



---

**Universidad de Valladolid**

**GRADO EN FILOSOFÍA: 2019-2020**

**TFG**

**LA POÉTICA EN ARISTÓTELES Y  
SCHOPENHAUER: EXPOSICIÓN Y  
SIMILITUDES**

**ALUMNO: RODRIGO DE TORRE**

**TUTOR: SIXTO J. CASTRO**

## **RESUMEN**

En el presente TFG se pretende exponer las nociones poéticas tanto de Aristóteles como de Schopenhauer, mostrando sus más que evidentes similitudes, así como las diferencias. Principalmente, el trabajo es expositivo, lo cual no significa que, en determinados puntos, se señalen cuestiones o se tome partido por una u otra posición.

## **PALABRAS CLAVE**

Poética, tragedia, comedia, estética, arte, mimesis, catarsis, historia, belleza, sublimidad.

## ÍNDICE

<b>Propósito</b> .....	pág. 5
<b>La poética en Aristóteles</b> .....	pág. 7
Naturaleza de la poética	
Origen de la poesía	
Mímesis o imitación	
Progresismo poético	
Diferencia epopeya-tragedia-comedia	
La tragedia	
Catarsis	
Desmenuzamiento de los elementos de la tragedia	
Partes de la tragedia	
Poesía e historia	
Personajes mítico-históricos para la tragedia	
Contra lo episódico	
Argumentos simples y complejos	
Peripecia y anagnórisis (y padecimiento)	
Compasión y temor (importancia de la cercanía para la catarsis)	
Prescripciones sobre los caracteres	
Tipos de anagnórisis y jerarquización de la misma	
Tipos de tragedia (y jerarquización)	
Ampliación de la elocución y pensamiento	
Tragedia y epopeya	
Recapitulación	
<b>La poética en Schopenhauer</b> .....	pág. 29
Naturaleza de su filosofía	
Fundamentos de la filosofía schopenhaueriana	
El arte y su valor	
Lo bello y lo sublime (y lo estimulante)	
El arte y la existencia	
La poética	
El concepto y la idea en la poética	

La alegoría

Definición y universalidad de la poesía

Recursos de la lírica

Objeto de la poesía

Poesía e historia

Crítica a la filosofía de la historia de Hegel

Las biografías y autobiografías como géneros poéticos

El tratamiento del hombre, objeto principal de la poesía

La lírica y su idiosincrasia

El temple del poeta y los géneros

Poesía-literatura no lírica

La tragedia

Tipos de tragedia

Complementos a la tragedia

Lo bello y lo sublime en la tragedia

Los límites de la tragedia antigua

La comedia

Recapitulación

**Conclusión**.....pág. 58

**Bibliografía**.....pág. 59

## PROPÓSITO

Mediante la presentación de la *Poética* de Aristóteles y los párrafos y capítulos dedicados a la poesía y la historia en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer (párrafos 49, 50 y 51 del libro tercero del primer tomo, y capítulos 37 y 38 del segundo tomo, complementos al libro tercero; y en general, para entender su estética y filosofía, que son indisociables, el libro tercero y los complementos al libro tercero al completo), se pretende trazar las más que obvias similitudes entre estos dos autores. Aunque de templos y filosofías desemejantes, y a pesar del abismo temporal que les separa, ambos tienen en muy alta estima la tragedia, y ambos la relacionan con la historia: para ambos, la tragedia tiene un fin psicológico (la catarsis en Aristóteles, la purgación de las emociones de temor y compasión; en Schopenhauer, aquietar, aunque sea momentáneamente, la voluntad de vivir, el incesante, insaciable y por tanto doloroso querer y desear, haciendo así del espectador un sujeto de puro conocimiento avolitivo) y es evidentemente superior a la historia (en Aristóteles, por ser más filosófica, por tratar no de lo posible y contingente, sino de lo universal; y en Schopenhauer lo mismo, por revelar la esencia del hombre, objetivo de la poesía y de la historia, con mayor universalidad).

El trabajo es fundamentalmente doxográfico, no especulativo: importa más exponer lo que ambos autores presentaron sobre la poética (y los temas que consideraron cercanos a ella, como la historia), que especular sobre esos razonamientos. Para ello, se citarán constantemente los textos de referencia (tanto a los autores como a los estudiosos de estos). Es muy habitual leer obras, directamente filosóficas o no, en las que se citan autores de pasada, y muy habitualmente, a poco que se hayan leído a esos autores, uno entiende que, o bien se están diciendo obviedades, o bien es imposible, con los textos delante, defender esas teorías (algunos autores, más que lecturas más o menos estrafalarias de este o aquel autor, hacen un uso lúdico y no pocas veces fraudulento de los materiales utilizados).

También hay que decir que, según las corrientes filosóficas a las que acudamos, para algunos la doxografía es pura repetición de lo que ya se ha dicho una y mil veces, y por lo tanto carece de valor filosófico, o no es directamente filosofía, sino historia de las ideas. Para estos, pues, la tradición es poco menos que un estorbo, en el peor de los casos, o, en el mejor de los casos, un trampolín para lanzarse a especular, siendo la tradición mero estimulante. Para otras corrientes, los escritos de los filósofos clásicos son poco menos que textos sagrados, entendiéndolo que la filosofía consiste en un infatigable análisis e interpretación de los clásicos, y que toda filosofía que se aleje de estos, es puro adanismo. Para estos, pues, la filosofía es, hasta cierto punto, una cosa muerta (algo que ya pasó, sobre todo por la idea de filosofía como filosofía sistemática: ya no es posible grandes sistemas, por lo que ya no es posible una filosofía potente). Estas son dos caricaturas de dos corrientes que evidentemente existen en filosofía (tampoco digo que sean las únicas). Yo me adhiero más bien a esta segunda concepción de la filosofía: no creo que comentar exhaustivamente textos clásicos de filosofía (o considerados clásicos: desde luego el tema del canon es peliagudo) sea cosa baladí, ya que, por un lado, creo que todo lo que se diga ya se ha dicho anteriormente, mejor o peor, con más o menos sutileza, y que por tanto la originalidad es imposible (más que de progreso en filosofía, hablaría de refinamiento); por otro lado, las lecturas de autores altamente especulativos sobre los clásicos, son muy extrañas, y parece que lo dicho está más en sus cabezas que en los textos (aunque esto tampoco es una crítica consistente: muchos clásicos, como Nietzsche –si en verdad lo es–, lo han sido, en gran medida, por sus extrañas interpretaciones, y las conclusiones a las que arriba, en el caso de este autor, de Platón). Sin embargo, creo que deberían fusionarse las dos corrientes, pero no sincrónicamente: el estudiante debería empezar pegado a los textos, y ya después tirar por el camino de la especulación.

Así como no faltan los filósofos que no han conseguido despegarse de los clásicos (aunque muchos han dado obras de referencia sobre tal o cual autor, o más bien sobre apartados, a veces minúsculos, sobre tal o cual autor), también los hay, y hoy en día a pares, que escriben tres o cuatro libros de filosofía altísimamente especulativa al año, que bien podría denominarse filosofía comercial, más que divulgativa, o directamente filosofía basura.

## LA POÉTICA EN ARISTÓTELES

### Naturaleza de la poética

Aristóteles empieza la *Poética* con estas palabras: *para tratar de la poética<sup>1</sup>, tanto de la poética en sí como de sus diferentes especies, esto es, de la fuerza de cada una de ellas y de cómo hay que componer los argumentos, si la composición ha de quedar bien, e incluso de cuántas y de qué partes consta, e igualmente de todo aquello que concierne a este método, hagámoslo empezando, como es natural, por orden<sup>2</sup>*. Hay que hacer varias precisiones: cuando se refiere a la poética, se refiere tanto a la poesía en sentido abstracto, hoy diríamos a la literatura y a la crítica literaria (no existía una palabra para designar al arte literario en el mundo griego), como al poema propiamente dicho, la poesía como creación: por lo tanto, las siguientes veces que hable de la poética, hay que tener en cuenta esta doble significación; cuando habla de las diferentes especies (hoy diríamos géneros), se refiere a todas aquellas imitaciones logradas a partir de la palabra, como son la epopeya y la tragedia (las que principalmente se tratarán), como la comedia, el ditirambo y demás formas que aparecen referidas someramente (la aulética, la citarística...); cuando habla de la fuerza se refiere a la finalidad y efectos específicos que tiene cada una de las especies (por ejemplo, la tragedia, cuya finalidad es lograr la catarsis de la compasión y el temor en el espectador; se desconoce la finalidad de las restantes); cuando habla de argumentos, *mythos* o fábula, debe entenderse el conjunto de sucesos esenciales de la acción imitada en el poema (hay que diferenciarlo de los episodios, que serían las partes en que se dividen los argumentos, sus partes constitutivas), aunque en ocasiones parece referirse, más exactamente, a los mitos concretos<sup>3</sup> de que tratan estas artes (el mito de Edipo, el de Ulises... en manos del poeta está decidir qué acciones de las adjudicadas por tradición a estos personajes mitológicos, históricos para Aristóteles, son las convenientes para lograr el efecto deseado); cuando habla de *quedar bien*, tenemos que volver a la finalidad: la obra debe estar técnicamente bien construida para lograr el efecto que le atañe producir (solo en la tragedia, como hemos dicho, está claro qué efecto le ocupa o debe ocupar); por último, cuando habla de método, se

---

<sup>1</sup> Los sofistas, ya antes de Platón, se interesaron por la poesía; de hecho, Protágoras, en el diálogo platónico homónimo, cuenta que lo más importante de la *paideia*, la formación cultural, es ser entendido en poesía. Protágoras estudió el género gramatical y criticó a Homero por invocar a la Musa con un imperativo en vez de una súplica; Hipias de Élida estudió las palabras y los ritmos; Gorgias puso en evidencia el poder engañoso del lenguaje poético, pues *el lenguaje aderezado es tremendamente persuasivo y engaña al alma* (Encomio a Helena). Para este sofista, *la poesía produce en quien la escucha sentimientos de terror, conmiseración y añoranza de duelo, a través de la palabra que convierte en experiencia propia del oyente los infortunios y quebrantos ajenos (...)* *La palabra produce efectos emocionales en los asistentes a una representación dramática que son explicables mediante los conceptos imitación o mimesis y engaño o apaté (resultado de una mimesis exitosa o afortunada: en la confección de una tragedia, el que mayor número de engaños produce semejantes a cosas verdaderas, ese es el mejor)*. (Antonio López Eire, *Reflexiones sobre la poética de Aristóteles*, Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica, ISSN 2210-8823, N° 19, 2001, págs. 219-244, págs. 187-188) Sobre la *apaté*, este autor sigue diciendo: *La apaté produce una añoranza proclive al duelo, un deseo de llorar en los espectadores u oyentes de poesía que se suma a las emociones de terror y compasión que le son propias. De aquí procede la teoría de la catarsis o expurgación o purificación aristotélica*. (Ibíd., pág. 189) Es importante, pues, remarcar que Aristóteles no parte de cero, aun cuando esta obra haya sido, hasta cierto punto, fundacional: *son en gran medida idénticos los temas de la poética que interesaron a Platón y Aristóteles, como la mimesis, la unidad de la obra artística y poética (el principio de la coherencia y la unidad estructural: una imitación única de una acción única; ya en el Fedro leemos que la tragedia es una estructura bien ensamblada y armónica de elementos que encajan bien unos con otros y dentro del conjunto en que se integran; por si fuera poco, compara el discurso ideal a un ser vivo, orgánico, constituido por partes bien proporcionadas mutuamente y en relación con el todo, organicidad vinculada a la impresión de la belleza o satisfacción estética), y el efecto psicagógico. (...)* Pero, a decir verdad, estos temas ya habían sido esbozados por los sofistas. (Ibíd., pág. 197)

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2017 Págs. 33-34

<sup>3</sup> *Una tragedia es otra o la misma tomando como punto de referencia ninguna otra razón tanto como el argumento (...)* es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (Ibíd. pág. 79.) *Es un equívoco creer que el mythos de la Poética es idéntico a la fuente tradicional de la que emerge la historia que se estructura en la tragedia. El mito tradicional es, en esto, distinto del mythos de la Poética*. (Cecilia Sabido Sánchez Juárez, *Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles*, Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, ISSN-e 0185-4259, N°. 58, 2005 (Ejemplar dedicado a: Lecturas de la poética / coord. por Carmen Trueba Atienza), págs. 63-87, pág. 71)

refiere al deductivo: ir de lo general a lo particular, es decir, se refiere al método que ha de usarse para estudiar este arte<sup>4</sup>.

Lo que le interesa a Aristóteles es que todas las especies se caracterizan por ser imitaciones: *todas ellas vienen a ser, en conjunto, imitaciones*<sup>5</sup>. La diferencia entre las diversas especies radica en que imitan con *diferentes medios* (por ejemplo la pintura mediante formas-colores, la poesía mediante la palabra etc.), *imitan cosas diversas* (la tragedia, por ejemplo, imitaría hombres mejores, mientras que la comedia imitaría a gente de baja estofa) o *imitan de manera distinta* (la epopeya en forma narrativa, usando un solo metro; la tragedia, mezclando partes dialogadas con canto etc.)<sup>6</sup>. Concuerdan, en lo tocante a la imitación poética, en que *todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo* (consustancial al verso), *de la palabra* (tanto la prosa como el verso; es el ensamblaje de las palabras en los versos), *de la armonía* (la melodía, el acompañamiento musical), *bien por separado, bien mezclándolos*<sup>7</sup>: en la poesía dítirámica y en la nómica, se usaban los tres elementos simultáneamente, mientras que en la comedia y la tragedia, se hacía por separado, por ejemplo empleando el acompañamiento musical solo en las partes líricas.

Lamenta que no exista una palabra para designar *el arte que imita solo con meras palabras y con los metros*, y los problemas que de esto se derivan: *atribuyéndoles el nombre de poetas no por lo que imitan, sino por el metro*<sup>8</sup>, de ahí que se meta en el mismo saco a Empédocles y a Homero, que solo tienen en común el metro (más adelante dirá que, no por poner a Heródoto en verso, se le convierte en poeta: importa el hecho de que el contenido y finalidad son más relevantes que la mera forma; la poesía no es poesía por el metro, sino, al menos en el caso de la tragedia, por tratar lo general, como la filosofía –de ahí su superioridad frente a la historia<sup>9</sup>-, y por el efecto buscado –la catarsis-).

Pero qué se imita. Aristóteles afirma que *los que imitan* (los poetas), *imitan a personas que actúan, y forzosamente estos son gente honrada o vil (pues los caracteres (...) se diferencian por el vicio o por la virtud)*<sup>10</sup>. Es una idea básica de la poética de Aristóteles la de que el poeta no imita a los caracteres humanos sino a sus acciones. En cuanto al tipo de personas que imitan, acto seguido reconoce que, más que dos tipos, son tres: *imitan a personas mejores* (como Homero), *peores* (en general valdrían las comedias de Aristófanes, aunque en este caso cita a Hegemón de Tasos y a Nicócares, autor de una parodia de la épica heroica llamada Dilíada) o *semejantes*<sup>11</sup> (cita a Cleofonte; de muchos de estos autores no se conserva casi nada; otros de los que se mencionan, no se sabe nada); más adelante deja claro que un término medio entre los mejores y los peores es lo más adecuado para lograr el efecto catártico (Edipo es un buen caso: es de alta alcurnia, pero no excesivamente superior en cuestiones morales al común de los mortales<sup>12</sup>). En cualquier caso, le interesa remarcar que la diferencia entre la tragedia y la comedia es que la primera quiere imitar a individuos mejores y la

---

<sup>4</sup> Mucho de esto está extraído de las notas de la edición de Alianza Editorial, que corren a cargo de Alicia Villar Lecumberri, si bien, en muchos casos (en casi todos), no son más que un refrito de las notas de Valentín García Yebra, de la edición trilingüe de Gredos de 1974 (cuya traducción, por desgracia, al ser tan literal, es más ilegible).

<sup>5</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 34

<sup>6</sup> *Ibíd.* Pág. 34

<sup>7</sup> *Ibíd.* Pág. 35

<sup>8</sup> *Ibíd.* Pág. 36

<sup>9</sup> *No establece la distinción entre poesía e historia en cuanto a forma, sino a su distinta naturaleza.* (Ángel Sánchez Palencia. *Catarsis en la Poética de Aristóteles*, Anales del seminario de historia de la filosofía, ISSN 0211-2337, Nº 13, 1996, págs. 127-148, pág. 136)

<sup>10</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 37

<sup>11</sup> *Ibíd.* Pág. 37

<sup>12</sup> *Los protagonistas trágicos, han de ser razonablemente virtuosos, aunque no por encima de todo, algo que no siempre se corresponde con su procedencia gentil.* (Terry Eagleton, *Dulce violencia*, Madrid, Trotta, 2011, pág. 129)



segunda a peores (suponemos que en el efecto también se diferenciarían, bien porque la comedia no produciría catarsis ninguna, bien porque las emociones despertadas y purgadas por la comedia no implicarían el temor y compasión).

La tercera diferencia, *la manera en que se podría imitar cada uno de estos objetos*<sup>13</sup>, es importante para diferenciar la epopeya de la tragedia: *con los mismos medios* (ritmo, palabra y armonía), *se puede imitar las mismas cosas, en ocasiones narrándolas* (epopeya), *otras veces imitando a todos aquellos que obran o actúan* (tragedia y comedia)<sup>14</sup>. De esta forma, si tomáramos a Homero, a Sófocles y a Aristófanes, habría que decir que, en cuanto a la manera de imitar a las personas, estarían más distanciados Sófocles de Aristófanes que Sófocles de Homero, pues ambos les representan mejores (*ambos imitan a personas serias*)<sup>15</sup>, mientras que si tomamos el objeto de imitación, está más próximo Sófocles de Aristófanes que de Homero (aunque tampoco resulta muy claro que la tragedia esté, en líneas generales, más cerca de la comedia que de la epopeya; como se trazan más paralelismos entre la epopeya y la tragedia, parecería que estas dos tienen más cosas en común. Como no disponemos de las partes dedicadas a la comedia, no queda claro si la comedia está más cerca de la tragedia que esta de la epopeya).

### Origen de la poesía

En cuanto su origen, *fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales*<sup>16</sup>. La primera sería el instinto de imitación, que es connatural al hombre, y la otra el placer que sentiríamos al contemplar estas imitaciones, un placer también connatural: *el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación*<sup>17</sup>; *y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones*<sup>18</sup>. Mediante la imitación aprendemos, lo que es causa de placer<sup>19</sup>: *aprender es algo muy agradable no solo para los filósofos, sino para el resto de las personas por igual (...) por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa*<sup>20</sup>.

### Mímesis o imitación

El concepto de mímesis<sup>21</sup> parece relevantísimo, aunque tampoco se trata en extenso; en cualquier caso, a diferencia de Platón, en Aristóteles tiene unas connotaciones positivas (recordemos que en Platón, la realidad es una copia imperfecta de las ideas, por lo que el arte es una copia de tercer orden, más imperfecta si cabe): es una forma de conocimiento (en Platón más bien aleja del

---

<sup>13</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 39

<sup>14</sup> *Ibíd.* Pág. 39

<sup>15</sup> *Ibíd.* Pág. 40

<sup>16</sup> *Ibíd.* Pág. 41

<sup>17</sup> Recordemos el inicio de la *Metafísica*: *el hombre desea por naturaleza saber.*

<sup>18</sup> Aristóteles, op. cit. Págs. 41-42

<sup>19</sup> *Cuando Aristóteles habla del aprendizaje como razón de placer estético se refiere, sobre todo, al reconocimiento del objeto imitado en el producto de la imitación artística.* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 131)

<sup>20</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 42 Continúa diciendo que *en el caso de que no hayan visto antes lo imitado, no les producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna otra cosa por el estilo* (*Ibíd.*, pág. 42): por lo tanto, habría dos tipos de placeres: el derivado de aprender, y el que se queda en el mero envoltorio, el estético en sentido superficial (aquí podríamos incluir el espectáculo).

<sup>21</sup> *Parece claro que las ideas de mímesis, apaté y catarsis ligadas a los efectos de la palabra preexistían en la elaboración aristotélica de su teoría sobre la poesía y que los sofistas trabajaban con ellas. (...) Aristóteles no compuso la Poética partiendo de cero, porque contaba con conceptos anteriormente en curso y más o menos fundados sobre la poesía, con la especulación de los sofistas sobre el inmenso poderío del discurso, en prosa o en verso, además de las enseñanzas platónicas.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 190)

conocimiento, pertenece al reino de la opinión o doxa<sup>22</sup>; no olvidemos, además, el carácter inmoral<sup>23</sup> de la poesía en Platón, debido a su poder psicagógico, arrastrador de almas, que nos arroja a la sinrazón. Aristóteles soluciona esto con su teoría de la catarsis: *las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu*<sup>24</sup>). En cuanto a que imita la naturaleza, se suele afirmar que no copia directamente a esta<sup>25</sup>, sino que imita a la naturaleza en su forma de generar<sup>26</sup>; se podría hablar de ficción: crea un mundo paralelo. En cualquier caso, no es el arte que trata de completar a la naturaleza (esos son los artefactos). Más bien parece que se busca lo universal<sup>27</sup>, como vemos en la polémica con la historia, y que se traduce al arte que sea. Con los argumentos tradicionales, mediante un correcto tratamiento trágico de los mythos, se tendría que, mediante lo universal, provocar la catarsis.

Un poco más adelante dice algo muy interesante: *y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres*<sup>28</sup>: parece que la poética, y en general las artes imitativas, permitirían una contemplación estética de ciertos elementos de la realidad<sup>29</sup>; se podría decir que gracias a las artes imitativas podemos acceder a ciertos aspectos de la realidad que de otra forma serían inabordables (el arte como una ventana privilegiada, de ahí la relación entre la mimesis y el conocimiento). En cierto sentido

---

<sup>22</sup> Aristóteles, a diferencia de Platón, estaba interesado en salvar la poesía, *haciendo que la verdad de la poesía no fuese opuesta a la verdad de la filosofía, lo que de paso repercutiría en la moralidad de la poesía. (...) La clave estaba en hacer hincapié en el hecho de que la verdad filosófica es universal y la verdad poética también, pues la poesía y en particular la tragedia (...) no se contentan con lo particular, sino que van derechas a los universales.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 191)

<sup>23</sup> *La más grave acusación platónica a la poesía, la de su inmoralidad* (recordemos que Platón, en la República, propone expulsar a los poetas si no se adhieren al régimen, si no se dedican a producir propaganda en forma artística: *no pretendía excluir a los poetas de su estado utópico, sino sometermeles a una censura rigurosa.* Hugo N. Santander, *La moralidad de la poética de Aristóteles*, A Parte Rei: revista de filosofía, ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069, N.º. 29, 2003, pág. 29), *queda resuelta en la Poética: el poeta no es inmoral ni mentiroso si imita las cosas tal como son, debieran ser o la gran mayoría de los hombres cree que son, pues lo que hace el poeta con las palabras no es una copia exacta o imitación estricta de sus modelos, sino una representación sobre la base de la realidad, de manera que le es lícito representar a los hombres mejores o peores moralmente de cómo en la realidad son.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 193) También Eagleton es de esta opinión: *la ingeniosa réplica de Aristóteles a esta censura (la platónica) es la doctrina de la catarsis, que acepta las premisas de Platón (la psicagogé), aunque niega sus conclusiones* (que ello sea negativo). (Terry Eagleton, op. cit. pág. 207) Otros autores afirman que es la mimesis, junto con la catarsis (no individualmente), las que alejan a la poesía de la inmoralidad: *Con las nociones de mimesis y catarsis responde a las críticas de su maestro y defiende el compromiso de la poesía trágica con la verdad y el bien. Mimesis y verosimilitud constituyen la esencia de la tragedia y su particular aproximación a la verdad, pero también la tragedia debe ser defendida por sus efectos pedagógicos y en este punto la catarsis constituye un fin beneficioso y contribuye a la educación y al aprendizaje, mediante la estimulación de dos emociones fundamentales: el miedo y la compasión.* (Remedios Ávila Crespo, *Schopenhauer y la tragedia: el valor de la compasión*, Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica, ISSN 0031-4749, ISSN-e 2386-5822, Vol. 75, N.º 284, 2019, págs. 683-699, pág. 684)

<sup>24</sup> Antonio López Eire, op. cit. pág. 196

<sup>25</sup> *La poesía, entendida como imitación, no es una copia, una mera reproducción de la realidad; es un proceso creador, una re-creación de la realidad. (...) Imitar no es reproducir. La imitación artística es, ante todo, creación. (...) El arte no es una copia prosaica de la realidad, sino una imitación poética en el sentido de creación, que añade un matiz de novedad, de exclusividad, que no posee la reproducción.* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 131)

<sup>26</sup> *El arte lleva a su perfección aquello que la naturaleza no ha acabado, fuese por falta de tiempo o por falta de ganas.* (Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980 pág. 52)

<sup>27</sup> Al igual que Schopenhauer, la poesía no está lejos de la filosofía porque *se eleva desde los caracteres, pasiones y acciones humanas particulares a los universales* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 192)

<sup>28</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 42

<sup>29</sup> *La naturaleza es bella y su imitación lo será también si está bien imitada. Si se imita bien un cadáver, cuya visión en la realidad nos produce rechazo, se puede producir belleza que nos provoque un placer estético, que, en realidad, no es sino el placer intelectual de reconocer lo imitado.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 192) Aquí, sin embargo, se habla de placer en términos de reconocimiento; pero creo que también se puede relacionar este pasaje con la idea de lo sublime kantiana o schopenhaueriana.

puede recordar a la idea de lo sublime<sup>30</sup>: elementos o sucesos inabordables si afectan directamente al sujeto, serían aquí asimilables por este, pues podría contemplarlos pasivamente.

Entonces, dado que imitar es connatural al hombre, *aquellos que desde el principio estaban mejor dotados para ello* (Aristóteles cree que el talento artístico, y esto lo veremos cuando trate de la metáfora, es algo innato, no adquirido<sup>31</sup>; en este aspecto, parece cercano al Romanticismo –la idea de genio-: el origen de la excelencia artística son el arte -entendido como molde- y la naturaleza: el poeta, innatamente, debe tener talento poético, y posteriormente verterlo en el molde artístico que le sea más idiosincrásicamente cercano) *fueron consiguiendo pequeños progresos y generaron la poesía a partir de las improvisaciones*<sup>32</sup>. Es imposible separar la poética de la propia naturaleza humana: *la poesía se dividió conforme a la índole de los poetas (...) los más respetables imitaban las acciones más nobles y las de tales personas, mientras que los más viles imitaban las de las personas de más baja estofa*<sup>33</sup>. Los diversos géneros, o especies, se explican por las diversas inclinaciones humanas, que básicamente son dos: nobleza y vileza (al menos como tipos ideales, pues los individuos concretos suelen estar entre medias). Más adelante dice: *la poética es obra de personas inteligentes o de exaltados; pues de estos los unos son maleables y los otros se dejan llevar por la locura*<sup>34</sup>: en unos poetas primaría el talento, la pericia para adaptarse a las situaciones, y en otros la exaltación, la capacidad de exaltar al espectador; es posible, aunque no se explicita, que la primera corresponda a los trágicos y la segunda a los cómicos. Si esto fuera así, podríamos decir que, mientras la tragedia supone catarsis de temores y compasiones, la comedia supondría una exaltación vacua, y es que más adelante dirá que lo cómico es una parte de lo feo, un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño. Aunque también podría entenderse únicamente referido a la tragedia, de tal forma que los exaltados serían aquellos creadores que se dejan llevar por la locura, produciendo incongruencias y contradicciones, malbaratando los materiales usados; mientras los maleables serían aquellos trágicos que se adaptan al material que están tratando, sacándole el máximo jugo posible y logrando obras técnicamente muy superiores (y por ello catárticamente más eficaces).

Considera, pues, que la tragedia y la comedia surgen de la improvisación, dado que la imitación es connatural al hombre; más adelante, estas improvisaciones van dando lugar a dos estilos diferentes, uno serio y solemne y otro menos serio y solemne, dada la naturaleza de los que se dedicaban a esto; considera a Homero *el poeta por excelencia de las composiciones serias*, y lo más curioso es que también le considera el padre de la comedia, *así también fue el primero que trazó las líneas generales de la comedia, dando forma dramática no solo a la invectiva, sino a lo ridículo*<sup>35</sup>. Lo que parece decir con esto es que, así como es fácil trazar semejanzas entre la *Ilíada* y la *Odisea* y las tragedias (imitan a personajes serios), como hubo versiones satíricas de los poemas homéricos, como la *Dilíada* antes mencionada o la *Batraconomaquia* (un poema satírico empleando el estilo homérico), es decir, como tanto por contenido como por forma los satíricos (gente vil para Aristóteles) partieron de Homero, a este se le puede considerar el abuelo o padre de la comedia. Hay que tener en cuenta la distancia temporal entre Homero (en el caso de que existiera) y Aristóteles; baste recordar un fragmento de Aulo Gelio (*Noches áticas* 3.11.1) donde dice: *algunos, entre los que se cuentan Filócoro y Jenófanes, escribieron que Homero fue más antiguo que Hesíodo*: esto nos demuestra que

---

<sup>30</sup> *La catarsis es posible gracias a la distancia que instaura la ficción mimética. (...) Si es espectador sintiera horror, no sería posible la fruición estética ni la liberación catártica.* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 147)

<sup>31</sup> *La Poética no es un libro que pretenda sustituir el talento del poeta con la técnica.* (Cecilia Sabido Sánchez Juárez, op. cit. pág. 78)

<sup>32</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 42

<sup>33</sup> *Ibíd.* Pág. 43

<sup>34</sup> *Ibíd.* Pág. 76

<sup>35</sup> *Ibíd.* Pág. 43 También hay que tener en cuenta que en la antigüedad se consideraba que el *Margites*, un poema burlesco, era obra de Homero.

los poemas homéricos y hesiódicos, para alguien como Aristóteles (también para los presocráticos), estaban situados en la noche de los tiempos.

### Progresismo poético

En cualquier caso, es interesante remarcar que Aristóteles tiene una concepción progresista de la poética: una vez se ha alcanzado algo tan refinado como los poemas homéricos, los artistas, gente dada a la imitación por naturaleza, ineluctablemente partieron de estos; y una vez se han alcanzado tanto la tragedia, que sería un refinamiento de la epopeya (en el último capítulo, el XXVI, deja claro que la tragedia es superior a la epopeya, si bien no queda claro que la tragedia tenga a su “Homero”: tanto Eurípides como Sófocles reciben menos elogios que este), como la comedia (una desviación o corrupción más que un progreso, pero dado el talante de los poetas, o más estrictamente de los hombres, la comedia supone el refinamiento máximo en cuestiones satíricas), los poetas, según su condición, compondrán tragedias o comedias: *una vez salieron a la luz la tragedia y la comedia, los que se decantaban por una u otra poesía, dependiendo del carácter de cada uno, los unos se convirtieron en poetas de comedias en lugar de componer yambos* (invectivas, sátiras en tanto que trataban de individuos concretos), *y los otros, en lugar de componer poemas épicos se pasaron a la tragedia; y esto por el hecho de que estas nuevas formas poéticas eran más suntuosas y más apreciadas que aquellas*<sup>36</sup>.

Acto seguido, se pregunta, o más bien deja caer la pregunta sobre *si la tragedia está ya en su punto álgido en lo referente a las partes constitutivas o no*<sup>37</sup> (pone los ejemplos de que Esquilo aumentó el número de actores, de uno a dos, *disminuyó las partes del coro y estableció el diálogo como parte principal*, o Sófocles, que *elevó a tres el número de actores e introdujo escenografía*<sup>38</sup>); su respuesta es que *esa es otra cuestión*<sup>39</sup>, no se sabe si porque no atañe a la poética como disciplina científica -en tanto que es descriptiva<sup>40</sup>- o porque lo trataría más adelante (algo habitual en Aristóteles: prometer una definición o aclaraciones más adelante, o simplemente pasar de puntillas sobre unas afirmaciones para después retomarlas y explicarlas<sup>41</sup>; el estado fragmentario en que nos ha llegado el corpus aristotélico, hace que sus obras adolezcan de innumerables lagunas y fragmentos espurios<sup>42</sup>). El caso es que la tragedia *surgió en principio de la interpretación (...) fue creciendo poco*

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* Págs. 43-44

<sup>37</sup> *Ibíd.* Pág. 44

<sup>38</sup> *Ibíd.* Pág. 44

<sup>39</sup> *Ibíd.* Pág. 44

<sup>40</sup> Los autores que defienden el carácter únicamente descriptivo de la tragedia, se suelen aferrar a este fragmento. Sin embargo, ello supone pasar por alto las prescripciones que se van espolvoreando a lo largo de la Poética.

<sup>41</sup> Esto mismo ocurre en la *Poética* con, por ejemplo, la elocución y el pensamiento.

<sup>42</sup> *Es rica en incoherencias (al menos aparentes), promesas incumplidas, desigualdades notorias en tratamiento de diferentes cuestiones, desconexiones, lagunas, y contiene algún que otro pasaje que no hay quien entienda.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 184); es una obra esotérica o acromática, apuntes de clase que servirían como base de sus lecciones (sobre esto el consenso es muy grande): *esto explica el carácter aparentemente incompleto, fragmentario, a veces inconexo, de algunos de estos escritos. (...) Nos encontramos ante una obra mutilada, aparentemente inconexa, y, por ende, difícil de comprender e interpretar.* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 129) Esto, aparentemente baladí, acaba por determinar el tipo de análisis que se haga de la Poética: por ejemplo, Cecilia Sabido Sánchez Juárez, en el artículo citado, al no poner en duda este tipo de cuestiones, toma la obra como algo perfecto y acabado que, por así decirlo, siempre tiene razón: todas sus aparentes incoherencias, tras sesudos análisis, se pueden solucionar. Sus disquisiciones sobre la diferencia, importantísima para ella, entre *mythos* y *systasis*, los demás autores consultados ni la tienen presente, por considerar ambos términos sinónimos (hablan, sin detenerse, de la estructuración de los hechos o fábula). En cualquier caso, es evidente que sin filología ni contextualización, únicamente tirando de especulación filosófica, la obra es bastante ilegible (es interesante, a este respecto, comparar los resúmenes y apuntes que circulan por internet y que son la base de lecciones de Lengua y literatura de colegios e institutos, para darse cuenta de lo difíciles de sostener que son con el texto a la vista).

*a poco* (de la improvisación al ditirambo etc.) (...) y *tras muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que había adquirido su propia naturaleza* (su finalidad, la catarsis del temor y la compasión)<sup>43</sup>.

Frente a la tragedia está la comedia, la imitación de personas de baja estofa, *pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo*<sup>44</sup>. Entendemos así el porqué del rechazo de Aristóteles: *lo cómico es un defecto y una fealdad* (tanto física como psíquica) *que no contiene ni dolor ni daño* (al contrario que la tragedia, que supone temor y compasión, al menos en el mejor de los casos; no se entiende por qué, al establecer la diferencia anteriormente con la tragedia, no saca a colación el efecto que produce la comedia, cosa que no se especifica, al menos positivamente), *del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor* (podría argüirse que la comedia despertaría bajas emociones, que sería un pasatiempos entretenido y poco relevante –quizá lo que es el cine comercial hoy en día; quizá, como lo estimulante para Schopenhauer-)<sup>45</sup>. Es curioso que nos diga que la comedia, *al no haber sido tomada en serio desde el principio, se echó en el olvido*<sup>46</sup>, es decir, que a diferencia de la tragedia, es mucho más complicado establecer una genealogía de la comedia: y es curioso porque si Aristóteles escribió una segunda parte dedicada a la comedia (nos dice al comienzo del capítulo VI: *de la imitación en hexámetros* -la epopeya, de la que habla en los capítulos XXIII-XXVI, siendo el XVI el último de la *Poética*- y *de la comedia hablaremos más tarde*<sup>47</sup>), tampoco se ha conservado: antes y después de Aristóteles, la comedia nunca ha sido tomada muy en serio (al menos en comparación con la tragedia; al menos en lo tocante al teatro ateniense.)<sup>48</sup>

#### Diferencia epopeya-tragedia-comedia

La epopeya, en la *Poética*, aparece más cercana a la tragedia que a la comedia, cosa, como hemos visto, que está fundamentada, en tanto en cuanto son imitaciones de personas serias. Difieren en dos aspectos: *la epopeya tiene un verso uniforme* (el hexámetro dactílico cataléctico, frente a la alternancia diálogos-coro de la tragedia) y *es un relato* (una narración, frente a imitar exclusivamente caracteres en acción como en la comedia y tragedia), por lo tanto difiere en el medio; y también por extensión, pues *la tragedia hace todo lo posible por realizarse en un periodo de sol, o excederse un poco* (con la unidad de tiempo no parece mostrarse muy estricto: algunos, como Copleston<sup>49</sup>, opinan que esto no es un precepto, sino una simple constatación: la mayor parte de las tragedias se realizan en este periodo de tiempo; sí que es más estricto, como veremos, con la unidad de acción; y sobre la unidad espacial, no se dice nada: sobre los tan cacareados tres preceptos aristotélicos, por tanto, hay que mostrarse escépticos<sup>50</sup>), *mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo* (la extensión no se

---

<sup>43</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 44

<sup>44</sup> *Ibíd.* Pág. 45 Se suele colocar a Aristóteles, en lo referente a la risa, dentro de la llamada teoría de la superioridad (donde, por ejemplo, también se coloca a Hobbes): *nos produce risa aquello que es inferior, aquello que nos avergüenza y nos hace sentir superiores (como los juegos de suma cero: si yo gano, tú pierdes); Aristóteles nos dice que lo risible es una parte de lo feo, que la comedia es la mimesis de lo débil, aquello que debemos evitar. Hay, pues, un componente social, educativo: la comedia mostraría el camino que el ciudadano debería evitar.* (Tomado del trabajo sobre *La risa* de Bergson, de Temas de estética). Sobre el final, en el que se viene a decir que la finalidad, la naturaleza de la comedia tendría un componente social y educativo, es mucho decir si nos atenemos al texto de Aristóteles; más bien se refiere a las abstracciones que se hacen de esta teoría de la risa.

<sup>45</sup> *Ibíd.* Pág. 45

<sup>46</sup> *Ibíd.* Págs. 45-46

<sup>47</sup> *Ibíd.* Pág. 47

<sup>48</sup> Las tragedias y comedias de las que habla, eran puras: ni la tragedia incluía elementos cómicos ni viceversa, de ahí la rigidez con se refiere a ellas.

<sup>49</sup> *Tal afirmación es simplemente una constatación factual y no la demanda de una unidad de tiempo.* (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía occidental*, Tomo I, Barcelona, Ariel, 2000-2004, pág. 319)

<sup>50</sup> Es interesante traer a colación la nota 98 (pág. 263) de la edición de Gredos de García Yebra (1974): *estas palabras, en que Aristóteles se limita a señalar una tendencia o costumbre de la tragedia clásica (la primitiva era, como la epopeya, ilimitada en cuanto al tiempo), sirvieron de base a una de las tres leyes férreas del Renacimiento y del Clasicismo, la «unidad de tiempo». La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los*

debe a que tenga más de un argumento, sino a que sus episodios sean más extensos o más numerosos: pero la unidad de acción la exige para ambas)<sup>51</sup>.

## La tragedia

A partir del capítulo VI, el tema principal es la tragedia. Da la siguiente definición<sup>52</sup>: *la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, en un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del temor logra la catarsis de tales padecimientos*<sup>53</sup>. Cuando habla de una acción seria se refiere a los caracteres que imita (que han de ser tomados de la mitología-historia griega), en el sentido de noble, digna y esforzada (contraponiéndose así a lo feo y ridículo, contenidos de la comedia), y completa se refiere a un argumento con nudo y desenlace: completo es aquello que tiene comienzo (*aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre alguna otra cosa*<sup>54</sup>), medio (*aquello que sigue a otra cosa y además tras ello hay otra*<sup>55</sup>) y fin (*aquello que sigue de forma natural a otra cosa y no le sigue ninguna otra*<sup>56</sup>); cuando habla de extensión considerable, se refiere a que debe ser lo más extensa posible, siempre y cuando sea fácil de recordar el argumento (pondrá el símil del animal excesivamente grande o pequeño); cuando habla de lenguaje sazonado, tomando el léxico de la gastronomía, se refiere al uso del ritmo, la armonía y el canto, ya que harían a la obra más apetecible, más estéticamente placentera (recordemos la doble distinción de placer: placer por aprender, placer por la forma); cuando habla de emplear cada tipo por separado, se refiere, y él mismo así lo acredita, al *hecho de que unas partes se llevan a cabo solo a través de metros (el diálogo) y otras, en cambio, mediante el canto*<sup>57</sup> (intervenciones del coro); cuando habla de acción y no de relato, se refiere a que no debe ser narrada, como es el caso de la epopeya, sino que debemos ver directamente a los personajes actuar (personajes literarios, pues el texto es autosuficiente; aquí no se refiere a los actores); en cuanto al tema de la catarsis<sup>58</sup>, es probablemente la parte más espinosa de la definición.

## Catarsis

---

*comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Lodovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tratadistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con más rigor. Bayer es más conciso: Las unidades de tiempo y lugar no son más que una aplicación de la regla de la verosimilitud para la gente de teatro del siglo XVII. (Raymond Bayer, op. cit. pág. 56)*

<sup>51</sup> Aristóteles, op. cit. Págs. 46-47

<sup>52</sup> *Es importante reparar que Aristóteles propone una definición de tragedia, es decir, un intento de fijar con exactitud y precisión su naturaleza. Habla, pues, del ser (ousía) de la tragedia, no del deber ser. Si en algunos pasajes de la Poética nos encontramos afirmaciones de carácter normativo responden, en definitiva, a la ousía de la poesía trágica. (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 133) Sin embargo, otros autores, como Bayer, consideran a la Poética como un manual técnico: hay en Aristóteles toda una doctrina sobre las artes que viene a ser una mera técnica, no una metafísica. (Raymond Bayer, op. cit. pág. 45). Otros, sin embargo, se mantienen en un término medio: a diferencia de los manuales de retórica, el propósito de la Poética fue sobre todo el de definir la naturaleza y función de la poesía, aunque esta incluyese algunas instrucciones para los poetas. (Hugo N. Santander, op. cit. pág. 28) Esta tercera postura parece la más razonable: es evidente que las consideraciones de Aristóteles rebasan la mera técnica, pero tampoco es cierto que no existan a lo largo de la obra prescripciones y elementos normativos (con la unidad de acción, como hemos visto, se muestra rígido.)*

<sup>53</sup> Aristóteles op. cit. Pág. 47

<sup>54</sup> *Ibíd.* Pág. 52

<sup>55</sup> *Ibíd.* Pág. 52

<sup>56</sup> *Ibíd.* Pág. 52 Esto se refiere al argumento que trata, no a la obra en sí: la mayor parte de las tragedias empiezan in media res: Edipo, siendo rey de Tebas; Medea, a punto de ser expulsada de Corinto etc. Se pide, por tanto, comienzo, medio y fin al argumento en que se inspira, y nudo y desenlace a la propia obra.

<sup>57</sup> *Ibíd.* Págs. 47-48

<sup>58</sup> *En la Poética el término catarsis aparece solamente en un lugar: vinculado a la definición de la tragedia y sin ulterior explicación. (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 128)*

Es la famosa cláusula adicional: Valentín García Yebra, en el apéndice que le dedica<sup>59</sup>, traduce la frase en cuestión de tal manera: *que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones*, y nos dice que *catarsis es propiamente un término técnico del lenguaje de la medicina (purgamiento o purgación) (...) de este primer sentido fisiológico (...) se pasa, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de expiación o purificación (...) por último, catarsis se usa, también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades (especialmente la bilis), también se purgan las pasiones o las afecciones del alma para curarla de sus dolencias*. Según este filólogo, la tercera opción parece la más acertada: *usa la palabra analógicamente, en sentido psíquico, con relación a las dolencias del cuerpo*. La polémica continúa: *¿se trata de una extirpación o erradicación, o más bien, de una moderación o suavización?* Se decanta por la segunda opción: *no se buscaría erradicar la compasión y el temor<sup>60</sup>, sino moderarlas o suavizarlas a proporciones convenientes: no se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a su justa proporción o medida*. Podemos colegir de esto que, tanto la compasión<sup>61</sup> como el temor<sup>62</sup>, dependiendo de la dosis, es más o menos perjudicial; que su exceso es indeseable<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Págs. 378-391 de la *Poética* de la edición de Gredos. Es muy llamativo que, Alicia Villar Lecumberri, la encargada de la traducción, introducción y notas (es decir, refrito de las notas de la edición mentada) de Alianza Editorial, no le dedique ni una mísera nota a la catarsis; tampoco a la mimesis.

<sup>60</sup> Según Eagleton, estos dos sentimientos son prácticamente indisolubles: *la compasión y el temor están entreverados. Nos apiadamos de otros por lo que tememos que pueda pasarnos (...) la compasión se convierte en temor, cuando el objeto es tan íntimo que el sufrimiento parece nuestro. Llevada al límite, la distinción entre los dos sentimientos se vuelve casi inapreciable. Ambos arraigan en la imaginación: la compasión, en la reconstrucción de los sentimientos del otro; el temor, en una visión de lo que podría sucedernos*. (Terry Eagleton, op. cit. pág. 209) Otros, sin embargo, creen que existe una subordinación de la compasión al temor: *entre esas dos pasiones existe una estrecha relación y, en concreto, una subordinación de la compasión al miedo. (...) no parece que pueda entenderse la compasión sino como una forma de miedo: el miedo a que uno o alguno de los allegados sufra un cambio de fortuna desfavorable y sin que lo merezca*. (Remedios Ávila Crespo, op. cit. págs. 683 y 685)

<sup>61</sup> Éleos: *Cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano* (Retórica 85b13-16) (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 138-139)

<sup>62</sup> Phóbos: *Cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo, que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y estos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder*. (Retórica 86a21-26) (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 138-139) En cualquier caso, estas dos emociones enfrentan a Aristóteles con Platón, pues el primero las liga a la catarsis (y por tanto son beneficiosas), mientras el segundo a la psicagogé, a la locura e inmoralidad: *por una parte, la rehabilitación de estas pasiones que tanto había denostado Platón por considerarlas dañinas y peligrosas; por otra, su importancia en la educación y, en concreto, en la enseñanza y el aprendizaje que el arte hace posibles gracias a la comprensión e identificación por parte del espectador con el protagonista de la tragedia*. (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 687)

<sup>63</sup> A juicio de Eagleton, esto tendría unas consecuencias políticas muy beneficiosas: *la tragedia puede realizar el servicio placentero, políticamente valioso, de drenar un exceso de emociones debilitadoras como la compasión y el temor, al proveer así de una especie de terapia pública para aquellos ciudadanos en peligro de flacidez emocional. (...) el teatro trágico es un vertedero para las emociones socialmente indeseables*. Más adelante nos dice: *la doctrina de Aristóteles es homeopática: la tragedia despierta sentimientos de compasión y temor solo para purgarlos, y nos depura del terror y ternura excesivos al suministrarlos dosis controladas de esas mismas pasiones. Se nos permite disfrutar de estos sentimientos, pero solo en el proceso de aliviarlos*. (Terry Eagleton, op. cit. págs. 208 y 211) Ello explicaría, o más bien redondearía, la importancia de la catarsis en la tragedia; de hecho, podría considerarse el punto fuerte de esta: la tragedia como bien social. Sin embargo, hay que señalar que esto es pura especulación: en el texto nada se nos dice al respecto sobre la importancia social de la tragedia. Al margen de esto, seguimos considerando la catarsis como el elemento primordial de la tragedia: la tragedia tiene la importancia que tiene por el efecto que causa en el espectador. Si esto redundaría beneficiosamente en la sociedad, es algo que se puede colegir con ciertas reticencias (suponemos, además, que por *sociedad* se referiría a los ciudadanos libres, no a los esclavos, extranjeros y mujeres, por lo que, en el mejor de los casos, sería un bien de la alta sociedad): *La audiencia que siente piedad es descrita por Aristóteles con cierto detalle: son los ancianos, los hombres que han conocido la aflicción y escapado de ella, los hombres con una cierta instrucción, los hombres que de alguna manera son cobardes, los hombres con algo que perder y con cierta preocupación por perderlo. En realidad, la piedad es el páthema específico del bon bourgeois, de los de mediana edad de clase media, que tienen algunas ventajas y algunas auténticas inseguridades. Estos hombres,*

## Desmenuzamiento de los elementos de la tragedia

Volviendo al texto de Aristóteles: *y puesto que hacen la imitación actuando* (en el sentido de que es interpretada), *en primer lugar, a la fuerza, una parte de la tragedia será el aderezo del espectáculo* (la escenografía y la puesta en escena; es curioso que diga *a la fuerza*, dado que es un *aderezo* totalmente prescindible, y así nos lo hace saber más adelante; no se entiende muy bien cómo, siendo el espectáculo puro aderezo, es parte cualitativa, esencial de la tragedia: parece que el espectáculo es condición innecesaria e insuficiente de la tragedia<sup>64</sup>), *y después la composición musical y la elocución* (la música como acompañamiento y la forma de interpretar el texto; como considera que el texto es autosuficiente, este *aderezo*, aunque puede ser muy agradable, es totalmente prescindible, si bien se ha de tener en cuenta que a veces habla de la composición musical como de acompañamiento musical, aderezo, y otra como canto, intervención del coro, parte imprescindible de la tragedia; y lo mismo ocurre con elocución, que a veces aparece como sinónimo de interpretación, y otras como estilo, forma que se da a los contenidos: por lo tanto, ambas nociones pueden considerarse tanto aderezos como partes imprescindibles, según el uso que le dé en cada momento), *porque con estos medios llevan a cabo la imitación*<sup>65</sup>.

Las causas de las acciones, esto es, que determinados personajes se comporten así o así, son dos: *la manera de pensar* (también traducido como pensamiento, dianoia, razonamiento discursivo) y *el carácter, y según estas tienen éxito o fracasan todos*<sup>66</sup>; por manera de pensar entiende *aquello a través de lo cual los que hablan manifiestan algo o dan su opinión*<sup>67</sup>, mientras que por carácter entiende *aquello en virtud de lo cual consideramos que los que actúan tienen unas cualidades u otras*<sup>68</sup>; pero esto no significa, según Aristóteles, que la tragedia sea imitación de personas en tanto que hombres (imitación de psicologías), pues *la imitación de la acción es el argumento*<sup>69</sup> (imitación de personas en tanto que actuantes): por argumento (*mythos*<sup>70</sup>, fábula) se refiere a la composición de los hechos (más concretamente, los hechos que llevaron a cabo determinados personajes tradicionales, como Edipo, Ulises...). La superioridad de la trama por encima de los caracteres, creo que se debe a que no acaba de manejar el concepto de personaje: manera de pensar (lo que se consigue mediante el lenguaje: probar, refutar... lo que se dice mediante la palabra, el contenido) y carácter (las decisiones que toma el personaje, sus acciones y omisiones, cualidades del personaje) son dos características del

---

*desde el punto de vista de la Política, son los pilares del funcionamiento político de la comunidad y desde el punto de vista de la Poética, son el público ideal de la tragedia.* (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 687)

<sup>64</sup> *Ciertamente, es algo entretenido, pero no menos propio del arte poético, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores* (Aristóteles, op. cit. pág. 51).

<sup>65</sup> *Ibíd.* Pág. 48

<sup>66</sup> *Ibíd.* Pág. 48

<sup>67</sup> *Ibíd.* Pág. 48-49

<sup>68</sup> *Ibíd.* Pág. 48

<sup>69</sup> *Ibíd.* Pág. 48

<sup>70</sup> En la poética, realmente, se usan dos palabras: *mythos* y *systasis* (estructuración de los hechos): *los mythos se construyen, luego, la construcción o systasis no es el mythos, sino aquello que da lugar a que exista el mythos (...)* *La systasis es una integración de acontecimientos que, a pesar de estar separados en el tiempo o el espacio (o cualquier criterio que distinga los elementos de la obra), tienen entre sí una relación intrínseca. El mythos es el principio de unidad que constituye esa integración, de igual modo en que el alma provee identidad, funciones y propósitos en un ser vivo. El mythos cumple esta función característica en las "obras de imitación": dar identidad, casi una personalidad a la obra. (...)* *Para Aristóteles, todos los problemas metafísicos se dicen de muchas maneras, es decir, tienen diversos sentidos (...)* *el mythos se dice de muchas maneras y una de ellas es la systasis, que corresponde al sentido del mythos desde la téchne* (el hábito de dar orden, de componer la relación entre diversos elementos) (...) *Así, la systasis es un sentido de mythos, pero no el único. (...)* *El mythos tiene una primacía metafísica con respecto a la systasis, aunque sin una composición o estructuración no exista un mythos. (...)* *El mythos es la acción imitada como "una y entera", y la systasis es la composición de hechos que conforman dicha acción. (...)* *La systasis es un proceso y el mythos una unidad, o aquello que da unidad a las partes que se integran en el proceso.* (Cecilia Sabido Sánchez Juárez, op. cit. pág. 74-76 y 79-80). Todos los artículos revisados los consideran sinónimos, y recurren al carácter esotérico, y por tanto imperfecto, del texto, para explicarlo. En cualquier caso, y aunque esta diferencia sea interesante, en este trabajo se toman como sinónimos.



personaje; sin embargo, estos dos elementos son dos de las seis partes de la tragedia, mientras que el personaje no. Por ejemplo, si analizáramos Hamlet, no distinguiríamos entre el carácter y el pensamiento de este, sino que le tomaríamos en conjunto: importaría lo que dice y lo que hace, cómo lo dice y cómo lo hace, pero resultaría extraño separar lo uno de lo otro: es el personaje el que da unidad y consistencia al carácter y pensamiento (de hecho, una de las críticas que se puede hacer a los filósofos que tratan la literatura, es que la toman como protofilosofía, de tal modo que separaran aquellos parlamentos con contenido filosófico, de todos aquellos sucesos y elementos que consideran contingentes –de tal forma que la literatura solo se podría salvar en tanto se pareciera a la filosofía–).

### Partes de la tragedia

Dicho lo cual, ciertamente no muy claro (muchas de las palabras que utiliza Aristóteles, o bien no tiene un significado claro, o bien tienen más de un significado), nos hace un resumen de las partes cualitativas<sup>71</sup> de la tragedia: *son necesariamente seis* (el *necesariamente* es desconcertante; no se entiende cómo, siendo el texto autosuficiente, el espectáculo es una parte *necesaria* de la tragedia): *el argumento, los caracteres* (que no los personajes), *la elocución* (tanto la manera de interpretar, puro aderezo prescindible, pues entra dentro del espectáculo, como el estilo), *la manera de pensar, el espectáculo* (puro aderezo prescindible) y *la composición musical* (tanto acompañamiento musical, aderezo, entra dentro del espectáculo, como el canto, las intervenciones del coro)<sup>72</sup>. Entiende que *los medios con los que imitan son dos partes* (la palabra, que anteriormente nos la había definido como *la composición de los versos*<sup>73</sup>, esto es, el ensamblaje de las palabras en los versos, y la composición musical), *el modo de imitar, una* (el espectáculo), *las cosas que imita, tres*<sup>74</sup> (el argumento, los caracteres y la manera de pensar).

El elemento más importante es, como ya nos ha dado a entender, el argumento, la trama de los hechos, pues *la tragedia es imitación no de caracteres, sino de acción*<sup>75</sup>. Un poco más adelante afirma que *los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo*<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Las partes constitutivas de la tragedia son: prólogo (*lo que antecede a la párodo del coro*, su primera intervención), episodio (*parte completa de la tragedia, entre cantos corales completos*), éxodo (*parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto de coro*) y parte coral (párodo, primera intervención; estásimo, canto sin anapestos ni troqueos; komo, lamentación). Esto aparece en el capítulo XII, que muchos consideran espurio, pues el XIII empieza justo donde acaba el XI.

<sup>72</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 49

<sup>73</sup> *Ibíd.* Pág. 48

<sup>74</sup> *Ibíd.* Pág. 49

<sup>75</sup> *Ibíd.* Pág. 49

<sup>76</sup> Algunos autores consideran que este es el elemento primordial de la poética aristotélica: *el mythos y los hechos son el fin de la tragedia, y el fin (télos) es lo principal (mégiston: lo más importante, no lo primero en orden) de todo (...) Mythos es fin (télos) en tres sentidos: causa del ser o la puesta en ejercicio de la actividad; lo que se hace como esencia de la obra realizada; lo que se conoce en el proceso y que queda inscrito en la obra.* Siguiendo a D. W. Lucas, propone cinco razones por las cuales el mythos es la parte más importante de la tragedia, *como su principio y como su causa final: 1. El mythos conlleva la acción de la obra (las acciones son más importantes que los caracteres para la obra y, de hecho, estos se conforman en la obra por las acciones que realizan); 2. La tragedia puede existir sin caracteres, pero no sin acciones (el tipo de decisión es, a la vez, lo que trama las acciones de la obra y lo que forja el carácter); 3. Aquellas tragedias que son ricas en carácter y pobres en mythos no cumplen la función de la tragedia (también, siguiendo a Lucas, defiende que la meta de la tragedia no es la catarsis sino la producción de una imitación de acciones); 4. Los elementos más atractivos de la obra pertenecen a la trama: anagnórisis y peripecia; 5. Es la parte más difícil de conseguir en una obra (...) conseguir el mythos consiste en producir algo finalizado y preciso, es decir, en algo que esté completo, a lo que no le sobre ni le falte nada.* (Cecilia Sabido Sánchez Juárez, op. cit. pág. 65 y págs. 67-68) Al igual que la distinción entre mythos y systasis, la consideramos interesante (aunque implícitamente parece tener una visión excesivamente técnica de la Poética), pero nos adherimos a las versiones estándares que consideran a la catarsis, al efecto de la tragedia, el elemento primordial de esta; por mucho que *definir una cosa consiste en decir qué es, no cuáles son sus efectos* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 130), esta postura permite distanciar a Aristóteles de las opiniones de algunos sofistas y Platón (la moralidad de la poesía se salva gracias a la catarsis y a su universalidad); además, con el texto delante, se encuentran más afirmaciones que engarzan el fin de las artes, y por ende su importancia capital, con los efectos que provocan. El mythos más bien parece el elemento técnico más importante, en el que Aristóteles hace mayor hincapié; pero de ahí a decir que es lo primordial de la Poética, hay un

(...) *sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable*<sup>77</sup>. Esta afirmación es, cuando menos, extraña: no parece sencillo imaginar una serie de hechos sin personajes, teniendo en cuenta las obras que utiliza, de las que parte (Edipo rey, Ifigenia, Medea...); pero recordemos lo dicho anteriormente: caracteres no es sinónimo de personajes (el carácter es un accidente del personaje, de ahí que puedan existir personajes sin carácter). Lo más sensato parece ser entender por *sin caracteres* una trama de hechos donde los personajes son meros engranajes. Así, cuando dice que es preferible una trama sin caracteres a una mala trama, entender que es preferible una historia donde los personajes apenas están individualizados (faltos de carácter) frente a lo contrario, una trama insulsa con personajes muy desarrollados. Quizá esto sea casi intolerable desde o a partir de la Modernidad y el auge del individualismo; lo cierto es que hoy muy pocos defenderían esta posición: parece más sencillo provocar temor y compasión con unos personajes caracterizados que con una trama muy elaborada<sup>78</sup>. Sin embargo, según Aristóteles, es la peripecia y el reconocimiento, partes del argumento, las que provocan temor y compasión, y por ende posibilitan la catarsis. Aun así, para Aristóteles lo perfecto es una buena trama con personajes individualizados (*se debe imitar a los buenos retratistas*<sup>79</sup>).

La tragedia, ante todo, es *imitación de una acción entera y completa*<sup>80</sup>; entera y completa parecen ser sinónimos, y significan, como ya se dijo anteriormente, aquello con comienzo, medio y fin. Esto lo contrapone al azar: *los argumentos bien compuestos no empiezan ni terminan al azar, sino que respetan las normas que se han expuesto*<sup>81</sup> (aquí sí se muestra claramente preceptivo). Acto

---

salto muy grande. Nos adherimos, pues, a la visión de Eagleton: *como un temprano ejemplo de la teoría de la recepción, la obra define la tragedia por sus efectos*. (Terry Eagleton, op. cit. pág. 28)

<sup>77</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 49 *La misma acción que constituye la fábula de Edipo rey podía haber sido atribuida a otros personajes. En contraste con la acción, los personajes, como los actores o la elocución, son accesorios*. (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 134) Esta es una posible explicación a la extraña frase de Aristóteles. Pero teniendo en cuenta lo que dice sobre el mito tradicional, no creo que defendiera esa absoluta sustituibilidad entre personajes mítico-históricos y acciones.

<sup>78</sup> Aristóteles no habla del héroe trágico. En general, los antiguos griegos tampoco emplean el término. Aristóteles menciona a los protagonistas trágicos, pero la acción trágica no se centra necesariamente en ellos. (...) los personajes (...) son una especie de colorido ético de la acción más que de su esencia. Son sus portadores y sustentadores en lugar de sus fuentes. (...) Nada podría resultar menos afín al culto realista de los personajes complejos, creíbles, delimitados. (...) Los acontecimientos son trágicos, no la gente. (Terry Eagleton, op. cit. pág. 120)

<sup>79</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 71

<sup>80</sup> *Ibíd.* Pág. 52 Muy interesantes las citas recogidas de la *Metafísica* de Aristóteles: “Se dice todo de una cosa a la cual no falta ninguna de las partes que la constituye en su totalidad natural...” “En el segundo sentido de la palabra todo se aplica a lo continuo y a lo finito, cuando la unidad resulta de varias partes integrantes que existen por lo menos en potencia en el continuo, cuando no son absolutamente reales. Y así, este matiz de la palabra todo se encuentra muchas veces en las cosas que crea la naturaleza cuanto en las producciones del arte” “Partes significan los elementos en que se divide un todo, o lo que lo constituye” “...lo que es un todo y tiene cierta configuración y forma es unidad en más alto grado”. “Algunas cosas serán unidad si son indivisibles en cantidad, y otras si son indivisibles en cualidad, y así la unidad es indivisible, ya absolutamente, ya considerada como uno”. “A veces decimos de una cosa cualquiera, que ella es una por el solo hecho de que esta cosa tiene una cierta cantidad y de que es continua. Pero a veces esto mismo no basta, y es preciso además que esa cosa componga un todo; en otros términos, hace falta que tenga una forma que sea una”. (...) Comprendemos ahora en toda su gravedad esta unidad (entera) y totalidad (completa) de la obra de arte, comparada con un organismo vivo, cuyas partes están ensambladas de tal forma que, si se arranca una parte, el todo queda quebrantado. (...) Concibe la obra de arte (...) como un compuesto de partes unidas inextricablemente entre sí, por un vínculo interno, su forma, que establece y constituye un todo indivisible y orgánico. Cada parte debe poseer su razón de ser en el todo. (Ireneo Fernando Cruz, *Reflexiones sobre la “poética” de Aristóteles*, Revista de Estudios Clásicos, ISSN 0325-3465, Nº. 1, 1944, págs. 87-110, pág. 95-97) Ahora bien: así como tiene sentido recurrir a la *Retórica* para definir ciertos términos (compasión y temor), quizá haya que tener cuidado a la hora de definir ciertos términos que aparecen en la *Poética* con definiciones de la *Metafísica* (quizá Aristóteles usa estos términos de manera más laxa; si tomamos en serio la opinión clásica de W. Jaeger, de que el pensamiento aristotélico no se mantiene del todo estable, que va evolucionando, y teniendo en cuenta que se suele tener a la *Poética* como obra de madurez, quizá haya que tener cuidado a la hora de esclarecer ciertos pasajes recurriendo a otras obras del autor –también de vida azarosa-).

<sup>81</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 52

seguido habla de lo bello, muy en relación con las críticas a la composición azarosa o caótica<sup>82</sup>: *cualquier cosa que esté compuesta de partes ha de tenerlas no solo en orden, sino que también debe tener una extensión que no sea fruto de la causalidad*<sup>83</sup>. (La belleza, pues, se debe al tamaño y al orden.) Recurriendo a una comparación animal, dice que un animal no puede ser bello si es tan pequeño que resulta casi imperceptible, o si es tan grande que no se le puede visualizar simultáneamente: bello es algo perceptible en conjunto (condición necesaria pero no suficiente), que llevado al caso de los argumentos viene a ser lo siguiente: *han de tener extensión, pero deben ser fáciles de recordar*<sup>84</sup>. Un término medio tal que así: *el límite que se ajuste a la naturaleza de la acción es el que sigue: siempre el mayor, en tanto sea abarcable en conjunto, es el más hermoso por su extensión* (parece ponernos en guardia ante la mera anécdota). *Y por decirlo con una norma general, es suficiente el límite de la extensión que, dando paso a los hechos de una forma probable o necesaria* (la diferencia entre post hoc, lo episódico mal entendido, mera conjunción de acciones, y propter hoc, a causa de, que hace que la obra se descoyunte cuando se le extirpa una parte: cada parte debe ser imprescindible, es una cláusula contra lo irrisorio y anecdótico), *permite el paso del infortunio a la dicha* (típico de la comedia), *o de la dicha al infortunio* (típico de la tragedia)<sup>85</sup>. Por lo tanto, en lo tocante al argumento, a uno bien construido, importa más el correcto encadenamiento de los hechos que los hechos per se; no es el acumulamiento de grandes hechos lo que hace grandiosa una tragedia (en el sentido de que provoca la catarsis), sino la criba de estos y su perfecto (por necesario) ensamblaje<sup>86</sup>.

Siguiendo con el argumento, dice que *no es unitario si concierne a un solo ser, pues a uno le ocurren infinidad de cosas, algunas de las cuales no comportan unidad alguna*<sup>87</sup>. Lo que nos viene a decir es que la unidad argumental no radica en que se escoja a tal o cual héroe, sino a la acción, siendo la unidad de acción necesaria tanto en la epopeya como en la tragedia. Esto le lleva a hacer una serie de elogios a Homero, pues Aristóteles considera que, dado su genio, Homero no reunió en la Odisea todos los sucesos que se contaban sobre Ulises, sino que excluyó todo aquello que *no era necesario ni verosímil*<sup>88</sup>; Homero hizo criba de todos los datos que se tenían sobre Ulises, de tal manera que *compuso la Odisea en torno a una acción*<sup>89</sup>. La unidad de acción sería fácil de evaluar: *si se cambia de lugar o se suprime una parte, se desbarata y se desajusta el conjunto*<sup>90</sup>: si ocurre esto, estaríamos ante una obra estructuralmente irreprochable.

## Poesía e historia

En el capítulo IX aparece la famosa distinción entre la historia y la poesía: *la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario* (lo concreto y contingente, materia histórica, frente a lo universal e incontingente, materia poética<sup>91</sup>). *Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en*

---

<sup>82</sup> *Aquello que es bello, no es arbitrario, contingente ni irracional. La belleza es la razón en forma de leyes. Es la razón la que fija y crea las leyes a las que están sometidos los objetos bellos. La estética de Aristóteles es una estética racionalista. (...) Lo bello es algo racional, aunque sumido en el reino de lo sensible.* (Raymond Bayer, op. cit. pág. 49-50)

<sup>83</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 52

<sup>84</sup> *Ibíd.* Pág. 52

<sup>85</sup> *Ibíd.* Pág. 53

<sup>86</sup> *La unidad de la fábula requiere que los hechos que contiene estén trabados entre sí de tal manera que, realizado uno, los demás se realicen necesariamente o, al menos, de modo verosímil.* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 135)

<sup>87</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 53

<sup>88</sup> *Ibíd.* Pág. 54

<sup>89</sup> *Ibíd.* Pág. 54

<sup>90</sup> *Ibíd.* Pág. 55

<sup>91</sup> *El poeta es más filósofo que el historiador porque expresa, no lo que meramente es o fue, sino lo que pudiera haber sido en virtud de la necesidad o la probabilidad. Está mucho más cerca de las ideas, de las formas de las cosas por las que adquirimos el conocimiento de la realidad, que el historiador. (...) El poeta aristotélico es un filósofo que contempla la*

*verso o en prosa (...) la diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general (aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario), mientras que la historia, lo particular (qué hizo o qué le pasó a cualquier individuo concreto)*<sup>92</sup>. En cualquier caso, hay que remarcar que el poeta *debe ser poeta de argumentos más que de metros, ya que es poeta porque imita, e imita acciones*<sup>93</sup>: es el contenido y finalidad, y no la forma, lo que diferencia la poesía de la historia<sup>94</sup>. Ahora bien, si tanto la filosofía como la poesía tratan de lo general, de lo universal, podríamos pensar que es la ficción lo que las diferencia: ficción entendida como ese mundo probable y verosímil, que se crea imitando el modo de crear de la naturaleza. Por lo tanto, mientras la filosofía estaría interesada en la verdad, y la historia en el pasado, la poesía lo estaría en la ficción, en tanto que mundo paralelo capaz de provocar determinadas emociones y su posterior purgación.

### Personajes mítico-históricos para la tragedia

La tragedia, nos dice, a diferencia de la comedia, *mantiene los nombres que han existido*<sup>95</sup>: como se ha repetido varias veces, Aristóteles pensaba que los personajes mitológicos, al menos en lo tocante a los héroes, habían existido en la realidad, que eran personajes históricos. Esto es así porque *lo posible es convincente (...) lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible, mientras que lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible* (recurrir a los personajes tradicionales, pues, daría mayor empaque a la tragedia, permitiría provocar las emociones pertinentes con más eficacia que si recurriera a personajes ficticios, dado que el espectador no pondría en duda la probabilidad y verosimilitud de lo que está viendo)<sup>96</sup>. También dice que *no se ha de exigir a toda costa atenerse a los argumentos tradicionales*, aunque más adelante nos dirá exactamente lo contrario, que no se debe manipularlos (seguramente por eso mismo: el espectador no se los tomaría tan en serio, la catarsis correría peligro).

### Contra lo episódico

Debe evitarse la construcción episódica de argumentos, entendiendo por episódico *aquel argumento en el cual la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria*<sup>97</sup>. Tengamos en cuenta que los argumentos se componen de episodios; lo que nos está diciendo con episódicos no es que prescindamos de los episodios propiamente dichos, sino más bien es la diferencia, ya explicitada, entre post hoc y propter hoc. Por lo que se refiere al coro, debe estar perfectamente ensamblado en la tragedia, y no ser un elemento mal incrustado, episódicamente agregado: exceptuando a Sófocles, y teniendo a la vista a Eurípides, *para los demás poetas las partes cantadas no pertenecen en absoluto al tema de la obra, sino a otra tragedia (...) ¿qué diferencia hay entre intercalar canciones o adaptar una tirada o un episodio entero de un drama a otro?*<sup>98</sup>. Un mal uso de los cantos es tan censurable

---

*realidad auténtica de las cosas que no está en su individualidad sino en sus ideas o «formas» inmanentes.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 215)

<sup>92</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 55

<sup>93</sup> *Ibíd.* Pág. 57

<sup>94</sup> En definitiva, la poesía, a diferencia de la historia, *posee un alto status intelectual (es más filosófica y sería que la historia) y moral (ya que nada puede haber de inmoral en imitar cosas como son, como debieran ser o como se dice popularmente que son)* (esto último evidentemente está dicho contra Platón.) (Antonio López Eire, op. cit. pág. 201)

<sup>95</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 55

<sup>96</sup> *Ibíd.* Pág. 55 Recordemos la importancia de la cercanía a la hora de provocar compasión y temor.

<sup>97</sup> *Ibíd.* Pág. 57

<sup>98</sup> *Ibíd.* Pág. 81 Schopenhauer dirá *¿acaso no es esto lo que ocurre con los coros, a menudo tan difíciles de descifrar, de algunas tragedias griegas?* (A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, Madrid, Alianza Editorial, 2013, Pág. 563) Lo que viene a defender este autor es que esto es así porque se busca la eufonía de los versos, no transmitir un sentido. Interesa, en cualquier caso, la oscuridad apreciada tanto por un contemporáneo como por un autor tan posterior.

como un mal episodio, pues no cumple la regla esencial de, al ser extirpado, desbaratar el conjunto, ser innecesario para la acción principal y única.

### Argumentos simples y complejos

Los argumentos pueden ser simples o complejos. Por simple entiende aquella acción que, *una vez que ha sucedido, tal como se ha definido, de forma continua y unitaria, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni reconocimiento*; mientras que por compleja, *aquella en la que el cambio de fortuna va acompañado de reconocimiento, de peripecia o de ambas*<sup>99</sup>. Remarca que, tanto la peripecia como el reconocimiento, *deben surgir de la trama misma del argumento (...) bien por necesidad o por verosimilitud. Pues hay una diferencia notable entre que una cosa suceda a causa de algo, o después de algo*<sup>100</sup>. Aquí sin duda alguna se decanta por los argumentos complejos.

### Peripecia y anagnórisis (y padecimiento)

Por peripecia entiende *el cambio de las acciones en sentido contrario (...) de acuerdo al curso natural o verosímil de las cosas*<sup>101</sup> (pone el ejemplo del mensajero que, buscando contentar a Edipo diciéndole que sus padres han muerto naturalmente, le hace saber que eran adoptivos y no biológicos -peripecia-, y por lo tanto él es quien ha matado a su padre y yacido con su madre -reconocimiento-). Por reconocimiento (anagnórisis) entiende *un cambio de la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o al odio, de las personas destinadas a la dicha o al infortunio*<sup>102</sup> (recomienda que se dé simultáneamente con la peripecia, de ahí que el ejemplo anterior valga tanto para la peripecia como para el reconocimiento; esto es así porque *tal reconocimiento y peripecia suscitarán compasión o temor, y de esta suerte de acciones es imitación la tragedia*<sup>103</sup>: el fin de la tragedia nunca se pierde de vista, y esto es así porque es la razón de ser de esta<sup>104</sup>).

Por lo tanto, *las dos partes del argumento son la peripecia y el reconocimiento; la tercera es el padecimiento (pathos) (...) una acción destructora o dolorosa*<sup>105</sup>. El ejemplo más claro son las muertes, que en el teatro griego solían suceder entre bambalinas: algún personaje aparecía y le explicaba al resto que tal o cual personaje había muerto (por ejemplo, no vemos a Medea matar a sus hijos, pues lo hace en el palacio, a puerta cerrada; aunque hay excepciones, como las muertes de Casandra y Agamenón a manos de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo). En cualquier caso, el padecimiento o lance patético no parece tener la misma importancia que la peripecia y el reconocimiento (quizá lo tratara en profundidad más adelante). A no ser que se entienda el padecimiento como parte de la peripecia: serían las peripecias que se produce por muertes y semejantes; o bien, entenderlo como lo que viene después, necesariamente, de la peripecia trágica (de la dicha al infortunio): *los dolores agudos, las heridas y demás cosas semejantes*<sup>106</sup>; o bien entenderlo como el efecto que producirían las tragedias patéticas, frente a las complejas, que producirían peripecia y reconocimiento.

### Compasión y temor (importancia de la cercanía para la catarsis)

---

<sup>99</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 58

<sup>100</sup> *Ibíd.* Pág. 58

<sup>101</sup> *Ibíd.* Pág. 58

<sup>102</sup> *Ibíd.* Pág. 59

<sup>103</sup> *Ibíd.* Pág. 60

<sup>104</sup> *Y el objetivo es lo principal de todo.* (*Ibíd.* pág. 49)

<sup>105</sup> *Ibíd.* Pág. 60

<sup>106</sup> *Ibíd.* Pág. 60

*Se siente compasión del que no merece su infortunio, y temor, del semejante*<sup>107</sup>: compasión porque es como nosotros, porque logramos identificarnos con él; y temor porque se nos hace saber que nos podría suceder a nosotros. ¿Cuál es el personaje idóneo?: *aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún fallo*<sup>108</sup>. Por lo tanto, los buenos no deben pasar de la dicha al infortunio, pues produciría repulsa; ni los malos del infortunio a la dicha, pues es lo menos trágico que hay (definición negativa: *no es humano, ni compasivo, ni terrible*<sup>109</sup>); ni los muy malos<sup>110</sup> de la dicha a la desdicha, pues el espectador sentiría que sufre justamente, pero no compasión ni temor. ¿Ejemplos? Edipo. El resumen que hace es el siguiente: *es necesario que un argumento bien articulado sea simple antes que doble* (aquí no tenemos la dicotomía simple-complejo, sino simple-doble referido a cómo acaban los personajes – bien, como en la comedia; mal, como en la tragedia, y estos serían simples; o unos bien y otros mal, como en la Odisea, y esto sería doble<sup>111</sup>) (...) *y no ha de pasar de la dicha a la desdicha, sino, por el contrario, de la dicha a la desdicha; y no por maldad, sino por un fallo grave de un hombre como el que se ha dicho o de uno mejor, siempre preferible a uno peor (...) las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias* (la importancia de que sean familiares es que vuelve los lances más intensos; también se podría entender como una ventaja frente a utilizar demasiados personajes y que se diluyan la compasión y temor en varios personajes, un no multiplicar los entes sin necesidad – mismo caso que el de utilizar un argumento simple a uno doble-)<sup>112</sup>.

Considera a Eurípides *el más trágico de los poetas*<sup>113</sup>, pero porque sus tragedias acaban en infortunio<sup>114</sup> (reconoce que usa otros recursos con poco decoro, como el *deus ex machina*<sup>115</sup>). En

---

<sup>107</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 62

<sup>108</sup> *Ibíd.* Pág. 62 Fallo: *hamartía: el yerro no implica aquí maldad, sino ignorancia, pero ignorancia nociva para quien la sufre. (...) No se trata de una determinación en sentido fatalista, sino que tiene su origen en la acción desacertada y se desarrolla a lo largo de dicho proceso conforme a la lógica interna de los procesos fundamentales de la vida humana.* (Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 145-146) Esto colisiona frontalmente con Schopenhauer, quien piensa que los dramas griegos no han sido capaces de superar el concepto de destino, absurdo, por colisionar con el azar y el capricho, verdaderos generadores de infortunios en su sistema (no existe una conspiración cosmológica contra nadie, sino la voluntad individual siendo incapaz de satisfacer sus infinitos caprichos). Eagleton secunda esta idea: *El célebre yerro trágico o hamartía es más un fallo o extravío de la acción que un defecto moral. (...) En la Poética de Aristóteles no hay discusión del hado ni de la preponderancia de los dioses. Aristóteles piensa que el desarrollo de una tragedia debería ser natural y necesario, menos difuso y digresivo que la épica, pero esto es un requisito más formal que metafísico. Excluye el accidente, aunque por necesidad parece que se refiere más a una cadena probable o coherente de causalidad que a una fatalidad metafísica. (...) Aristóteles no contraponía, al parecer, libertad y necesidad, sino necesidades internas y externas. Hay algo de determinismo psicológico en su pensamiento. Si la hamartía que supuestamente causa la tragedia es inherente al temperamento, y es menos un pecado que un error inocente, ¿cómo podríamos responsabilizarnos de ella? (...) Si somos en parte los arquitectos de nuestra ruina, como en la teoría de Aristóteles, esto plantea menos preguntas incómodas sobre la injusticia del mundo general.* (Terry Eagleton, op. cit. págs. 120, 147, 166 y 184) Vemos, pues, una similitud clara entre Aristóteles y Schopenhauer: no existe el mal en términos metafísicos fuertes, sino que son las acciones desacertadas, inocentes o no, de los hombres, las que lo provocan. Por ello, ambos defienden una tragedia exenta de fatalismos y destinos, pues dan una imagen distorsionada de la realidad.

<sup>109</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 62

<sup>110</sup> Aunque esto de buenos y malos suene un poco naif (perfectamente se podría decir viles y nobles), se debe tener en cuenta el siguiente fragmento, nada naif: *si un personaje ha dicho o ha hecho algo bien o mal, hay que considerar no solo lo hecho y dicho (...) sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo, si es para conseguir un bien mayor o para evitar un mal mayor* (*Ibíd.* págs. 104-105)

<sup>111</sup> No se han de acumular argumentos: *en las peripecias y en las acciones simples* (los poetas) *consiguen lo que quieren por extraño que parezca* (*Ibíd.* pág. 80). La Odisea sería doble, pues *termina de forma contraria para los mejores y para los peores* (*Ibíd.* pág. 64): justicia poética en este caso.

<sup>112</sup> *Ibíd.* Pág. 63

<sup>113</sup> *Ibíd.* Pág. 64

<sup>114</sup> Sin embargo, *Ifigenia en Aulide*, una de las obras más citadas en la *Poética*, tiene un desenlace feliz.

<sup>115</sup> *Sería prolijo establecer cuántos guionistas de cine urden sus tramas de acuerdo a los preceptos de la Poética.* (Hugo N. Santander, op. cit. pág. 28) De hecho, gurús del guion como R. McKee (*El guion: story; El diálogo*) o J. Truby (*Anatomía del guion*), defendiendo a capa y espada principios aristotélicos como la verosimilitud, la importancia de que todas las partes tengan pleno sentido en el conjunto de la obra, criticando el mero agregar episódico, la concepción del arte como reino donde se muestra, no donde se dice (podría resumirse en: si quieres proposicionalizar, vete al ensayo), critican con verdadero

relación a esto, critica la justicia poética, como en el caso de la Odisea, que *termina de forma contraria para los mejores y para los peores*<sup>116</sup>: los buenos son recompensados mientras que los malos son castigados. La justicia poética cree que es una concesión al público, *la debilidad del público*<sup>117</sup>, y este placer es censurable porque *no se desprende de la tragedia, sino que es característico de la comedia* (si la tragedia se asemejaba a la epopeya por el uso de personajes serios, aquí se asemeja a la comedia por el final complaciente; esta puede ser otra de las causas por las que considera a la epopeya, y más específicamente a Homero, abuelo o padre de la comedia; en cualquier caso, nos hace pensar que, efectivamente, la comedia tendría un efecto agradable en el público, quizá sedante o aplanador, frente al tonificante efecto de la catarsis)<sup>118</sup>.

*Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la trama misma de los hechos (lo cual es preferible y propio del mejor poeta). Y es que el argumento debe estar trabado de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el devenir de los hechos se horrorice y sienta compasión por lo que acontece (...) en cambio, perseguir esto mediante el espectáculo es menos artístico y conlleva gastos*<sup>119</sup>. Se aboga por la autosuficiencia del texto trágico<sup>120</sup>; ahora bien, si lo verdaderamente trágico es la catarsis del temor y la compasión, ¿hasta qué punto es legítima esta censura? Un texto trágico, eficientemente representado, ¿no podría ser más eficaz, en términos catárticos, que su mera lectura? (Quizá, sin embargo, la representación provoca un tipo de catarsis más espectacular y transitoria que una lectura reposada y más reflexiva). También nos repite que lo propio de la tragedia es provocar la catarsis del temor y la compasión, y no otras sensaciones, como podría ser lo atroz: *no se debe buscar placer a doquier en la tragedia, sino tan solo el que es propio a ella*<sup>121</sup>. Según esto, si se deseara provocar otras emociones que la compasión y el temor, por ejemplo lo atroz, habría que inventar otra especie distinta a la tragedia; es comprensible, dadas las limitaciones de la tragedia, que anteriormente se preguntara si la tragedia ya estaba en su punto álgido, y es que tal como la define Aristóteles, sobre todo por la cláusula de la catarsis, el papel del poeta está muy acotado. Quizá, teniendo en cuenta su concepción progresista de la poética, llegara un momento en que pasaría con la tragedia y la comedia lo mismo que con la epopeya: se partiría de ellas para crear algún otro género, y con el tiempo se abandonarían.

Nos dice que *no es posible modificar los argumentos tradicionales*<sup>122</sup>, justo lo contrario que nos decía anteriormente: *el poeta debe buscar entre los argumentos tradicionales y darles un buen tratamiento*<sup>123</sup>. Esta aparente contradicción se podría solucionar así: el poeta no podría hacer lo que quisiera con, por ejemplo, Edipo, pero dentro de que se respeten unos mínimos (los hechos fundamentales que tradicionalmente se le adjudican), podría escoger y darles la forma que quisiera. Aunque también exige que los personajes mitológicos-históricos sean tratados como les representa la tradición (Ulises astuto, Aquiles orgulloso...) así que las invenciones de los poetas están

---

fanatismo el deus ex machina, y en general dan mucha más importancia a la trama que a los personajes (aunque al igual que Aristóteles creen que se pueden conjugar ambos elementos, se decantan siempre por la trama en detrimento de los personajes). Esto da cuenta de la influencia y vigencia de la Poética aristotélica.

<sup>116</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 64

<sup>117</sup> *Ibíd.* Pág. 64

<sup>118</sup> *Ibíd.* Pág. 65

<sup>119</sup> *Ibíd.* Pág. 65

<sup>120</sup> *Son curiosas y demostrativas las coincidencias que pueden establecerse entre los postulados más revolucionarios de la estética simbolista o idealista y las conclusiones aristotélicas (...) como la anticipación del teatro para leer, al afirmar que la representación no es esencial para la poesía trágica.* (Ireneo Fernando Cruz, op. cit. págs. 91-92)

<sup>121</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 65 *El placer que la poesía proporciona es intelectual y comparable al de la filosofía, pues al igual que ella, opera con universales, unos universales que, por estar en el mundo, los alcanza tan bien el poeta como el filósofo.* (Antonio López Eire, op. cit. pág. 195)

<sup>122</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 66

<sup>123</sup> *Ibíd.* Pág. 66

verdaderamente acotadas. Podríamos decir que la elocución, entendida como estilo, sería el reino del poeta, frente al argumento, donde su acción estaría acotada por el respeto al mito, los caracteres y pensamiento, también por cómo les representa la tradición, o la escenografía, que no es papel del poeta.

#### Prescripciones sobre los caracteres

Por buen tratamiento se refiere no a que las acciones trágicas *se realicen con héroes que tienen plena conciencia y conocimiento de los hechos* (como en Medea), sino *cometer algo atroz* (que no provocar el efecto de lo atroz) *sin ser consciente de ello, y reconocerlo después del parentesco*<sup>124</sup> (como en Edipo). Y hay una tercera posibilidad: *que estando a punto de perpetrar, por ignorancia, un hecho irreparable, se produzca el reconocimiento antes de hacerlo* (como en Ifigenia en Aulide). Si se realiza la acción, es preferible que el reconocimiento venga después de haber cometido la acción, y que no se haga con conciencia (Edipo>Medea); sin embargo, la mejor situación es que se esté a punto de realizar la acción y que por reconocimiento, en el último instante, no se perpetre (Ifigenia>Edipo); que un personaje conscientemente decida no actuar, es lo peor, dado que no produce nada (*infame (...) carece de padecimiento*<sup>125</sup>). Teniendo en cuenta que se pretende despertar la compasión y el temor, parecería que el caso de Edipo es el más trágico, y sin embargo se decanta por uno más próximo a la justicia poética: que no se llegue a perpetrar la atrocidad; también es curioso que alabe a Eurípides por ser el más trágico, porque sus tragedias siempre acaban desafortunadamente, y escoja precisamente Ifigenia en Aulide, donde esta finalmente no es sacrificada<sup>126</sup>.

En lo tocante a los caracteres (y solo habrá carácter cuando *la palabra o la acción dejen entrever una opción*<sup>127</sup>: que se entrevea un deseo, una voluntad del ser humano enfocado hacia un objetivo concreto, pues sin ella cualquier acción sería moralmente neutral, el personaje no tendría carácter), a la forma de ser de los personajes, hay cuatro objetivos: 1. que sean buenos (el primero y principal): *si la acción es buena, el carácter será bueno*<sup>128</sup>; 2. que sean adecuados (la adecuación: un esclavo, vil por naturaleza, no puede ser representado como honrado; y lo mismo con la mujer<sup>129</sup>); 3. la semejanza (respecto a la tradición: si a Ulises se le representa como astuto, sería censurable representarle como idiota, despistado...); 4. la consecuencia (la coherencia: *aunque sea inconsecuente el personajes (...) debe ser consecuentemente inconsecuente*<sup>130</sup>.) Y de nuevo repite que *hay que buscar siempre lo necesario y lo verosímil, de modo que sea necesario y verosímil que tal personaje diga o haga tal cosa, y que sea necesario o verosímil que tal hecho suceda después de tal otro*<sup>131</sup>: está pensando principalmente en Eurípides, que en Medea incumple los dos preceptos: por un lado, no es ni necesario ni verosímil el comportamiento de Egeo para con Medea; por otro lado, esto lleva al deus ex machina final: Medea en el carro de Helios, rumbo a Atenas para reunirse con Egeo.

#### Tipos de anagnórisis y jerarquización de la misma

---

<sup>124</sup> *Ibíd.* Pág. 66

<sup>125</sup> *Ibíd.* Pág. 67

<sup>126</sup> A este respecto, Terry Eagleton comenta lo siguiente: *En un pasaje de la poética, Aristóteles prefiere un final feliz a uno desgraciado, tal vez porque pueda provocar la catarsis sin ser demasiado brutal, pero en otro parece cambiar de opinión.* (Terry Eagleton, op. cit. pág. 126) Quizá, como ya se ha señalado, Aristóteles aboga por una catarsis poco espectacular pero duradera y reflexiva.

<sup>127</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 68

<sup>128</sup> *Ibíd.* Pág. 68 Bueno, no muy bueno; tampoco muy malo. Este “bueno” habría que entenderlo como intermedio.

<sup>129</sup> Considera al esclavo vil por naturaleza y a la mujer inferior al hombre por naturaleza. A fin de cuentas, nadie se salva de tener prejuicios.

<sup>130</sup> *Ibíd.* Pág. 69

<sup>131</sup> *Ibíd.* Pág. 70



En lo tocante a los tipos de reconocimiento: 1. *el menos artístico y el más empleado (...) el que se produce por señales*<sup>132</sup>, y pueden ser congénitos o adquiridos, o pueden surgir por una prueba (como Ulises con el arco y los pretendientes) y son poco artísticos, o los que surgen de un accidente, que son mejores (como cuando la nodriza lava los pies de Ulises, reconociéndole por la cicatriz); 2. *los forjados por el poeta y, por tanto, faltos de arte (...) él en persona dice lo que quiere el poeta y no lo que exige el argumento*<sup>133</sup> (aquí parece que Aristóteles no distingue entre, por ejemplo, Homero como escritor de la Odisea, y Homero como creador de un personaje que es el narrador de la Odisea; también se puede entender esto como la regla muy wittgensteiniana, la regla no escrita en el arte de que hay que mostrar, no decir: el arte como reino en el que se muestra aquello que no se puede proposicionalizar); 3. *a través del recuerdo, cuando uno siente una determinada emoción al ver algo*<sup>134</sup> (parece hablar del flashback, aunque la última parte más recuerda a la magdalena de Proust<sup>135</sup>); 4. *por el razonamiento*<sup>136</sup>, el silogismo, siendo un determinado personaje el que, mediante una serie de razonamientos, llega a una conclusión que es un reconocimiento (incluye el falso razonamiento, el paralogismo). Considera superior aquel reconocimiento que *resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles (...) Y en segundo lugar están los que derivan del razonamiento*<sup>137</sup>. De nuevo la exigencia de que todo lo que ocurra, ocurra propter hoc, y que su supresión signifique el descabalamiento de la obra.

#### Tipos de tragedia (y jerarquización)

Considera que hay cuatro tipos de tragedia: 1. la compleja, *que es toda ella peripecia y reconocimiento*<sup>138</sup>; 2. la patética (pone los ejemplos de los Ayantes y los Ixiones); 3. la de caracteres (Ftiótides, Peleo); 4. *aquellas que se desarrollan en el Hades*<sup>139</sup> (Fórcides, Prometeo): excepto de la primera, todo lo que se puede decir de las restantes sería hipotético; en cualquier caso, parece razonable pensar que la primera es la más relevante, y por otro lado, que no hay tipos mixtos. *Una tragedia es otra o la misma tomando como punto de referencia ninguna otra razón tanto como el argumento (...) es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace*<sup>140</sup>: se puede decir que la tragedia es de uno de los cuatro tipos dependiendo del argumento-mythos que tome: si se escoge a Edipo, compleja; si a Áyax, patética etc.

#### Ampliación de la elocución y pensamiento<sup>141</sup>

Pensamiento: le corresponde *todo aquello que ha de ser procurado mediante el lenguaje. Sus partes son: demostrar, refutar, suscitar pasiones (...) y además la amplificación y la disminución*<sup>142</sup>. Según él, *en los hechos hay que partir de estos principios, cuando haya que conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud*, con la diferencia de que en la tragedia, *deben manifestarse sin explicación*<sup>143</sup>: la diferencia entre el discurso trágico y el político, en su modo de manifestar el pensamiento, es que en la tragedia los efectos deben surgir espontáneamente de la

---

<sup>132</sup> Ibíd. Págs. 71-72

<sup>133</sup> Ibíd. Pág. 73

<sup>134</sup> Ibíd. Pág. 73

<sup>135</sup> O Ulises llorando en el palacio de Alcínoo tras escuchar al aedo cantar su disputa frente a Aquiles.

<sup>136</sup> Ibíd. Pág. 74

<sup>137</sup> Ibíd. Pág. 75

<sup>138</sup> Ibíd. Pág. 78

<sup>139</sup> Ibíd. Pág. 79

<sup>140</sup> Ibíd. Pág. 79

<sup>141</sup> Probablemente los dos términos más prolijamente tratados; y sin embargo, parecen mucho menos relevantes que los de mimesis o catarsis.

<sup>142</sup> Ibíd. Pág. 82

<sup>143</sup> Ibíd. Pág. 82

acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza (por esto mismo considera que la poesía didáctica no es poesía: aunque comparta la forma, el metro, su objetivo es enseñar determinados contenidos, algo ajeno a la tragedia: la poesía didáctica es filosofía en verso), mientras que en el discurso político, el orador debe buscar deliberadamente esos efectos con sus palabras.

Elocución: anteriormente, había recomendado *urdir la trama de los argumentos y pulirlos con la elocución, poniéndolos ante los propios ojos*<sup>144</sup>: el autor debe ponerse en el lugar del espectador, ya que solo así se dará cuenta de los logros y las deficiencias de la propia obra (elocución como sinónimo de estilo). Ahora hablará de los modos de elocución (el modo de recitación), *cuyo conocimiento corresponde al arte del actor*<sup>145</sup> (se ocupa el actor, no el autor): esto significa que, al menos en este contexto, la elocución forma parte del espectáculo, que es un aderezo prescindible. Más adelante dice: *por conocimiento o desconocimiento de estas cuestiones no se le puede hacer a la poética (arte de componer poemas) ninguna crítica digna de ser tomada en cuenta*<sup>146</sup>. Unos capítulos más adelante nos dice que *la virtud de la elocución es que sea clara pero no baja (...) muy clara es aquella que emplea palabras usuales, pero es baja (...) es noble y alejada de lo vulgar aquella que emplea palabras raras*<sup>147</sup> (barbarismos-extranjerismos, metáforas, alargamientos...): aquí elocución aparece como sinónimo de estilo: *los vocablos extraños, la metáfora, la palabra ornamental, y los demás tipos mencionados evitarán la vulgaridad y la bajeza, y el vocablo usual conllevará claridad*<sup>148</sup>. Aunque *la medida hay que aplicarla a todas las partes de la elocución (...) empleando indebidamente las metáforas, los vocablos extraños y demás figuras, se conseguirá lo mismo que si se buscara adrede un efecto ridículo* (cosa que hacía conscientemente Aristófanes para ridiculizar el estilo ampuloso)<sup>149</sup>. Más adelante también aparece como sinónimo de estilo (aunque esta vez refiriéndose a la epopeya): *la elocución hay que trabajarla especialmente en aquellas partes en las que no hay acción y que no quedan perfiladas ni por el carácter ni por los pensamientos; pues la elocución muy brillante encubre, en cambio, los caracteres y los pensamientos*<sup>150</sup> (esto último entra en aparente contradicción con todo lo dicho: habría momentos en los que ni hay acción ni muestras de carácter ni pensamientos: suponemos que se referirá a las partes puramente narrativas, propias de la epopeya, donde hace acto de presencia Homero –para Aristóteles, no como narrador, en tanto que figura literaria, sino como hombre-; interesa también la última parte: se ha de tener cuidado con el estilo, pues puede ser contraproducente, restando visibilidad a los contenidos en momentos importantes).

La metáfora es el elemento principal de la elocución entendida como estilo: *es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía*<sup>151</sup>. Nos pone en guardia ante un uso fraudulento de la metáfora: el enigma: la metáfora, si no queda clara la relación entre los términos metafórico y metaforizado, se vuelve un enigma ininteligible: *pues la acepción propia del enigma es que hablando de cosas existentes, unirlas con términos inconciliables*<sup>152</sup>. Lo más importante es el uso de la metáfora<sup>153</sup>, pues según Aristóteles, *esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de talento* (no es fruto de

---

<sup>144</sup> *Ibíd.* Pág. 75

<sup>145</sup> *Ibíd.* Pág. 82

<sup>146</sup> *Ibíd.* Pág. 83

<sup>147</sup> *Ibíd.* Pág. 91

<sup>148</sup> *Ibíd.* Pág. 92

<sup>149</sup> *Ibíd.* Pág. 94

<sup>150</sup> *Ibíd.* Págs. 101-102

<sup>151</sup> *Ibíd.* Pág. 88

<sup>152</sup> *Ibíd.* Pág. 91

<sup>153</sup> Aristóteles era ducho en metáforas. En la *Metafísica* aparece una, en concreto, muy interesante: *La naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia.* (*Metafísica* 1090b19; Ángel Sánchez Palencia, op. cit. pág. 136)

la enseñanza ni de la imitación), *pues hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas*<sup>154</sup>. El punto clave de una buena elocución (estilo) principalmente consiste en la maestría de metaforizar.

### Tragedia y epopeya

A partir del capítulo XXIII y hasta el final, el capítulo XXVI, comparará la tragedia con la epopeya, aunque en verdad aporta poca información novedosa: *la imitación narrativa y en verso (la epopeya), debe estructurar los argumentos del mismo modo que la tragedia, de manera dramática y en torno a una sola acción completa y acabada, que tenga principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y completo, produzca el placer que le es propio (¿cuál, el derivado de la justicia poética y por el cual se encuentra más cerca de la comedia que de la tragedia en este punto, es decir, un agrandar vacuo?<sup>155</sup>); y que las composiciones no sean semejantes a los relatos históricos (...) sino en un solo periodo de tiempo, es decir, todo aquello que aconteció a una o más personas en ese lapso de tiempo*<sup>156</sup>. Pone el caso de Homero, que *no intentó narrar en su poema la guerra entera (...) tomo una sola parte y usó muchas otras como episodios*<sup>157</sup>. Vuelve a ponernos en guardia ante el uso de un personaje creyendo que esto es lo que da unidad a la acción, si bien esto hay que entenderlo del siguiente modo: no es tanto que un personaje no dé unidad a la acción (la *Ilíada*, a fin de cuentas, canta la cólera de Aquiles, y la *Odisea*, el retorno de Ulises a Ítaca), sino que todos los actos perpetrados por un personaje no dan la unidad; se ha de hacer una criba, como bien hace Homero, dando así unidad. De cualquier modo, es importante recalcar que la historia no tiene unidad, frente a la epopeya, pues mientras en la segunda una criba de los hechos es alabable, en la historia sería censurable.

Difieren tragedia y epopeya *respecto a la extensión de la composición y por el metro (homogeneidad de la epopeya frente a la heterogeneidad de la tragedia)*<sup>158</sup>. En cuanto a la extensión de la epopeya, *es preciso que pueda abarcarse simultáneamente el principio y final*<sup>159</sup>, mientras que las tragedias *conviene que se representen en una sola audición*<sup>160</sup>. La epopeya, sin embargo, parece superar a la tragedia en un aspecto (aunque Aristóteles dice que no, que en ninguno): *al ser una narración, es preciso presentar muchas partes de la acción que se desarrollan a un tiempo, por las cuales, si son afines, aumenta el volumen del poema (...) tiene sus ventajas de cara a la grandiosidad del poema, recrear al oyente y enriquecer la narración con diversos episodios*<sup>161</sup>.

*En las tragedias hay que presentar lo maravilloso, mientras que en la epopeya tiene más cabida lo irracional, de lo que deriva principalmente lo maravilloso, y eso porque no vemos a los que actúan*<sup>162</sup>: pone el caso de la persecución de Aquiles a Héctor en la *Ilíada*: si en vez de narrada viéramos a los personajes directamente actuar, habría sido ridícula; en este sentido, también se podría decir que la epopeya es superior a la tragedia en esto, en que muchas acciones que en tragedia resultarían estúpidas, narradas no lo serían (y como son narradas, no tendrían cabida en la tragedia: no es cuestión, pues, de discutir si texto o espectáculo).

---

<sup>154</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 95

<sup>155</sup> Esta es una posible, creo, interpretación. Dado que, a pesar de los elogios que recibe Homero, la epopeya es inferior a la tragedia, podríamos suponer que es principalmente su efecto, lo que la diferencia de la tragedia, y que quizá este efecto la aproxima más a la comedia, alejándola de la catarsis.

<sup>156</sup> *Ibíd.* Págs. 95-96

<sup>157</sup> *Ibíd.* Pág. 96

<sup>158</sup> *Ibíd.* Pág. 97

<sup>159</sup> *Ibíd.* Pág. 97

<sup>160</sup> *Ibíd.* Pág. 97

<sup>161</sup> *Ibíd.* Pág. 98

<sup>162</sup> *Ibíd.* Pág. 99

Habla de los problemas y de sus soluciones, las dudas que tenían los lectores de la obra homérica, de los problemas en cuestiones lógicas, morales, estéticas, lingüísticas... que les despertaba su lectura (eran referentes pedagógicos<sup>163</sup>). Todo parte de la imitación: se imita de tres maneras: *o bien como eran las cosas o son, o bien como se dice y se cree que son, o como deben ser*<sup>164</sup>. Nos dice que no es lo mismo la exactitud en política que en poética, pero que dentro de la poética caben dos tipos de errores: los consustanciales al propio arte (como podría ser la obra de un autor sin pericia literaria, inepto a la hora de aplicar los recursos literarios de que dispone) y los no consustanciales (cometer fallos en temas que no son poéticos, como pueden ser asuntos de medicina, de historia... las críticas de Platón a Homero, por ejemplo en el *Ion*: errores por puro desconocimiento de la materia en cuestión).

*Las críticas se presentan partiendo de cinco tipos de reparos: por ser imposibles, irracionales, perjudiciales, contradictorias, o contrarias a la corrección del arte. Y las soluciones deben buscarse a partir de las indicaciones citadas, y son doce*<sup>165</sup>: seis se refieren a las expresiones: extranjerismos, metáforas, acentuación, puntuación, doble sentido de una palabra (polisemia), enlace con las palabras anteriores o con las siguientes (principio contextual del significado); las otras seis son más elaboradas: si el poeta ha usado lo imposible, puede argumentarse que los resultados generan aciertos que compensan el defecto; si ha tenido mala elección por ignorancia, esto es culpa del hombre y no de la poesía; si se han pintado las cosas de manera distinta de la que son, se dirá que se han pintado como debían ser; si no se han pintado ni como son ni como deberían ser, se han pintado como se dice que son, según la opinión común; si se han pintado de modo poco convincente, se dirá que las circunstancias lo requerían así<sup>166</sup>. Vemos, pues, en qué sentido se entiende aquello de que en poesía es preferible lo imposible y verosímil a lo posible e inverosímil: ante todo, tengamos a la vista el efecto que se persigue.

*¿Cuál es la imitación de más relevancia, la epopeya o la trágica*<sup>167</sup>? Aparentemente, la epopeya, nos dice, porque la tragedia se dirige a un público más vulgar: *la tragedia va dirigida a un público no avezado*<sup>168</sup>. También ve como una posible, aunque ilegítima acusación, el mal desempeño de los actores. Pero como considera que el texto es autosuficiente, las dos anteriores acusaciones recaen sobre el espectáculo, que es mero aderezo. Por lo tanto, en lo tocante a las virtudes, la epopeya no tiene ninguna más que la tragedia (aunque nos había dicho que la epopeya, al ser narración, permite contar varios sucesos al mismo tiempo, tendría la ventaja de la simultaneidad; o que ciertos sucesos irracionales, narrados, no lo parecían, mientras que en forma trágica serían intolerables), pues la tragedia, una vez reducida a puro texto, elude todas las acusaciones surgidas del espectáculo; pero por otro lado, nos dice que una de las ventajas de la tragedia es la siguiente: *es superior por el hecho de que tiene todo lo que tiene la epopeya (...) y además, lo que no es poco, la música y lo*

---

<sup>163</sup> Se entiende perfectamente que en una etapa cultural en la que predomina la oralidad la poesía asuma una primordial función educadora. (...) Pero con el paso de la oralidad a la escritura y el auge de la prosa como vehículo de expresión, la sabiduría tradicional se pone en duda (Homero y Hesíodo principalmente) y entra consecuentemente en crisis, las mentes se vuelven reflexivas (frente a la preponderancia anterior de la memoria), las Musas y la inspiración divina ya cuentan muy poco o definitivamente no cuentan, no se contempla la poesía como la fuente más importante de sabiduría ni se ve en Homero al maestro de las más variopintas enseñanzas. (Antonio López Eire, op. cit. pág. 186-187) Tanto Aristóteles como Platón, y los sofistas también, prácticamente se sabían los poemas homéricos de memoria (así lo atestiguan multitud de citas con pequeñas erratas). Sin embargo, cuando se tienen los textos delante (aquí entraría el infinito tema de la relación entre el origen de la escritura y la filosofía), uno puede liberar la memoria y pasar a comentarlos críticamente.

<sup>164</sup> Aristóteles, op. cit. Pág. 102 Este pasaje es importantísimo en el tema sobre la relación entre la inmoralidad en la poética platónica y la legitimidad moral de la poética aristotélica (parece, pues, escrito en gran medida contra Platón).

<sup>165</sup> *Ibíd.* Pág. 108

<sup>166</sup> *Ibíd.* Tomado de la extensa nota 301, en las páginas 108 y 109.

<sup>167</sup> *Ibíd.* Pág. 109

<sup>168</sup> *Ibíd.* Pág. 110

*espectacular, medios decisivos para deleitar*<sup>169</sup>: por un lado elude todas las críticas surgidas del espectáculo, ya que es mero aderezo, mientras que este mismo aderezo, es una de las razones que hacen superior a la tragedia en relación con la epopeya.

En definitiva, hay pocas dudas sobre cuál consideraba superior: (la tragedia) *es superior porque se produce la imitación con una extensión menor, pues lo que está más concentrado es más agradable que lo que se extiende a lo largo de mucho tiempo (...) además, la imitación de las epopeyas tiene menos unidad (...) la tragedia es superior a la epopeya por todo esto y también por el efecto de su arte (...) en tanto que logra mejor su fin*<sup>170</sup>. Solo, pues, recurriendo al efecto (la catarsis frente a un agrandar vacío que parece desprenderse de la justicia poética típicamente épica), se podría entender por qué, para Aristóteles, es tan superior (lo último transcrito, revisado a la luz de todo el tratado, parece anecdótico). En cualquier caso, estos capítulos son interesantes en tanto que se pueden considerar los pioneros de la literatura comparada.

### Recapitulación

Hemos hecho una exposición sucesiva de la *Poética* (exceptuando los capítulos seguramente espurios, de difícil ensamblaje en el conjunto), con precisiones principalmente terminológicas: una lectura reposada de la *Poética* la hace una obra bastante ilegible, desordenada, oscura y contradictoria, de ahí la importancia que le hemos dado a esclarecer términos: es imposible acercarse a esta obra sin ciertas precisiones de carácter más filológico-contextual que elucubradora (nos hemos decantado, desde luego, por la doxografía antes que por la especulación; aunque, evidentemente, algunas lagunas se han rellenado, como no puede ser de otra forma, con especulaciones). Así pues, será en el apartado dedicado a Schopenhauer donde estableceremos las similitudes, y también, como es lógico, expondremos pausadamente su pensamiento.

---

<sup>169</sup> *Ibíd.* Pág. 110

<sup>170</sup> *Ibíd.* Pág. 111 Por eso es extraño afirmar que el *mythos* es el fin y lo principal de la tragedia. El fin, en la tragedia, es la catarsis, el efecto que provoca en el espectador.

## LA POÉTICA EN SCHOPENHAUER

### Naturaleza de su filosofía

Para Schopenhauer, su filosofía es como la Tebas de las cien puertas<sup>171</sup>, en el sentido de que, se entre por donde se entre, siempre se desemboca en el mismo lugar. Así hay que entender su estética: no como algo autónomo, sino como una de las maneras de entrar en su filosofía. Su estética, por tanto, no se puede entender sin antes tratar algunos aspectos de su filosofía en general<sup>172</sup>.

### Fundamentos de la filosofía schopenhaueriana

Schopenhauer afirma que el mundo de la experiencia es el mundo fenoménico, es decir, que es objeto para un sujeto: parte, pues, de las distinciones fenómeno-noúmeno y sujeto-objeto kantianas. El mundo es representación<sup>173</sup>, es decir, es objeto para un sujeto<sup>174</sup>, esto en lo tocante a la percepción, lo fenoménico, donde opera el principio de razón suficiente<sup>175</sup>: la licitud de este principio epistemológico se limita al mundo fenoménico<sup>176</sup>: trata las relaciones entre fenómenos (pues estos nunca se dan aisladamente, no se nos presentan de forma independiente sino en relación unos con otros, habida cuenta del espacio, el tiempo y la causalidad<sup>177</sup>); en el ámbito nouménico, aquello que

---

<sup>171</sup> Roberto R. Aramayo, *Schopenhauer: la lucidez del pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, pág. 48 *En el prólogo a la primera edición del año 1819 (...) advierte a sus lectores que su filosofía es al mismo tiempo una gnoseología, una metafísica, una estética y una ética. Los cuatro libros que componen la obra, que por su parte se corresponden correlativamente con las disciplinas mencionadas son, en definitiva, diversas perspectivas de un mismo pensamiento; en este sentido, la relación que las disciplinas guardan entre sí es orgánica.* (Pablo Uriel Rodríguez, *El mundo como arte: una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana*, Revista de Filosofía y Teoría Política, ISSN 0328-6223, Nº. 42, 2011, págs. 95-121, pág. 97) Otros autores, sin embargo, se muestran escépticos al respecto: *Ausencia de construcción sistemática en su filosofía; un pensamiento único (el mundo como voluntad y representación) sirve de nexa a las más diversas digresiones. (...) brillante mosaico de su estética, compenetrada de sus vastas lecturas sanscritas, griegas, latinas y españolas. (...) se trata de una fragilidad metafísica y no de un sistema arquitectónico bien construido. En el fondo, es el resultado de una ordenación y de un método místicos.* (Raymond Bayer, op. cit. págs. 327 y 329) En mi opinión, los temas principales de la obra están bien ensamblados; sin embargo, Schopenhauer es muy dado a digresiones en ocasiones un tanto absurdas: las andanadas contra la universidad (donde fracasó estrepitosamente), las andanadas contra Hegel (la razón de su fracaso universitario) y en general contra los postkantianos, las andanadas contra las mujeres (risibles de lo penosas que son, y también parecen tener un componente biográfico), las andanadas contra el triunfo de sus contemporáneos (como su obra fue ignorada, se adhiere al tópico del artista incomprendido), contra los poetas poco extraordinarios (hizo sus pinitos en el campo de la poesía), contra la humildad y los humildes (gente rastrera y mediocre en su opinión; su opinión sobre sí mismo y su filosofía, por cierto, tienen nada de humildes) y etc. Estas críticas y algunas más, ad hominem o no, están espolvoreadas a lo largo y ancho de su obra, y la desmerecen un poco. Pero sus ideas principales conforman un conjunto típico de filósofo clásico y sistemático.

<sup>172</sup> *La estética de Schopenhauer fundamenta sus bases en la estética del romanticismo alemán. (...) una valoración del mundo que exige una total transformación de los valores y consideraciones acerca del arte, fundamentalmente desde su principal fusión arte y filosofía; consideraciones que se apoyan en un sentido filosófico del arte como conocedor y transformador del mundo. (...) es fundamental la importancia de los valores estéticos para el conocimiento esencial de la realidad, como asimismo se hace apremiante para comprender su filosofía del dolor pesimista del mundo, una dualidad trágica-esencial, de la vida misma, y de la voluntad.* (Silvia Silveira Laguna, *Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer*, Anales del seminario de historia de la filosofía, ISSN 0211-2337, Nº 16, 1999, págs. 119-148, pág. 121)

<sup>173</sup> *El mundo no es sino un conocimiento, que depende de un sujeto cognoscente que se manifiesta como la base del mundo como la condición previa de todo objeto perceptible.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 127)

<sup>174</sup> *Se limitan recíprocamente: allí donde el objeto empieza termina el sujeto. También las formas esenciales y, por tanto, generales de todo objeto, tiempo, espacio y causalidad, pueden ser halladas y completamente conocidas partiendo del sujeto y sin llegar al conocimiento del objeto; es decir hablando en términos kantianos, existen a priori en nuestra conciencia.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 129)

<sup>175</sup> *Los objetos de conocimiento son ante todo individuos espaciotemporales sometidos al principio de razón.* (Luis Fernando Cardona Suárez, *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, Universitas Philosophica, ISSN 0120-5323, Nº. 58, 2012, págs. 217-249, pág. 231)

<sup>176</sup> *El uso del principio de razón es exclusivo del entendimiento y aplicable al mundo como fenómeno, pero no al mundo como cosa en sí.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 131)

<sup>177</sup> *El sujeto que conoce no está ni en el tiempo ni en el espacio, son estas formas las que están en él. (...) Referente al sujeto he de afirmar que todo lo que puede ser conocido, el universo*

subyace a la representación, aquello al margen de la percepción, la esencia del mundo es voluntad<sup>178</sup>, y aquí solo podemos aferrarnos a la intuición<sup>179</sup>, a la que llegamos introspectivamente (por introspección el sujeto se conoce como sujeto volente, no cognoscente: entiende que su cuerpo es voluntad objetivada<sup>180</sup>, y por lo tanto que su esencia es desear, no conocer: el conocimiento está al servicio del querer<sup>181</sup>), y por tanto nos limitamos a tener una aproximación de lo que en verdad pueda ser. La voluntad se objetiva, es decir, se convierte en objeto o en representación, en varios niveles (mundo orgánico e inorgánico, y las divisiones de estos), y es aquí donde incorpora a su doctrina las ideas de Platón<sup>182</sup>, las cuales se presentan en los diversos individuos, siendo los modelos o arquetipos de estos: las ideas son la inmediata objetivación de la voluntad. Siguiendo a Platón, mientras los individuos no son, pues son perecederos, las ideas sí, pues son eternas e inmutables.

Schopenhauer está convencido de que Platón y Kant, en esencia, dicen cosas muy parecidas. Sin embargo, no son exactamente lo mismo las ideas y la cosa en sí: mientras que el noúmeno es la voluntad, un impulso ciego e incesante, y esta es la esencia del mundo, intuible pero al margen del conocimiento discursivo o conceptual<sup>183</sup> (pues rebasa el principio de razón suficiente, que se limita al mundo de la experiencia), la idea es la objetivación inmediata de la voluntad en un determinado nivel. Ni el noúmeno ni las ideas son cognoscibles, sino intuibles (lo cual significa que la filosofía es un juego entre lo conceptual y lo intuible<sup>184</sup>). Los dos autores mencionados tienen en común hablar del mundo visible como de un fenómeno cuya verdadera esencia nos es incognoscible. A esto hay que añadir los Upanisad, en concreto la doctrina del velo de Maya: Brahma sería el alma del universo, el

---

*entero, no es objeto más que para un sujeto, percepción del que percibe, en una palabra: representación.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 128)

<sup>178</sup> *La voluntad, la cual es llamada cosa en sí, nunca es objeto, porque todo objeto es un mero fenómeno y no ella misma, necesita para ser pensada objetivamente, albergarse dentro de un nombre, de un concepto, de algo dado objetivamente en alguna parte, en uno de sus fenómenos.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 136)

<sup>179</sup> *La identidad entre el cuerpo y la voluntad no se demuestra, sino que se muestra.* (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 692)

<sup>180</sup> *Un aspecto esencial en el pensamiento de Schopenhauer es que sin mi cuerpo yo no puedo realmente representarme mi voluntad, así el cuerpo es la condición del conocimiento de mi voluntad. Por tanto, el conocimiento que yo tengo de mi voluntad, aunque es inmediato, no se puede, sin embargo, separar de mi cuerpo. (...) mi cuerpo sea la condición del conocimiento de mi voluntad.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 134) *El cuerpo propio le es dado al sujeto de dos maneras. Primero, bajo la intuición del entendimiento: bajo esa perspectiva el cuerpo es percibido como un objeto entre objetos, sometido a las mismas leyes que el resto de los objetos que componen el mundo. El cuerpo es una representación entre otras, sometido al principio de razón suficiente. Pero, en segundo lugar, el cuerpo propio es algo inmediatamente conocido, no ya como un objeto entre objetos, sino como una vivencia directa, inmediata, personal e intransferible: bajo esta última perspectiva el cuerpo es vivido como voluntad.* (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 692) El cuerpo, pues, percibido desde la representación o desde la voluntad. Esto recuerda, en inmensa medida, al tratamiento o solución de la dicotomía cartesiana entre res cogitans y res extensa por parte de Spinoza: el hombre es cuerpo, desde el modo de extensión, y espíritu, desde el modo de pensamiento.

<sup>181</sup> *Nuestro conocimiento del mundo está mediatizado por un cuerpo, cuyas afecciones son para la inteligencia, el punto de partida de la intuición de dicho mundo.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 134)

<sup>182</sup> *Uno de los aspectos del pensamiento del filósofo griego que más entusiasma a Schopenhauer es la condena del mundo sensible. (...) el gran mérito de Platón, consiste en que, si bien sitúa al hombre en la "caverna", concibe para éste la posibilidad de una "liberación".* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 105) Ante la "caverna" y la "liberación": *No se quiere dar como definitiva la conclusión de que el mundo en su totalidad está atravesado por un inmenso dolor que obstaculiza cualquier posibilidad de piedad y que, por ello, se hace necesario poder contraponerle una alternativa que sea por lo menos factible temporalmente.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 228): tanto el arte como a vida ascética (en diferente grado), permiten, en términos platónicos, escapar de la caverna.

<sup>183</sup> *La identidad entre voluntad y cuerpo (...) no puede demostrarse (...) ella misma es lo más inmediato que se puede concebir.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 135)

<sup>184</sup> Como en Bergson, quien aboga por una filosofía que parta de la intuición, y a partir de ahí que crea conceptos adecuados para esta, y no meramente partir de conceptos basados en la existencia material, en la práctica humana y en la ciencia, que necesariamente falsean la realidad (pues lo que importa es la utilidad, no la verdad). Para Schopenhauer, pues, la filosofía es necesariamente metafísica, ya que parte de una intuición fundamental, una intuición al nivel de la percepción: la intuición de que el mundo experimentado, la multiplicidad que percibimos, es la punta del iceberg, que una realidad subyace a esa multiplicidad.

noúmeno o la idea, y esta se encuentra tras el velo de Maya, el mundo fenoménico o empírico. Platón, Kant y los Upanisad dicen, en esencia, lo mismo<sup>185</sup>.

La idea y la cosa en sí no son lo mismo, pues la idea *solo es la objetivación inmediata y por ello adecuada de la cosa en sí, la cual es (...) la voluntad en tanto que no se ha objetivado todavía ni ha devenido representación*<sup>186</sup>. La idea, pues, es el puente entre el noúmeno y el fenómeno, estando, eso sí, fuera de la esfera del conocimiento (que es un medio biológico para cubrir las necesidades humanas<sup>187</sup>; siendo las ciencias meras sistematizaciones<sup>188</sup>: el conocimiento, por tanto, siempre está al servicio de la voluntad individual, que es voluntad de vivir -egoísmo, por tanto: afán de cada individuo por mantenerse a expensas de otros seres; y esto vale para el mundo orgánico e inorgánico<sup>189</sup>-, pues este es su cometido; aun así, es posible, como veremos, su suspensión: el arte permite la suspensión temporal del sometimiento del conocimiento a la voluntad; también la vida ascética<sup>190</sup>, la negación de la voluntad, aunque de manera duradera<sup>191</sup>).

¿Cómo se remonta del conocimiento fenoménico, sometido a la voluntad, y por tanto a la necesidad individual, a la idea; cómo se emancipa el conocimiento de la voluntad? Hablamos, pues, del paso del sujeto individual, que es sujeto frente a objetos, sujeto del conocer guiado por la voluntad, al servicio de esta, y por tanto sometido al principio de razón, a un *puro sujeto avolitivo del conocimiento*<sup>192</sup>, *que deja de rastrear las relaciones conforme al principio de razón, quedando*

---

<sup>185</sup> También son importantes las concordancias con Spinoza, a quien cita profusamente, sobre todo la semejanza entre la natura naturans (Dios o la naturaleza, la sustancia y sus atributos) y la natura naturata (los modos de ser, el despliegue de esta, las manifestaciones concretas y finitas de la sustancia), con la voluntad y la voluntad objetivada; también parece influir el concepto de conatus, el anhelo de autoconservación de todo ser, que en Schopenhauer es puro egoísmo: *El móvil principal y universal es el egoísmo*. (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 691)

<sup>186</sup> A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, Madrid, Alianza Editorial, 2015 Pág. 357 A Copleston esta distinción no le convence: *no me explico cómo la voluntad, ciega, o el impulso continuo, pueden objetivarse a sí mismos en ideas platónicas (...) esta doctrina no tiene ninguna conexión explícita con la definición de voluntad ciega, impulso o esfuerzo autotorturante* (Frederick Copleston, *Historia de la filosofía occidental*, Tomo VII, I, Barcelona, Ariel, 2000-2004, pág. 265); mientras que R. R. Aramayo simplemente iguala la voluntad y las ideas. Si partimos de la influencia que tiene Spinoza en su pensamiento, quizá podríamos decir que sustancia, atributos y modos de ser son, hasta cierto punto, reflejo de voluntad, idea y voluntad objetivada. Otra forma de verlo es la siguiente: *Las Ideas son, en cierto sentido, los primeros actos de la Voluntad y, por este motivo, designan, en un sentido más profundo, fuerzas. Estas fuerzas que constituyen el entramado secreto del mundo están en permanente conflicto entre sí. (...) La forma de la Idea es la estructura que adopta una fuerza específica de la Voluntad para triunfar sobre el resto. (...) El mundo es este conflicto incesante entre las fuerzas que "no es sino la revelación de la esencial escisión de la voluntad respecto de sí misma": la lucha y el dolor que ella acarrea es el precio que debe pagarse por la pluralidad*. (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. págs. 107-108)

<sup>187</sup> *Los límites infranqueables del conocimiento (...) dos restricciones fundamentales: en primer lugar, el que sólo conozcamos aquellos objetos que revisten algún tipo de interés para nuestra voluntad y, en segundo lugar, que de ellos conozcamos exclusivamente los aspectos que repercuten de modo más inmediato en este interés*. (Ibíd. pág. 99)

<sup>188</sup> *Lo que diferencia a las ciencias del conocimiento común es simplemente su forma, lo sistemático, el facilitar el conocimiento al consumarlo merced a la síntesis subsumiendo todo lo particular bajo conceptos universales* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 360)

<sup>189</sup> *Los seres no son otra cosa que la ocasión de la voluntad, vehículos del querer vivir; así pues, el conjunto del mundo visible se reduce al campo de actuación de la voluntad, de este modo la individualidad pierde entidad específica, y la libertad en el mundo se hace imposible*. (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 133)

<sup>190</sup> *La ascesis schopenhaueriana es realmente una forma espiritual de conocimiento que, tras una comprensión vía mística, pretende negar su cuerpo y la voluntad*. (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 237)

<sup>191</sup> *Para Schopenhauer, el arte no es más que un grado inferior de renuncia. Su valor se mide por la imperfecta liberación que representa. El artista es un asceta fracasado o que no ha pasado por su última metamorfosis*. (Raymond Bayer, op. cit. pág. 335) Creo, sin embargo, que esta afirmación es excesivamente fuerte: en algunos pasajes parece desprenderse esta idea, aunque en otros se habla en términos místicos, muy favorables, del arte y del artista (este último prácticamente es el superhombre nietzscheano). Más bien creo que la contemplación estética, como la mística, deben ser pasajeras, pues de otra forma imposibilitarían la vida humana: *Una conciencia estética permanente, haría imposible la vida*. (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 104) El hombre, como cuerpo, como ser menesteroso, no puede estancarse en la contemplación estética. La contemplación estética, necesariamente, debe ser efímera. Ese podría ser el gran punto de discordancia con la vida ascética: aunque no se diga explícitamente, quizá la ascética, aunque duradera y prolongada, tiene menos fuerza que la contemplación estética.

<sup>192</sup> *El sujeto puro del conocimiento no es ninguna sustancia; se trata tan solo de un determinado estado de la subjetividad*. (Ibíd. pág. 103)



*absorto en la serena contemplación<sup>193</sup> del objeto dado<sup>194</sup>. Debe pasar del conocimiento abstracto a la intuición, de modo que uno se pierda en esos objetos íntegramente, esto es, se olvide de su individualidad, de su voluntad y solo siga subsistiendo como puro sujeto, como nítido espejo del objeto (...) ambos devienen uno, en tanto que toda conciencia se ve ocupada y colmada por una única imagen intuitiva<sup>195</sup>. El individuo debe perderse en la intuición, dejando así de ser sujeto frente a objetos, de tal modo que se intuya la idea, se vuelva puro sujeto del conocer, contemplando la idea y no meramente los fenómenos, trascendiendo así el principio de razón suficiente.*

El conocimiento de la esencia del mundo requiere diferenciar la idea de la cosa en sí; pero también es preciso diferenciar la idea del fenómeno: *lo esencial de todos los niveles de su objetivación constituye la idea; el despliegue de dicha idea, al distenderse en las formas del principio de razón, se troca en múltiples y polifacéticos fenómenos<sup>196</sup>. Hay que diferenciar claramente, pues, entre noúmeno, idea y fenómeno, estando, eso sí, la idea mucho más cerca de la voluntad que del mundo fenoménico, en tanto que son incognoscibles, inaprensibles por medio del intelecto<sup>197</sup>, solo vislumbrables momentáneamente por la intuición.*

### El arte y su valor

Ahora bien, ¿qué disciplina se dedica a las ideas, a la objetivación de la cosa en sí? El arte<sup>198</sup>: *este reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura, esto es, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo (...) su único origen es el conocimiento de las ideas; su única meta, la comunicación de este conocimiento<sup>199</sup>: el arte es un medio para facilitar el conocimiento intuitivo de las ideas<sup>200</sup>. Esto le lleva a definir el arte como la contemplación de las cosas independientemente del principio de razón<sup>201</sup>, justo lo contrario que la experiencia y la ciencia, que operan mediante conceptos<sup>202</sup>; el conocimiento de las ideas es intuitivo, no abstracto<sup>203</sup>. La genialidad, por tanto, es la dirección objetiva del espíritu encaminado hacia la voluntad<sup>204</sup>, contrapuesta a la subjetiva, que se encamina hacia la propia persona (...) es el talento de mantenerse*

---

<sup>193</sup> *El placer estético es, precisamente, la satisfacción que nos adviene al tomar conciencia de la pérdida de nuestra individualidad.* (Ibíd. pág. 103)

<sup>194</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 362

<sup>195</sup> Ibíd. Pág. 362

<sup>196</sup> Ibíd. Pág. 368

<sup>197</sup> *La conciencia humana se escinde en dos realidades: una cognitiva y una volitiva. Mientras que la parte volitiva es la primordial, la parte cognitiva, el intelecto, es accidental.* (Jordi Cabos, *Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer: pesimismo como crítica social*, Anales del seminario de historia de la filosofía, ISSN 0211-2337, Vol. 32, Vol. 1, 2015, págs. 143-159, pág. 151)

<sup>198</sup> *El arte ya no atiende ni a las cosas particulares ni a los conceptos, sino que vuelca su mirada sobre las Ideas.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 100)

<sup>199</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 371

<sup>200</sup> *Uno de los rasgos más sugestivos de la estética schopenhaueriana es la consideración del arte como el medio más adecuado para el conocimiento del mundo.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 98)

<sup>201</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 372

<sup>202</sup> *El valor de los conceptos estriba en que éstos, al permitimos hacer referencia a una multitud de casos particulares, agilizan el proceso cognoscitivo.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 99)

<sup>203</sup> *El conocimiento intuitivo en general, en cuyo dominio reside la idea, está directamente contrapuesto al conocimiento racional o abstracto, que guía el principio de razón del conocer* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 379)

<sup>204</sup> Como decíamos, a la esencia del mundo se llega introspectivamente, esto es, si dirigimos la percepción o consciencia hacia nuestro interior, veremos que no somos más que puro querer, pura necesidad, y de ahí podemos llegar al convencimiento de que no somos más que una diminuta parte de una voluntad que subyace al universo entero. Si dirigimos la percepción hacia el exterior, veremos que es representación, multiplicidad que apunta a otra cosa; si dirigimos la percepción hacia el interior, veremos que somos puro querer y desear, y que esto no es exclusivo de un determinado particular, ni del cuerpo humano, ni siquiera del mundo orgánico: una vez nos hayamos descubierto como puro querer y desear, si dirigimos la percepción al exterior, veremos en esta, miremos donde miremos, ese mismo querer y desear, el mismo instinto de autoconservación a expensas de lo que sea. Entenderemos, pues, que la voluntad es eso a lo que apuntaba la multiplicidad, aquello que subyace a todo, y que esta es un impulso ciego e incesante carente de cualquier finalidad o sentido.

*en la intuición pura, de perderse en la intuición y de emancipar al conocimiento, que originariamente solo está al servicio de la voluntad*<sup>205</sup>. Al genio le es consustancial la fantasía<sup>206</sup>, pues *amplia los horizontes del genio por encima de los objetos que se ofrecen en la realidad a su persona*<sup>207</sup>, y es que los objetos reales, lo que se da en el mundo de la representación, siempre es muy inferior a las ideas que imitan<sup>208</sup>; de ahí que se necesite la fantasía para, entremezclando lo fenoménico con lo ideal, se alcancen obras geniales: la fantasía completa, pues, la naturaleza, el mundo externo<sup>209</sup>. La fantasía es esencial tanto a la hora de crear como en la recepción artística, ya que estimula la imaginación del espectador, favoreciendo el conocimiento intuitivo: el genio, más que en la naturaleza, se fija en el modelo de esta, trata de crear no como la naturaleza, sino como las ideas: ve en las cosas no lo que la naturaleza ha creado, sino lo que quería crear, lo que se esforzaba en producir. Las similitudes con Aristóteles, pues, son evidentes: la mimesis no imita la naturaleza, sino la manera de crear de esta: busca lo universal, de tal modo que, en vez de copiar, de duplicar el mundo existente, crea un mundo paralelo. El problema es que el genio, al estar sometido a *vehementes afectos y pasiones irracionales*<sup>210</sup>, siempre está lindando con la locura<sup>211</sup>; también relaciona al genio con el niño, idea que tanto juego le dará a Nietzsche<sup>212</sup>.

---

<sup>205</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 373

<sup>206</sup> La fantasía se puede entender de dos maneras: como *medio para el conocimiento de la idea, cuya comunicación es la idea de arte*, o bien para *hacer castillos en el aire que agrandan al egoísmo y al propio antojo, engañándolo y divirtiéndolo momentáneamente* (Ibíd. pág. 375) Habría, pues, un uso fraudulento de la fantasía.

<sup>207</sup> Ibíd. Pág. 374

<sup>208</sup> *El arte queda constituido como un refugio frente a la desilusión causada por una naturaleza insuficiente. Acusa a la naturaleza de realizar a medias sus promesas. El arte tiene como misión subsanar esta deficiencia; la obra artística tiene como finalidad introducir en el mundo la perfección y la belleza que la naturaleza es incapaz de promover.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 119)

<sup>209</sup> *La equiparación entre arte y naturaleza es posible en la medida en que ambos comulgan en su actividad: la manifestación de las Ideas a través de objetos particulares. Sin embargo, de la reflexión schopenhaueriana en torno a la estética, se derivan tres elementos de distinción entre la belleza artística y la belleza natural y, con ello, entre el hacer del arte y el hacer de la naturaleza. La primera diferencia –que constituye el principal motivo de divergencia entre el arte y la naturaleza– consiste en el carácter anticipatorio de la belleza artística con respecto a la belleza natural. La segunda diferencia consiste en el carácter subversivo de la belleza artística en comparación con la belleza natural. Y la tercera –que se desprende inmediatamente de la anterior– consiste en el hecho de que la obra artística permanece extraña al resto del mundo.* (Ibíd. pág. 110) En cuanto a su carácter anticipatorio: *la obra de arte anticipa la naturaleza; revela lo que esta no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos* (Ibíd., pág. 117); en cuanto a su carácter subversivo: *La misión del arte es imitar a las Ideas; pero, al hacerlo, debe guardarse de una tentación, la de repetir el modo en que la naturaleza reproduce a las Ideas. (...) La imitación de la naturaleza queda terminantemente prohibida tanto a nivel de forma como de materia. (...) El arte, por lo tanto, en su manifestación de una Idea particular emplea ciertos materiales que la naturaleza había destinado a la expresión de otra Idea. El arte subvierte el orden natural de las cosas* (Ibíd., pág. 110); en cuanto a su carácter extraño: *si la obra de arte es extraña al mundo, lo es en la medida en que el artista subvierte el orden natural. Por otra parte, la causa y el efecto de la constitución del sujeto puro del conocimiento es el salirse del mundo de la obra de arte.* (Ibíd., pág. 112) En general, el artículo citado muestra una diferencia y una superioridad del arte sobre la naturaleza un tanto difícil de defender con los textos delante. Creo, más bien, y siguiendo a los románticos, que la naturaleza se trata desde un punto de vista estético y el arte desde un punto de vista natural: así como con la locura y el genio, hay una relación o confusión entre la naturaleza y el arte. Al hablar de lo bello y lo sublime, es curioso que se recurra única y exclusivamente a ejemplos naturales, y no a obras y autores; también hay pasajes en los que se nos dice que el arte, aunque un medio maravilloso para alcanzar la supresión de la voluntad, es redundante en tanto que la naturaleza nos lo permite igualmente (aunque, eso sí, favorece la supresión volitiva con mayor facilidad). En líneas generales, creo que no se debe denigrar el poder estético de la naturaleza dentro de la filosofía schopenhaueriana.

<sup>210</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 379 *El genio ve por doquier lo extremo y justamente por ello su conducta gusta de ser extremada; no sabe encontrar la justa medida, carece de sobriedad* (Ibíd., pág. 385)

<sup>211</sup> *La genialidad y la locura tienen una tenue frontera por la cual se transita de un lado a otro* (Ibíd. pág. 380) *Toda elevación del intelecto por encima del promedio ordinario es algo así como una anomalía que predispone a la locura* (Ibíd., pág. 382) Un poco más adelante hace su radiografía de la locura, concluyendo que esta puede tener o bien un origen psicológico, pues *el espíritu excesivamente atormentado rompe los hilos de su memoria, llena las lagunas con ficciones y huye del dolor espiritual que sobrepasa sus fuerzas buscando refugio en la locura* (Ibíd., pág. 384), radicando pues en la memoria; u origen somático, esto es, descompensaciones fisiológicas. Si no se dispone de memoria, el conocimiento por relación se verá afectado, y aquí los locos tienen un punto común con los genios, ya que estos últimos *abandonan el conocimiento de las relaciones que es conforme al principio de razón, para ver y buscar en las cosas sus ideas*, por lo que *también el genio pierde de vista el conocimiento de la conexión entre las cosas* (Ibíd., págs. 384-385), aunque en este caso

El genio, en definitiva, *consiste en la aptitud de mantenerse al margen del principio de razón y por ello, en lugar de conocer las cosas, cuya existencia se reduce a las relaciones, conoce las ideas de dichas cosas y él mismo es frente a estas el correlato de la idea, dejando de ser individuo para devenir puro sujeto del conocer*<sup>213</sup>. Sin embargo, y a pesar de la distinción fortísima que hace entre el genio y el hombre común<sup>214</sup>, *ese artículo de fábrica que la naturaleza produce a diario por millares*<sup>215</sup>, reconoce que la capacidad de intuir las ideas que subyacen o modelan las cosas y por tanto el distanciarse de la propia voluntad, *el genio solo les aventaja por el grado mucho más alto y la persistente duración de ese conocimiento*<sup>216</sup>. Esto recuerda a la diferencia que establecía Aristóteles, gradual y no esencial, entre el filósofo y el hombre corriente respecto al placer que produce conocer; aunque lo cierto es que numerosos fragmentos parecen indicar la radical imposibilidad del hombre común para intuir las ideas, estribando aquí su pequeñez y su distancia abismal con el genio.

En la contemplación estética, pues, tenemos dos elementos entrelazados: el conocimiento intuitivo del objeto, es decir, el remontarse del objeto a la idea, y por otro lado, la autoconsciencia del que conoce, no como individuo, sino como puro sujeto avolitivo del conocimiento; y esto es posible porque se abandona el principio de razón suficiente, siempre al servicio de la voluntad, del cuerpo como voluntad objetivada<sup>217</sup>, siempre como guía de querer individual. Se deja al margen, por ello, el querer, lo propio de la voluntad, que necesariamente acaba en sufrimiento<sup>218</sup>, si no se alcanza lo que se desea, o en aburrimiento, si se alcanza lo deseado, tras una brevísima satisfacción<sup>219</sup>. Por tanto, el arte lo que permite es liberarnos de la voluntad, de su constante querer: esa es la ventaja de perderse en el objeto, de dejar de ser un sujeto frente a objetos para ser un sujeto avolitivo. Trascender la subjetividad, pues, significa liberarse tanto del infortunio como de una vacua y brevísima satisfacción, lo único a lo que podemos arribar siendo sujetos arrastrado por el querer.<sup>220</sup> La contemplación

---

momentáneamente. De cualquier manera, remarcar que la relación o confusión entre locura y genialidad es uno de los grandes tópicos románticos.

<sup>212</sup> En el sentido de genio como un niño grande, como alguien no contaminado por las pequeñeces del momento, al margen de los condicionantes geográficos, históricos, culturales... un sujeto puro que ve el mundo sin intermediarios de la índole citada, sin contingencias.

<sup>213</sup> *Ibíd.* Págs. 385-386

<sup>214</sup> *Grande es aquel que con su actividad, sea práctica o teórica, no va a lo suyo, sino que únicamente persigue un fin objetivo (...) es mezquino todo lo que se orienta hacia fines personales, porque lo puesto en movimiento por ello solo se reconoce y encuentra en su propia y diminuta persona* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 507) Es decir, genio el que se eleva por encima de la voluntad, de la subjetividad, frente al hombre común, incapaz de esto.

<sup>215</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 375

<sup>216</sup> *Ibíd.* Pág. 386

<sup>217</sup> *Como individuo, el sujeto es cuerpo pero, como cuerpo, es esencialmente voluntad; en consecuencia, el sujeto que conoce es sostenido por el sujeto volente y, en esta forma, en el querer individual encuentra su verdad.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 228)

<sup>218</sup> *Si bien es verdad que la vida es sufrimiento, también es cierto que, de vez en cuando, se da una huida a la serie del sufrimiento y del dolor, aunque tan sólo sea por un instante, y con ello este mundo alcanza su justificación parcial. Tal justificación sólo es posible de un modo contemplativo.* (*Ibíd.* pág. 233)

<sup>219</sup> *Se asemeja a la limosna echada al mendigo y que sustenta hoy su vida, para prolongar mañana el tormento* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 388) El querer, el desear, es, para Schopenhauer, dolor, dado que es incesante e insaciable, y por lo tanto supone la constante sensación de una necesidad o carencia inextinguible (para ilustrar, pone el ejemplo de Tántalo o las Danaides, o Ixión).

<sup>220</sup> *La subjetividad que nace con el arte es aquella en la cual se ha logrado acallar la voz todopoderosa de la voluntad. La importancia de esta subjetividad no radica en su valor cognoscitivo sino en su valor existencial. El conocimiento de la Idea como conocimiento del mundo carece por completo de utilidad, puesto que para Schopenhauer el conocimiento más útil para la vida del individuo es aquel que, justamente, tiene como guía la utilidad. (...) el conocimiento de la Idea, al clausurar la relación utilitaria entre el sujeto y el objeto, proporciona un bienestar existencial que supera cualquier tipo de comodidad mundana.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. págs. 100-101)

estética, pues, lleva a *la liberación del conocer con respecto al servicio a la voluntad, el olvido del propio yo*<sup>221</sup> *como individuo y la elevación de la consciencia a un puro sujeto del conocer avolitivo*<sup>222</sup>.

El goce estético hay que entenderlo como una experiencia mística<sup>223</sup>, en la cual, en vez de acabar siendo uno en Dios, trascendiendo la multiplicidad para arribar a la unicidad originaria, se es uno en el objeto para aquietar momentáneamente la voluntad, y para lo cual no se precisa del arte (las obras geniales sin duda la posibilitan, pero también la naturaleza); ambas experiencias son, en esencia, inefables: se puede indicar cómo llegar a la entrada del camino, pero no describir el propio camino. El resultado no es un placer inmenso<sup>224</sup>, sino *aquel estado exento de dolor*<sup>225</sup> *que Epicuro ensalza (...) por un instante nos vemos libres del impertinente apremio de la voluntad*<sup>226</sup>. El arte no es indispensable, pero sí un medio perfecto, pues esa es su razón de ser. El inconveniente es su escasa duración<sup>227</sup>.

Lo bello y lo sublime (y lo estimulante)

Esto le lleva a la distinción entre lo bello y lo sublime (muy influenciado por Kant); y es que lo bello y lo sublime son aquellas características que posibilitan el puro conocer avolitivo: *lo bello es lo que actúa sobre nosotros y lo que suscita el sentimiento de la belleza*<sup>228</sup>. *Mas cuando esos objetos, cuyas eminentes formas nos invitan a su pura contemplación, tiene una relación hostil frente a la voluntad humana (...) a la que amenazan con toda su irresistible prepotencia o le reducen a la nada ante su inconmensurable grandeza, pero el espectador no dirige su atención hacia esta relación hostil (...) sino que se entrega únicamente al conocimiento y contempla esos objetos temibles como un puro sujeto avolitivo del conocer (...) le colma el sentimiento de los sublime*<sup>229</sup>. La diferencia principal entre lo bello y lo sublime es que mientras el primero nos pone ante la idea sin violencia, sin forzarnos a nada, el segundo nos coloca en tal estado violentamente: lo bello facilita el conocimiento de la idea,

---

<sup>221</sup> *La voluntad otorga unidad y cohesión a la conciencia; únicamente ella es inmutable, idéntica, y dirige la conciencia para sus fines.* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 151) El yo es una abstracción, y por tanto, tiene mucho de falsedad o, como mínimo, de esquemático y simplificador (a fin de cuentas, es un concepto.)

<sup>222</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 393

<sup>223</sup> *Schopenhauer intenta vincular su estética a motivos místicos con una peculiar comprensión de la omnipotencia egocéntrica del genio. (...) una sorprendente descripción de la contemplación que, en efecto, corresponde en muchos aspectos a la caracterización de una vivencia mística. (...) tanto el sujeto como el objeto se igualan y nunca más se separan (...) Sin duda, se trata de un movimiento de alcance místico.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. págs. 235-236)

<sup>224</sup> *La alegría que nos brindan las artes es una alegría medida, controlada, que no deja lugar al desborde.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 119)

<sup>225</sup> *A diferencia de los sufrimientos que crean un estado mucho más estable y, por tanto, más genuino, la dicha no detenta el mismo valor ontológico, pues no se mantiene. De ahí que ningún placer, ninguna satisfacción, pueda compensar un sufrimiento.* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 154) También la intensidad es un elemento diferenciador: *Mientras que la felicidad sólo se siente cuando ya no se experimenta, el dolor se siente de forma inmediata en el mismo momento en que se padece. (...) La sensibilidad del individuo al dolor es casi infinita, en cambio, la del placer tiene estrechos límites.* (Ibíd., pág. 154)

<sup>226</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 389

<sup>227</sup> *Comparada con la realidad dolorosa de la vida, la realidad estética es la apariencia bella; esto es, un sueño diurno agradable en el cual nos perdemos, pero que como tal no puede ser algo verdaderamente duradero, pues como mero aparecer se presenta impotente frente a la apariencia y a la esencia del mundo que se despliega en ella.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 240) *Dado que nosotros estamos enraizados como individuos corporales en la realidad, estas ficciones deben permanecer como episódicas y, en la medida en que los sueños diurnos se dispersan en las exigencias comunes de la cotidianidad, el aparecer bello y vacío no puede ser duradero. Por esta razón, el mundo estético no es una alternativa real, es decir, no es una solución convincente al enigma del mundo, ni un camino genuino para alcanzar nuestra desindividualización como sujetos. (...) En la representación schopenhaueriana del deseo, lo estético se convierte, con crudeza, en una forma de vacaciones de la vida.* (Ibíd., pág. 242) Como ya hemos dicho (contra Bayer y su noción de artista schopenhaueriano como asceta fracasado), el fenómeno estético no puede ser duradero porque ello impediría la vida, y, a fin de cuentas, el individuo es un cuerpo con necesidades.

<sup>228</sup> *Schopenhauer defiende la especificidad de lo bello: afirmar que todas las cosas pueden llegar a ser bellas implica, al mismo tiempo, afirmar que unas cosas son más bellas que otras. Bellos son aquellos objetos cuya belleza resalta entre los demás.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 109)

<sup>229</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 396

facilita el tránsito entre el fenómeno y la idea<sup>230</sup>, mientras que lo sublime implica un violentar al espectador, un tránsito accidentado del fenómeno a la idea. Bello sería un paisaje bucólico de hermosa vegetación y agradable clima, una naturaleza estática y calmada, mientras sublime sería una tempestad violentísima, la naturaleza en movimiento frenético, que le hace ver al espectador cuán débil y frágil es; eso sí, vista desde un lugar seguro, pues si el sujeto entiende que el cuerpo está en peligro, entonces el efecto de lo sublime se evapora, sustituido por la angustia de salvarse (por lo que no tendríamos sujeto contemplativo sino siervo de la voluntad de vivir, o en este caso, de sobrevivir). Distingue (de nuevo siguiendo a Kant) dos tipos de lo sublime: lo sublime dinámico, *el espectáculo de un poder incomparable que amenaza con aniquilar al individuo*, que es del que hablábamos (aquí se inserta la tragedia<sup>231</sup>); y lo sublime matemático, *una magnitud en el espacio y el tiempo cuya inconmensurabilidad reduce a la nada al individuo (...) tanto en virtud de su vastedad espacial como de su gran antigüedad o duración temporal, nos hace sentir tremendamente empequeñecidos frente a ellos y sin embargo nos abandonamos al goce de su contemplación*<sup>232</sup>: ejemplos de vastedad espacial sería el desierto o los accidentes geográficos descomunales, que nos muestran cuán diminutos somos, qué limitada es nuestra fuerza; y de vastedad temporal las pirámides o ruinas antiguas, que nos muestran cuán finitos somos, qué limitado es nuestro tiempo. Tengamos en cuenta que entre lo bello y lo sublime hay grados: hay que entenderlo como una línea en la que en un extremo está lo bello y en otro lo sublime. Llama la atención, en todo caso, que los ejemplos mencionados sean del mundo natural, y es que, como decíamos, es posible la contemplación estética al margen del arte (aunque más adelante pondrá la tragedia como lo sublime dinámico por antonomasia).

Lo contrario a lo sublime es lo estimulante, *aquello que excita a la voluntad al ofrecerle una satisfacción inmediata*<sup>233</sup>. Mientras lo sublime surge por el hecho de que un objeto directamente desfavorable a la voluntad se vuelve objeto de pura contemplación, lo estimulante sustrae al espectador de la contemplación pura (...) excita necesariamente a su voluntad mediante objetos que le son inmediatamente gratos, con lo cual el espectador deja de ser puro sujeto de conocer, convirtiéndose en un menesteroso y dependiente sujeto del querer<sup>234</sup>. El problema de lo estimulante, pues, es que favorece la satisfacción vacua y el infortunio, al no sacarnos del círculo vicioso del desear, por lo cual no se le puede considerar propio del reino de las artes.

## Resumen

En definitiva: lo que se pretende en la contemplación estética es el predominio del intelecto sobre la voluntad, y es que la consciencia o bien es consciencia del yo, y por lo tanto de la voluntad, o bien lo es de objetos, del mundo externo<sup>235</sup>, y Schopenhauer ve este antagonismo casi en términos

---

<sup>230</sup> *Dos condicionamientos objetivos para la belleza. El primero de ellos es lo que Rosset denomina simplicidad expresiva: la Idea debe expresarse a través de las vías más simples. El segundo condicionamiento objetivo podría denominarse complejidad representacional: "la propia idea gana en interés estético, esto es, en belleza, en la medida en que expresa una forma más compleja y más específica".* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 109)

<sup>231</sup> *Considera el género trágico, como labor suprema del genio poético, que consiste en mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores, las angustias de la humanidad, la tragedia; en definitiva, nos suministra una indicación importante sobre la naturaleza del mundo y de la vida. En realidad nos representa el triunfo de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado supremo de objetivación.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 143)

<sup>232</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Págs. 401-403

<sup>233</sup> *Ibíd.* Pág. 404

<sup>234</sup> *Ibíd.* Pág. 404 Distingue dos tipos de estimulante: los que provocan apetito (por ejemplo bodegones que presentan manjares) y los que provocan lujuria (por ejemplo los desnudos en escultura y pintura); también habla de lo negativamente estimulante, lo repulsivo, peor aún que lo positivamente estimulante: *despierta la voluntad del espectador y destruye con ello la contemplación puramente estética (...) suscita un vehemente no querer, una resistencia; lo repulsivo despierta a la voluntad mostrándole objetos que aborrece* (*Ibíd.*, págs. 405-406)

<sup>235</sup> *En el individuo que conoce se funden dos individualidades: la del sujeto cognoscente y la del objeto conocido. Suprimiéndolas se podrá acceder al verdadero en sí del mundo.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 140)

unamunianos de agonía perpetua. El puro conocer avolitivo sobreviene cuando la conciencia se centra en un determinado objeto (sea artístico o natural) que momentáneamente hace desaparecer la conciencia del yo. Ello supone la supresión momentánea del sufrimiento, pues desaparecida la conciencia del yo, la voluntad, desaparece la individualidad, el insaciable querer. El mantenerse en ese estado es lo propio del genio. Por ello el genio es contrario a la naturaleza, pues el intelecto debería estar al servicio de la voluntad<sup>236</sup>.

### El arte y la existencia

Sobre las artes en general<sup>237</sup>, merece la pena citar por extenso este fragmento: *las bellas artes, y no solo la filosofía, tienden a resolver el problema de la existencia (...) es una expresión más de la esencia del vivir y el existir, una respuesta más a la pregunta: ¿qué es la vida? Esta pregunta la responde cabalmente cada obra de arte genuina y conseguida (...) las artes hablan tan solo el ingenuo e infantil lenguaje de la intuición*<sup>238</sup> (...) por ello su respuesta es una imagen pasajera, no un conocimiento universal perdurable (...) brinda siempre tan solo un fragmento, un ejemplo en lugar de la regla<sup>239</sup>. La filosofía trata sobre la vida, pues esta es un problema, y el arte también; y como es un problema irresoluble, la importancia de las obras geniales radica en que nos dan una respuesta, sesgada e incompleta, pero dilucidadora, de lo que es la vida. El arte, pues, trata de aquello que solo se puede mostrar<sup>240</sup>.

### La poética

Pasemos ahora a los párrafos explícitamente dedicados a la poética<sup>241</sup>. Esto nos llevará a repetir mucho de lo dicho. Pero es que Schopenhauer, en su afán de claridad, se repite constantemente con tal de que no queden cabos sueltos. Recordemos que la estética le interesa en tanto que es una de las piedras angulares de su filosofía, una de las maneras de entrar en esta<sup>242</sup>; y recordemos, además,

---

<sup>236</sup> *El intelecto, al igual que las garras y los dientes, no es otra cosa que un instrumento al servicio de la voluntad* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 524) Esta violación de la naturaleza, como veíamos, puede devenir en locura.

<sup>237</sup> *Las distintas Ideas representan un mayor o menor grado de objetivación de la Voluntad. A partir de esta clasificación de las Ideas, surge una clasificación de las artes. (...) El arco que recorre la clasificación de las bellas artes desde la arquitectura hasta la tragedia, pasando por la jardinería, la pintura, la escultura y la poesía, es el mismo arco que recorre la Voluntad desde la naturaleza inorgánica hasta el mundo humano, atravesando el reino vegetal y el reino animal.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 115) Considera las artes como series ascendentes (como Schelling o Hegel): la arquitectura, manifestación de las ideas de gravedad, cohesión, rigidez y dureza; las artes hidráulicas, manifestación de la idea de fluidez; la horticultura y la jardinería, manifestación de la idea del mundo vegetal; la escultura, manifestación de la idea de hombre, más concretamente de la idea de belleza y gracia humanas; la pintura histórica, manifestación de la idea de hombre, más concretamente de la idea de carácter y pasión humanas; la poesía, manifestación de la idea de hombre mediante actos y pensamientos; y la música, el arte superior, que no manifiesta ninguna idea sino que expresa la voluntad misma: la música revela la esencia del mundo. Como vemos, el arte es mejor cuanto menos material es, cuanto más alejado está de la materia. En cuanto a la música, algunos autores consideran que su extraordinaria naturaleza la excluye de la clasificación: *La música, en cuanto es la forma suprema del arte, supera finalmente la doctrina estética de las ideas en su conjunto.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 244)

<sup>238</sup> *Una vez constatada la insuficiencia del conocimiento puramente racional o intelectual para conocer la totalidad del mundo, presentada no sólo como representación sino también como voluntad, como en sí, es necesaria establecer una conexión entre el dolor metafísico del mundo, y el acceso a su conocimiento, al conocimiento del mundo en su dualidad trágica constitutiva en la obra de arte, concretamente en la obra de arte trágica.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 138)

<sup>239</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Págs. 532-533

<sup>240</sup> Llama la atención la cantidad de metáforas que incorpora a lo largo de toda su obra: y es que para aclarar o incluso expresar muchas de sus ideas, y teniendo en cuenta la dicotomía establecida entre el conocimiento abstracto y la intuición, mucho de lo que trata de comunicar se transmite más eficientemente por medio de metáforas que discursivamente; como muchas de sus ideas tienen el sello de lo inefable, mediante la metáfora nos lo podrá mostrar, dada la imposibilidad de explicitarlo. La dicotomía mostrar-decir wittgensteiniana, mutatis mutandis, es perfectamente aplicable a la obra de Schopenhauer.

<sup>241</sup> *Schopenhauer, igual que Aristóteles en la Poética, usa el término «poesía» en un sentido amplio, equivalente a lo que designamos con el nombre genérico de literatura.* (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 688)

<sup>242</sup> *El conocimiento esencial del mundo, para comprender la vida y la realidad, que sólo por medio de la razón aparece ante nuestros ojos desconocida, se hace posible al comprender la realidad por el arte, de esta forma el tema de la estética está en*

que lo principal de la estética no es propiamente el arte, sino el puro sujeto del conocer: es arte es un medio (exceptuando la música<sup>243</sup>), magnífico pero prescindible, para llegar a un determinado estado: la coincidencia con Aristóteles es evidente: así como la tragedia debe provocar la purgación del temor y la compasión, en Schopenhauer el arte debe provocar el puro sujeto del conocer, el suspenso momentáneo de la voluntad de querer, desear o vivir<sup>244</sup>.

### El concepto y la idea en la poética

Para Schopenhauer, *la verdad del objeto del arte (...) es una idea, en sentido platónico*<sup>245</sup>. Esto le lleva a hacer distinciones entre su noción de concepto y de idea: *si bien ambos representan como unidades una pluralidad de cosas reales (...) el concepto es abstracto, discursivo, está plenamente indeterminado dentro de su esfera y solo sus límites están determinados; es accesible a la razón de cada cual, resulta comunicable por las palabras sin otra mediación y se agota en su definición*<sup>246</sup>. Frente a esto tenemos la idea, *enteramente intuible (...) nunca es conocida por el individuo en cuanto tal, sino solo por aquel que se convierte en puro sujeto del conocer elevándose por encima de todo querer e individualidad (...) solo resulta asequible al genio y a quien se halle en una genial disposición de ánimo (...) de ahí que no sea comunicable sin más, sino solo de un modo condicionado e indirecto*<sup>247</sup>. Aquí radica la importancia del arte para este autor: es el medio por excelencia de la idea, frente al concepto, cuyo medio sería la ciencia<sup>248</sup>. La diferencia entre conceptos e ideas, está muy relacionado con la diferencia entre lo que se puede decir y aquello que solo se puede mostrar que expondrá Wittgenstein en su *Tractatus*, así como a la diferencia entre la teología afirmativa y la negativa en autores como el Pseudo-Dionisio o en Juan Escoto Erígena, así también en Platón, la diferencia entre dianoia y noesis: lo discursivo y lo meramente intuible. En esencia, estos autores reconocen que la realidad en su conjunto sobrepasa con creces los límites del conocimiento<sup>249</sup> y lenguaje humanos; sin embargo, ello no significa que no se pueda aportar algo de luz sobre ese ámbito trascendental, aunque sea negativamente.

La génesis o captación también es diferente: mientras que la idea *es la unidad que se desintegra en la pluralidad debido a la forma espacio-temporal de nuestra aprehensión intuitiva (unitas ante rem, la unidad que hay antes de las cosas, la unidad que funciona como modelo de la multiplicidad) (...) el concepto es la unidad restablecida nuevamente a partir de la pluralidad por medio de la abstracción*<sup>250</sup> *de nuestra razón (unitas post rem, la unidad después de las cosas, unidad*

---

conexión al de la metafísica de la voluntad en la naturaleza, y el tema del mundo como dolor. (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 138)

<sup>243</sup> La música no es medio, puesto que no nos lleva a la idea, sino que nos muestra la voluntad sin intermediarios: *Todo es diferente con la música. Ella no representa ninguna idea. (...) es tan independiente del mundo como las ideas. (...) el placer musical difiere del placer estético. La música no redime absolutamente nada: confirma a la Voluntad sin negar al mundo; confirma a la Voluntad.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 120)

<sup>244</sup> *El arte actúa como una gnosis y como una terapéutica. Revela la inteligibilidad del mundo; sana de una voluntad absurda. Es una catarsis muy particular que consiste en exorcizar la voluntad, así como en la tragedia aristotélica se purgaban las pasiones.* (Raymond Bayer, op. cit. pág. 335)

<sup>245</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 440

<sup>246</sup> *Ibíd.* Pág. 441

<sup>247</sup> *Ibíd.* Pág. 441 El concepto pertenece al ámbito de lo decible, mientras la idea al ámbito de lo que solo se puede mostrar.

<sup>248</sup> *Arranca de una filosofía y estética romántica, para afirmarse en la consideración filosófica de una insuficiencia de la razón, sobrepasando las barreras de un entendimiento puramente intelectual, como del conocimiento a través simplemente de los conceptos abstractos, de tal manera que para un mejor conocimiento del mundo, de su esencia, es necesaria otra forma de conocer.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 122)

<sup>249</sup> *El tema de la estética estará unido al tema del análisis del conocimiento, porque el conocimiento del mundo por el arte, y la valoración estética de la realidad, cobran su sentido en ese análisis schopenhaueriano de los límites del conocimiento sometido al principio de razón, adecuado al mundo como representación y los fenómenos.* (*ibíd.* pág. 125)

<sup>250</sup> *El concepto surge a partir de un proceso de abstracción cuya materia prima está constituida por las múltiples representaciones intuitivas adquiridas por un individuo.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 99)

que logra el intelecto para favorecer la situación del hombre en el mundo). En lenguaje metafórico, dirá que, mientras el concepto *se asemeja a un receptáculo muerto* (idea que tanto juego le dará a Nietzsche<sup>251</sup>, también a Bergson<sup>252</sup>, y que ya estaba en la polémica de los universales, por parte de los nominalistas, como Occam<sup>253</sup>), la idea *se asemeja a un organismo vivo*<sup>254</sup>. La consecuencia de esto es que, si bien los conceptos son necesario para la vida, dado que la razón es un instrumento (origen biológico de los conceptos, de la razón humana<sup>255</sup>), estos no son adecuados para el arte: *la idea captada es la única y verdadera fuente de cualquier obra de arte genuina (...) porque la idea es intuitiva y permanece intuitivamente, el artista no se hace consciente del propósito y objetivo de su obra en abstracto (...) no puede dar cuenta alguna de su hacer (...) trabaja por mero sentimiento e inconscientemente, de modo instintivo*<sup>256</sup>. Por el contrario, los malos autores llegan al arte desde el concepto.

Vemos, pues, la idea de genio romántico, y en general el carácter esotérico del arte: frente al mediocre, que crea como una máquina, sirviéndose aquí y allá de materiales que expolia de los clásicos, *el genio es educado y cultivado por las obras de sus predecesores, pero solo se ve fecundado por la vida y el mundo mismos, por la impronta de lo intuitivo*<sup>257</sup>: esto último muestra un aparente desprecio por el aspecto técnico del arte<sup>258</sup>, cosa que no veíamos en Aristóteles: si bien ambos comparten que es preciso tener una habilidad innata para el arte, la *Poética* la podemos entender como un manual de instrucciones para componer tragedias. Aunque entendamos la *Poética* como descriptiva y no prescriptiva, Aristóteles atiende a lo que hacen los autores dramáticos, a si son más o menos efectivos con los recursos que utilizan, comparándola además con otros géneros, viendo así qué es propio o impropio de la tragedia; si bien Schopenhauer también, como veremos, aporta instrucciones técnicas, ante todo predomina la idea de genio romántico que crea inconscientemente ateniendo exclusivamente a su espíritu: guiado ciegamente por su espíritu genial, ni siquiera es consciente de lo que hace, de las técnicas utilizadas, técnicas utilizadas de manera instintiva.

### La alegoría

Esta distinción, tan importante, entre el concepto y la idea a la hora de crear, le lleva a tratar la alegoría: *una alegoría es una obra de arte que significa algo distinto a lo que representa*<sup>259</sup>. Su concepción de alegoría es cercana a la concepción de metáfora de Aristóteles. Lo curioso es que, mientras censura su uso en las artes plásticas, pues las considera meros jeroglíficos (en vez de tratar lo

---

<sup>251</sup> En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, nos dice que el lenguaje es una copia de la realidad, por lo que los conceptos son una copia de tercer orden, y por ello falseadores de la realidad.

<sup>252</sup> En *Introducción a la metafísica*, la diferencia entre análisis e intuición, y por ende la incapacidad de los conceptos de atenerse a las cuestiones intuitivas (entiende que los conceptos falsean la realidad, que, en vez de adaptarse a la realidad, exigen a esta que se adapte a ellos; por ello exige conceptos que partan de la intuición, y no de la práctica material).

<sup>253</sup> Para quien solo existen individuos, siendo los universales meras repeticiones en el intelecto humano, postura que comparte Schopenhauer: *en la naturaleza solo la especie es real y los géneros son simples abstracciones* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 581)

<sup>254</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Págs. 442-443

<sup>255</sup> *El hombre se tiene a priori por libre, pero a posteriori por la experiencia, ve que no lo es, sino que está sometido a la necesidad. Por tanto la voluntad, irracional en sí misma, está como tal fenómeno, sometido a la ley de la necesidad, esto es, al principio de razón, y como tal, su conocimiento, debido a que se manifiesta en fenómenos también se somete a tal principio, con la diferencia de que si nos planteamos un conocimiento pleno de la voluntad, éste nos resulta insuficiente. De ahí la importancia de la contemplación en su filosofía y estética y del conocimiento del mundo por el arte.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 137)

<sup>256</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. 2015 Pág. 443

<sup>257</sup> *Ibíd.* Pág. 444

<sup>258</sup> *Schopenhauer hace poco caso de la técnica en la estética de las artes.* (Raymond Bayer, op. cit. pág. 333) Sin embargo, su estética está trufada de críticas y preceptos técnicos, por lo que su desprecio por la técnica es más aparente que real. Su fuerte romanticismo respecto de la figura del genio y de la intuición, le hacen, en ciertos pasajes, mostrar un desprecio por la técnica más exacerbado de lo que desprende el conjunto de su poética.

<sup>259</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 445



intuitivo, *a través de la alegoría siempre se designa un concepto*<sup>260</sup>, cosa ajena al arte -cuyo fin inmediato, recordemos, es la expresión de una idea<sup>261</sup>; su fin posterior, o consecuente, sería el de apaciguar la voluntad de manera temporal-), alaba su uso en la poesía: en esta, *lo dado inmediatamente en palabras es el concepto y el fin subsiguiente es siempre guiar desde este a lo intuitivo (...) en la poesía el concepto es lo material, lo inmediatamente dado, que muy bien cabe abandonar para invocar algo intuitivo*<sup>262</sup>: en la poesía, se parte (necesariamente) del concepto (las palabras, algo material) a lo intuitivo, mientras que en las artes plásticas no despegamos del concepto, quedamos anclados en él. Pero también aquí se corre el riesgo de acabar en jeroglífico: *en la poesía la alegoría se transforma en símbolo, cuando entre lo exhibido intuitivamente y lo abstracto designado con ello no hay más que una conexión arbitraria*<sup>263</sup>. Los tres ejemplos de alegoría poética bien llevada son: el *Criticón* de Gracián, el *Quijote* de Cervantes y el *Gulliver* de Swift.

### Definición y universalidad de la poesía

En el tomo complementario, define la poesía como el *arte que pone en juego a la imaginación mediante las palabras*<sup>264</sup>. Nos dice que *la fantasía del lector es la tela donde la poesía traza sus imágenes (...) el propósito con el que el poeta pone en movimiento nuestra fantasía es revelarnos las ideas, esto es, mostrar mediante un ejemplo lo que es la vida y el mundo* (dar una respuesta no definitiva a la eterna pregunta de qué es la vida, mostrarnos, que no decirnos, lo que la vida es<sup>265</sup>), para lo cual él mismo tiene que tener ese conocimiento intuitivo de las ideas: *según sea este de profundo o superficial, así resultará su poesía*<sup>266</sup>. Aunque el poeta *solo nos presenta lo singular, lo individual, lo que él conoce y quiere dar a conocer son, sin embargo, las ideas platónicas, el género en su integridad (...) toma de la vida lo enteramente singular y lo describe concisamente en su individualidad, pero con ello revela toda la existencia humana (...) lo que está por doquier y en todos los tiempos*<sup>267</sup>. Partiendo de la multiplicidad propia del mundo fenoménico, intuye lo esencial de este, capta momentáneamente la idea para después transformarla o traducirla en una obra; como las ideas son eternas, mientras lo fenoménico no, independientemente del contexto temporal o geográfico, independientemente de la vida que le toque vivir, podrá brindar a la posteridad un ejemplo no definitivo pero sí eterno e inagotable de lo que es la vida.

En cuanto a la poesía, su propósito es el de *revelar las ideas, los niveles de objetivación de la voluntad, para comunicarlas al oyente con esa claridad y viveza en que las capta el ánimo poético*<sup>268</sup>. Esta revelación se da por medio de palabras, más concretamente conceptos abstractos<sup>269</sup>, pero el lector

---

<sup>260</sup> *Ibíd.* Pág. 446 Hace la distinción, a su vez, entre símbolo, cuando *entre lo representado y el concepto (...) el signo y lo designado se entrelazan convencionalmente mediante un estatuto positivo casualmente ocasionado* (*Ibíd.*, pág. 448) y emblema, cuando *ciertos personajes históricos o míticos, ciertos conceptos personificados, se dan a conocer como símbolos establecidos* (*Ibíd.*, pág. 448). En definitiva: lo alegórico es censurable en las artes plásticas porque, o bien se conoce la conexión entre la significación nominal (*el genio de la fama*) y la significación real (*un hermoso joven alado rodeado de bellos muchachos*) y por tanto pertenece al orden del concepto, o bien se desconoce la conexión y se vuelve ininteligible (el enigma en Aristóteles).

<sup>261</sup> A excepción de la música, que expresa la voluntad, la esencia del mundo, sin intermediarios de ningún tipo, lo que la convierte en el arte por excelencia, seguida por la poesía, más concretamente por la tragedia. Recordemos que las artes en Schopenhauer están jerarquizadas, siendo la arquitectura su forma más baja, y la música su forma superior.

<sup>262</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 450

<sup>263</sup> *Ibíd.* Pág. 453 De nuevo, la similitud con el enigma aristotélico

<sup>264</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 555

<sup>265</sup> *Aunque no se identifica con la filosofía, el arte se parece a ella porque ofrece una respuesta a la pregunta sobre lo que es el mundo. (...) aspira a conocer lo mismo que la filosofía, pero de otro modo.* (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 688)

<sup>266</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Págs. 556-557

<sup>267</sup> *Ibíd.* Pág. 559

<sup>268</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 454

<sup>269</sup> *La universalidad de los materiales de que se sirve la poesía para comunicar las ideas no son otros que los conceptos* (*Ibíd.* pág. 456)

puede partir de estos hacia lo intuitivo. Para ello se requiere tanto de un lector avezado (por genio se entiende tanto al creador como al capaz de entender las obras geniales, de intuir las ideas ahí sugeridas<sup>270</sup>) como de la combinación de conceptos para que *sus esferas se corten de tal modo que ninguna pueda persistir en su abstracta universalidad y esta sea sustituida por un representante intuitivo de la fantasía (...) se parte de la universalidad abstracta y diáfana de los conceptos para precipitar<sup>271</sup> lo concreto, lo individual, la representación intuitiva, gracias al modo como se combinan dichos conceptos<sup>272</sup>*. Entendemos, pues, la forma en que han de usarse los conceptos: la colocación de estos va restringiendo sus esferas, sus significados, de tal modo que se van apartando de lo conceptual para entrar en el reino de lo intuitivo; pone el ejemplo de Homero: *este coloca al lado de casi todos los sustantivos un adjetivo, cuyo concepto corta y reduce la esfera del primer concepto, acercándolo así a la intuición<sup>273</sup>* (los cuernitorcidos bueyes, el Ponto pecilleno, el deiforme Telémaco, los heraldos vocipotentes... la fantasía, por tanto, encuentra la imagen rápida y adecuadamente, sin posibilidad de extraviarse).

### Recursos de la lírica

Los recursos de la poesía, en tanto que lírica, son el ritmo y la rima, de los que da la siguiente explicación: *nuestras fuerzas representativas se hallan esencialmente vinculadas al tiempo y en virtud de dicha peculiaridad seguimos interiormente todo ruido que se repita con regularidad, acompasándonos con él (...) son un aglutinante de nuestra atención (...) nos provocan una ciega conformidad previa a todo juicio<sup>274</sup>*. En el tomo complementario, en el capítulo 37, su explicación de la rima es la siguiente: *un verso con una rima afortunada (...) suscita la sensación de que el pensamiento expresado ya estaba predestinado en el lenguaje (...) hasta los pensamientos sinuosos y falsos cobran gracias a la versificación una apariencia de verdad (...) los célebres pasajes de los poetas famosos vienen a menos y resultan poco vistosos, cuando son transcritos fielmente en prosa<sup>275</sup>* (esto está relacionado con la imposibilidad de formalizar ciertos contenidos, la diferencia entre decir y mostrar que aparece en este autor: si formalizamos o proposicionalizamos lo que simplemente estamos mostrando, inevitablemente se vendrá abajo, pero porque estamos equivocándonos de medio, porque nos estamos propasando en el uso del conocimiento abstracto). El poder subyugante del ritmo y la rima es considerable: *lo dado inmediatamente al oído, o sea, el mero sonido de las palabras, recibe por medio del ritmo y la rima cierta perfección e importancia propias, al convertirse en un tipo de música<sup>276</sup>: (...) parece existir por sí mismo y no como simple medio<sup>277</sup>*. Para Schopenhauer, el poeta lírico genial se diferencia del mediocre por la calidad y desenvoltura de sus rimas: *estas han sido descubiertas por sí mismas, como por la divina providencia, y sus pensamientos les sobrevienen ya en sus rimas<sup>278</sup>*.

### Objeto de la poesía

---

<sup>270</sup> El fenómeno artístico supone la capacidad, tanto en el creador como en el espectador, de percibir la Idea allí donde no estamos habituados a percibirla. Artística es toda manifestación inesperada e imprevisible de la Idea. (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. págs. 110-111)

<sup>271</sup> Anteriormente ha puesto el símil del químico, muy ilustrativo: *al igual que el químico obtiene un precipitado sólido a partir de la combinación de líquidos plenamente lípidos y transparentes, asimismo procede el poeta* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 455)

<sup>272</sup> *Ibíd.* Pág. 455

<sup>273</sup> *Ibíd.* Pág. 455

<sup>274</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Págs. 455-456

<sup>275</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 562

<sup>276</sup> Teniendo en cuenta lo que piensa sobre la música, no hay elogio más grande.

<sup>277</sup> *Ibíd.* Pág. 562

<sup>278</sup> *Ibíd.* Pág. 563

¿Cuál es el objeto de la poesía? El hombre<sup>279</sup>: en tanto que se manifiesta *mediante una cadena de acciones flanqueadas por pensamientos y afectos*<sup>280</sup>. Schopenhauer, por tanto, no establece la diferencia entre argumento, caracteres y pensamiento, como sí hacía Aristóteles, pues todo es uno (más adelante nos dirá que esencia y existencia son inseparables). Esto le lleva, sin embargo, a establecer la diferencia entre la poesía con la historia y la experiencia; muy someramente, diríamos que la diferencia radicaría en que, mientras las segundas nos hacen conocer *más a los hombres que al hombre*<sup>281</sup>, la primera es lo contrario.

### Poesía e historia

Las diferencias entre poesía e historia son casi esencialmente idénticas a las aristotélicas (podríamos decir que adapta lo que afirma Aristóteles a su filosofía, que le traduce): *la historia ofrece lo verdadero en particular y la poesía en general: la historia posee la verdad del fenómeno y puede levantar de ella acta gracias a este, mientras que la poesía alberga la verdad de la idea, la cual no puede encontrarse en un fenómeno concreto, puesto que expresa todos*<sup>282</sup>. El proceder del historiador en relación con el poeta, es similar a lo que podíamos colegir en Aristóteles: mientras el primero debe atenerse a los datos de que dispone, el segundo debe hacer una criba de estos: *el poeta escoge a propósito caracteres significativos en situaciones significativas; el historiador asume ambos según como le vienen*<sup>283</sup>: es decir, que el historiador no podrá hacer énfasis en lo característicamente humano, sino en las consecuencias y el efecto de las acciones, en el valor que tiene esto de cara al todo que esté tratando, el proceso histórico concreto que le ocupe, pudiendo de esta forma perderse momentos o sucesos reveladores de lo humano pero insignificante de cara a su estudio, empantanándose en lo fenoménico y eludiendo lo ideal, pues *no puede considerar nada en y por sí mismo, con arreglo a su carácter y expresión consustanciales, sino que ha de considerarlo todo según su relación, en conexión, reparando en su influjo sobre lo consecutivo y en particular sobre su propia época*<sup>284</sup>. La diferencia es que el poeta schopenhaueriano está mucho más libre que el aristotélico: no debe atenerse a la tradición, sino que es libre para hacer con esta lo que le plazca; todo vale<sup>285</sup> con tal de que su obra permita elevarnos a la idea.

Tengamos en cuenta que Schopenhauer, así como Aristóteles, están pensando que el objetivo de la historia, como el de la poesía, es el conocimiento del hombre, no el conocimiento del pasado<sup>286</sup>, de ahí lo malparada que sale la historia; y es que la historia, más que centrada en el hombre, en revelar su esencia, debe reconstruir el pasado con los vestigios disponibles. No considera muy positivamente la historia: *dado que es imposible hacerse con todos los datos, verlo todo e informarse de todo (...) en la historia hay más de falso que de verdadero*<sup>287</sup>; si a esto le sumamos que la poesía trata ideas, mientras que la historia trata fenómenos, no es raro que concluya diciendo que *a la poesía cabe atribuir una verdad mucho más auténtica, genuina e íntima que a la historia*<sup>288</sup>. Por lo tanto, *quien quiera conocer la humanidad según su esencia íntima (...) los poetas le brindarán una mucho más*

---

<sup>279</sup> *El hombre es bello ante todo lo demás y la revelación de su esencia es el objetivo supremo del arte, por lo que el obrar humano es el objetivo más significativo de la poesía* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 408).

<sup>280</sup> *Ibíd.* Pág. 456

<sup>281</sup> *Ibíd.* Pág. 456

<sup>282</sup> *Ibíd.* Pág. 457

<sup>283</sup> *Ibíd.* Pág. 457

<sup>284</sup> *Ibíd.* Pág. 457

<sup>285</sup> Como veremos, las cuestiones morales tampoco pueden suponer una traba: el genio solo obedece a su temple.

<sup>286</sup> Sus fuertes universalismos les hacen ver el pasado como mera contingencia, algo que sucedió pero que perfectamente podría no haber sucedido de la forma en que lo hizo.

<sup>287</sup> *Ibíd.* Pág. 458 Esto es así porque *se ocupa de lo absolutamente singular e individual, lo cual es inagotable conforme a su naturaleza; lo sabe todo imperfectamente y a medias* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 557)

<sup>288</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 458

*fiel y nítida que la procurada por los historiadores*<sup>289</sup>. Schopenhauer, con su desprecio de lo particular (la distinción fenómeno-idea, condena a priori la historia<sup>290</sup>), y equivocando el fin de la historia (no conocer la esencia humana<sup>291</sup>, sino reconstruir el pasado), le otorga a esta un papel bastante prescindible.

En el capítulo 38 del tomo complementario, contrapondrá la historia a la ciencia: *la ciencia separa lo incalculablemente ingente, lo reúne bajo conceptos de especies y congrega estos bajo conceptos de género, con lo cual abre el camino a un conocimiento de lo universal y de lo particular, que también abarca el sinnúmero de lo singular (...) después todas las ciencias se colocan una junto a otra y por encima del mundo real de las cosas singulares que se han repartido entre ellas (...) sobre las ciencias revolotea la filosofía como el saber más universal y por ello más importante, la cual promete explicaciones que las demás únicamente preparan*<sup>292</sup>. ¿Cuál es el problema de la historia?: que no forma parte de lo dicho, *al faltarle el carácter fundamental de la ciencia, la subordinación de lo sabido, en cuyo lugar solo puede exhibir su mera coordinación*<sup>293</sup>. Schopenhauer la considera un saber, pero no una ciencia, ya que no trata lo singular por medio de lo universal: *ha de captar inmediatamente lo singular, y arrastrarse por el suelo de la experiencia, mientras que las verdaderas ciencias vuelan por encima*<sup>294</sup>. Le niega toda universalidad y objetividad: *lo más universal en la historia es en sí mismo algo singular e individual, a saber, un largo periodo temporal un acontecimiento*<sup>295</sup>. Por ello la historia *es tanto más interesante cuanto más específica es, pero también es tanto más insegura y se acerca a la novela*<sup>296</sup>: a esto le podríamos denominar la paradoja schopenhaueriana de la historia: cuanto más histórica es la historia, más se acerca a la ficción; dada la fragilidad del fenómeno, cuanto más lo sondea más se aleja de lo ideal, y por ende, de la verdadera esencia del mundo.

Frente a la filosofía, se podría decir que la historia es lo contrario: *en tanto que la historia tiene como objeto lo singular, el hecho individual, y ve a este como lo exclusivamente real, ella es justamente lo contrario que la filosofía, que considera las cosas desde el punto de vista más universal y tiene expresamente por objeto lo universal*<sup>297</sup>. La historia muestra lo mismo bajo diferentes formas<sup>298</sup>, pues *los capítulos de la historia de los pueblos solo se diferencian en el fondo por los nombres y las fechas: el contenido verdaderamente esencial es el mismo por doquier*<sup>299</sup>. El material del arte es la idea, de la ciencia el concepto, y por ello *ambos se ocupan de aquello que existe siempre y del mismo modo, mientras que la historia tiene como material lo singular en su singularidad y contingencia, lo que es una vez y luego deja de ser*<sup>300</sup>.

---

<sup>289</sup> *Ibíd.* Pág. 460 Aunque hay que tener en cuenta que el poeta capta *la idea de la humanidad desde una determinada faceta que se le presenta* (*Ibíd.*, pág. 458); es decir, que no agota la esencia humana, sino que nos presenta una muestra.

<sup>290</sup> *El material de la historia se nos aparece como un objeto apenas digno de consideración sería e ímproba por parte del espíritu humano, que justamente por ser tan efímero debería escoger para su examen lo imperecedero* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 580)

<sup>291</sup> *La historia, considerada como medio para conocer la esencia de la humanidad...* (*Ibíd.* pág. 584)

<sup>292</sup> *Ibíd.* Págs. 576-577

<sup>293</sup> *Ibíd.* Pág. 577

<sup>294</sup> *Ibíd.* Pág. 577

<sup>295</sup> *Ibíd.* Pág. 578 *Lo particular es respecto a ello como la parte al todo, mas no como el caso a la regla, siendo esto último lo que tiene lugar en las ciencias propiamente dichas, ya que suministran conceptos y no meros hechos (...) mas no así en la historia (...) por eso puedo saber en términos generales sobre la guerra de los treinta años que fue una guerra de religión del siglo XVII, pero este conocimiento universal no me faculta para indicar algo concreto sobre su curso* (*Ibíd.*, pág. 578)

<sup>296</sup> *Ibíd.* Pág. 579

<sup>297</sup> *Ibíd.* Pág. 579

<sup>298</sup> *La esencia de la vida humana, como la de la naturaleza en general, está enteramente dada en cada momento y, para verse conocida exhaustivamente, solo requiere una profunda comprensión* (*Ibíd.* págs. 579-580)

<sup>299</sup> *Ibíd.* Pág. 580

<sup>300</sup> *Ibíd.* Pág. 580

## Crítica a la filosofía de la historia de Hegel

Crítica por esto mismo la filosofía hegeliana<sup>301</sup>, porque *solo el curso vital de cada individuo tiene unidad, conexión y autentico significado*, frente a los pueblos y los Estados, que son abstracciones<sup>302</sup>; *únicamente los procesos internos, en cuanto conciernen a la voluntad, tienen verdadera realidad y son acontecimientos efectivos, porque solo la voluntad es la cosa en sí*<sup>303</sup>; lo que viene a criticar, principalmente, es que Hegel toma los pueblos y Estados como si fueran individuos en liza; pero la voluntad, que es voluntad de vivir en cuanto se objetiva por mediación de la idea en tal o cual individuo, se encuentra en cada particular, no en muchedumbres más o menos aglutinadas<sup>304</sup>. Por otro lado, critica inevitablemente su optimismo<sup>305</sup>, esto es, la justificación en bloque de la historia, entendiendo esta como la progresiva marcha o desenvolvimiento de la razón, frente al sinsentido<sup>306</sup> y repetición eterna de la historia schopenhaueriana (más adelante la compara con las obras teatrales de Gozzi); también, frente al optimismo hegeliano en cuestiones estatales<sup>307</sup>, al pensar que el mundo es una lucha de todos contra todos, un conflicto perpetuo, siendo el egoísmo lo propio de cada ser, el origen y justificación del Estado, como en Hobbes, deriva de la necesidad de que la vida del hombre no devenga en un *homo homini lupus*: la justificación del Estado es producto de un egoísmo lúcido por el cual los hombres se comprometen a no ser siervos de sus querencias más inmediatas con tal de poder convivir (el Estado, pues, como cortapisas de la naturaleza humana, de la voluntad de vivir); la moral, asimismo, lo que una sociedad considera bueno o malo, no es más que ciertas reglas útiles para vivir en sociedad (cuya potencia sugestiva reside en la amenaza y el castigo)<sup>308</sup>.

Por otro lado, para Schopenhauer la filosofía de la historia es un oxímoron: *una trata de lo particular y contingente, otra de lo universal e incontingente: el objeto de la filosofía es lo imperecedero y lo que siempre permanece, mas no aquello que tan pronto es así como de otra*

<sup>301</sup> La cantidad de andanadas contra Hegel a lo largo y ancho de los dos tomos es casi inabarcable; como muestra, un botón: *la espiritualmente dañina y entontecedora pseudofilosofía hegeliana...* (Ibíd. pág. 580)

<sup>302</sup> *En el género humano solo son reales los individuos y su curso vital, mientras que los pueblos y su vida son meras abstracciones* (Ibíd. pág. 581) Esto está muy relacionado por su tendencia nominalista de considerar los individuos, y no los géneros, como reales.

<sup>303</sup> Ibíd. Pág. 581

<sup>304</sup> La metafísica schopenhaueriana es una metafísica sin trascendencia, irracional, profundamente antihegeliana y antileibniziana (aunque en ocasiones recuerda más al Leibniz de Panglos, del *Cándido* de Voltaire, que al propio filósofo): *Si nos interrogamos por el fin de los fenómenos particulares encontramos, rápidamente, una respuesta: la manifestación de la Voluntad. Si, a continuación, nos interrogamos por el fin de la manifestación de la Voluntad no encontramos respuesta alguna. (...) Parece anunciar una suerte de inversión radical de la justificación leibniziana del mundo. Mientras que para Leibniz las imperfecciones particulares adquieren sentido a través de su contribución a la armonía universal del mejor de los mundos posibles; para Schopenhauer, por el contrario, la realidad sólo en sus detalles minúsculos posee sentido; pero como fenómeno unitario carece de él.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. págs. 113-114)

<sup>305</sup> Inevitablemente, Schopenhauer no es soluble en el optimismo: *Aparte de su mirada ingenua, el optimismo es una burla, un amargo sarcasmo sobre los indecibles sufrimientos del mundo. La mirada optimista incrementa el padecimiento porque refuerza la idea de creer que uno existe para ser feliz. (...) El optimismo, pues, es un injustificado autoelogio al verdadero autor del mundo, la voluntad; por ello no solamente es falaz, sino funesto presentar la vida como un estado deseable y establecer como fin la felicidad.* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 150)

<sup>306</sup> Este optimismo, de hecho, va en contra del cristianismo: *el verdadero espíritu y núcleo del cristianismo, al igual que del brahmanismo y el budismo, es el reconocimiento de la futilidad de la dicha terrenal* (A. Schopenhauer, II, op. cit. págs. 582-583) Según Schopenhauer, que parece tener una visión del cristianismo sacada del *Eclesiastés*, o de una lectura parcial de este, el mero hecho de hablar de progreso en la historia es poco menos que herejía (tanto para con el cristianismo –dentro de sus coordenadas– como para con su filosofía). En cualquier caso, su opinión sobre la religión es clara: *Schopenhauer afirma que la diferencia primordial entre las religiones yace en si son optimistas o pesimistas, considerando más veraces las pesimistas: aquellas que conciben el mundo como consecuencia de una culpa, como una realidad que no debería haber sido, basándose en la constatación del dolor y la muerte en él.* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 145)

<sup>307</sup> *Las historias constructivas, guiadas por un banal optimismo, desembocan siempre al final en un comfortable, lucrativo y recio Estado* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 581)

<sup>308</sup> Frente al Estado hegeliano, que va mejorando o moralizando a los hombres, tenemos la formación hobbesiana del Estado en Schopenhauer, donde el origen de este no radica en la moral, sino en el egoísmo, y ello simplemente se debe al anhelo de una vida materialmente, no moralmente, superior, donde los individuos no tengan que estar constantemente atemorizados por el prójimo, en un estado de guerra perpetua de todos contra todos.

manera<sup>309</sup> (...) debe intentarse comprender lo que es, lo que existe realmente hoy y por siempre, esto es, debe intentarse conocer las ideas en sentido platónico<sup>310</sup>. Por lo tanto, una verdadera filosofía de la historia lo que debe hacer es *no perder de vista lo que siempre es y nunca deviene ni desaparece*<sup>311</sup>, que es poco menos que afirmar que lo mejor que le podría pasar a la historia es que dejara de ser histórica (de nuevo volvemos a lo anterior, la paradoja schopenhaueriana de la historia: siendo el fenómeno un objeto mucho más bajo e imperfecto que la idea, cuanto más ahonde la historia en él, más imperfecta será). A pesar de todas estas andanadas contra la historia, le reconoce cierto valor: *lo que la razón es al individuo es la historia al género humano*, pues favorece una *cabal comprensión del presente mismo y puede sacar conclusiones respecto al futuro*<sup>312</sup>: este es el tópico de que quien no conoce la historia cometerá una y otra vez los mismos errores; pero se contradice con todo lo expuesto anteriormente, y esto queda claro cuando afirma que la historia es como las comedias de Gozzi, donde siempre aparecen los mismos personajes, y por lo tanto siempre se comenten los mismos errores<sup>313</sup>. Y es que la historia, dado que siempre está protagonizada por el mismo personaje, ineluctablemente acabará de la misma forma una y otra vez.

### Las biografías y autobiografías como géneros poéticos

Como es el hombre en abstracto lo que le interesa, considera las biografías y las autobiografías más valiosas que la propia historia: *por una parte, los datos se recogen más precisa y exhaustivamente en las biografías que en la historia*<sup>314</sup>; *por otro, en la historia no intervienen tanto los hombres como los pueblos y los héroes*<sup>315</sup>. Claramente Schopenhauer es filósofo y no historiador: subestima lo concreto y sobrevalora lo general: para él *son idénticos en lo esencial los procesos y la historia de una aldea y de un reino; y uno puede aprender a estudiar y conocer a la humanidad tanto*

---

<sup>309</sup> Por el contrario, los necios se figuran que debe devenir y llegar algo. Por eso conceden a la historia un lugar estelar en su filosofía y construyen ésta según un plan universal prestablecido, conforme al cual todo es conducido hacia lo mejor, que debe tener lugar al final y será de un enorme esplendor (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 582) Como el hombre está estancado en la voluntad de vivir, en el egoísmo, hablar de progreso moral es simplemente quimérico: el hombre, al margen de cualquier tipo de contingencia (geográfica, histórica, política, religiosa...), es siempre lo mismo. Sin embargo, esta universalidad antropológica es perfectamente criticable, pues poner todos los condicionantes materiales e ideológicos como meras contingencias, echando mano a una esencia humana inmutable, que es la conclusión de su filosofía, es una conclusión bastante endeble. Y de hecho, cuando hable de la tragedia, bien que subrayará el progreso que ha sufrido esta desde la antigüedad hasta la época moderna, si bien esto lo cifra en el desconocimiento de los antiguos de la verdadera filosofía, puesto que concebían la existencia, según él, en términos fáticos, lo que, de nuevo según él, impide la resignación, la negación de la voluntad de vivir, la felicidad epicúrea. Pero entonces bien podríamos decir que esto fue así por las condiciones materiales e ideológicas griegas, por el momento histórico, geográfico, político, religioso... que los griegos no arribaron a la verdadera filosofía por culpa de estos condicionantes, meras contingencias para Schopenhauer.

<sup>310</sup> *Ibíd.* Pág. 582

<sup>311</sup> *Ibíd.* Pág. 583 *La divisa de la historia debiera rezar así: lo mismo, pero de otra manera* (*Ibíd.* pág. 584) Y es que la historia es embustera no solo en su desarrollo, sino ya en su propia esencia, porque al hablar de puros individuos y procesos singulares pretende siempre contar algo distinto, mientras que, de principio a fin, solo repite continuamente lo mismo (*Ibíd.*, pág. 583)

<sup>312</sup> *Ibíd.* Pág. 584 Un poco más adelante dice algo que suena muy hegeliano: *hay que ver la historia como la autoconsciencia racional del género humano* (*Ibíd.*, pág. 585)

<sup>313</sup> *En los dramas de Gozzi (...) aparecen siempre los mismos personajes con similar propósito e idéntico destino, los motivos y los acontecimientos son distintos en cada pieza teatral, pero el espíritu de los acontecimientos es el mismo* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 369)

<sup>314</sup> Esto, un tanto extraño, es defendido de manera no menos extraña: *se equivoca quien piensa que las autobiografías están plagadas de engaño e hipocresía (...) en ellas la mentira (...) acaso sea más difícil que en otros lugares* (*Ibíd.* pág. 461) Esto es así porque *el hombre se abandona a sí mismo, mira hacia dentro y no hacia fuera, le cuesta remitirse a lo ajeno y lo lejano y no tiene ante la vista el criterio de la impresión sobre el otro* (*Ibíd.*, pág. 461) Recuerda un poco al final de *A puerta cerrada*, de Sartre: el infierno son los otros. El hombre, en su soledad, es incapaz de engañarse a sí mismo: el engaño y la mentira como arma de supervivencia social. En cualquier caso, dado que se puede escribir una autobiografía pensando más en los efectos que se desea provocar que en transmitir la verdad, parece un razonamiento un tanto difícil de suscribir.

<sup>315</sup> *Ibíd.* Pág. 460 Pone el símil siguiente: mientras la historia mostraría la humanidad como la naturaleza nos muestra un paisaje desde una alta montaña (...) el relato de la vida de un individuo (...) como cuando andamos entre sus árboles, plantas, rocas y manantiales (*Ibíd.*, pág. 462)

*en la una como en la otra*<sup>316</sup>. Carecía por completo de sentido histórico, en tanto que lo concreto siempre es reducible a lo universal (y por lo tanto es posible prescindir de lo concreto; habría que partir de lo concreto, para luego abandonarlo en aras de lo universal: del fenómeno a la idea); pero es que muchos procesos históricos que superficialmente son parecidos, si se les examina muy de cerca, se verá lo diferentes que son, y este debe ser el valor de la historia: atender a lo concreto, exprimirlo, mostrar la singularidad de cada momento histórico. En la polémica, o más bien pseudopolémica<sup>317</sup>, entre poesía-historia, no tiene dudas: *la presentación de las ideas que podemos buscar en la historia y la biografía se muestra muy superior a ambas en el arte poético*<sup>318</sup>.

El tratamiento del hombre, objeto principal de la poesía

La presentación de la idea de humanidad en la poesía puede llevarse a cabo de dos maneras: *o bien lo representado es también al mismo tiempo el intérprete, como ocurre en la poesía lírica (...) género al que le es consustancial cierta subjetividad; o bien lo que se representa es totalmente distinto del intérprete, como en los demás géneros, donde el intérprete se oculta tras lo representado*<sup>319</sup>. Al igual que Aristóteles, parece que Schopenhauer no diferencia entre el escritor propiamente dicho, el autor, y el narrador como personaje literario<sup>320</sup>; esta objetividad versus subjetividad, es una de las razones por las que considera la tragedia *el género más objetivo y en más de un sentido el más perfecto, a la par que más difícil*<sup>321</sup>. Esto entronca con su filosofía en general, con la superación de la subjetividad, esto es, de la voluntad de vivir: la tragedia, por tanto, es la más perfecta porque es la que mejor apacigua temporalmente la voluntad individual, subjetiva, que es siempre voluntad de vivir; y esto es así porque el apaciguamiento consiste precisamente en apartarse de la voluntad de vivir, de la subjetividad, aunque sea por unos instantes<sup>322</sup>.

La lírica y su idiosincrasia

El género lírico lo considera el más sencillito, pues únicamente se necesita *una fuerte incitación externa que lleva hasta el éxtasis a sus fuerzas espirituales, pues para ello solo requiere una viva intuición de su propio estado en ese entusiástico momento*<sup>323</sup>. Este género, pues, se reduce a captar esa momentánea disposición anímica y a plasmarla en una poesía. Pero ello no significa, ni mucho menos, que carezca de importancia, ya que *se retrata el interior de toda la humanidad y de*

---

<sup>316</sup> *Ibíd.* Pág. 461

<sup>317</sup> Falsa polémica en el sentido de que no comparten objetivo. Es como si se estableciera una polémica entre la filosofía y la poesía, considerando que en ambas el objetivo es la transmisión de conocimientos proposicionalizables, empíricamente demostrables: la mayor parte de la historia de la filosofía pasaría a ser literatura; la literatura, en el mejor de los casos, sería una especie de protofilosofía, lo que es la alquimia para la ciencia. Esto parece que es la historia para Schopenhauer: una protopoesía.

<sup>318</sup> *Ibíd.* Pág. 462

<sup>319</sup> *Ibíd.* Pág. 463

<sup>320</sup> Esto atañe obviamente a la lírica; recordemos lo que decía Pessoa: el poeta es un fingidor, y es que este autor creaba personajes o alter egos a los que adjudicaba sus poesías como un dramaturgo puede presentar ideas o sentimientos mediante un personaje. Aunque esto no se haga, es mucho decir que el poeta lírico, al crear poesía, se vierta directamente sobre el papel: más razonable parece decir que, partiendo de su subjetividad –o no; puede partir simplemente de ideas que le resulten interesantes, estén o no relacionadas con sus vivencias particulares-, acaba en la ficción, modelando y reformando los materiales de los que parte hasta que encuentra la forma más adecuada, estética, efectista, filosófica...

<sup>321</sup> *Ibíd.* Pág. 463

<sup>322</sup> *La experiencia estética es un recreo, como señala R. Safranski, nos ofrece la posibilidad de ver al mundo y comportarnos ante él "como si" se lo hubiese abandonado.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 103)

<sup>323</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 463 Se aprecia clarísimamente el carácter esotérico del arte en Schopenhauer; este fragmento, descontextualizado, pensaríamos que nos habla de una experiencia mística –si es que experiencia mística y estética son diferentes; desde luego son descritas muy similarmente-. En este fragmento en concreto, parece que se nos está hablando de una teofanía, de cómo ver a Dios en la naturaleza, de cómo la naturaleza, bien escrutada, expresa a Dios: en Schopenhauer bastaría con sustituir "Dios" por "idea" o "voluntad". De hecho, a la hora de hablar del sujeto de puro conocimiento avolitivo, habla, así como otros místicos, de un *límpido ojo del mundo* (*Ibíd.*, pág. 373)

*todos los millones de hombres pasados, presentes y futuros, al acertar a expresar en su poesía lo que los hombres han sentido y sentirán en esas mismas situaciones que se repiten continuamente (...) los productos líricos del poeta genuino mantienen su frescura y su vigencia a través de los siglos*<sup>324</sup>. Lo propio de la lírica es *aquello que colma la conciencia del poeta, es decir, el sujeto de voluntad, el propio querer (...) y junto a esto y al mismo tiempo, mediante la contemplación de la naturaleza circundante el cantor se hace consciente de sí como sujeto de puro conocer avolitivo, cuyo dichoso e imperturbable sosiego entra en contraste con el apremio del siempre restrictivo y menesteroso querer*<sup>325</sup>. Por lo tanto, la esencia de la lírica radica en la sensación de este contraste<sup>326</sup>: *en tal estado nos aborda el puro conocer para liberarnos del querer y su apremio, aunque solo sea por un instante (...) pero a su vez también nos sonsaca siempre del querer el hermoso entorno próximo, en que se nos brinda el puro conocimiento avolitivo*<sup>327</sup>. El efecto poético de la lírica se debe, por tanto, a la identidad del sujeto de conocer con el sujeto del querer, a esa entremezclada tensión entre ambas facetas del sujeto. No se prodiga mucho en los ejemplos: Goethe y el *Cuerno encantado* (una recopilación de poesía alemana popular).

En el tomo complementario, en cuanto a la lírica, considera la fragmentación no un defecto, sino una virtud; poniendo como ejemplo a Horacio y a Goethe: *la conexión lógica es deliberadamente descuidada, para verse remplazada por la unidad de la sensación fundamental y la disposición de ánimo expresadas*<sup>328</sup>, y esto es así porque en la lírica ha de predominar lo subjetivo, y lo subjetivo es de carácter fragmentario: por lo tanto, es lo que mejor se adapta. Y es que la voluntad, siendo un impulso ciego e incesante, y siendo nosotros mera voluntad objetivada (el cuerpo es la voluntad hecha

---

<sup>324</sup> Ibíd. Pág. 464 Pocos fragmentos muestran tan evidentemente el pretendido universalismo antropológico de Schopenhauer; y aquí podemos recurrir al propio Schopenhauer para criticarle: *Shakespeare es mucho más grande que Sófocles; frente a la Ifigenia de Goethe cabría encontrar tosca y vulgar la de Eurípides* (Ifigenia en Aulide). *Las Bacantes de Eurípides son una vergonzante mamarrachada en pro de los curas paganos. Algunas piezas antiguas carecen de tendencia trágica alguna, como es el caso de Alcestes y la Ifigenia entre los Taúride de Eurípides; otras tienen motivos antipáticos e incluso repulsivos, como Antígona y Filoctetes* (A. Schopenhauer, II, op. cit. págs. 570-571). Aunque todo esto lo dice en relación con la incapacidad de los griegos de trascender la noción de destino y arribar a la verdadera filosofía (la expuesta en los Upanisad, Platón, Kant y *El mundo como voluntad y representación*), donde sí se posibilita la resignación, hay en todo ello un resabio moral y cierta tendencia progresista: si Aristóteles se preguntaba si la tragedia había alcanzado su cima (aunque esto lo decía en relación a sus partes constituyentes), Schopenhauer diría que no, que hasta que no se dispuso de la verdadera filosofía, las obras creadas son bastante insuficientes. Pero entonces, dada la universalidad antropológica que defiende, ¿cómo es posible que los griegos, un pueblo tan excelente para Schopenhauer, no arribaran a esta, quedándose anclados en lo fático, máxime contando con Platón? ¿Por qué no caló Platón, por qué no consiguió desbancar la cosmovisión imperante? ¿Por contingencias históricas, geográficas, religiosas, políticas...? No parece razonable, partiendo de Schopenhauer, pensar que esas contingencias, esos *ropajes* pudieran tapan la verdadera esencia del hombre. Por otro lado, teniendo en cuenta lo que afirma de la moral: que no existe progreso moral, dado que el hombre es siempre y en todos los sitios lo mismo, que la moral no es más que reglas de convivencia útiles sobre lo que está bien y mal hacer, y cuya fuerza reside en la amenaza de castigo, cómo se explican esos *motivos antipáticos e incluso repulsivos*, ¿recurriendo a la moral, a una moral universal? ¿Recurriendo al mal gusto, a un mal gusto universal? ¿De su filosofía se puede obtener una moral y gusto universales? Parece ser que los griegos, dada la cosmovisión en que estaban anclados, acabaron con una moral y gusto muy extrañas y criticables para Schopenhauer; y se diría que llegaron a ellas por los condicionantes antes mentados. Pero esto parece imposible partiendo de las premisas schopenhauerianas: el hombre es voluntad objetivada, siempre y en cualquier lugar, por lo que siempre y en cualquier lugar será igual; todo lo demás, contingencias y superfluidades. Los griegos, pues, parece ser que no trascendieron sus contingencias; el único griego genial sería entonces Platón. La tragedia griega no traspasó los condicionantes materiales e ideológicos. Parece que solo tras el paso del cristianismo (puesto que Platón no tuvo efecto, y parece que el Brahmanismo tampoco dio frutos), es posible crear obras verdaderamente dramáticas, en las que los personajes logren la resignación, la negación de la voluntad de vivir; más si se ha asimilado la filosofía de Schopenhauer. Por todo ello, será más fácil que el genio cree obras verdaderamente geniales si vive en un determinado ambiente, como el cristiano en vez del griego antiguo, esto es, que ciertos condicionantes si son, de hecho, condicionantes, y no contingencias. En cualquier caso, remarcar que el universalismo antropológico de Schopenhauer, conclusión de sus premisas filosóficas, es, como mínimo, cuestionable.

<sup>325</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 465

<sup>326</sup> *La identidad del sujeto del conocer con el sujeto del querer puede ser calificada como el milagro por antonomasia; y a la postre el efecto poético de la canción descansa propiamente sobre la verdad de esta tesis* (Ibíd. 2015 pág. 466)

<sup>327</sup> Ibíd. Pág. 465

<sup>328</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 566



carne<sup>329</sup>, y los genitales el foco del querer), da como resultado un constante e incoherente desear, un perpetuo pasar de un deseo a otro: de ahí que la fragmentación y el estilo aforístico (que tanto cultivó Schopenhauer), sea el medio por excelencia para plasmar este flujo interior.

### El temple del poeta y los géneros

El poeta se dirigirá a un género o a otro dependiendo de su temple<sup>330</sup>, como en Aristóteles: *escribir tragedias y comedias, presentar la intención más sublime o la más común, según su humor y vocación*<sup>331</sup>. Aunque no llega a tocar el tema de la génesis de las artes poéticas, podemos suponer, así como hacía Aristóteles, que la diversidad de tono, por ejemplo la diferencia entre la comedia y la tragedia, o más bien entre lo cómico y lo trágico, dependería del temple de aquellos que han dedicado sus vidas al arte, de modo que con el tiempo se irían configurando estas dos opciones, lo que no excluiría la tragicomedia, entendida o bien como tragedia con ciertos elementos cómicos, o viceversa (en esencia, no sería un tercer tipo, ni siquiera un tipo entremedias, sino un subtipo de ambas). Y más adelante dice algo muy interesante, referido a la relación entre la moral y el arte: *nadie puede prescribir al poeta que sea noble y sublime, moral, piadoso, cristiano, ni mucho menos reprocharle que sea esto y no aquello. Él es el espejo de la humanidad, haciéndola consciente de lo que ella siente y de lo que la mueve*<sup>332</sup>. El poeta, pues, y el arte, están más allá del bien y del mal, en este sentido: la moral del arte, de una obra genial determinada, moral entendida como los valores que ensalza y condena dicha obra, dependerán del temple del autor. Por esta razón, no se podría decir que el arte en general defiende tales o cuales valores, y tampoco se podría explicar la moral de una obra echando mano al contexto histórico-geográfico del autor, pues este, por genio, estaría muy por encima de su época. Habría, pues, más similitudes entre Aristófanes y Moliere que entre el primero y Sófocles, y todo ello por sus determinadas idiosincrasias<sup>333</sup>.

### Poesía-literatura no lírica

En los géneros de poesía más objetivos (novela, epopeya y drama), la revelación de la idea de humanidad se logra por dos medios distintos: *mediante la presentación tan precisa como hondamente captada de los caracteres significativos y mediante la invención de situaciones sintomáticas*<sup>334</sup>. Y es que *al poeta no solo le incumbe presentarnos fielmente los caracteres significativos, sino que para darnoslos a conocer ha de colocarlos en situaciones donde se desplieguen por completo sus rasgos característicos*<sup>335</sup>. Como vemos y ya dijimos, aquí hay una diferencia muy evidente frente a

---

<sup>329</sup> *La acción del cuerpo no es sino el acto de la voluntad objetivada, es decir, el acto en forma perceptible para la intuición, el cuerpo entero, es la voluntad objetivada convertida en representación.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 132)

<sup>330</sup> Esto mismo se puede decir de la filosofía, y más exactamente de la filosofía de Schopenhauer; como subraya Copleston, este autor *estaba temperamentalmente predispuesto para ver con claridad y subrayar el lado negro de la existencia humana, del mundo y de la historia. Creía que, lejos de ser aspectos secundarios, eran, por el contrario, los más esenciales y significativos (...) la filosofía de Schopenhauer expresa más bien una visión del mundo muy parcial (...) la visión del mundo de Schopenhauer es, como mínimo, unilateral* (Frederick Copleston, I, op. cit. págs. 262-263) Lo cierto es que una visión tan extrema es tan criticable en el ámbito del puro conocimiento como atractiva en el ámbito estético. Y es que la estética, en la historia de la filosofía, y así también lo reconoce Copleston, tiene un peso mucho mayor del que a veces se le confiere. Quién sabe lo que habría sido de autores como Schopenhauer, Marx o Nietzsche si hubiesen escrito a la manera de un Herbart o Bolzano (aunque también se puede objetar que forma y contenido son indisociables, que igual de filosóficos son el qué y el cómo).

<sup>331</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 464

<sup>332</sup> *Ibíd.* Pág. 464

<sup>333</sup> A pesar de esto, ya hemos visto cómo critica según qué obras antiguas por su indecencia moral (Las bacantes y Antígona principalmente); y en general las posibles contradicciones entre el genio que sobrepasa la moral y la necesidad de que parta de ciertas concepciones, como son la cosmovisión cristiana que propugna (o mejor aún: de su filosofía).

<sup>334</sup> *Ibíd.* Pág. 467

<sup>335</sup> *Ibíd.* Pág. 467 Ponía anteriormente, y ahora lo pondrá de nuevo, el símil del químico: *al químico no solo le incumbe presentar con toda exactitud los materiales simples y sus relaciones principales, sino que también ha de someterlos al influjo de ciertos reactivos en donde se hagan claramente visibles sus rasgos característicos* (*Ibíd.*, pág. 467)

Aristóteles: Schopenhauer no entiende la separación entre personajes y argumento; tampoco entre caracteres y pensamiento: no tiene sentido desgajar lo que los personajes son, de lo que dicen, hacen o les sucede, pues todo esto está, al menos en las obras geniales, perfectamente ensamblado<sup>336</sup>.

*En la vida real y en la historia el azar raramente propicia situaciones de este tipo, y cuando se dan, vienen a perderse y a quedar ocultas por la cuantía de lo insignificante<sup>337</sup>: de nuevo la diferencia con la historia, atada a los datos disponibles, y de nuevo se recalca el carácter fantasioso<sup>338</sup> de la tragedia, y es que lo buscado es la significatividad universal, para lo cual es legítimo toda fantasía. Pero, al igual que Aristóteles, exige verosimilitud: la más estricta verosimilitud es condición ineludible de su efecto mientras que la inverosimilitud de acontecimientos meramente circunstanciales<sup>339</sup> denotan la poesía (...) pues reclamamos un fiel espejo de la vida, de la humanidad, del mundo<sup>340</sup>: es legítima toda fantasía siempre y cuando refleje la significatividad universal, siempre y cuando revele fielmente la esencia humana. Por lo tanto, le es incomprendible una buena trama sin personajes o personajes sin una buena trama: los caracteres son trasladados a unas circunstancias en las que se despliegan todos sus rasgos característicos, haciendo patente la hondura del ánimo humano al evidenciarlo en acciones extraordinarias e importantes<sup>341</sup>.*

## La tragedia

Considera la tragedia *la cima del arte poético tanto por la magnitud del efecto como por la dificultad de ejecución<sup>342</sup>*. El fin de la tragedia es *la presentación del flanco horrible de la vida (...) nos coloca ante el dolor anónimo, la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, el insultante imperio del azar, así como el fracaso del justo e inocente<sup>343</sup>*. Esto es así porque nos enseña la naturaleza del mundo y de la existencia, es decir, la contradicción entre la voluntad particular y la voluntad en sí<sup>344</sup>, así como entre la voluntad particular y las demás voluntades<sup>345</sup>; no escoge, pues, la tragedia al azar, sino porque es la que mejor nos hace intuir su filosofía. El conocimiento de la esencia del mundo tiene un efecto evidente: aquietta la voluntad<sup>346</sup>: si en Aristóteles el fin de la tragedia era la

---

<sup>336</sup> La máxima diferencia es aquella que se da entre la comedia de enredo y la comedia de caracteres, pero en el sentido de que una se apoya más en la trama y otra en los personajes. Pero la comedia, como veremos, es prescindible.

<sup>337</sup> *Ibíd.* Pág. 467

<sup>338</sup> Como en la vida real apenas se dan situaciones verdaderamente límites, o sí se dan pero no en un sentido enteramente aprovechable, aprovechable de cara a la creación artística, el genio, más que fijarse en lo que hay, debe fijarse en lo que puede haber, en lo que se podría dar, para lo cual, como se dijo, echa mano a la naturaleza pero como punto de partida, pues a partir de ahí se eleva a la idea, y tras ver el arquetipo, crea aquellas situaciones que mejor revelen lo que desea sugerir.

<sup>339</sup> Comparando la tragedia francesa a la shakesperiana, dirá que la primera es como *una línea sin extensión*, mientras la segunda *se parece a una línea que también tiene extensión: se toma su tiempo, divaga*, lo que sirve para *familiarizarnos con los personajes o sus circunstancias y nos hacen comprender mejor la acción* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 573): considera superior las maneras de Shakespeare. Aquí, por lo tanto, se separa de Aristóteles: no todo lo que ocurre en una tragedia debe ser imprescindible para la trama, sino que muchos momentos son muy provechosos si sirven para mostrarnos el carácter de los personajes. Lo circunstancial, pues, es lo que ni influye en la trama ni nos muestra la psicología de los personajes. Pero de nuevo repetir que, a diferencia de Aristóteles, la necesidad del entramado de circunstancias se puede violar siempre y cuando sirva para revelar la psicología de los personajes. Todo esto es consecuencia de la inseparabilidad de la trama y los personajes: la acción es, por tanto, trama más personajes.

<sup>340</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Págs. 467-468

<sup>341</sup> *Ibíd.* Págs. 468-469

<sup>342</sup> *Ibíd.* Pág. 469

<sup>343</sup> *Ibíd.* Pág. 469

<sup>344</sup> *El individuo anhela un mundo sin voluntad, con la intención de que este mundo pueda llegar a ser maleable a su voluntad.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 227)

<sup>345</sup> *El mundo es una constante lucha de la Voluntad consigo misma por alcanzar su grado máximo de expresión. A tal fin universal se sacrifican todos los fenómenos particulares del mundo.* (Pablo Uriel Rodríguez, op. cit. pág. 113)

<sup>346</sup> La tragedia permite que *el fenómeno deje de engañarle (...) y ve a través de él la forma del fenómeno, el principio de individuación sobre el que descansa el egoísmo, el cual desaparece con él* (A. Schopenhauer, I, op. cit. pág. 470)

catarsis<sup>347</sup>, en Schopenhauer también tiene un fin claramente psicológico o espiritual: *la resignación, la renuncia no simplemente de la vida, sino de la entera voluntad de vivir misma*<sup>348</sup>. Critica por ello mismo la justicia poética: *la exigencia de la llamada justicia poética descansa sobre un total desconocimiento de la esencia de la tragedia e incluso de la esencia del mundo*<sup>349</sup>, y también aquí se muestra cercano a Aristóteles: este la criticaba por ser típico de la comedia, por ser la debilidad del público, y sobre todo porque no producía catarsis (al menos no la catarsis que él propugnaba, la purgación del temor y la compasión); Schopenhauer la critica porque tampoco cumple el efecto deseado, porque aporta una imagen falsa de la esencia del mundo: en vez de mostrarnos lo terrible que es el mundo, nos lo presenta de tal manera que no favorece en el espectador una renuncia de la voluntad de vivir,<sup>350</sup> sino más bien lo contrario, puesto que al final todo se resuelve positivamente; siendo como es la voluntad un impulso ciego e infinito, nada más pernicioso que mostrarnos una especie de conjura a favor de los buenos y en contra de los malos<sup>351</sup>. Por ello alaba a Calderón, pues en *La vida es sueño* se resume muy certeramente la filosofía schopenhaueriana: *pues el delito mayor del hombre/es haber nacido*, o en palabras del propio autor: *el verdadero sentido de la tragedia es la honda comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares, sino el pecado original, la culpa del propio existir*<sup>352</sup>.

### Tipos de tragedia

Por lo tanto, siendo *lo único consustancial a la tragedia la presentación de un gran infortunio*<sup>353</sup>, habla de los tres tipos de tragedia posible: 1. el infortunio que ocurre por una extraordinaria maldad (*Ricardo III*, Yago en *Otelo*, Shylock en *El mercader de Venecia*, la *Fedra* de Eurípides); 2. el infortunio que ocurre por el destino, por azar y error (*Edipo rey* y en general la mayoría de las tragedias antiguas<sup>354</sup>); 3. el infortunio que ocurre por las relaciones entre los personajes, sin necesidad de *un atroz error, o un inusitado azar, ni tampoco un carácter*<sup>355</sup> *excesivamente malvado (...) sino caracteres con un sentido moral ordinario bajo circunstancias*

---

<sup>347</sup> La tragedia, en Schopenhauer, es una imitación (mímesis, en el lenguaje aristotélico) de la vida, pero frente a la catarsis aristotélica, su efecto es sobre todo el desengaño y el desapego del mundo, aunque los medios con los que se cuenta para llegar a ese fin son, como en Aristóteles, el terror y la compasión. (...) La compasión que moviliza la tragedia es una forma de miedo: el miedo a que uno mismo pudiera padecer lo que el protagonista de la tragedia sufre en la escena, pero surge también del reconocimiento de que el espectador y el protagonista están hechos de la misma sustancia. (...) la compasión, pues, es un componente del carácter que puede ser estimulado y despertado con los medios adecuados. (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 698)

<sup>348</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 470 Aunque momentáneamente.

<sup>349</sup> *Ibíd.* Pág. 470

<sup>350</sup> Los medios de los que el artista se sirve para despertar en nosotros la negación de la voluntad de vivir son precisamente el miedo y la compasión. El terror y la comprensión de que el héroe trágico es una representación de nosotros mismos constituyen los pilares de la sabiduría trágica. (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 689)

<sup>351</sup> Podríamos decir que la justicia poética guarda más relación con el sentimiento de lo estimulante que con lo sublime.

<sup>352</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 471 Cada individuo es culpable de existir porque la propia existencia implica ser un agente egoísta en busca del propio provecho, por lo que cada criatura, orgánica o inorgánica, ejercerá necesariamente violencia contra otras, intentado siempre imponerse para colmar sus caprichos a costa de quien o de lo que sea; y también en el sentido de que, al ser una parte ínfima de un conflicto universal, todo el mal que pueda hacer le será recompensado por el resto de los agentes. Por ello dice que, si se pusiera en una balanza el daño que hace un determinado individuo y el daño que recibe, finalmente la balanza se mantendría en el centro. La existencia es entendida como un juego en el que todos sus participantes pierden antes o después, a pesar de las aparentes victorias que puedan lograr; la única manera de no perder rotundamente es renunciar a la voluntad de vivir. *Dos rasgos de la vida que aún refuerzan más la idea de que toda vida es en esencia sufrimiento: su limitación espacio-temporal y el dolor que se provocan los individuos en ella. (...) esto hace del mundo un «infierno», siendo éstos «por una parte, las almas atormentadas y por otra, los demonios».* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 149)

<sup>353</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 471

<sup>354</sup> *Ibíd.* Pág. 471

<sup>355</sup> Sobre el carácter decir lo siguiente: *Esta determinación de la voluntad sobre la conciencia recibe el nombre de carácter. El carácter es individual, es en cada uno diferente. (...) El carácter es constante, permanece a lo largo de toda la vida. (...) Es obra de la naturaleza.* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 152)

*habituales*<sup>356</sup> (...) *sin que el infortunio pueda imputarse por completo únicamente a uno de ellos*<sup>357</sup>. Prefiere el último tipo, pues es el que mejor expresa su filosofía: *nos muestra el mayor infortunio no como una excepción*<sup>358</sup>, *no como algo debido a raras circunstancias o a un carácter monstruoso, sino como algo que se desprende fácilmente por sí mismo del hacer y de los caracteres humanos*<sup>359</sup>, *como algo consustancial a ellos y que se cierne sobre nosotros a cada paso*<sup>360</sup>.

De hecho, la crítica que le hace a los dos primeros tipos de tragedia es que al mostrarnos o bien un azar de consecuencias terroríficas o personalidades horribles, nos puede alejar de la verdadera esencia del mundo (creeríamos que las desgracias ocurren o por mero azar o por monstruos morales, esto es, que con un poco de suerte, no tendríamos por qué padecer desgracias; que la desgracia es, hasta cierto punto, evitable), mientras que el último tipo *nos muestra que esos poderes destructores de la felicidad y de la vida nos acechan a cada instante en nuestro camino*<sup>361</sup>. Lo que se viene a defender, pues, es que la desgracia es inevitable. Pero también es el tipo más difícil de llevar a cabo, pues ha de producir *el mayor efecto con el mínimo despliegue de medios y motivaciones*<sup>362</sup>; de hecho, le cuesta encontrar ejemplos, y los que nos ofrece, nos los ofrece vacilante: *Hamlet (si se repara simplemente en la relación de Ofelia con Laertes)*, *Fausto (si se considera como trama principal la trama entre Margarita y su hermano)* o el *Cid de Corneille (solo que a este le falta el desenlace trágico*<sup>363</sup>).

#### Complementos a la tragedia

En cuanto al tomo complementario, decir que no añade mucha información novedosa. Sobre el fin del drama nos recuerda que *es mostrarnos en un ejemplo lo que son la esencia y existencia del hombre*<sup>364</sup>, lo que de nuevo le lleva a la unión entre trama y caracteres: *solo las circunstancias, la suerte y los acontecimientos pueden llevar a los caracteres a expresar su esencia, y solo de los caracteres emana la acción por la que se producen los acontecimientos*<sup>365</sup>. La epopeya y el drama tienen un fin común: *mostrarnos con caracteres significativos inmersos en situaciones importantes las acciones extraordinarias acarreadas por ambos factores*<sup>366</sup> (esencia y existencia del hombre, imposibles de desenlazar, de ahí la imposibilidad de separar acción de personajes), y este fin se conseguirá mejor *si primero nos presenta a los caracteres*<sup>367</sup> *en un estado de reposo donde*

---

<sup>356</sup> Schopenhauer es uno de los pocos filósofos que reconoce lo trágico cotidiano en el drama. (...) la tragedia es al mismo tiempo el producto de una forma metafísica impuesta –la voluntad– y algo tan íntimo e inadvertido como respirar. Es una combinación de lo cotidiano y lo más evidente con pleno derecho. (Terry Eagleton, op. cit. pág. 138)

<sup>357</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Pág. 471

<sup>358</sup> El sufrimiento no es ningún fenómeno accidental de la vida, sino su sustancia. El sufrimiento es la expresión de la voluntad y punto de partida del mundo. (...) El sufrimiento se origina por la transposición de los actos de la voluntad. Ello significa que allá donde se objete la voluntad se dará su carácter insaciable. Si esto es así, toda objetivación, desde el más ínfimo nivel hasta el más óptimo está sometida a sus apetitos. (Jordi Cabos, op. cit. pág. 146)

<sup>359</sup> La tragedia, es la pintura de un gran dolor, siendo ésta no una consecuencia de algo excepcional, sino una consecuencia natural y lógica de la conducta y el carácter de los hombres. (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 143)

<sup>360</sup> A. Schopenhauer, I, op. cit. Págs. 471-472

<sup>361</sup> *Ibíd.* Pág. 472

<sup>362</sup> *Ibíd.* Pág. 472

<sup>363</sup> *Ibíd.* Pág. 472

<sup>364</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 567

<sup>365</sup> *Ibíd.* Pág. 567

<sup>366</sup> *Ibíd.* Pág. 567

<sup>367</sup> A la hora de escoger personajes, recomienda mezclar caracteres desalmados, necios o excéntricos, con caracteres razonables, prudentes, honestos (más o menos se muestra fiel a Aristóteles: ni muy malos ni muy buenos), pero no con generosos: teniendo en cuenta la filosofía de Schopenhauer, el papel que juega el egoísmo, la generosidad sería simplemente una quimera: dado que lo esencial en cada ser es la voluntad de vivir, cada ser busca, ante todo, su propio provecho; la generosidad, por tanto, o no lo es (es decir, que todo generoso, visto de cerca, en verdad estaría buscando tal o cual beneficio propio; la generosidad, por tanto, no sería más que una artimaña para conseguir lo que en verdad se desea, sea esta artimaña consciente o inconsciente) o es una simple quimera propia de idealistas. También recomienda que los personajes sean regios

*simplemente se visualiza su coloración genérica*<sup>368</sup>, para posteriormente introducirlos, que ellos mismos se introduzcan en una acción que devendrá desgraciada<sup>369</sup>; es decir, si en el primer tomo nos decía que la mejor tragedia sería aquella que muestra que la desgracia acecha a cada paso, aquí nos ofrece una manera de abordar el principio de la dicha: empezar con los personajes en estático, para así ver su naturaleza, y para posteriormente introducirlos en la vorágine de la desgracia.

#### Lo bello y lo sublime en la tragedia

El agrado por la tragedia<sup>370</sup> *no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y es el grado más alto de este sentimiento*<sup>371</sup>. Y es que *ante las catástrofes trágicas nos apartamos de la voluntad de vivir (...) nos es puesta ante los ojos la índole del mundo que se opone a nuestra voluntad (...) nos sentimos exhortados a abandonar nuestra voluntad de vivir, a dejar de querer y de vivir*<sup>372</sup>; quedamos como puros espectadores, exentos de subjetividad, al margen del querer, tras lo que podríamos considerar una paliza anímica<sup>373</sup>; y es que *en el instante de la catástrofe trágica se torna más claro que nunca el convencimiento de que la vida es una penosa pesadilla de la cual hemos despertado*<sup>374</sup>. En definitiva, el efecto de la tragedia es similar al efecto de lo sublime dinámico: *nos eleva por encima de la voluntad y su interés, reorientándonos hasta el punto de hallar complacencia en la visión de lo que se le opone directamente*<sup>375</sup>. Lo que nos pone ante los ojos la tragedia y nosotros tenemos que captar intuitivamente, es que *la vida no puede proporcionar ninguna auténtica satisfacción y que, por tanto, no merece nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico y por ello nos conduce hacia la resignación*<sup>376</sup>.

---

en vez de burgueses, por el simple hecho de que *cuanto más alto se está mayor será la caída* (Ibíd. pág. 575). Si bien, fiel a su universalidad, *no ciertamente porque el rango confiera una mayor dignidad al que actúa o sufre; como solo se trata de poner en juego pasiones humanas, el valor relativo de los objetos que así lo hacen es indiferente y los granjeros sirven tanto como los reyes* (Ibíd., pág. 574)

<sup>368</sup> Ibíd. Pág. 567

<sup>369</sup> *Hacer entrar un motivo que conlleve una acción de la cual surja a su vez significativa y esta alumbre nuevos motivos cada vez más fuertes, haciendo entonces que (...) el lugar del reposo original lo ocupe ahora la excitación apasionada* (Ibíd. pág. 567)

<sup>370</sup> *Es el goce de la libertad última, que se sabe invulnerable porque, como lo depresivo o melancólico, ha retirado toda inversión de la realidad. (...) Los placeres de la tragedia son los del nirvana.* (Terry Eagleton, op. cit. pág. 230)

<sup>371</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 568 Recordemos que este sentimiento, como el de lo bello, lo despiertan tanto el arte como la naturaleza; aunque, como vemos, su máximo exponente sería una tragedia genial, y no en una tempestad tumultuosa (el ejemplo que nos ponía cuando sacaba el asunto a colación).

<sup>372</sup> Ibíd. Pág. 568

<sup>373</sup> *Por el drama, lo trágico, el individuo se purifica y ennoblece por el mismo dolor, llegando a un estado en que el mundo exterior no le engaña, de tal forma que consigue ver claro a través de la forma del fenómeno, o principio de individuación.* (Silvia Silveira Laguna, op. cit. pág. 143)

<sup>374</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 568 ¿En qué consistiría este despertar? Lo que viene a decir es que, si verdaderamente tomáramos consciencia de la esencia del mundo, es decir, si siguiéramos a pies juntillas su filosofía, lo que descubriríamos es que somos absolutamente insignificantes y que la vida no vale nada, que no existe ningún sentido trascendente. Esto obviamente no significa una defensa del suicidio, ya que entiende que el suicidio es el máximo acto de la voluntad de vivir, puesto que alguien no se suicida por asimilar su pequeñez, sino porque desearía que su vida fuera de otra manera, por lo que, si su vida no fuera como es, si superara los problemas que le inquietan, no se suicidaría: uno no se suicida para negar la voluntad de vivir, sino porque su vida no es como desea, es decir, precisamente porque es incapaz de negar su desear. El despertar, esto es, la asimilación del auténtico puesto del hombre en el mundo, supone un acto de humildad radical, un tratar de pasar la vida sufriendo lo menos posible (recordemos que la felicidad la entiende de forma negativa, como un estado en el que no se siente dolor, esto es, no se desea, una concepción epicúrea de la felicidad), y sin temer a la muerte, puesto que esta no supone ninguna pérdida. Sobre la muerte dice que, así como no lamentamos el tiempo en el que no existíamos, tampoco debemos lamentar el tiempo en el que no existamos.

<sup>375</sup> Ibíd. Pág. 569 Por ello, para que la impresión sea mayor, en vez de empezar con la tempestad misma, in media res de la desgracia, es preferible comenzar con un tiempo estable y apacible, estático, de ahí que conmine a comenzar con los personajes en reposo.

<sup>376</sup> Ibíd. Pág. 569 A juicio de Eagleton: *Lo que realmente se inmola en la tragedia es menos el héroe que el ego del espectador.* (Terry Eagleton, op. cit. pág. 230) Esto nos lleva a interrogarnos sobre los posibles efectos o utilidades ético-educativas de la tragedia: *¿Podría tener la literatura, y la tragedia en particular, una función educativa y ética? (...) reconoce en la experiencia del dolor la posibilidad de explorar una vía abierta a cualquier hombre (dada también la*

## Los límites de la tragedia antigua

Critica de la tragedia antigua que no aparezca la resignación<sup>377</sup>, poniendo los casos de *Edipo en Colono* de Sófocles, *Ifigenia en Aulide* de Eurípides o el *Agamenón* de Esquilo, y es que en el teatro antiguo los héroes trágicos muestran sumisión al ineludible destino y conformidad con la inflexible voluntad de los dioses, mas no una renuncia a la voluntad de vivir misma<sup>378</sup>. Esto se debe a que el cristianismo enseña la resignación y el abandono del querer (...) la tragedia cristiana muestra la renuncia a toda voluntad de vivir, el alegre abandono del mundo con la consciencia de su futilidad<sup>379</sup>. Y es por esto que Schopenhauer entiende que la tragedia moderna se halla muy por encima de la antigua<sup>380</sup>. Es el destino, y no la resignación, lo que encontramos en la tragedia antigua: casi todas muestran al género humano bajo el terrible dominio del azar y el error, pero sin la resignación provocada por ese dominio y que nos libera de él<sup>381</sup>. Más adelante nos dice que los antiguos no habían alcanzado todavía la cima y la meta de la tragedia, ni tampoco de la concepción vital en general<sup>382</sup>. (Aunque lo cierto es que se pueden trazar similitudes entre los héroes trágicos griegos que aceptan el destino, una vez lo conocen, y el sujeto que demanda Schopenhauer que, conociendo la esencia del mundo, se resigna a vivir al margen del querer<sup>383</sup>.)

---

universalidad del sufrimiento), si no para cambiar su carácter (recordemos que es inmutable), al menos para iniciar una forma nueva de estar en el mundo, que cabe entender como conversión. (...) Este conocimiento no se refiere a uno científico, ni a un proceso demostrativo, sino a una especie de viaje al interior de nosotros mismos que tiene lugar cuando una experiencia desgraciada nos pone frente a la pregunta sobre la esencia y el sentido del mundo. (Remedios Ávila Crespo, op. cit. pág. 697) Esta conversión remite a la compasión y a la moralidad (no confundir "moral", reglas contingentes para la convivencia, que pueden ser mejores o peores pero que necesariamente no tiene por qué ser buenas o malas, sino más bien útiles o inútiles, de la "moralidad", lo bueno y lo malo en términos absolutos): la compasión es una disposición psíquica que está arraigada en el carácter (...) el valor moral de las acciones depende más de las inclinaciones íntimas del agente que de la educación recibida y transmitida por medio de conceptos. (...) los dogmas, la costumbre y el ejemplo, pueden influir en la conducta, pero no modifican el carácter, es decir, la voluntad. (Ibíd., pág. 690) La compasión en Schopenhauer es el milagro del mundo, pues verdaderamente viola la esencia de este, el egoísmo, causa principal del sufrimiento en el mundo: La clave de la moralidad estriba, pues, en la superación del principium individuationis, es decir, del egoísmo. (...) La compasión permite romper el principio de individuación y reconocer en el otro la misma naturaleza que la propia, y en el dolor ajeno, una extensión del propio sufrimiento. (Ibíd., págs. 691 y 696) La compasión es un conocimiento inmediato, intuitivo, no discursivo o conceptual: este «conocimiento» podría considerarse trascendental en cuanto que es, por un lado, condición de posibilidad de todo obrar moral y, por otro, fundamento último indemostrable. (Ibíd., pág. 692) La compasión es posible por analogía: así como por analogía pasábamos de la intuición del cuerpo como voluntad individual a la voluntad esencial que es esencia del mundo, la analogía permite el paso desde el mundo interior hasta el mundo fuera de nosotros (...) la importancia de la analogía: todo está relacionado y cada cosa remite al todo, el conocimiento de lo más cercano remite a lo más lejano. (...) remite al misticismo. (Ibíd., pág. 695) En resumidas cuentas: la poesía y la tragedia, podrían tener una función educativa y ética, unos beneficios individuales y sociales, puesto que favorecen o entrenan la compasión, y nada más beneficioso para una sociedad que la compasión (la virtud por excelencia y la base de toda moralidad es la compasión: el hombre bueno, es decir, compasivo, es aquél que establece la menor diferencia posible entre sí mismo y los otros. (Ibíd., pág. 696)), si bien esta depende del carácter, que nos viene dado por la naturaleza y que no es posible cambiar. Dentro de lo que cabe, pues, son utilísimas, pero siempre teniendo en cuenta la determinación del carácter individual de cada cual: sus límites educadores son claros, pero teniendo en cuenta que está en juego la compasión, todo avance, por mínimo que sea, será positivo.

<sup>377</sup> La tragedia antigua, aunque produce el estado de ánimo descrito (destacar la falta de sentido de la vida), no conduce a la resignación: ofrece unas premisas, pero no la conclusión. (Ibíd. pág. 689)

<sup>378</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 570

<sup>379</sup> Ibíd. Pág. 570

<sup>380</sup> Ibíd. Pág. 570

<sup>381</sup> Ibíd. Pág. 571

<sup>382</sup> Ibíd. Pág. 571 Ni que decir tiene que por concepción vital en general se está refiriendo a su filosofía, a la cual, con no poca soberbia, considera "la filosofía". Recordemos lo dicho al principio: su filosofía, la única verdadera, parte de una intuición fundamental que ya tuvieron los hindúes, como muestra el Upanisad, Platón y Kant. Considera que, después de haber refinado esa intuición fundamental hasta donde le permitían sus fuerzas (*El mundo como voluntad y representación*), la filosofía del porvenir no hará sino refinar aún más su obra capital.

<sup>383</sup> Edipo, en *Edipo en Colono*, llega a decir, refiriéndose a su vida y tras asimilar su destino: ya no es más que un espectro (Sófocles, *Edipo en Colono*, PDF, pág. 5). En *Ifigenia en Aulide* (el tipo de tragedia preferida de Aristóteles, puesto que no se ejecuta la acción terrible), esta dice, refiriéndose a su inminente sacrificio: no nos es posible obstinarnos en una empresa imposible (...) está resuelto que moriré, ¡pero quiero morir gloriosamente, desechando todo sentimiento cobarde! (...)

Por lo tanto, el teatro antiguo, para Schopenhauer no cumpliría el efecto requerido: apartar al espectador, aunque sea momentáneamente, de la voluntad de vivir; al menos no como el tercer tipo de tragedia que él defiende: la desgracia radicando en el mero existir (voluntad individual vs. voluntad) y estar relacionado con otros sujetos guiados por el egoísmo (voluntad individual vs. otras voluntades individuales), y no en el azar. Lo extraordinario de la tragedia es que, presentándonos lo más horrible de la vida, se logra un efecto beneficioso<sup>384</sup>; y aquí remeda a Aristóteles: *el miedo y la compasión, en cuya suscitación cifra Aristóteles el último fin de la tragedia, no pertenecen de suyo a las sensaciones agradables: por ello no pueden ser el fin, sino solo el medio*<sup>385</sup> (aunque en Aristóteles tampoco eran fin, sino más bien medio, pues se suscitarían para purgarlas, de ahí la semejanza con Schopenhauer, que serían medio para *invitar al abandono de la voluntad de vivir*<sup>386</sup>).

## La comedia

En cuanto a la comedia, *si la tendencia y el propósito último de la tragedia resultan ser un encadenamiento hacia la resignación, hacia la negación de la voluntad de vivir, será fácil reconocer en su contrario, la comedia, la invitación a seguir afirmando esta voluntad*<sup>387</sup>. La comedia, al menos a priori, resulta censurable, puesto que toda representación del hombre en acción inevitablemente desemboca en sufrimiento, evidencia los problemas de ser siervo del querer<sup>388</sup>. En vez de esto, *nos las muestra (las adversidades) como algo pasajero que se disuelve en la alegría y que se halla entremezclados con éxitos (...) enuncia que la vida en su conjunto es buena y sobre todo divertida, pero, y aquí viene lo importante, tiene que apresurarse a bajar el telón en el momento de gozo, para que no veamos lo que viene después*<sup>389</sup>. La comedia, por tanto, aunque aparentemente se pueda entender como una apología de la voluntad de vivir, no lo será así para el espectador reflexivo, quien

---

*Ciertamente, no conviene que ame tanto la vida* (Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, PDF, págs. 44-45) Y Casandra, en *Agamenón*, la primera parte de la *Orestíada* de Esquilo, dice, en su fugaz aparición, y tras vaticinar que Clitemnestra la matará a ella y a Agamenón: *¿para qué conservar estas vanidades, el cetro y las vendas fatídicas en derredor de mi cabeza? (...) Iré, sufriré también mi destino* (Esquilo, *Agamenón, Orestíada*, PDF, págs. 33-34) Lo cierto es que esa *sumisión al ineludible destino y conformidad con la inflexible voluntad de los dioses*, se parece bastante a la resignación. Schopenhauer nos dice que se asemeja a la impasibilidad estoica, pero no a la resignación cristiana: *imperturbable sumisión a los inevitables golpes del destino* (A. Schopenhauer, II, op. cit. pág. 570), pero no resignación, no una renuncia a la voluntad de vivir, dado la consciencia de lo fútil que es este mundo. En cualquier caso, los héroes trágicos griegos, tras conocer su destino, sufren un fortísimo cambio de perspectiva, quizá similar al que sufriría el sujeto schopenhaueriano al descubrir la verdadera esencia del mundo.

<sup>384</sup> *El sufrimiento es una noción central en la filosofía de Schopenhauer. No solamente porque la experiencia del sufrimiento inicia su filosofía, sino porque además en determinados casos permite la salvación. Es a través del sufrimiento que el individuo puede conocerse a sí mismo, percatarse de la estructura del mundo y adoptar una determinada actitud ante la vida. Es sobre esta actitud que acoge el individuo al topar con el dolor del mundo que se erige esta reflexión.* (Jordi Cabos, op. cit. pág. 144) Para este autor, de la consciencia del sufrimiento llegamos al pesimismo, y su pesimismo *se puede pensar como un modo de hacerle frente al mundo, como una forma de interpretar y lidiar con la realidad.* (Ibíd., pág. 146) El pesimismo en Schopenhauer, pues, puede interpretarse como herramienta de crítica social de la actualidad: *el pesimismo nos precave de más miseria, evita forjarnos ilusiones sobre la posibilidad de erradicar completamente el sufrimiento de nuestra vida. (...) Aparece como una categoría necesaria que permite lidiar con la realidad. (...) Pensar que el mundo es un lugar hecho solamente para el goce, para disfrutarlo, para acumular experiencias placenteras es una falacia. (...) Vivir en una burbuja pensado en un mundo sin dolor, regirse solamente por el propio bienestar, en sus más fingidas formas, bajo el pesimismo schopenhaueriano, es no sólo un síntoma de ignorancia, sino fuente de más miseria: propia y ajena. (...) Posiblemente Schopenhauer nos diría que lo que en verdad resulta funesto es pensar que debemos ser felices a toda costa, creer que el dolor es ajeno a nosotros y regir nuestra vida en base al bienestar, ajenos a lo que pasa ahí en el mundo.* (Ibíd., págs. 155-157)

<sup>385</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 571

<sup>386</sup> Ibíd. Pág. 571

<sup>387</sup> Ibíd. Pág. 575

<sup>388</sup> *Sólo a partir de la renuncia a la omnipotencia y libertad incondicionada, esto es, sólo en el claro reconocimiento de la propia debilidad e individualidad, se puede abrir un camino de salida a las aporías del dolor y del sufrimiento.* (Luis Fernando Cardona Suárez, op. cit. pág. 222)

<sup>389</sup> A. Schopenhauer, II, op. cit. Pág. 575 Continúa diciendo que la tragedia, por el contrario, *acaba de tal modo que no hay continuación posible.* Por lo cual, por ejemplo si tomáramos el ciclo de Edipo, tendríamos que entender Edipo rey, Edipo en Colono, Los siete contra Tebas, Antígona... como meros episodios, negando así la autosuficiencia de cada una de las obras.

*se convencerá de que la existencia y el trajín de tales seres no puede ser un fin en sí mismo, y que solo pueden haber llegado a la existencia por un camino equivocado, razón por la cual sería mejor que no existiera cuanto aquí se representa*<sup>390</sup>. La comedia, en conclusión, aunque inferior a la tragedia, y aunque prescindible, puede considerarse como una revelación indirecta de la voluntad, de la esencia del mundo; exhorta, pues, a mirar la comedia con templanza seria, a contemplar *con seriedad este lado burlesco de la vida*<sup>391</sup>, es decir, a pasar la comedia por el filtro de su filosofía; y es que cualquier materia tratada, sea seria o cómica, si es examinada de cerca, nos revelará cuán terrible es el mundo.

### Recapitulación

Tanto en Aristóteles como en Schopenhauer, el arte es imitación de la naturaleza; no copia ni réplica, sino que imita a esta en tanto que generadora. En ambos podemos colegir que manejan, desde luego no explícitamente, el concepto de ficción: el arte crea una realidad paralela a la naturaleza, no contrapuesta: el arte como el mundo de lo posible. En Aristóteles, esta imitación supone una forma de conocimiento: contra Platón, que veía en la mimesis una copia imperfecta de las ideas, una copia de tercer orden, Aristóteles afirma que la poesía es universal como la filosofía, en detrimento de la historia, que es concreta y contingente; además, frente a la inmoralidad de la poesía en Platón, por su poder psicagógico, que nos conduce a la locura, en Aristóteles recupera toda su dimensión moral gracias a la catarsis. En Schopenhauer también es una forma de conocimiento: dentro de su filosofía, la experiencia estética supone un acercamiento intuitivo a las ideas, concreciones de la voluntad, y por ende de la esencia del mundo; este conocimiento es exclusivo del arte y la filosofía: las ciencias, atadas a conceptos, son incapaces de trascender el mundo fenoménico. Al igual que Aristóteles, considera que la poesía está más cerca de la filosofía que de la historia y por los mismos motivos: las primeras tratan lo universal, lo que siempre es de la misma forma, frente a la historia, que se enfanga tanto en lo concreto, en el fenómeno, que es incapaz de ir al fondo de las cosas (de rasgar el velo de Maya, de salir de la caverna platónica, de intuir que a la multiplicidad le subyace una voluntad, una potencia ciega e insaciable que solo busca su propio provecho).

Frente al poeta, el historiador es esclavo de los contenidos, mientras que el primero puede y debe hacer una criba de los materiales de que dispone para lograr la máxima perfección posible. Esta perfección, tanto en uno como en otro, responde principalmente al efecto: en Aristóteles, lograr la catarsis, la purgación o expurgación de las emociones de compasión y temor; en Schopenhauer, superar el principio de razón suficiente, trascender el esquema sujeto-objeto, arribando así al estado de sujeto de puro conocimiento avolitivo, liberado (cabría decir purgado) de la voluntad individual, de la voluntad de vivir, que nos ata al mundo fenoménico, de la mera apariencia. En ambos este estado es transitorio, y en ambos podemos afirmar que tiene unas consecuencias éticas y sociales importantes: en Aristóteles, la purgación, la regulación de estas emociones, que suponemos negativas en exceso y positivas en su término medio, significarían el perfeccionamiento del ciudadano (un exceso de compasión y temor en la ciudadanía, serían perjudiciales a nivel individual y colectivo); en Schopenhauer, principalmente la tragedia, al revelar la esencia del mundo, permiten al espectador estar en el mundo de manera desengañada, desencantada de los falsos placeres del mundo sensitivo (falsos y nocivos, ya que introducen al individuo en un círculo vicioso de caprichos, frustraciones –si no los sacia- y aburrimiento –si los sacia-), además de favorecer o más bien entrenar, la compasión, el bien social supremo (aunque, como hemos dicho, esta depende más del carácter, que nos viene dado, que de la educación; aun así, podemos pensar que, al menos, no se pierde nada por entrenar la más

---

<sup>390</sup> *Ibíd.* Pág. 576

<sup>391</sup> *Ibíd.* Pág. 575



extraordinaria —en tanto que va contra el egoísmo, verdadero motor del mundo- de las disposiciones humanas). Por lo tanto, tanto a nivel individual como social, y lo uno se sigue de lo otro, la tragedia supondría un bien social.

Una buena tragedia depende, tanto en uno como en otro, principalmente de la genialidad: ambos defienden una concepción de poeta como ser genial por naturaleza. Tanto la poética aristotélica como la schopenhaueriana, a pesar de lo dicho, incluyen ejemplos, clasificaciones, críticas y numerosas prescripciones para poder llevarla a cabo técnicamente: aunque el talento aparece en ambos muy por encima de la técnica, no hay un desprecio de esta. El temple, finalmente, hará que el artista se decante por un tipo de imitación u otra, por un tipo de artes u otras, o por un enfoque dramático o cómico (principalmente, esto explica las diferencias entre géneros artísticos: según el temple del autor, así se decantará; por otro lado, este es el origen en los dos, por cierto, parece desprenderse la misma idea: la comedia resulta, al lado de la tragedia, superflua e innecesaria), y en ambos podemos colegir que los más dotados se decantarán por la tragedia.

Una de las exigencias de ambos es la verosimilitud: es preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil. Esto está relacionado con el concepto de hamartía: los héroes trágicos deben caer en desgracia no por designios divinos o fáticos, sino por sus propios fallos (tanto Aristóteles como Schopenhauer excluyen a los dioses y al hado de la tragedia: el primero, por considerarlo innecesario en la consecución de la catarsis; y el segundo, porque hasta cierto punto falsea la esencia del mundo, pues es lucha entre todas las objetivaciones particulares de la voluntad, y no una confabulación de potencias etéreas e incomprensibles). Ambos condenan los personajes excesivos, y parecen preferir un término medio, en gran medida por la exigencia de verosimilitud: personajes muy nobles o muy viles nos parecerían poco creíbles, nos costaría empatizar con ellos, por lo cual la catarsis correría peligro. Muy en consonancia con lo dicho, y por motivos efectuales, critican la justicia poética: Aristóteles, por ser una concesión al público, por poner en peligro la catarsis al no generar la suficiente compasión y temor; Schopenhauer, por dar una imagen dañina del mundo, apareciendo este como un lugar en el que finalmente los viles son castigados y los nobles recompensados, y por impedir, por tanto, la supresión de la voluntad.

La poesía, pues, y más concretamente la tragedia, tiene en estos autores un valor intelectual, y por ello vital, enorme, precisamente por la importancia de sus efectos en el espectador: la tragedia es un conocimiento y una terapéutica. La poesía parece, de todas las artes, la superior (en Schopenhauer podemos decir que la música, por ser una encarnación de la voluntad en vez de una mostración de las ideas, supera la propia categoría de las artes; de hecho, ni su efecto es el aquietamiento que se logra con las demás artes, sino la total convicción de lo que es la esencia del mundo); y dentro de la poesía, la tragedia ocupa la cúspide de la pirámide. En Schopenhauer la tragedia pertenece al reino de lo sublime, y en Aristóteles, mutatis mutandis, podríamos decir que también: nos permite contemplar ciertos aspectos de la realidad que nos serían inabordables como espectadores si se dieran en nuestras carnes; y a pesar de los horrores y padecimientos que se contemplan, el espectador logra una recompensa: la catarsis de la compasión y del temor o el aquietamiento de la voluntad individual, verdadero foco de todas las desdichas.

## CONCLUSIÓN

Hemos expuesto, pues, las poéticas de ambos autores. Este era el objetivo principal del trabajo. Puntualmente se han ido estableciendo las concordancias y diferencias entre ambos autores. En cuanto a estas últimas, una muy concreta es la que se refiere al objeto de la poesía: en Aristóteles, lo que se imitan son las acciones, mientras que en Schopenhauer, es el hombre. Sin embargo, esto parece que se debe al uso de los términos “manera de pensar” y “carácter”, en vez de “personaje”, por parte de Aristóteles. Como ya se dijo, Schopenhauer no entiende la separación entre personajes y argumento; tampoco entre caracteres y pensamiento: no tiene sentido desgajar lo que los personajes son, de lo que dicen, hacen o les sucede, pues todo esto está, al menos en las obras geniales, perfectamente ensamblado; Schopenhauer, por tanto, no establece la diferencia entre argumento, caracteres y pensamiento, como sí hacía Aristóteles, pues todo es uno (dirá, de hecho, que esencia y existencia son inseparables). Esta aparente diferencia, pues, parece deberse más a los términos que a los contenidos.

Quizá la gran diferencia, no obstante, es que la poética y en general la estética de Schopenhauer, al ser una parte capital de su sistema filosófico, acaba por ser menos independiente que la aristotélica (o directamente comprensible: no se puede hablar de la estética schopenhaueriana sin tratar antes su sistema); si bien esta última, por cómo nos ha llegado, es, en no pocos pasajes, bastante ilegible. Sin embargo, y salvando o simplificando los diversos problemas y lagunas que generan la *Poética* de Aristóteles, creo que esta última ofrece una imagen más nítida y útil, a día de hoy, tanto para la comprensión de la literatura (en tanto que descriptiva) como para la elaboración de textos literarios (en tanto que normativa).

## BIBLIOGRAFÍA

### General:

Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980

Terry Eagleton, *Dulce violencia*, Madrid, Trotta, 2011

### Sobre Aristóteles:

#### Bibliografía primaria:

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial, 2017

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974

#### Bibliografía secundaria:

Ángel Sánchez Palencia. *Catarsis en la Poética de Aristóteles*, Anales del seminario de historia de la filosofía, ISSN 0211-2337, N° 13, 1996, págs. 127-148.

Antonio López Eire, *Reflexiones sobre la poética de Aristóteles*, Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica, ISSN 2210-8823, N° 19, 2001, págs. 219-244.

Cecilia Sabido Sánchez Juárez, *Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles*, Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, ISSN-e 0185-4259, N°. 58, 2005 (Ejemplar dedicado a: Lecturas de la poética / coord. por Carmen Trueba Atienza), págs. 63-87.

Frederick Copleston, *Historia de la filosofía occidental*, Tomo I, Barcelona, Ariel, 2000-2004

Hugo N. Santander, *La moralidad de la poética de Aristóteles*, A Parte Rei: revista de filosofía, ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069, N°. 29, 2003.

Ireneo Fernando Cruz, *Reflexiones sobre la "poética" de Aristóteles*, Revista de Estudios Clásicos, ISSN 0325-3465, N°. 1, 1944, págs. 87-110.

### Sobre Schopenhauer:

#### Bibliografía primaria:

A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, Madrid, Alianza Editorial, 2015

A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, Madrid, Alianza Editorial, 2013

#### Bibliografía secundaria:

Frederick Copleston, *Historia de la filosofía occidental*, Tomo VII, Barcelona, Ariel, 2000-2004

Jordi Cabos, *Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer: pesimismo como crítica social*, Anales del seminario de historia de la filosofía, ISSN 0211-2337, Vol. 32, Vol. 1, 2015, págs. 143-159.

Pablo Uriel Rodríguez, *El mundo como arte: una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana*, Revista de Filosofía y Teoría Política, ISSN 0328-6223, N°. 42, 2011, págs. 95-121.

Luis Fernando Cardona Suárez, *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, Universitas Philosophica, ISSN 0120-5323, N°. 58, 2012, págs. 217-249.

Remedios Ávila Crespo, *Schopenhauer y la tragedia: el valor de la compasión*, Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica, ISSN 0031-4749, ISSN-e 2386-5822, Vol. 75, Nº 284, 2019, págs. 683-699.

Roberto R. Aramayo, *Schopenhauer: la lucidez del pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2018

Silvia Silveira Laguna, *Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer*, Anales del seminario de historia de la filosofía, ISSN 0211-2337, Nº 16, 1999, págs. 119-148.