamente es arte, no son más que imitaciones, semejanzas que no son en absoluto la naturaleza, pero que parecen serlo; así, la materia de las bellas artes no es lo verdadero [*vrai*], sino solo lo vero-símil [*vrai-semblable*]³¹.

El gusto guía al genio en su imitación de la naturaleza. Esta imitación debe ser *sabia e ilustrada*, lo que quiere decir que el artista no debe copiar la naturaleza de manera exacta, sino recoger de ella sus rasgos más importantes y mezclarlos en la obra de arte: "El arte construye sobre el fundamento de la verdad; y debe mezclarla tan diestramente con la ilusión, que de ahí se forme un todo de la misma Naturaleza"³². Así, el arte no debe ser un calco de la naturaleza, sino que debe representar una copia verosímil de la misma, el conjunto de las perfectas partes de un todo: el arte debe mostrar *lo bello verdadero*, la *Naturaleza bella*. Para ejemplificarlo, Batteux diferencia entre el arte que representa hechos históricos y la poesía. El primero representa lo que ha ocurrido; el segundo, lo que ha podido o debe ocurrir.

Los genios no siempre se encuentran en una disposición adecuada cuando imitan la bella naturaleza. El artista necesita un momento de inspiración, algo que Batteux denomina *entusiasmo*, que consta de dos elementos: por un lado, de la imagen del objeto en el espíritu del genio; por otro, de la emoción que el artista transmite al objeto. Su fuente se encuentra en el atrevimiento, en la valentía, en la integridad de un espíritu exquisito, en la llama que se enciende en el artista cuando contempla la naturaleza. El entusiasmo permite a los genios olvidarse de sí mismos y reconocer en la naturaleza aquello que es digno de llevar al arte: "Deben olvidar su estado, salir de sí mismos y

31 *Ibid*, p. 51.

32 *Ibid*, p. 58.

ponerse en medio de las cosas que quieren representar³³".

Una vez desarrolladas las ideas de Batteux, pasaremos a ocuparnos de la noción de genio en Helvétius. Si el primero identifica la figura del genio con un observador de la naturaleza, el segundo explicará que la principal característica del mismo es la *invención*.

3.1.2. Claude-Adrien Helvétius

Helvétius (1715-1771) fue un filósofo francés que participó en la *Enciclopedia* de Diderot. Sus obras más importantes son *Del espíritu* (1758) y *Del hombre, de sus facultades y de su educación* (1772), y solo la primera está traducida al castellano. Utilizaremos ésta como referencia para nuestro estudio de la figura del genio.

Según Helvétius, la mayoría de los autores que se han dedicado a escribir sobre el *genio* lo han considerado como una especie de fuego o entusiasmo que alienta la inspiración del hombre. No conforme con esta definición, dedica sus esfuerzos al estudio de la etimología de la palabra para encontrar la característica común a todos los tipos de genio. La palabra proviene de *gignere, gigno, doy a luz, produzco*. Helvétius deduce de esto la cualidad que comparten todos los genios: la *invención*.

A juicio del autor francés, tanto los descubrimientos en el campo de la ciencia como las invenciones en el ámbito del arte se han debido a la mente del genio, pero también a las condiciones en las que se encuentra en el momento de meditar su producto: "Fue el azar el que puso ante los ojos de Newton aquella manzana que caía del árbol"³⁴. La mayoría de los grandes inventores y artistas no planean pensar sus producciones: "Casi siempre es el azar quien elige por nosotros los temas de nuestras meditaciones"³⁵. Con ello no quiere menospreciarse la figura del genio, a la que debemos la mayoría de los avances técnicos y creaciones artísticas de la historia: tan

33 *Ibid*, p. 61.

34 Antonio Marí, *Euforión: Espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 52.

35 Claude-Adrien Helvétius, *Del espíritu*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 452.

solo quiere proponerse que es el azar el que "les hace [a los genios] nacer en un momento en el que estos grandes hombres pueden hacer época"³⁶. El inventor consigue ser determinante cuando sus inventos impulsan técnicamente la ciencia a la que dedica sus esfuerzos. El problema es que no se puede otorgar el título de genio a todo aquel que realice avances en uno u otro ámbito: es necesario que el inventor provoque que el arte o la ciencia a la que se dedica alcance su grado de perfección, por lo que tener genio no es condición suficiente para poseer el título de genio. El azar también juega un papel fundamental en esto, ya que determina el momento en el que el genio nace para ser decisivo en su tiempo.

Por tanto, para Helvétius, genio es aquel que consigue hacer época gracias al descubrimiento que consigue llevar a su ciencia o arte al último grado de perfección. El autor francés pone el siguiente ejemplo:

Kepler encuentra la ley según la cual los cuerpos deben pesar los unos sobre los otros; Newton, por la aplicación feliz de la misma al sistema celeste, gracias a un cálculo muy ingenioso, asegura la existencia de dicha ley: Newton hace época y es situado en el rango de los genios.³⁷

Del estudio de la noción de genio en Helvétius pasamos al pensamiento de Diderot, en el que la idea de genio estará muy relacionada con su principal cualidad: el *entusiasmo*.

3.1.3. Denis Diderot

Diderot (1713-1784), escritor y filósofo francés, constituye una figura fundamental del periodo de la Ilustración. Su labor en la construcción de la *Enciclopedia*, una de las obras culturales más importantes de la época, fue determinante y consiguió reunir, junto a D'Alembert, la gran mayoría de los conocimientos acumulados a lo largo de la historia. Aunque su obra es muy extensa, nos detendremos

³⁶ *Ibid*, p. 452.

³⁷ *Ibid*, p. 453.

en *Mente y cuerpo en la Enciclopedia*, donde encontramos el artículo de *Genio*, del que extraeremos las notas más importantes para nuestro estudio del concepto de genio. Diderot aborda la cuestión de manera fugaz y literaria: en vez de analizar su teoría, atraparemos su pensamiento para tratar de comprenderlo.

El genio de Diderot reúne una serie de facultades y características que lo distinguen del hombre común. Por un lado encontramos el entusiasmo, momento de inspiración poética en el que se activa el poder creativo del genio. Antonio Marí, en su obra *Euforión*, lo interpreta de la siguiente manera:

[El entusiasmo] es el representante del poder exclusivo que ostenta el hombre de genio —mediante el cual puede percibir los <<rapports secrets>> [mensajes secretos] que relacionan entre sí a todas las figuras del universo—; el que da vida y anima a todo lo que describe; y el que le permite adentrarse en lo más profundo del objeto que observa.³⁸

El entusiasmo permite al genio perderse en las ideas de los objetos de la naturaleza, establecer relaciones entre ellas y plasmar su esencia en la obra de arte. Es un tipo de inspiración que consigue arrancar al genio de sus necesidades y le permite sentir las impresiones del mundo exterior de manera diferente al hombre común. El genio observa la naturaleza y recoge de ella sus ideas; consigue emocionarse tanto con las impresiones del presente como con el recuerdo de las pasadas, y surge en él un sentimiento placentero que se expresa en la obra de arte sublime:

Si el alma ha sido impresionada por el objeto mismo, también lo será por el recuerdo. Pero en el hombre de genio, la imaginación va más lejos: se acuerda de las ideas con un sentimiento más intenso que cuando las recibió, porque a esas ideas se unen otras mil, más adecuadas para hacer surgir el sentimiento.³⁹

Otra facultad esencial del genio es la imaginación, que le permite descubrir en

38 Antonio Marí, *Euforión: Espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Tecnos, 1989, p.78.

39 Diderot, *Mente y cuerpo en la Enciclopedia*, Madrid, Asociación Española de Neurosiquiatría y Latorre Literaria, 2005, p. 201.

los objetos todo aquello que deja de lado el hombre común. El genio se anticipa a su tiempo y encuentra, a través de su atenta observación y su fuerza imaginativa, aquello que la multitud considera irrelevante y ridículo: convierte las imperfecciones de la naturaleza en una obra digna de seguir y admirar:

La imaginación alegre de un genio abierto amplía el campo de lo ridículo, y mientras el vulgo lo ve y lo siente en lo que choca a las costumbres establecidas, el genio lo descubre y lo siente en lo que ofende al orden universal.⁴⁰

Para Diderot, el genio y el gusto suponen nociones diferentes. Las obras del primero son fruto de la imaginación y el talento: la belleza de su arte no reside en la perfección sino en el sentimiento que nos transmite; las creadas a partir del segundo se encuentran determinadas por reglas y preceptos: la obra de arte resultante es fruto del trabajo y el esfuerzo:

El genio es un puro don de la naturaleza. Lo que produce es obra de un instante. El gusto es obra del estudio y el tiempo, depende del conocimiento de múltiples reglas, reconocidas o supuestas; hace producir bellezas que no pasan de convencionales.⁴¹

Para que una obra sea sublime necesita ser obra del genio, es decir, no estar determinada por normas o leyes. Para poder expresar sus pasiones, el genio necesita una total libertad en la construcción de su obra: "la gramática y el uso entorpecen continuamente la necesidad de expresar las pasiones que lo agitan"⁴².

Según Diderot, la figura del genio también se presenta en la filosofía, aunque de diferente manera a como lo hace en el arte. El genio filosófico destaca por su búsqueda constante de la verdad y por el rigor al que somete su trabajo. Debe ser ordenado, pulcro

40 *Ibid*, p. 202.

41 *Ibid*..

42 *Ibid*, p. 203.

y perseverante en sus investigaciones para que sus resultados sean empíricamente verdaderos. Su talento es diferente al del genio del arte: si el filósofo debe ser metódico y exacto, el artista es, por el contrario, caótico y sorprendente; la verdad constituye el principal objetivo del genio filosófico, lo extraordinario, el principal atributo de las obras del genio artístico. Diderot lo explica al comparar las figuras de Locke y Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), sin ocultar su predilección por el segundo:

Hay escasos errores en Locke y muy pocas verdades en milord Shaftesbury. Sin embargo, el primero no es más que una mente abierta, penetrante y justa, y el segundo es un genio de primer orden. Locke vio, Shaftesbury creó, construyó, edificó.⁴³

Por último, la figura del genio también puede presentarse en los asuntos públicos, aunque para Diderot no sea lo más conveniente. La imaginación y el entusiasmo, características de las que goza el genio, son contrarias a las que necesitan los grandes hombres de la política. Estos últimos precisan de razón y sangre fría para elegir el destino de un pueblo. El contexto político somete al genio de la misma manera a como le someten las reglas del gusto en el arte. Por tanto, el genio no debe ser dirigente, porque "hay momentos en que salva a su patria, a la que luego, en caso de conservar el poder, llevaría a la perdición"⁴⁴

La presencia del genio consigue cambiar su contexto, ya sea en el arte, en la filosofía o en la política. Su verdadero poder reside en su capacidad para dejar huella. Siempre hace época y no deja indiferente a nadie: "es mejor sentido que conocido por el hombre que quiere definirlo: a él le correspondería hablar de sí mismo"⁴⁵.

Una vez establecidas las teorías de Batteux, Helvétius y Diderot, nos ocuparemos ahora de la idea de genio en Kant y Schopenhauer. El primero dará cuenta del carácter innato del que disfruta el genio; el segundo, de la facilidad de éste para

43 *Ibid*, p. 204.

44 *Ibid*, p. 206.

45 *Ibid*.

representar las ideas de la naturaleza en la obra de arte.

3.2. El genio en Immanuel Kant

El autor alemán aborda la cuestión en los epígrafes 46 a 50 de su *Crítica del Juicio*, obra que utilizaremos para determinar lo que supone para él la noción de genio.

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.⁴⁶

El arte bello es arte de genio, por lo que debe seguirse siempre de una determinada regla a través de la cual el artista pueda producir una obra de arte. El arte no puede fabricarse a sí mismo la regla que debe seguir para elaborar su producto (la obra de arte), pero como todo arte necesita de una regla anterior para poder llamarse de tal modo, la naturaleza otorga esta regla en un sujeto específico, es decir, en el individuo con el *talento* del genio, único sujeto capaz de producir arte bello. Esto quiere decir que el genio elabora sus productos sin servirse de regla alguna, porque la norma necesaria para producir un arte bello le ha sido dada por la naturaleza: por eso el talento del genio es innato, algo que no puede aprenderse como si de una habilidad se tratara, de lo que se deduce que todo genio posee la cualidad específica de la *originalidad*.

Los productos del genio deben ser ejemplares, es decir, modelos de los que puedan servirse los demás, y no al contrario. El genio elabora obras originales que los demás pueden utilizar como precepto, es decir, como ejemplo de lo que es arte. La habilidad de producir obras de arte no puede comunicarse ni aprenderse, por lo que el genio no puede explicar cómo ha creado su obra.

De todo esto se deduce lo siguiente: que la naturaleza presenta la regla del arte a

46 Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos, 2011, p. 233.

través del genio, el cual crea obras originales no comunicables de las que los demás no pueden aprender a hacer, sino tan solo a seguir como ejemplo de lo que es el arte, que es producto del genio como talento innato. El genio, en síntesis, posee una naturaleza creadora.

Según Kant, el genio es contrario al *espíritu de imitación*. En todo acto de aprendizaje existe un acto de imitación: aprender es imitar, por lo que la capacidad de aprendizaje de una persona no puede confundirse con la capacidad creadora del genio, es decir, con ese talento innato que la naturaleza otorga al genio. Kant utiliza diferentes términos para referirse a las personas que no son genios. Por un lado, el término "loro" (*Pinsel* en alemán⁴⁷), con el que se refiere a la persona que solo puede aprender a imitar; por otro, la expresión de "cabeza", con la que se dirige a aquella persona que, sin ser genio, engendra productos dignos de valor. Según esto, un "cabeza" es una persona con gran capacidad de aprendizaje, capaz, según el ejemplo de Kant, de "aprenderse todo lo que Newton ha expuesto en su obra inmortal sobre los principios de la filosofía de la naturaleza"⁴⁸, pero sin el talento suficiente para producir ejemplares dignos de una mente genial. Un científico podrá exponer en forma de reglas los pasos que ha seguido a la hora de realizar un descubrimiento, pero no podrá crear una obra de arte. Por el contrario, un genio puede engendrar un producto del arte bello, pero no puede comunicar cómo brotan los pensamientos en su cabeza a la hora de crearlo. Kant advierte que su intención no es menospreciar las capacidades de un inventor, sino tratar de diferenciarlas de la habilidad o del talento del verdadero genio, único sujeto capaz de crear obras de arte bello. Lo explica de la siguiente manera:

Una habilidad semejante no puede comunicarse, sino que ha de ser concebida por la mano de la naturaleza inmediatamente a cada cual, muriendo, pues, con él, hasta que la naturaleza, otra vez, dote de nuevo, de igual modo, a otro que no necesita más que un ejemplo para hacer que su talento, de que tiene consciencia, produzca de la misma manera⁴⁹.

47 *Ibid*, p. 235 [N. del T.].

48 *Ibid*.

49 *Ibid*, p. 236.

El talento natural del genio da la regla al arte bello. Esto quiere decir que el arte carece de reglas que sirvan como preceptos. La regla viene dada en el producto del genio, en la obra de arte. El aprendiz, según Kant, no debe fijarse en reglas ni en normas, ni tampoco debe copiar la obra de arte: ha de seguir el modelo del producto del genio, única manera de transmitir las ideas del arte a las demás personas: "Las ideas del artista despiertan ideas semejantes en su discípulo, cuando la naturaleza lo ha provisto de una proporción semejante de las facultades del espíritu"⁵⁰.

El autor alemán distingue entre arte mecánico (arte del aprendizaje) y arte bello (arte del genio), pero advierte que todo arte bello debe incluir algo mecánico, es decir, algún tipo de regla esencial que podamos seguir y de la que podamos aprender. Pues bien, existen sujetos que dicen ser genios solo por desvincularse de la "escuela de las reglas", es decir, que pretenden ser originales sin trabajo ni laboriosidad alguna. Para Kant esto no es válido, ya que todo genio, aunque aporte originalidad en su producto, debe después darlo forma a través del trabajo y del esfuerzo que implica el uso de unas reglas que se aprenden en la escuela. De esto se desprende que la actitud anárquica en la creación de la obra de arte no es condición suficiente para que se dé el genio: todo artista necesita aprendizaje previo, puesto que la originalidad jamás llega a ser producto de la casualidad.

"Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la *creación* de tales objetos, se exige *genio*"⁵¹. Kant diferencia entre belleza de la naturaleza y belleza artística. La primera se refiere a una *cosa bella*, y solo podrá juzgarse a partir del gusto; la segunda, a la *bella representación de una cosa*, es decir, al producto de la belleza artística que exige la posibilidad del genio. El sujeto no necesita tener conocimiento alguno para juzgar la belleza de la naturaleza: la contemplación de una cosa bella siempre resulta placentera. Sin embargo, para manifestar que un producto del arte es realmente bello, el sujeto necesitará tener como

50 *Ibid*, p. 236.

51 *Ibid*, p. 238.

base un conocimiento de lo que debe ser el arte, ya que éste "siempre presupone un fin en la causa (y en su causalidad)"⁵².

Para considerar que un objeto de la naturaleza es bello, el sujeto tendrá que tener en cuenta ya no solo la forma bella del objeto, sino también su concepto, su más allá de la forma. Así, una pintura que represente algo feo puede producir satisfacción estética en el sujeto: lo sublime del arte bello radica en que puede transformar en bellas cosas que por naturaleza son desagradables. No obstante, Kant nos advierte de que existe un tipo de fealdad que no debe representarse en el arte bello: lo asqueroso. Da igual que el objeto asqueroso sea producto de la naturaleza o una representación de un objeto: la sensación de asco será la misma, por lo que nunca podrá ser tenido por bello.

En síntesis, para que un objeto naturalmente bello pueda considerarse arte, se necesita del juicio de un sujeto que tenga como base un conocimiento previo; la forma del objeto no debe ser lo único bello del mismo, sino también su concepto, la esencia que convierte en arte lo que por naturaleza es bello. El artista o genio que convierte en arte cosas que por naturaleza son bellas necesita, como se dijo anteriormente, de unas reglas y un gran esfuerzo, ya que la creación de la obra de arte requiere algo más que una simple inspiración.

Kant explica que la imaginación y el entendimiento constituyen las capacidades indispensables del genio. La primera es una facultad del conocimiento humano que produce representaciones que exceden la naturaleza empírica. A través de ella, el sujeto puede abstraerse de la realidad cuando ésta se le hace demasiado trivial y representarse una serie de ideas a las que el autor alemán denomina *ideas estéticas*. Al ser una representación de la imaginación, es decir, una intuición interna, la idea estética no puede adecuarse a ningún *concepto* de la experiencia, es decir, que no puede expresarse a través del lenguaje para ser comprendida. Su correlato necesario es la idea de la razón, que Kant define como "un concepto al cual ninguna intuición (representación de la

52 *Ibid.*

imaginación) puede ser adecuada"⁵³.

Existe la posibilidad de situar una representación de la imaginación junto un concepto, haciendo que éste se extienda estéticamente, es decir, que el sujeto puede jugar, a la vez, con sus ideas estéticas y con los conceptos de la realidad empírica. La imaginación es completamente libre y puede llegar a crear formas que contengan conceptos reales e intuiciones internas, aunque es posible que estos productos no se adecuen bien a la realidad. Es aquí donde entra en juego el arte bello, capaz de representar las ideas estéticas del artista en la escultura, la pintura o la poesía entre otros. Aquí podemos señalar la importancia que Kant dedica al *espíritu* (*Geist*⁵⁴), "el principio vivificante del alma (...) la facultad de la exposición de las ideas estéticas"⁵⁵. Para Kant existen obras sin espíritu que se hacen pasar por arte bello. Por ejemplo, una poesía puede estar muy bien escrita, pero carece de espíritu, de ese principio que la convierte en arte bello. Así pues, el espíritu supone la esencia de la obra de arte que el artista reproduce a través del juego libre de su imaginación con su entendimiento, facultades indispensables del espíritu del *genio*. Ambas facultades deben estar equilibradas en el genio para que éste pueda crear una obra de arte que, por otra parte, no podrá comunicar en forma de palabras, sino solo a través de su producto, es decir, a través de su *espíritu*.

De lo anterior, Kant deduce: primero, que el genio sirve para el arte pero no para la ciencia, ya que ésta incluye preceptos que guían al sujeto en su procedimiento; segundo, que el artista debe poseer una proporción adecuada de imaginación y entendimiento; tercero, que el genio no crea una obra de arte a partir de una simple inspiración: necesita trabajar su propio talento; cuarto, que la obra de arte lo es solo del genio, sujeto de talento innato.

El genio es, pues, "la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso

53 *Ibid*, p. 241.

54 *Ibid*, p. 240 [N. del T.].

55 *Ibid*, p. 241.

libre de sus facultades de conocer"⁵⁶. Su producto, que sirve de ejemplo para otros genios, despierta en éstos un sentimiento de originalidad que, aunque no siga ninguna regla, produce en el discípulo una enseñanza metódica que lo ayuda en su proceso de aprendizaje. Esto no significa que el alumno deba imitar o copiar la obra de arte del genio. La verdadera audacia, el verdadero espíritu del genio, reside en su atrevimiento para no seguir alguna regla en la creación del arte bello.

El filósofo prusiano se pregunta qué tiene más valor en el arte bello, si el genio o el gusto. El primero aporta la imaginación para crear un arte *ingenioso*; lo segundo es "la disciplina (o reglamentación) del genio"⁵⁷, que aunque coarte la libertad de éste, le sirve para seguir una dirección en la creación de la obra de arte. En una supuesta oposición de ambas facultades, es decir, de la imaginación (genio) y del entendimiento (gusto), Kant expresa su predilección por lo segundo. Es preferible adecuar la facultad de la imaginación a la del entendimiento que usar libremente la primera para crear absurdos.

Para terminar, añade: "Para el arte bello, pues, serían exigibles *imaginación, entendimiento, espíritu y gusto*"⁵⁸.

3.3. El genio en Schopenhauer

Uno de los párrafos más importantes de *El mundo como voluntad y representación* es el que trata sobre el arte y la genialidad⁵⁹. En él, Schopenhauer confronta dos géneros de conocimiento: por un lado, el de la ciencia y la experiencia, cuyo modo de considerar las cosas está subordinado al principio de razón suficiente; por otro, el del arte, cuyo método y objeto de estudio es independiente de ese principio. La ciencia engloba diferentes disciplinas como la historia, las ciencias naturales etiológicas o la matemática, materias que siguen la cadena de las causas y de las consecuencias y

56 *Ibid*, p. 246.

57 *Ibid*, p. 248.

58 *Ibid*.

59 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Gredos, 2010, p. 223.

que, según Schopenhauer, nunca encuentran en sus resultados una completa satisfacción. La historia tiene como objeto de estudio los acontecimientos ocurridos en el pasado; las ciencias etiológicas, las causas y orígenes de los fenómenos del mundo; la matemática, las formas puras del tiempo y el espacio. El método, temática y finalidad de todas ellas se ajustan al principio de razón suficiente y consideran el mundo racionalmente.

Por otro lado encontramos al *arte*, género de conocimiento opuesto a la ciencia. Su objeto de estudio es el conocimiento de la esencia del mundo y el verdadero contenido de sus fenómenos: las *ideas*. El arte representa a través de la pura contemplación lo esencial y verdadero del mundo, el en sí de las cosas, y es aquí donde emerge la figura del *genio*, de carácter recogido y contemplativo, que considera el mundo de manera diferente a como lo haría el científico. El genio es capaz de hacer surgir las ideas de los objetos particulares del mundo y plasmarlas en la obra de arte. Está sujeto a afectos violentos y a pasiones irracionales. Posee una ambición inacabable y una capacidad de comprensión extraordinaria. Su cualidad principal es la *genialidad*, "capacidad para adoptar una actitud puramente intuitiva"⁶⁰ y completamente desinteresada. Con ella, el genio se olvida de sí mismo y se pierde en la pura contemplación de la obra de arte: su conocimiento se desvincula de toda relación existente con la voluntad y se convierte en sujeto puro del conocer.

Schopenhauer considera que un factor determinante para la genialidad es la *fantasía*. El genio necesita de la fantasía para ampliar su horizonte visual e intuir las ideas eternas de los objetos que se le presentan en la realidad. La fantasía es una característica esencial de la genialidad, y gracias a ella el genio consigue representar imágenes que no aparecen a simple vista en la realidad efectiva. Amplia la cantidad y calidad de los objetos que se le presentan, copias defectuosas de la idea que en ellos se expresa. La fantasía es para Schopenhauer una condición imprescindible para que pueda darse el genio. Esto no quiere decir que la fantasía implique genialidad, ya que una persona poco genial puede tener mucha fantasía, es decir, ser un fantasioso. A este

⁶⁰ *Ibid*, p. 225.

respecto, si los objetos del mundo real pueden examinarse de dos maneras diferentes, esto es, por un lado, de forma puramente objetiva, y por otro, conforme al principio de razón suficiente, Schopenhauer explica que un "fantasma" (una imagen producida por la fantasía o una representación de la imaginación) también puede considerarse de esas dos maneras. Si lo examinamos de la primera manera (la manera del genio), produciremos un medio para el conocimiento de una idea que podremos plasmar en la obra de arte; si lo consideramos de la segunda forma (la manera del fantasioso), el "fantasma" se convertirá en un medio que nos servirá para engañar a los demás y para crear falsas expectativas, lo que conlleva la satisfacción de nuestro propio egoísmo. Schopenhauer lo explica de la siguiente manera:

[El fantasioso] escribirá tal vez las bufonadas de su fantasía, y éstas nos darán esas novelas corrientes de todo género que entretienen a sus iguales y al gran público, pues el lector sueña con que ocupa el lugar del héroe, y, por consiguiente, hallará sus descripciones muy gratificantes.⁶¹

En contraposición al genio encontramos al hombre común. Al contrario que el genio, está satisfecho con su presente y se adapta bien a la vida cotidiana. Su mirada, cuando no está al acecho, es apática e indiferente y siempre se guía por motivos. Su conocimiento está vinculado al principio de razón suficiente, posee poca imaginación y una mente más lógica. Aun así, y pese a que no pueda comunicar las ideas de los objetos particulares del mundo al modo del genio, también es capaz de perderse, a través del esfuerzo y la reflexión, en un estado de contemplación pura. El problema, según Schopenhauer, es que dicho estado solo dura un momento, ya que la voluntad del hombre común se encuentra en estrecha relación con los lazos de la voluntad en general: el individuo perderá la concentración rápidamente y dirigirá su atención hacia los objetos particulares del mundo y sus relaciones con las demás cosas, "igual que el perezoso busca asiento, sin que ninguna otra cosa le interese"⁶². No detendrá su mirada en los aspectos esenciales de la vida. No se parará a admirar una obra de arte ni se interesará por los objetos bellos que produce la naturaleza. Su conocimiento, que solo se

61 *Ibid*, p. 227.

62 *Ibid*.

mueve a través de motivos, toma una dirección subjetiva, lo que provoca que el sujeto pierda de vista la esencia íntima del objeto. Los colores, formas y representaciones vivaces del mundo real desvían su atención y lo ponen al servicio de los intereses de la voluntad. En cambio, el conocimiento del genio parte de una distinguida supremacía con respecto a su voluntad: su conocimiento no tiene relación alguna con la voluntad en general y podrá producir expresiones geniales.

En su actividad, el genio necesita de un momento de "inspiración", a partir del cual el conocimiento del genio toma una dirección objetiva para captar la idea del objeto. Schopenhauer define la inspiración como "la actividad de un ser sobrehumano diferente del individuo mismo, que solo periódicamente toma posesión de él"⁶³.

El hombre común y el genio se diferencian por la manera en que reciben las impresiones del mundo: el primero comprende los objetos particulares como medios para satisfacer sus intereses personales; el segundo parte de un conocimiento intuitivo para aprehender la idea del objeto. El conocimiento del hombre común tiene como raíz el principio de razón suficiente. Todas sus relaciones con el mundo se encuentran contaminadas por la fuerza de la voluntad. En cambio, el genio es capaz de mantener separadas la voluntad y la representación: su conocimiento tiene como raíz la pureza de la intuición y su capacidad cognoscitiva le permite ver las cosas de manera diferente. Su atención se dirige a la esencia íntima del mundo: deja de lado sus intereses personales y fija su mirada en la idea que se expresa en el objeto para comunicarla a través de la obra de arte.

63 *Ibid*, p. 228

4. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo hemos tratado de estudiar, por un lado, que las ideas de lo sublime y de lo bello se distinguen por diferentes motivos; por otro, que el arte es solo del genio. Primero, repasaremos las principales líneas argumentativas de nuestro trabajo; segundo, trataremos de conciliar el concepto de lo sublime con la figura del genio.

En Burke, el sentimiento de lo sublime surge de todo aquello que inspira temor y dolor, sensaciones que a su vez producen deleite, una especie de horror delicioso; en cambio, las ideas de lo bello brotan cuando admiramos objetos que inspiran amor y placer. En Kant, lo sublime es un estado del espíritu del ser humano, un sentimiento con finalidad moral que se aloja en el corazón de todo hombre. Pese a ello, los objetos de la realidad exterior ayudan al individuo que los admira a sentir las ideas de lo sublime y de lo bello. La experiencia estética derivada de la contemplación de la naturaleza o de las obras de arte del genio será diferente si lo que observa el sujeto contiene cualidades bellas o sublimes. La bella naturaleza o la obra de arte bello producen en el individuo que las contempla una sensación de placer que lo fija en el mundo real; la naturaleza y la obra de arte sublimes evocan en el sujeto el fuego del entusiasmo, una pasión desmedida que lo hace consciente de su naturaleza suprasensible: "Mientras que la experiencia de la belleza apuntala al sujeto en lo real, lo sublime lo sobrepasa y lo sobrecoge, lo descentra y le hace tomar conciencia de su finitud"⁶⁴. En Schopenhauer, el arte se convierte en una vía para mitigar o suspender los efectos de la voluntad, la esencia del mundo y de todos sus seres y cosas. El individuo se pierde en la contemplación de la naturaleza o de la obra de arte y deja de lado su egoísmo y sus intereses particulares para convertirse en sujeto de conocimiento puro de manera momentánea. El sujeto, al observar algo bello, detiene la actividad de la voluntad al olvidarse completamente de ella. Sin embargo, en la contemplación de lo sublime, el sujeto se arranca de la voluntad manteniendo su recuerdo, lo que le permite elevarse por

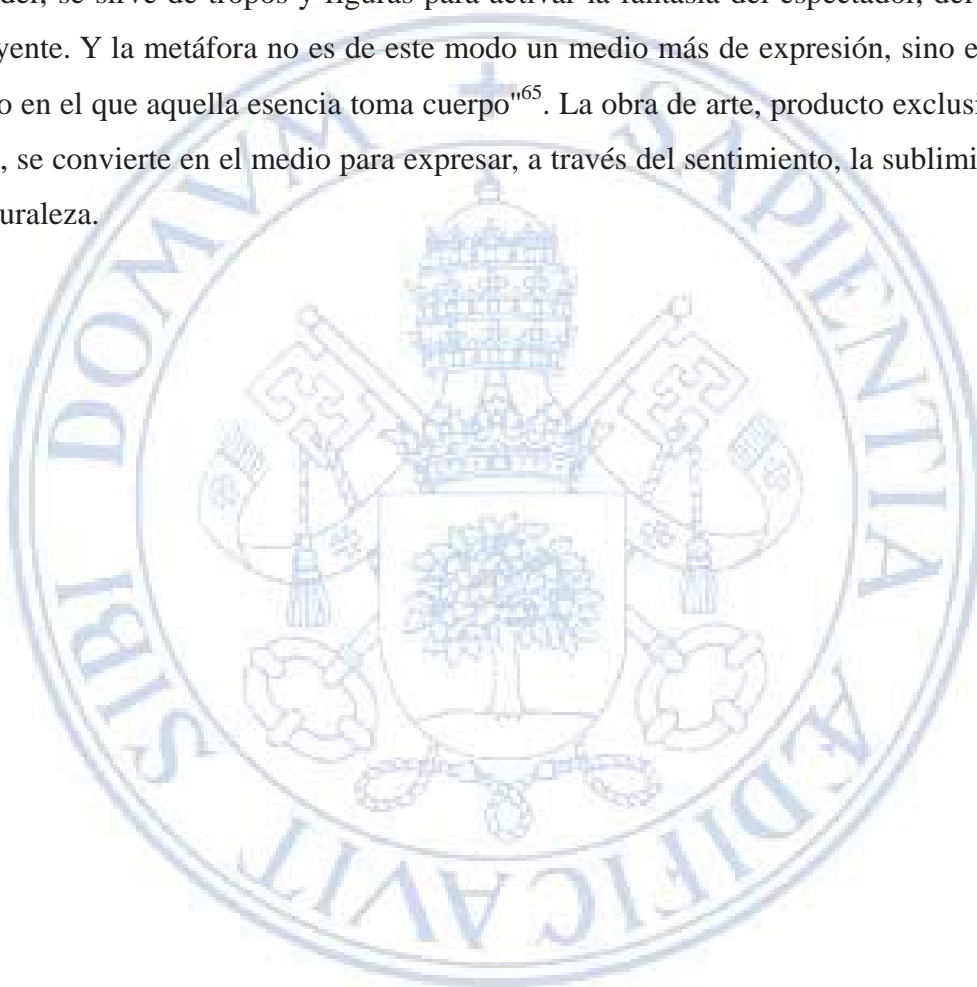
64 Sixto J. Castro, Teología estética: fundamentos religiosos de la filosofía del arte, Salamanca, San Esteban, 2017 p. 281

encima de ella y considerar el mundo de manera objetiva.

También hemos examinado la figura del genio en varios de los autores más determinantes de un período de tiempo que abarca desde la Ilustración hasta el Romanticismo. Primero, la teoría de Batteux en la que el genio, más que ser original, se convierte en observador e imitador de la naturaleza, ya que esta posee los únicos elementos que llevar a la obra de arte; segundo, la hipótesis de Helvétius en la que el genio consigue hacer época a partir de sus inventos, es decir, gracias a los hallazgos que son fruto, por un lado, de la mente genial del autor, y por otro, de la casualidad y el azar que llevan al genio a ser determinante en su tiempo; tercero, la escurridiza y literaria idea de genio en Diderot, donde la inspiración, el entusiasmo y la imaginación que se manifiestan en la mente del genio son expresadas por medio de éste en la obra de arte. Hemos estudiado las teorías del genio de Kant y Schopenhauer de manera más amplia y detallada, ya que las consideramos de mayor importancia y peso para la época. El genio kantiano se caracteriza por ser un sujeto de talento natural. No sigue ninguna norma, ya que la naturaleza le ha otorgado la capacidad innata para dar la regla al arte, algo que no puede comunicarse ni aprenderse. Pese a ello, Kant advierte que el sujeto genial debe trabajar su talento, es decir, seguir algún tipo de norma o precepto para poder llegar a ser un verdadero genio, algo que resulta un poco paradójico. En Schopenhauer, el sujeto de conocimiento puro (el genio) consigue perderse en la contemplación de la naturaleza que lo rodea y es capaz de trasladar, a través de su genialidad y fantasía, las ideas del mundo a la obra de arte.

De esta manera, el autor de *El mundo como voluntad y representación* se convierte, a través de su filosofía estética, en el broche final de una serie de autores que han tratado, por un lado, de dar importancia a la categoría de lo sublime; por otro, de otorgar a la figura del genio una significación precisa. En Schopenhauer, el sujeto de conocimiento puro se convierte en el último gran destello de una era soñadora y el arte en la única vía posible para mitigar el sufrimiento de la existencia. La contemplación de lo sublime, que eleva al sujeto por encima de la voluntad en general, supone una experiencia estética más poderosa y efectiva que la de lo bello, donde el individuo

consigue liberarse de las tensiones de aquella, pero sin mantener su recuerdo. El genio se convierte en el único sujeto capaz de trasladar las ideas de la naturaleza sublime a la obra de arte, en la que el espectador podrá sentir, a través de la contemplación, la experiencia estética que el genio ha depositado en su producto, algo que tanto para Kant como para Schopenhauer no puede decirse ni comunicarse, porque el objeto de estudio del arte, la esencia del mundo, escapa de las ecuaciones del lenguaje: "El arte, en su proceder, se sirve de tropos y figuras para activar la fantasía del espectador, del lector, del oyente. Y la metáfora no es de este modo un medio más de expresión, sino el lugar propio en el que aquella esencia toma cuerpo"⁶⁵. La obra de arte, producto exclusivo del genio, se convierte en el medio para expresar, a través del sentimiento, la sublimidad de la naturaleza.



65 Antonio Molina Flores, *Doble teoría del genio (sujeto y creación de Kant a Schopenhauer)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 131.

5. BIBLIOGRAFÍA

Aramayo, Roberto R., *Para leer a Schopenhauer*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Batteux, Charles, *Las bellas artes reducidas a un único principio*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016.

Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Castro, Sixto J., *Teología estética: fundamentos religiosos de la filosofía del arte*, Salamanca, San Esteban, 2017.

Diderot, Denis, *Mente y cuerpo en la Enciclopedia*, Madrid, Asociación Española de Neurosiquiatría y Latorre Literaria, 2005.

Helvétius, Claude-Adrien, *Del espíritu*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos, 2011.

Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Biblioteca Virtual Universal, 2003.

Marí, Antonio, *Euforión: Espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Tecnos, 1989.

Molina Flores, Antonio, *Doble teoría del genio (sujeto y creación de Kant a Schopenhauer)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Schopenhauer como educador (tercera consideración intempestiva)*, Madrid, Valdemar, 1999.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Gredos, 2010.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación II*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.

Schopenhauer, Arthur, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia (PUV), 2004.