



Universidad de Valladolid

**ELEMENTOS PARA UNA EDUCACIÓN
ESTÉTICA: SCHILLER Y SCHOPENHAUER**

Trabajo Fin de Máster
Especialidad de Filosofía

Autora: Irene Santana Franganillo
Tutor: Adrián Pradier Sebastián



Facultad de Filosofía y Letras
Máster en Profesor de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación
Profesional y Enseñanzas de Idiomas
Junio 2022

RESUMEN

A lo largo de la historia, son varios los filósofos que han ensalzado el arte y que han hecho del mismo un elemento destacado de su filosofía. En este trabajo nos hemos centrado en dos de ellos, como son Schiller y Schopenhauer, y hemos reflexionado acerca del modo en que podría llevarse al aula una educación estética. En primer lugar, se ha destacado la importancia del juego y de la educación estética en los planteamientos schillerianos: el juego como habilitador de un espacio de libertad y la educación estética como condición para el desarrollo moral del hombre. Para Schiller, la realización moral del hombre debe pasar primero por una educación estética. En segundo lugar, nos hemos centrado en la figura de Schopenhauer y en su comprensión cognoscitiva del arte, el arte como medio para conocer la realidad, el funcionamiento del mundo y de la vida. Las diferentes manifestaciones artísticas, cada una en un grado distinto, reflejan las condiciones de existencia del hombre y permiten a este conocerlas.

Palabras clave: arte, Schiller, Schopenhauer, educación estética, juego, libertad, conocimiento, existencia

ABSTRACT

Throughout history, there have been several philosophers who have exalted art and have considered it a key element of their philosophy. In this work we have focused on two of them, Schiller and Schopenhauer, and we have reflected on the way in which an aesthetic education could be brought to the classroom. In the first place, we have highlighted the importance of play drive and aesthetic education in Schiller's approach: play drive as an enabler of a space of freedom and aesthetic education as a condition for the moral development of man. For Schiller, the moral realization of man must first go through an aesthetic education. Secondly, we have focused on the figure of Schopenhauer and his cognitive understanding of art, art as a means to know reality, the functioning of the world and of life. The different artistic manifestations, each one to a different degree, reflect the conditions of existence of man and enable people to know said conditions.

Keywords: art, Schiller, Schopenhauer, aesthetic education, play drive, freedom, knowledge, existence

“El arte constituye el lazo entre la sensibilidad y la espiritualidad y el contrapeso a la fuerza que atrae el hombre al planeta; ennoblece por una ilusión espiritual el mundo de los sentidos y, en contrapartida, empuja al espíritu hacia el mundo sensible”

Carta de Schiller a Körner, 12 de enero de 1789

“El arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”

El nacimiento de la tragedia, Friedrich Nietzsche

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1. Justificación.....	5
2. Elaboración del trabajo.....	8
1. ARTE Y POLÍTICA EN SCHILLER: LA NECESIDAD DE UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA.....	11
1. Los primeros años de Johann Christoph Friedrich Schiller.....	11
2. El interés por la antigüedad griega.....	13
3. La filosofía de la historia y el desencanto político.....	17
4. De la política a la educación estética del hombre.....	21
5. <i>Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental</i>	28
2. SCHOPENHAUER Y LA CONSIDERACIÓN DE LAS ARTES EN <i>EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN</i>	33
1. La formación y los viajes del joven Arthur Schopenhauer.....	33
2. Sobre el sufrimiento de la vida y la existencia.....	37
3. La revalorización de la música en el Romanticismo.....	42
4. El papel de las artes en la filosofía de Schopenhauer.....	47
5. Consideraciones acerca del genio.....	51
3. CONCLUSIONES.....	54
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

INTRODUCCIÓN

1. Justificación

Las asignaturas de filosofía forman parte de ese grupo de materias que, con cada nuevo cambio de legislación, parecen estar siempre en el punto de mira. Dejando de lado la discusión acerca de quién considera que la filosofía es necesaria y quién no, muchas posturas coinciden en que se trata de asignaturas que, de un modo u otro, deben permitirnos o deben acercarnos a una mejor comprensión de la realidad, deben invitarnos a reflexionar y a mirar con un ojo crítico todo cuanto nos rodea y forma parte de nuestra vida.

Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo semejante tarea? Puesto sobre el papel, quizá pueda parecer que tal cometido no es especialmente difícil, pero, en la práctica, podríamos decir que se requiere de un cierto alejamiento, de un tomar distancia con todo aquello de nuestro alrededor para poder evaluar críticamente cómo es el mundo y cuáles son las condiciones, acontecimientos, actividades, logros o problemas que se dan en él. Una reflexión así, sobre las diversas esferas que componen la vida humana, no es tarea fácil. Sin embargo, es precisamente eso lo que hace que nuestra labor como docentes sea, si cabe, aún más bonita.

En este trabajo vamos a resaltar la importancia de que una educación estética afronte un reto semejante. El arte, en sus diferentes manifestaciones, también se hace eco de las problemáticas mencionadas más arriba y, cada disciplina, en función de sus medios, trata de hacer frente a las mismas. El arte es crítico en ocasiones, ofrece respuestas a las condiciones de existencia de la vida humana, posibilita el conocimiento de la realidad. Atendiendo al *Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato*, en el apartado referido a la asignatura de Filosofía de 1º Bachillerato, se dice lo siguiente (la negrita es nuestra):

Así, la materia de Filosofía tiene, en primer lugar, **la finalidad de ofrecer un marco conceptual y metodológico para el análisis de las inquietudes esenciales y existenciales** del alumnado de Bachillerato, en el que este pueda abordar personalmente las grandes

preguntas y propuestas filosóficas y emprender una reflexión crítica acerca del sentido y valor de los distintos saberes, actividades y experiencias que configuran su entorno vital y formativo. En segundo lugar, la educación filosófica resulta imprescindible para **la articulación de una sociedad democrática en torno a principios, valores y prácticas éticas, políticas y cívicas** cuya legitimidad y eficacia precisan de la deliberación dialógica, la convicción racional y la autonomía de juicio de los ciudadanos. La Filosofía, por último, supone también **una reflexión crítica sobre las emociones y los sentimientos, presentes en todos los ámbitos, desde la estética a la teorética pasando por la ética** y, a menudo, olvidados en los currículos¹.

Como vemos, en este texto aparecen enunciados tres objetivos hacia los que ha de tender la materia de Filosofía de 1º Bachillerato: un análisis de las inquietudes esenciales y existenciales, una sociedad articulada en torno a una serie de principios éticos, políticos y cívicos, y una reflexión acerca de lo emocional y sentimental desde posturas tanto estéticas como teoréticas o éticas. Nuestra propuesta se basa en la idea de que, desde una educación estética, se pueden trabajar todos estos temas. En ningún momento queremos decir con esto que la educación estética sustituya a otro tipo de explicaciones teóricas. Por el contrario, el hecho de estudiar estas cuestiones también desde una perspectiva artística podría ser de interés para el alumnado, y, al mismo tiempo, facilitaría la percepción del alcance de las diferentes temáticas filosóficas y cómo estas pueden ser tratadas.

De este modo, en este trabajo vamos a plantear una propuesta a partir de dos autores: Schiller y Schopenhauer. Como veremos más adelante, Schiller, influenciado por el transcurso de los acontecimientos de su época, otorga a la educación estética un papel muy destacado: si queremos que el hombre sea educado moralmente, antes debe serlo estéticamente. Solo mediante la educación en el arte y la belleza, solo cuando el hombre haya sido educado y sea conocedor de estos asuntos, podrá aspirar a un ideal moral. En último término, Schiller aspira a la realización del individuo como un hombre armónico, aspiración que, en su época, se ve truncada por la fragmentación y la lucha entre dos impulsos que él reconoce en el hombre, el sensible y el formal. Si se busca la armonía, no puede darse enfrentamiento alguno entre estos impulsos. Por ello, se introduce la estética como mediadora, como portadora de un papel conciliador que acabe con dichas confrontaciones: solo cuando ya no haya fragmentación aparecerá un tercer impulso, el

¹ *Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato*, en Boletín Oficial del Estado, núm. 82, de 06/04/2022 [legislación consolidada], Anexo II, Materias de Bachillerato: Filosofía.

del juego –cuyo objeto es la belleza–, en el que los dos anteriores actuarán unidos. Solo gracias al impulso del juego, solo cuando no haya preponderancia de un impulso sobre el otro, cuando se dé la armonía en el hombre, el ideal de belleza, es decir, una vez instaurado tal equilibrio, podrá aspirarse entonces al perfeccionamiento y la conformación moral del hombre.

Por su parte, Schopenhauer dedica buena parte de su obra a describir y analizar las artes, así como otorga a cada una de ellas un rango y una importancia en concreto. Bien es cierto que, si bien Schiller sí que habla expresamente de la educación estética y de educar estéticamente al hombre, Schopenhauer no emplea como tal estas palabras. Sin embargo, podemos deducir de su obra la confianza que deposita en las artes, en tanto que estas lo que hacen es permitir al hombre conocer todo cuanto le rodea, el funcionamiento y la articulación de la vida misma. En Schopenhauer, nos vamos a encontrar con que la función del arte es cognoscitiva, es decir, que gracias al arte y a través del mismo es como vamos a ser capaces de comprender el sentido de la vida y la realidad, o, lo que es lo mismo, que el arte va a mostrarnos el modo en que opera la voluntad de vivir y cómo esta condiciona nuestra existencia.

Si nos fijamos, estas ideas que acabamos de esbozar nos remiten al párrafo de la normativa que hemos citado. Dándole una vuelta, todos estos aspectos pueden ser tratados y estudiados también a través del arte: el arte entendido como herramienta para llevar a cabo un análisis de las inquietudes existenciales; el arte como un medio a través del cual obtener y desarrollar una serie de actitudes éticas, políticas o cívicas; el arte como disciplina gracias a la cual poder reflexionar acerca de nuestros sentimientos o emociones que, en último término, guarda una estrecha relación con nuestra experiencia vital.

Dicho lo cual, podemos preguntarnos: ¿por qué sería de interés para la enseñanza de la filosofía la educación estética? Vamos a tratar de dar respuesta a este interrogante. Considero que educar estéticamente, llevar el arte a las clases de filosofía, podría ser una experiencia provechosa, a la par que bonita, para cualquiera de los temas que se tratan en la asignatura. Al fin y al cabo, no es algo que sea especialmente novedoso, si se piensa en lo que se conoce como el séptimo arte: ya casi que nos parece viejo el hecho de que se relacione filosofía y cine, de que se empleen fragmentos de películas para ilustrar esta o aquella cuestión. Además, una crítica muy extendida a lo que podríamos llamar la educación tradicional es que esta se limita a una mera explicación teórica de los contenidos. Una educación que otorgara un mayor valor a la estética, en

tanto que esta puede aportar y ofrecernos conocimientos, proporcionaría una nueva perspectiva. La trama de una ópera, el argumento de una tragedia o de una novela, la música programática, con cualquiera de estos ejemplos es posible aludir y estudiar aquellos elementos recogidos en la ley que mencionábamos anteriormente. Mediante la contemplación de la obra de arte uno puede tomar consciencia de las condiciones de su existencia –bien porque las vea reflejadas tal cual en aquello que está contemplando, bien porque, viendo lo que tiene delante, es capaz de extrapolar y comparar aquello con su situación personal propia–, puede llevar a cabo un análisis introspectivo, favoreciendo así su propio conocimiento y el del entorno, puede observar y ser crítico con ciertos comportamientos que se den en su tiempo.

Una educación estética, por tanto, nos ofrecería un abanico de posibilidades para trabajar diversas problemáticas filosóficas de modo distinto, así como permitiría poner en relación la filosofía con otras manifestaciones artísticas.

¿Por qué Schiller y Schopenhauer? Es preciso matizar que, aunque en este trabajo me centre en estos dos autores, la educación estética podría perfectamente trabajarse con cualquier otro autor, o incluso trabajarse desde una visión más general, a partir de movimientos o periodos artísticos. En este caso en concreto, me parece que tanto Schiller como Schopenhauer ponen en valor lo estético como quizás, hasta el momento en que ellos escriben, no se había hecho. Ambos ofrecen planteamientos muy interesantes, bien ensalzando el componente del juego, bien entendiendo el arte como aquello que nos posibilita y nos pone en disposición de conocer la realidad.

En último término, llevar el arte al aula serviría para enseñar a los alumnos cómo, a través del mismo, también podemos acceder a una comprensión del mundo, cómo el arte abre un espacio que nos muestra el sentido de la vida y de la existencia. Para Schopenhauer, el arte era reflejo de la voluntad, de ese impulso ciego que luchaba por su existencia. Caben infinitas posibilidades más acerca de aquello de lo que puede ser reflejo o no el arte. Solo es cuestión de reflexionar acerca de cuáles son los conocimientos que este puede aportar y transmitirnos.

2. Elaboración del trabajo

Se va a esbozar, en las siguientes líneas, el recorrido que se ha seguido hasta llegar a elaborar el presente trabajo.

En primer lugar, como sucede cuando uno tiene que escribir cualquier trabajo, está la elección del tema. En este caso, también la elección de la forma, puesto que no es lo

mismo un Trabajo de Fin de Máster consistente en una unidad didáctica que un trabajo orientado hacia la fundamentación y reflexión teórica, como es el caso. ¿Por qué la elección de este tema? A decir verdad, podría considerarse como continuación, en parte, de mi Trabajo de Fin de Grado, en el que estudié a Schopenhauer, Wagner y Nietzsche. Me interesaba seguir con esta línea de trabajo, sobre todo porque disfruté mucho el año anterior leyendo a estos tres autores y me apetecía hacer un Trabajo de Fin de Máster relacionado con la Estética. En una de las primeras reuniones que tuve con mi tutor, en la que delimitamos ya cuáles iban a ser los autores sobre los que iba a trabajar, consideramos la adecuación de Schiller y Schopenhauer. Aunque el enfoque que le he dado a este trabajo es algo distinto, sí que podría decir que, en cierta medida, me ha permitido continuar con la línea de investigación que había iniciado el curso anterior.

Hecha la elección del tema, mi tutor me proporcionó la bibliografía que tendría que manejar. La fase de lectura de los textos me ocupó varios meses: la parte relativa a Schopenhauer me fue más fácil, sobre todo teniendo en cuenta que era un autor que ya había trabajado el curso anterior. Por el contrario, era la primera vez que me enfrentaba a los textos de Schiller, por lo que su lectura y comprensión me llevó algo más de tiempo. Además, cuando hablé con mi tutor sobre qué autores tratar en el trabajo, contemplamos la posibilidad de incluir también a Wagner, dado que tiene algunos escritos que encajan perfectamente con la temática de este trabajo y en los que otorga al arte una función primordial –en este caso, Wagner, partidario de una revolución que deviniera en una mejora de la sociedad, era de la opinión de que el arte debía hacer comprender al público el verdadero sentido de la vida, para que, en consecuencia, comprendiera también el sentido de la sociedad del futuro, del porvenir–. Finalmente, no fue el caso; sí que me he servido de él en algunos pasajes, pero no le he dedicado un capítulo como tal. De todos modos, también hube de dedicar un tiempo a leer algunos de sus textos.

Terminadas las lecturas, pasé a la fase de redacción. El trabajo se dividió en dos capítulos, que son los que figuran en este escrito. Dividí también cada capítulo en cinco apartados, intentando seguir una estructura clara: en los cuatro primeros se explican las tesis principales y los planteamientos de cada autor, así como ciertos aspectos que he considerado relevantes del contexto en que vivieron ambos autores y que influyeron en su obra, dejando el quinto apartado para exponer las consideraciones que tanto Schiller como Schopenhauer hicieron acerca de la figura del genio. Bajo la influencia kantiana, ambos reflexionan sobre el papel que ostentan los genios, si es posible siquiera hablar

del genio artístico en la sociedad en que viven, si sigue habiendo genios o no. Se trata de un punto en común en la filosofía de ambos autores, por lo que me pareció pertinente dedicar un apartado de cada capítulo a esbozar estas ideas.

1

ARTE Y POLÍTICA EN SCHILLER: LA NECESIDAD DE UNA EDUCACIÓN ESTÉTICA

“Todo arte está consagrado a la alegría y no hay tarea más alta y más seria que la de hacer felices a los hombres”²

1. Los primeros años de Johann Christoph Friedrich Schiller

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) se dedicó, a lo largo de su vida, a diferentes y muy variadas ocupaciones. Fue poeta, dramaturgo, filósofo, historiador, editor, e incluso ejerció unos años como médico en la ciudad de Stuttgart.

Nacido en una época en que la Iglesia tenía un poder destacado en la vida social, su educación y sus primeros años de vida se vieron enormemente marcados por la figura del duque de Wurtemberg. Pese al interés de Schiller por estudiar la carrera eclesiástica, se vio obligado a renunciar a ello: por decisión del duque, en 1773 ingresó en la academia militar Hohe Karlsschule, cerca de Stuttgart, para empezar los estudios de Derecho. El ambiente en la academia era muy estricto, restrictivo y hostil. En 1776, la sede de la academia se trasladó a la ciudad de Stuttgart, y Schiller pudo cambiar los estudios de Derecho para comenzar los de Medicina. De la medicina no le interesaba la parte práctica, sino que sentía especial atracción por aquellos aspectos más relacionados con la psicología y las ciencias naturales; aspectos que, según él, le permitirían obtener un mejor conocimiento del hombre.

Durante estos años destacó un movimiento cultural, principalmente literario, el *Sturm und Drang*, que se oponía a ciertas limitaciones impuestas por los principios ilustrados y los postulados racionalistas. Abogaba por una mayor libertad de expresión y exaltaba

² SCHILLER, Johann Christoph Friedrich. *Escritos sobre estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991, p. 239.

la importancia de la libertad y la figura del genio. ¿Qué rasgos son aquellos que caracterizan al genio? ¿Se trata de una cualidad innata o, por el contrario, se puede aprender a ser un genio? Todas ellas son preguntas que estaban a la orden del día en los círculos literarios de la época. Cuando se pensaba en la figura del genio, tendía a pensarse en Shakespeare, en alguien que no seguía las reglas establecidas, sino que se las daba a sí mismo. Kant, en la *Crítica del juicio*, parágrafo §46, lo expresaría de la siguiente forma: “*Genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*”³. Schiller se vio influenciado por las ideas del *Sturm und Drang* y, de hecho, es considerado uno de los autores más destacados del movimiento gracias a alguna de sus primeras obras, como *Los bandidos* (1781), *Fiesco* (1783) o *Intriga y amor* (1784).

J. F. Abel, profesor de la Karlsschule, introdujo a Schiller en la filosofía. En esa época cobró especial importancia lo que se conoce como «filosofía popular»: un interés por que la filosofía saliera de la academia y llegara a más círculos, un interés por que los conocimientos filosóficos sirvieran para la vida y tuvieran fines prácticos. Schiller continuó con sus estudios de Medicina, a la par que comenzó a interesarse por la filosofía y por diferentes autores que tuvieron gran repercusión en su momento. Shaftesbury gozaba de gran importancia en Inglaterra, así como Rousseau en Francia o Herder en Alemania. En la década de 1780, medicina y filosofía eran dos disciplinas que estaban estrechamente unidas, puesto que ambas se dedicaban al estudio del hombre, si bien desde diferentes perspectivas. Como dijimos, esta fue una de las razones principales que llevó a Schiller a iniciar sus estudios de Medicina, dado que su fin último era poder conocer mejor al ser humano. La tesis doctoral que presentó ante las autoridades de la escuela, en el año 1780, *Ensayo sobre la conexión de la naturaleza animal del hombre con la espiritual*, relacionaba ambas disciplinas.

Durante su estancia en la escuela, Schiller se encontró con un ambiente restrictivo y severo. Solo consiguió escapar del todo de este cuando logró huir del dominio del duque, y esto no sería hasta el año 1782. Entre 1780 y 1782 tuvieron lugar un par de sucesos relevantes en la vida de Schiller: por un lado, sus esfuerzos por publicar uno de sus primeros dramas, *Los bandidos*, publicado en 1781 y estrenado en Mannheim en enero de 1782. Por otro lado, fue destinado a Stuttgart para ejercer como médico, trabajo que no terminó de agradar del todo a Schiller, pues seguía bajo la tutela y los

³ KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2013, p. 250.

mandatos del duque, quien, en un esfuerzo por controlar a Schiller y evitar que se dedicase a la literatura, le prohibió salir de la ciudad sin su permiso expreso, así como más adelante le prohibió directamente ejercer de escritor. Cansado de esta situación y contando con la ayuda de un amigo, Schiller huyó la noche del 22 de septiembre de 1782.

Los años siguientes fueron años fructíferos para el autor –pese a que también vivió apuros económicos–, puesto que pudo trabajar, publicar y estrenar varias obras, así como darse a conocer en la sociedad alemana de la época.

2. El interés por la antigüedad griega

El *Debate de los antiguos y los modernos*, también conocido como la *Querella de los antiguos y los modernos*, fue una disputa que tuvo lugar en Francia a finales del siglo XVII. De un lado estaban los Modernos, que defendían la cultura de su tiempo; del otro, los Antiguos, quienes exaltaban la cultura clásica y abogaban por una vuelta a la misma. En la época en que Schiller comienza a interesarse por la cultura de la antigüedad griega, en torno al año 1788, aparece la obra de Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas*. Tanto este escrito como la *Querella* son importantes para comprender la contraposición, vigente en aquel momento, entre la cultura moderna y el anhelo por la cultura de la antigüedad clásica.

Casi un siglo antes de que Nietzsche volviera la mirada a Grecia y publicara *El nacimiento de la tragedia*, Schiller se hacía eco también de las diferencias entre ambas culturas. “Para Schiller la antigüedad griega tiene la marca de una relación estética con el mundo [...] Lo estético se halla en la cumbre de todas las posibles series de fines, y no tiene necesidad de justificarse ante ninguna instancia superior”⁴. Los griegos entendían el mundo como la unión entre lo divino y lo humano, la belleza y el sufrimiento, lo terrenal y lo celestial. Gracias al arte podía comprenderse el sentido de la vida, mientras que los modernos dieron, en este sentido, la espalda al arte: para ellos, todo sentido tenía que venir dado por la razón. “La modernidad es diferente. En ella dominan la ciencia racional, el materialismo y la utilidad. El mundo se ha convertido en un lugar de trabajo donde al arte no se le concede más función que la de un bello asunto secundario”⁵.

⁴ SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller o La invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006, p. 280.

⁵ *Loc. cit.*

En 1872 aparecía *El nacimiento de la tragedia*, primera obra de un joven Nietzsche cuyo pensamiento daría un giro radical años después. Por entonces, imbuido de la filosofía de Schopenhauer y los escritos y la música de Wagner, secundaba la opinión de que, en efecto, las artes “son las que hacen posible y digna de vivirse la vida”⁶. Tanto él como Wagner abogaban por un resurgir de la cultura helénica, por un modo de comprender la cultura que trajera de vuelta la importancia que el arte ha de tener para la vida. Donde quizás se ve más claramente esta postura es en la cuarta de las *Consideraciones Intempestivas* nietzscheanas, que lleva por título *Richard Wagner en Bayreuth* (1876). Aunque fue escrita en un momento en que la relación entre Nietzsche y el propio Wagner cada vez era más tensa, hasta el punto de que terminó por romperse apenas poco tiempo después, refleja a la perfección las aspiraciones que ambos habían mantenido años atrás, así como la crítica de una cultura moderna sumida en el lujo y la utilidad.

“Es de todo punto imposible producir el efecto más elevado y más puro del arte teatral sin innovar por todas partes, en las costumbres y en el Estado, en la educación y en el trato social”⁷. En una ferviente crítica a la sociedad de su época, Nietzsche veía en Wagner la posibilidad de reconducir, cambiar y reformar el mundo moderno. Conocedor de su música y sus aspiraciones, ambos compartían una serie de ideales, los cuales Nietzsche esperaba ver reflejados, precisamente, en el festival de Bayreuth de 1876. Esperaba encontrar “espectadores preparados y consagrados, la profunda emoción de personas que se hallan en el punto álgido de su felicidad”⁸. Las artes en esta época no eran sino el reflejo de la degeneración de la sociedad misma; la gente, necesitada de diversión y de entretenimiento a cualquier precio, comprendía lo artístico desde una óptica puramente utilitaria. Lo importante era el afán de lucro y la utilidad que pudieran tener las cosas. En este contexto, en una sociedad sustentada sobre cimientos aparentemente tan inestables, “basta con sacar un clavo para que el edificio se tambalee y caiga”⁹. Bayreuth tendría que haber sido, para Nietzsche, la demostración efectiva de dicha caída, la demostración de que una vuelta al teatro griego y al modo en que la cultura helénica comprendía la vida podrían incitar a una reforma íntegra de la sociedad moderna.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Barcelona: Alianza Editorial, 1985, p. 43.

⁷ *Id. Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, p. 106.

⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

Pese a las ilusiones de Nietzsche por que se llevara a cabo este cometido, es probable que, en el momento en que escribió el texto, ni él mismo creyera ya en la posibilidad de que, efectivamente, tal cometido se pudiera realizar. La relación personal entre Nietzsche y Wagner juega un papel determinante a la hora de comprender las ideas y venidas entre ambos. En 1876, cuando Nietzsche redacta la última de sus *Consideraciones Intempestivas*, su relación con el compositor ya no es la misma que la de años atrás, cuando ambos compartían ese sueño del resurgir de la cultura de los griegos. Se han distanciado, la ruptura intelectual y personal está a punto de hacerse efectiva, si es que no se ha hecho ya. Para algunos estudiosos de Nietzsche, la celebración del Festival de Bayreuth fue un golpe de realidad para el filósofo, cuando terminó por darse cuenta de que Wagner se había alejado de sus aspiraciones iniciales y había caído él mismo en las dinámicas de la sociedad moderna. A este respecto, más adelante, en *Nietzsche contra Wagner* (1889), diría lo siguiente: “Cuando se va a Bayreuth uno se deja a sí mismo en casa, uno renuncia al derecho de tener voz propia y voto propio [...] En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño”¹⁰.

Dentro de este interés por la cultura griega y por posibilitar su retorno, los primeros ensayos de Wagner arrojan luz sobre las aspiraciones del compositor por hacer efectiva dicha vuelta. Esto se refleja, principalmente, en *La obra de arte del futuro* (1849), en cuya introducción se nos dice que “la humanidad ha vivido una decadencia progresiva desde ese fugaz momento de esplendor artístico-social que fue la Antigüedad griega”¹¹. En el momento en que escribe este texto, Wagner estaba muy implicado en los asuntos políticos. Para poder llevar a cabo una revolución social, para que pudiera darse un cambio que permitiera alejarse de antiguos valores y sustentar la sociedad sobre la base de otros nuevos, sería necesario también disponer de un arte revolucionario, el cual no se correspondía con el arte moderno, sino con el arte griego. “Entre los griegos, la obra de arte completa, el drama, representaba la esencia de la naturaleza del griego, y era un reflejo de su historia. La nación, que se manifestaba en la obra de arte, tomaba conciencia de sí misma a través del noble disfrute de la representación”¹². El arte griego cumplía con una característica que se habría perdido en el arte moderno, esto es, la capacidad de que, a través de él, el público comprendiera el sentido de su vida, la naturaleza de la misma.

¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹¹ WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2007, p. 20.

¹² *Id.* *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros, 2013, p. 46.

Un arte revolucionario como el que aspiraba a conseguir Wagner tenía que ser un arte tal que no tuviera que tomar prestadas “las condiciones de su existencia de los errores, de los absurdos y de las artificiales deformaciones de nuestra vida moderna”¹³. En definitiva, que se alejara de todo aquello que caracterizaba a lo moderno y que verdaderamente permitiera al público conocerse a sí mismo.

“Únicamente la *exigencia* verdadera [la exigencia de belleza] promueve la inventiva: pero la verdadera exigencia de nuestro presente se manifiesta solo en el sentido del más estúpido de los utilitarismos”¹⁴. Wagner condena a lo largo de todo su ensayo una serie de elementos que ya hemos visto que también condenaría Nietzsche años después. Aspectos como el lujo, la moda o la utilidad relegaron al arte y lo situaron en un lugar que, a juicio de Wagner, no era el suyo. El lujo gobierna el mundo moderno, Wagner incluso lo califica como “el alma de nuestro Estado [...] el alma, la condición de nuestro *¡arte!*”¹⁵. La moda es expresión de la cultura moderna, es algo artificial que no puede sino simplemente satisfacer a la sociedad necesitada del lujo, y la utilidad es casi condición indispensable de cualquier aspecto de la vida moderna, donde las cosas dejan de tener valor por sí mismas y solo triunfa lo absolutamente útil.

Ante esta caracterización tan negativa de la sociedad moderna, Wagner pone sus esperanzas en el *artista* del futuro y en la *obra de arte* del futuro, una obra con miras a la antigüedad griega.

Schiller también se percató de estos problemas casi un siglo antes de que aparecieran en escena los autores que acabamos de mencionar. Así lo expresa en una de sus más célebres obras, *Sobre la educación estética del hombre*, en la carta II: “El provecho es el ídolo máximo de nuestro tiempo; todas las potencias lo adoran, todos los talentos lo acatan. En esta balanza rastrea, poco pesa el mérito espiritual del arte, el cual, privado de alientos, huye del ruidoso mercado del siglo”¹⁶. Pese a que entre los escritos de Schiller y el texto de Wagner al que se ha hecho alusión pasan unos cincuenta años, la sociedad que ambos critican es, en líneas generales, la misma, por lo que es pertinente traer a colación ambos textos para ver cómo, desde ópticas diferentes, la crítica que se hace es similar, y las pretensiones y aspiraciones que se tienen con respecto al arte también. Tanto para Schiller como para Wagner, la posibilidad de una sociedad mejor pasaba por la asunción de que el arte tenía que jugar un papel protagonista en la vida,

¹³ *Id. La obra de arte del futuro, op. cit.*, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 100.

similar al modo en que los griegos habían comprendido la importancia del teatro y la tragedia. “En un tiempo en que el arte, bajo la coacción de la economía y de la estrecha idea de la utilidad, comienza a convertirse en un bello asunto secundario, Schiller lucha por la elevación del rango del arte, al que quisiera ver situado en la cumbre de las posibles finalidades de la vida”¹⁷. Esta postura aparece reflejada en un poema de Schiller, *Los dioses de Grecia*, del año 1788. Sin embargo, poco tiempo después Schiller escribe otro poema, *Los artistas*, donde muestra una visión un tanto más afable de la modernidad. Pese a que la juzga de forma más positiva, aún aboga por el cambio, “incita a la modernidad a superar su olvido de sí misma a través de la dimensión estética”¹⁸.

3. La filosofía de la historia y el desencanto político

Poco tiempo después, en mayo de 1789, Schiller llega a Jena para ocupar una cátedra de Profesor en la Universidad. En ese momento Jena no era todavía la cuna del idealismo alemán, aunque solo harían falta apenas unos años más para que así fuera. En Jena, Schiller imparte lecciones de historia. Su lección inaugural, el 26 de mayo de 1789, *¿Qué significa la historia universal y con qué objeto se estudia?*, fue todo un éxito. Schiller todavía está imbuido del espíritu de la Ilustración y habla de la historia desde un optimismo que más tarde perdería. Los acontecimientos que se sucedieron con la Revolución Francesa y el posterior Reinado del Terror le condujeron “a un paulatino descreimiento de su optimismo progresista, ligado a una creciente desconfianza en la política como instrumento idóneo del avance histórico humano”¹⁹.

Como plantea en su exposición Manuel Ramos Valera²⁰, las lecciones de Jena son el reflejo de la influencia que los valores ilustrados tuvieron en Schiller. Su discurso presentaba varios de los elementos que caracterizaban a la filosofía de la historia del siglo XVIII. Entre otros, Ramos Valera destaca la historia como el marco en el cual ha de tener lugar la realización del destino humano, esto es, como el espacio en que el ser humano tiene que desarrollar sus capacidades, y la consideración de la política, las leyes y el Estado como “condiciones de realización de todos los valores sobre los que se

¹⁷ SAFRANSKI, R., *op. cit.*, pp. 285-286.

¹⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹⁹ RAMOS VALERA, Manuel. La filosofía de la historia y el contexto de la educación estética, en RIVERA GARCÍA, Antonio (Ed.) *Schiller, arte y política* (31-48). Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010, p. 33.

²⁰ *Cf. Loc. cit.*

asienta la idea de humanidad”²¹. En un primer momento, Schiller ve la política como la instancia que permitiría y posibilitaría, efectivamente, el progreso de la humanidad; cree en la capacidad de sus instituciones. Sin embargo, estas aspiraciones se verán frustradas poco tiempo después: los acontecimientos que tienen lugar en Francia hacen ver a Schiller que, quizás, la política por sí sola no podrá jamás llevar a la humanidad ni hacia esa idea de progreso ni hacia la consecución de ningún ideal moral o de libertad.

A partir de entonces, se observa un giro en su pensamiento: si la vía política deja de ser la adecuada, entonces habrá que buscar otro camino que posibilite tanto la formación de la humanidad como su búsqueda del ideal moral. Schiller plantea la vía estética como el camino más conveniente para lograr tal cometido y afirma que, sin una educación estética, sin una reflexión acerca de la belleza y el arte, el ser humano no podrá llevar a cabo reforma alguna que favorezca el progreso moral: “La *educación estética* en tanto *formación* de la naturaleza humana como condición necesaria para una transformación de la esencia del hombre, a través de una reflexión sobre la belleza y el arte, que contribuiría a formar un carácter noble en el ciudadano y, solo posteriormente, conduciría al perfeccionamiento moral del Estado”²².

Además del descontento con el curso de los acontecimientos de la Revolución Francesa, Schiller también achaca a la cultura de su época parte de culpa, en el sentido de que asevera que “la cultura misma es la que ha descargado ese golpe sobre la humanidad actual”²³. Como veremos más adelante, la crítica a la cultura de su época, junto con la crítica a la educación de su época, viene de la mano de una comparación con la antigüedad griega. La diferencia entre ambas es clave para Schiller para explicar el declive político e intelectual que se vive en Francia a finales del siglo XVIII.

Schiller se ocupó de la historia empleando diferentes estilos literarios: encontramos reflexiones históricas tanto en sus dramas –en el caso de *Don Carlos* (1787) o *Guillermo Tell* (1804)–, como en sus textos filosóficos e historiográficos –*Cartas al Príncipe Friedrich Christian von Augustenburg* (1793), *Sobre la educación estética del hombre* (1795), *Historia de la insurrección de los Países Bajos* (1788), *Historia de la Guerra de los Treinta Años* (1791)–. También en estos textos es posible percatarse de cómo, con el paso del tiempo, la reflexión acerca de la historia va desprendiéndose de ciertos valores ilustrados, de valores de optimismo y progreso, para adoptar, en su lugar,

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² BERNAL RIVERA, Beatriz La educación estética en Friedrich Schiller: armonizar, sentir y pensar. *Revista Filosofía UIS* 19, 1 (2020): 81-101, p. 84.

²³ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 113.

ideas que muestran el desencanto de Schiller con el momento histórico en que vive. Aparecen una serie de motivos recurrentes en su pensamiento, como los siguientes: “La situación de caída del hombre, ahora identificable históricamente, la visión del mundo moderno como un mundo abandonado por los dioses, su contraste con el ideal de armonía que encarna Grecia y la consideración del arte como hábitat del ideal”²⁴.

Schiller trabaja estas cuestiones en *Sobre la educación estética del hombre*, sobre todo en las primeras cartas, de la II a la IX. El Siglo de las Luces y los planteamientos ilustrados implicaban un optimismo y una fe en el progreso sin precedentes. En apariencia, todo estaba preparado para que, en el siglo XVIII, tuviera lugar un cambio importante. Sin embargo, tal y como aduce Schiller, había un elemento que faltaba: “La posibilidad *moral*. El instante generoso cae sobre una generación incapaz de acogerlo”²⁵. La sociedad del momento, en la que se encontraban “los dos extremos de la miseria humana reunidos en una misma época”²⁶, era incapaz de afrontar lo que se esperaba de ella. Se puso de manifiesto que, a pesar del espíritu de la Ilustración y de los ideales que se entreveían en el horizonte, los ciudadanos no eran los adecuados para instaurar dichos ideales morales y de libertad. Se demostró también que la época era heredera de “todos los mecanismos de desigualdad, opresión y degradación del Antiguo Régimen, su producto histórico”²⁷.

Schiller es crítico con su tiempo presente, y un modo en que expresa su disconformidad es retrotrayéndose a la antigüedad griega. Denuncia la decadencia que ha causado la cultura moderna. En un mundo guiado por la utilidad y el provecho, se ha producido una paulatina separación y fragmentación entre el sentir y el pensar, entre el sentimiento y el entendimiento. Los griegos no separaban y cercaban cada dominio, sino que su educación y modo de comprensión de la vida era, más bien, holístico. “¿Por qué el individuo en Grecia es un representante calificado de su tiempo? [...] Porque aquel recibió su forma de la naturaleza, que todo lo junta, y este [el moderno] recibió la suye del entendimiento, que todo lo separa”²⁸. Precisamente, Schiller aboga por una vuelta a esa unión, a esa naturaleza que es capaz de aunar sentimiento y entendimiento en los individuos. Se tiene que producir una armonía entre ambos, que será la que permitirá y procurará la felicidad al hombre moderno. “Mucho se habrá ganado para la

²⁴ RIVERA GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 33.

²⁵ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 109.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ RIVERA GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 38.

²⁸ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 113.

totalidad del mundo con esa educación de las fuerzas humanas por separado; pero no puede negarse que los individuos en quienes se lleva a cabo son víctimas sacrificadas en pro del bien universal”²⁹.

Ante esta fragmentación, ante esta imperiosa necesidad por conseguir, de nuevo, la totalidad y la armonía en los seres humanos, ¿cabe esperar algo del Estado? ¿Puede ser el Estado quien, jugando un papel activo, posibilite la transformación que se requiere? La respuesta por parte de Schiller es negativa: comprende que el Estado ha sido el causante del mal, por lo que la solución no puede venir dada por una institución de la que, al menos en los últimos tiempos, no se ha recibido nada bueno. La tarea ante la que se encuentra es difícil, es ardua, y Schiller estima que durará más de un siglo antes de que se puedan apreciar los primeros atisbos de cambio. Si bien puede haber casos particulares y concretos que logren redimirse más rápidamente, Schiller reconoce que estos, por sí solos, no lograrán mucho en relación al todo: la modernidad y los antiguos valores sobre los que se sustentaba la sociedad pesan, y sustraerse a estos no es sino un proceso lento y laborioso.

Sin embargo, para emprender esta tarea que ha de durar más de un siglo, es menester que los hombres estén dispuestos a ello. Schiller se muestra un tanto escéptico para con la sociedad de su época. ¿No es verdad, acaso, que su época es ilustrada, que hay una serie de ideales presentes en la literatura, en la filosofía, los cuales la gente parece haber abrazado? Pese a ello, su alcance no ha sido el esperado: “Debe de haber en los ánimos de los hombres algo que entorpece la recepción de la verdad, por muy claramente que brille; algo que se opone a la aprehensión de la verdad”³⁰. Haciendo uso de la célebre frase de Kant, *sapere aude*, Schiller incita a los hombres al saber, a que dispongan su ánimo de modo tal que dirijan sus esfuerzos hacia la adquisición de la verdad. “Educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo, no solo porque es un medio de hacer eficaces en la vida los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo”³¹.

De modo similar a como diría después Nietzsche, que se revela contra la idea de ser «hijo de su tiempo»³², Schiller habla del papel del artista en los siguientes términos: “El

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁰ *Ibid.*, p. 123.

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² En el prólogo de *El caso Wagner* (1888) Nietzsche expresa lo siguiente: “¿Qué es lo primero y lo último que exige un filósofo de sí mismo? Superar a su época en él mismo, volverse «intemporal». ¿Contra qué, pues, ha de sostener el combate más duro? Contra aquello en lo que él es precisamente un hijo de su tiempo. ¡Muy bien! Yo soy, al igual que Wagner, hijo de esta época, es decir, un *décadent*: con

artista es, sin duda, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace el discípulo, y más si el favorito de su época”³³. Mencionamos anteriormente que, fruto del desencanto político que atraviesa Schiller, no cree que el Estado pueda ser el artífice de la reforma que se necesita. ¿Cómo, entonces, podrá lograrse tal transformación? Si el Estado no es capaz de proporcionar los medios necesarios para ello, ¿qué instrumento será el adecuado? La respuesta de Schiller es clara: “Ese instrumento es el arte bello”³⁴. La vía política ya no es capaz de hacerse cargo de la empresa consistente en la formación del ciudadano; ahora, Schiller abre las puertas a la vía estética. “Es el arte [...] el que puede salvar la humanidad”³⁵.

Por ello, el papel del artista se convierte ahora en papel capital, dado que los artistas serán los encargados de, en último término, guiar la formación del resto de hombres. Al final de la carta IX, Schiller ofrece una serie de consejos sobre el modo en que el artista deberá trabajar su arte: “Vive con tu siglo, pero no seas el juguete de tu siglo; da a tus contemporáneos no lo que ellos aplauden, sino lo que necesitan [...] limpia sus placeres de capricho, de frivolidad y de grosería, y poco a poco, sin que lo noten, purificarás también sus acciones, y, por último, sus sentimientos morales”³⁶.

A pesar de que Schiller haya perdido la confianza en la vía política, el fin que persigue sigue siendo el mismo que el de su lección inaugural en la Universidad de Jena, esto es, la formación del individuo. Sin embargo, quien debe llevar a cabo este cometido no es ya la esfera política, sino la estética. En un tiempo en que todas las miradas están puestas en lo político, Schiller aspira a lo siguiente: “Para resolver en la experiencia el problema político, precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza”³⁷.

4. De la política a la educación estética del hombre

“¿No es por lo menos extemporáneo andar ahora buscando un código del mundo estético, cuando los asuntos del mundo moral ofrecen un interés mucho más próximo y el espíritu filosófico de investigación es requerido tan insistentemente por los

la diferencia de que yo me di cuenta de que lo era y me puse en contra, defendiéndome”. En NIETZSCHE, F., *Escritos sobre Wagner*, *op. cit.*, pp. 185-186.

³³ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 125.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ RIVERA GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 39

³⁶ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, pp. 128-129.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

acontecimientos?”³⁸. Schiller va a sumergirse, de ahora en adelante, en una reflexión acerca de la belleza y de cómo la educación estética será la que posibilite la moral y la libertad del hombre. Ante esta tarea, hay autores que ven con buenos ojos el desarrollo que lleva a cabo Schiller, del mismo modo en que también hay quien es crítico con su postura. Como plantea María del Rosario Acosta López³⁹, Gadamer (*Verdad y Método*) fue uno de los principales críticos, pues temía que el papel que Schiller iba a dar a las artes y a la belleza pudiera eclipsar y enmascarar lo real. Sin embargo, da la impresión de que el propio Schiller era consciente de las consecuencias y posibles críticas que un planteamiento como el suyo podía acarrear. Encontramos el siguiente pasaje en uno de los textos menores del autor, titulado *Sobre el uso del coro en la tragedia* (1803): “Es verdad que todo hombre espera de las artes de la imaginación una cierta liberación respecto de las limitaciones de lo real efectivo⁴⁰” y añade después “mas el arte verdadero no ha puesto la mira en un simple juego pasajero; lo que busca no es sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad; su seriedad consiste en *hacerle* libre efectivamente [...] y, justamente porque el arte verdadero quiere ser algo real y objetivo, no puede darse por satisfecho con la mera apariencia de verdad”⁴¹. Por lo tanto, Schiller no pretende que las artes sean algo así como un espacio en el cual el hombre se ponga a cubierto de lo real y de todos los problemas o situaciones adversas que pueda tener en la vida. Al contrario, el arte verdadero, por el que se aboga precisamente, habrá de ser un arte tal que despierte y posibilite en el hombre la libertad. En este sentido, habrá de ser un arte, como mencionábamos anteriormente, similar al de los griegos.

En las restantes cartas de *Sobre la educación estética del hombre*, Schiller ve necesario trabajar con “conceptos abstractos” que le permitirán exponer el papel que la belleza y la estética habrán de tener en su obra. En primer lugar, nos encontramos con una distinción entre dos aspectos que están presentes en el hombre: uno que permanece y otro que cambia sin cesar. Aquello que permanece recibe el nombre de *persona*, mientras que lo cambiante es el *estado*. Cuando permanece la persona, cambia el estado. Los hombres estamos continuamente en movimiento, pasando de una actividad a otra, pasando de un estado de reposo a otro activo, de una emoción a otra. En todos estos

³⁸ *Ibid.*, p. 99.

³⁹ ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario. La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuradora de un espacio compartido, en RIVERA GARCÍA, A., *op. cit.* (49-89), p. 55.

⁴⁰ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 239.

⁴¹ *Ibid.*, p. 240.

casos, es evidente que el estado en que nos encontramos muta. Sin embargo, en medio del cambio hay algo que subyace a todos ellos, algo que los sostiene en el tránsito de un estado a otro: la persona.

Hecha esta distinción, Schiller introduce una segunda en la carta inmediatamente posterior. En la carta XII, sostiene que los hombres están compelidos por dos fuerzas o impulsos opuestos: el impulso sensible o material, por un lado, y el impulso formal o moral, por el otro. Aunque el propio Schiller no dice explícitamente en ningún momento que exista una correlación entre estos dos impulsos y la distinción anterior entre persona y estado, sí que podemos encontrar una cierta semejanza entre ambos aspectos. En cierto sentido, podríamos establecer una asociación entre el estado y el impulso sensible y la persona y el impulso formal.

Con respecto al primero, Schiller dice de él que “parte de la existencia física del hombre o su naturaleza sensible y se ocupa de situarlo dentro de las limitaciones del tiempo y tornarlo materia”⁴². Acto seguido, Schiller puntualiza que, por “materia”, hay que entender “cambio”. Por lo tanto, nos encontramos con dos elementos fundamentales dentro de este impulso: el cambio y el tiempo. A lo largo de su existencia, el ser humano se halla en cambio constante: en tanto que permanece su persona, muta su estado, y se producen cambios de ánimo, de movimiento, etc. Todo ello sucede dentro de unos límites específicos, esto es, los límites temporales. Schiller afirma que, pese a que el impulso sensible es “el sostén en que se afirma en último término el total fenómeno de la humanidad”⁴³, también es quien impide que dicha humanidad se desarrolle de forma perfecta, puesto que somete al espíritu de los hombres y lo ata al mundo sensible.

Por contra, el impulso formal “parte de la existencia absoluta del hombre o su naturaleza racional y tiende a ponerlo en libertad, a introducir armonía en la diversidad de sus apariencias concretas y afirma su persona en los cambios de estado”⁴⁴. Si, en el caso del impulso sensible, la limitación temporal ostenta un papel clave, sucede al contrario en el caso del impulso formal. En este último, se trata, precisamente, de suspender el tiempo, de suprimir la variación. Schiller ilustra esta cuestión de la siguiente manera: al impulso sensible le atañen los casos particulares; dentro de los confines temporales, solo puede afirmar si un conocimiento es verdadero o no para un

⁴² *Ibid.*, p. 139.

⁴³ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁴ *Loc. cit.*

sujeto particular y en un momento determinado. Puede que, más adelante, el mismo conocimiento sea falso para el mismo sujeto, puede que para otro sujeto sea diferente. En este sentido, el impulso sensible solo puede aspirar a ocuparse de casos concretos, mas nunca podrá dictar leyes, nunca podrá formular sentencias con aspiraciones de universalidad. Por el contrario, el impulso formal aboga por las leyes y trata de proporcionar conocimientos cuya validez suprima el tiempo, esto es, que exceda los límites temporales y “decida para la eternidad toda”⁴⁵.

En apariencia, estamos ante dos impulsos que se contradicen entre sí. El impulso sensible aboga por el cambio, mientras que el formal aspira a la invariabilidad y a la eternidad. Sin embargo, Schiller puntualiza que, pese a que parecen dos tendencias irreconciliables, no se contradicen en los mismos objetos. Cada una de ellas hace referencia a elementos distintos: el impulso sensible, al estado, y, el formal, a la persona. De este modo, a pesar de que el impulso sensible pide cambio, no exige que este cambio se extienda a aquel ámbito del hombre que permanece invariable, y lo mismo sucede a la inversa. En último término, cada impulso tiene su dominio propio, y “velar por que ninguno de los dos impulsos viole las fronteras del otro es el problema mismo de la *cultura*”⁴⁶.

Hallamos, en este punto, una nueva crítica de Schiller a la cultura moderna. La cultura tiene que limitar ambos impulsos, de modo tal que no haya preponderancia de uno sobre el otro. Pese a que aparentemente contradictorios, el hombre necesita de ambos: no puede ser solo impulso sensible o solo impulso formal, no puede ser exclusivamente sentimiento o razón, sino que necesita del equilibrio entre ambos, equilibrio del que tiene que cuidar la cultura. En la práctica, sin embargo, este cometido se torna difícil. “Nunca podrá el hombre realizar en experiencia esa idea [la idea de su humanidad, esto es, la verdadera relación entre ambos impulsos], ni, por consiguiente, ser hombre en la plena significación de esta palabra, mientras dé satisfacción exclusivamente *a uno* de los dos impulsos o a uno tras otro”⁴⁷. En el caso del hombre moderno en particular, se halla sumido en una cultura que favorece el pensar, que prioriza lo racional y lo útil en detrimento de lo sentimental. En el hombre moderno se ha producido una ruptura entre el sentir y el pensar, se ha roto la armonía interior entre ambas facultades y se ha sobrepuesto “una vida regida por lo racional y orientada a

⁴⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 148.

finalidades prácticas”⁴⁸; esto es, el impulso formal al sensible. “El hombre moderno se opone a la naturaleza, somete su libre juicio al egoísmo y sus sentimientos a sus usos. Es decir, una total renuncia a la sensibilidad [...] Es, pues, esta cultura la que rompe la unidad de la naturaleza humana”⁴⁹.

Schiller no cree en la posibilidad efectiva de que tal armonía pueda darse en la realidad. Considera, más bien, que se trata de un equilibrio ideal al que debería aspirar la humanidad, pero que, en último término, siempre va a haber un impulso que predomine sobre el otro.

Sin embargo, supongamos que tal equilibrio pudiera ser efectivo. En tal caso, nos encontraríamos ante un nuevo impulso que surge fruto de la unión de los dos anteriores, del sensible y el formal: el impulso del juego, el cual “pondrá al hombre en libertad, tanto física como moralmente”⁵⁰. Hasta ahora hemos visto que el impulso sensible tomaba como punto de partida la existencia física del hombre o, lo que es lo mismo, que su objeto era la vida misma. Por el contrario, el impulso formal partía de la existencia absoluta del hombre, de su naturaleza racional. Su objeto era la figura. A partir de aquí, Schiller identifica el objeto del impulso del juego, que será la síntesis de los dos anteriores y que permitirá armonizar ambos impulsos: la figura viva; en una palabra, la belleza. Se comprende la belleza como salvación de un hombre que se sabe y se siente fragmentado; la belleza salva al hombre de sí mismo.

Volviendo de nuevo la mirada a Grecia, Schiller reconoce los Juegos Olímpicos de la antigüedad como el evento en el cual el impulso del juego o impulso lúdico quedaba satisfecho, y en el cual podía constatarse el ideal de belleza. Estos Juegos abrían un espacio en el cual los impulsos sensible y formal armonizaban entre sí, entraban en colisión, pero sin daños, en un espacio que aspiraba a ser inocuo. “Solo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *solo es plenamente hombre cuando juega*”⁵¹. Si retomamos la crítica que Schiller hace de la sociedad moderna, vemos cómo esta no busca favorecer al hombre que juega, sino que aboga por una serie de principios y de ideas que, en último término, no hacen sino priorizar solo uno de los dos impulsos. “La modernidad es también y sobre todo una cultura que se halla bajo el dictado de la utilidad. La modernidad es seria, no juega, dice Schiller, no tiene ninguna

⁴⁸ CASADESÚS, Ricard. Lo estético como mediador de lo moral y lo político en la historia de la razón. Una aproximación a la teoría estética de Friedrich Schiller. *Pensamiento* 69, 258(2013): 169-184, p. 175

⁴⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁰ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 150.

⁵¹ *Ibid.*, p. 155.

antena para la bella carencia de fin”⁵². Schiller reconoce Grecia como el último ejemplo en el que el impulso del juego fue efectivo, como el último momento en que la vida no estaba escindida en dos, sino que la armonía de los impulsos era real. De la modernidad, donde prima el formal sobre el sensible, no cabe esperar que se produzca la armonía entre ambos, lo que implica que tampoco cabe la posibilidad de que se produzca un equilibrio que dé pie al impulso lúdico.

¿Qué es lo que sucede cuando jugamos? ¿Qué espacios nos abre el juego? Safranski afirma que el juego nos abre un espacio de libertad, un territorio en el que aspectos como las coacciones de la naturaleza o de la utilidad no están presentes. En un espacio así, carente de restricciones, el hombre puede jugar. En la época en que escribe Schiller, la consideración y la estima en que se tenía a las artes y la belleza no era la propicia para que se abriera este espacio del juego. A finales del siglo XVIII, se entendía que el arte debía estar subordinado a la moral; dicha sumisión implicaba que el arte no era autónomo y que carecía, por consiguiente, de libertad. Además, también el arte se veía salpicado por la importancia que la utilidad tenía en todos los ámbitos de la vida. “El poeta no tiene otro fin –y no es lícito que tenga otro fin– que deleitarnos”⁵³. Schiller tenía claro que, para que el arte pudiera ostentar un papel educativo, para que se pudiera conformar su educación estética, tenía que ser un arte autónomo, alejado de la esfera en que lo había puesto la modernidad. El artista, el poeta, tenía que preocuparse de producir placer en el espectador, “ya que es única y exclusivamente a través de este placer, de esta experiencia «puramente estética», si se quiere, que el arte podrá pretender transformar y *comunicar*”⁵⁴.

“La belleza conduce al hombre, que solo por los sentidos vive, al ejercicio de la forma y del pensamiento; la belleza devuelve al hombre, sumido en la tarea espiritual, al trato con la materia y el mundo sensible”⁵⁵. A partir de esta afirmación, que abre la carta XVIII, Schiller establece una distinción entre tres estados: el estado físico, el estético y el moral. Parece que entre el sentimiento y la razón hay un abismo insalvable, una distancia infinita que no puede sortearse de modo alguno. Por un lado, el sentir y el pensar serían estados completamente opuestos, entre los cuales no cabría término medio. Por otro lado, Schiller habla de un estado intermedio, capaz de enlazar ambos estados, pese a su oposición inicial. Así, el modo en que la belleza enlazaría dichos

⁵² SAFRANSKI, R., *op. cit.*, p. 405.

⁵³ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 92.

⁵⁴ RIVERA GARCÍA, A., *op. cit.*, p. 61.

⁵⁵ SCHILLER, J. Ch. F., *op. cit.*, p. 163.

estados sería mediante su supresión, y tendría que realizarlo “con tanta pureza e integridad, que los dos estados desaparezcan por completo en el tercero”⁵⁶.

Schiller reconoce que, de entre los impulsos sensible y formal, nos percatamos en primer lugar del sensible, dado que las sensaciones son anteriores a la conciencia. Mediante la distinción entre los tres estados que acabamos de mencionar, el recorrido que ha de seguir el hombre consiste en el paso de la sensación al pensamiento. Sin embargo, esta transición no puede llevarse a cabo de forma directa, dado el abismo que se nos abre entre ambos estados. El hombre no puede pasar de la sensación al pensamiento sin que haya algo que medie entre ellos; tiene, por tanto, que dar lo que Schiller llama “un paso atrás”, un movimiento de retroceso con el que se vuelva a aquel estado primero en que se encontraba el hombre, antes de que sus sentidos actuaran y recibieran cualesquiera impresiones. Este paso atrás permitiría, al mismo tiempo, aniquilar y conservar la sensibilidad y, a partir de él, llegar a la esfera del pensamiento y la racionalidad. Por lo tanto, se requiere del paso por un estado intermedio, un temple intermedio, denominado *estético*, en el que “la sensibilidad y la razón son *a la vez* activas [...] y merece con preferencia llamarse libre”⁵⁷.

En la carta XXI nos encontramos con una de las afirmaciones más relevantes y que más luz arrojan sobre el estado estético: “La belleza no produce en absoluto un resultado particular, ni para el entendimiento ni para la voluntad; no realiza ningún fin, ni intelectual ni moral; no nos descubre una verdad, no nos ayuda a cumplir un deber”⁵⁸. La belleza no produce resultados, no nos proporciona conocimientos por sí sola; sin embargo, va a ser la que proporcione la fuerza necesaria al hombre para que este, por sí mismo, actúe como quiera. En último término, podemos deducir de esto que la belleza va a ser la condición fundamental sin la cual no se va a poder producir el paso al estado moral, va a ser condición de la libertad y también de la idea de humanidad a la que debe aspirar el hombre⁵⁹.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁹ Schiller, en relación con la belleza, va a introducir también la importancia del gusto. En uno de sus escritos breves, titulado *Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas* (1796), retoma la distinción entre los impulsos sensible y formal. Dice que el enemigo del impulso sensible es la moralidad, dado que este impulso evita regirse por los dictados de la razón y busca la complacencia y la imposición de su voluntad. Los temperamentos que carecen de formación moral y estética se rigen por la apetencia y se dejan guiar por sus sentidos; por otro lado, aquellos que carecen solamente de formación estética se dejan guiar por los preceptos de la razón, y vencen cualesquiera tentaciones respetando los preceptos racionales. Además de estos dos temperamentos, Schiller reconoce un tercero, el estético, el cual posee una instancia que no está presente en las dos anteriores: el gusto, que abre un espacio en el cual convergen ambos

“Lo único que consigue la cultura estética es poner al hombre, *por naturaleza*, en situación de hacer por sí mismo lo que quiera, devolviéndole por completo la libertad de ser lo que deba ser”⁶⁰. De este modo, Schiller pone en manos de la cultura estética –y la consiguiente educación estética– la función de restituir la libertad del hombre. La educación de los hombres pasa por un recorrido cuyo origen sería el estado físico, después el estado intermedio o estético y, por último, el punto culminante del estado moral. El estado estético ha de comprenderse como condición de posibilidad en el desarrollo del hombre, como condición *sine qua non* sería posible avanzar en la consecución de la moral. El fin de este estado, por tanto, sería el de habilitar, mediante la belleza y el arte, el tránsito al estado moral, donde el hombre podría alcanzar un conocimiento y conciencia moral. Schiller es contundente a este respecto: “No hay otro camino para hacer racional al hombre sensible que conformarlo primero estéticamente”⁶¹.

5. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental

Recapitulando lo visto hasta ahora, Schiller realiza un diagnóstico negativo de la sociedad moderna, en tanto que, bajo su punto de vista, esta no supo aprovechar la ocasión que le brindó la Revolución Francesa. En vez de encaminarse hacia la realización de una serie de ideales morales y de libertad, el hombre se vio abocado a una situación radicalmente distinta. Por ello, como decíamos, Schiller plantea que son el arte y la educación estética, en vez de la política, los medios e instrumentos adecuados que han de posibilitar la formación del individuo y que lo han de encaminar hacia la realización de dichos ideales. Además, en *Sobre la educación estética del hombre* destacaba la importancia de lo que él llamó el impulso del juego, impulso en el que habrían de convergir los impulsos sensible y formal y que permitiría al hombre curarse

impulsos, el sensible y el formal. En último término, el gusto es condición de posibilidad para que se produzca la armonía interior en el hombre, armonía que se había perdido en la modernidad. Cf. SCHILLER, J. Ch. F. *Escritos breves sobre estética*. Sevilla: Editorial Doble J., 2004, pp. 63-65.

Por otro lado, en *Sobre la educación estética del hombre*, XXVII, Schiller relaciona belleza y gusto. Acabamos de decir que el gusto infunde o permite infundir armonía en el hombre. Por consiguiente, será el gusto también el que introduzca armonía en la sociedad. Schiller afirma que “solo la belleza puede conceder al hombre un *carácter sociable*”, puesto que, en la belleza y en el gusto, se da la armonía entre los dos impulsos. El bien sensible solo puede hacer feliz a un individuo; el bien absoluto no puede presuponer unas condiciones universales que permitan la felicidad. “Solo la belleza vierte sobre todo el mundo la felicidad, y todos los seres olvidan sus limitaciones mientras experimentan el encanto de lo bello”. El gusto y la belleza confieren armonía a la sociedad. En, *id.*, *Escritos sobre estética, op. cit.*, pp. 214-215.

⁶⁰ SCHILLER, J. Ch. F., *Escritos sobre estética, op. cit.*, p. 176.

⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

de la enfermedad de la cultura moderna⁶². Schiller vuelve la mirada a Grecia al hablar del impulso del juego y destaca las competiciones olímpicas de la antigüedad clásica, donde precisamente se abrían espacios para el juego. Estos espacios, a juicio de Schiller, no podrían volver a darse, no al menos en la sociedad de la que él es conocedor.

En el año 1795, cuando Schiller todavía está trabajando en *Sobre la educación estética del hombre*, emprende una nueva tarea, la que será su obra *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (1795-1796). Schiller prepara un proyecto poético y artístico que arroja luz sobre cuestiones ya mencionadas anteriormente. Vuelve a poner sobre la mesa el debate que se produjo un siglo atrás, la *Querrela de los antiguos y los modernos*, para así introducir la que será su tesis principal, la diferencia entre dos tipos de poesía: la ingenua y la sentimental.

De este texto se van a destacar, principalmente, dos aspectos: por un lado, la distinción que hace Schiller entre poesía ingenua y sentimental y la asociación del genio con la primera de ellas; por otro, la alusión que hace el autor hacia el final del texto a dos principios que suelen emplearse con respecto a la poesía.

El primer aspecto hace referencia a la distinción que plantea Schiller entre dos tipos de poesía. Lo ingenuo se correspondería con lo natural y lo intuitivo, mientras que lo sentimental alude a lo contrario, a lo artificial y reflexivo. En este sentido, lo ingenuo es lo antiguo y lo sentimental es lo moderno. Cuando refiere a lo ingenuo, Schiller habla de los niños como ejemplo de personas a las que la cultura aún no ha corrompido. No son, en este sentido, artificiales, sino naturales. “Atribuimos a un hombre carácter ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificioso y rebuscado y no se atiende más que a la simple naturaleza”⁶³. Por contraposición, la modernidad ha perdido este carácter, y en ella prima lo artificioso, la conciencia, lo prudente. Como dirá más adelante Schiller, los poetas ingenuos lo que hacen es sentir naturalmente, mientras que los poetas sentimentales sienten lo natural. No se entregan a la naturaleza, no son capaces de contemplar lo que tienen delante de sí.

Es en este texto donde Schiller esboza sus consideraciones acerca del genio. La idea principal que sostiene es que el genio, para serlo, ha de ser ingenuo. Del mismo modo en que Schiller se mostraba un tanto escéptico ante la posibilidad de admitir que en la realidad efectiva pudiera darse el impulso del juego –dado que, en último término,

⁶² Cf. SAFRANSKI, R., *op. cit.*, p. 405.

⁶³ SCHILLER, J. Ch. F. (1994). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Madrid: Editorial Verbum, p. 10.

habría una preponderancia, bien del impulso sensible, bien del formal, sobre el otro—, también ve poco probable que en la sociedad de finales del siglo XVIII pueda volver a haber genios. Una excepción a esto sería el caso de Goethe; fruto de su relación y de la admiración que sentía Schiller por el literato alemán, reconoció su figura como la de un moderno poeta ingenuo. Pese a ello, Schiller no tiene del todo claro que, en líneas generales, pueda volver a hablarse de poetas ingenuos, no al menos si se sigue teniendo como trasfondo el ideal del poeta ingenuo antiguo.

Todo verdadero genio, para serlo, debe ser ingenuo. Solo su ingenuidad es lo que le hace genio [...] Ignorante de las reglas, esas muletas de la endeblez y amaestradoras del extravío, guiado no más que por la naturaleza y por el instinto, que es su ángel guardián, marcha tranquilo y seguro a través de todas las trampas del falso gusto, donde los que no son genios quedan inevitablemente atrapados si no son lo bastante prudentes para esquivarlas desde lejos⁶⁴.

A continuación, Schiller enuncia las características que definen al genio. Entre ellas, destaca la facilidad y sencillez con que el genio es capaz de resolver cualesquiera problemas, así como la gracia, que caracteriza la expresión ingenua. Al referirse a la gracia, Schiller alude al modo en que el genio comunica sus ideas, de manera precisa y firme. Frente al resto de hombres, que se expresan mediante frases intrincadas y de difícil comprensión, el genio posee un dominio del lenguaje superior, de modo tal que es capaz de expresar ordenadamente y con pocas palabras lo que otros transmitirían con más.

El segundo de los aspectos que se va a destacar de esta obra parte de la siguiente afirmación: “Suelen emplearse con respecto a la poesía dos principios que son en sí perfectamente acertados [...] «que la poesía sirve para placer y recreación» [...] «que la poesía sirve al ennoblecimiento moral del hombre»”⁶⁵. Vamos a empezar analizando el primero de ellos. Para llevar a cabo este propósito, Schiller cree pertinente definir qué es aquello a lo que llamamos recreación. Por recreación entiende el paso de una situación violenta a una natural. ¿Qué es una situación natural? Si entendemos que una situación natural consiste en estar en un estado en que no haya coacción alguna, de ahí se sigue que cualquier actividad racional puede ser considerada como violenta, dado que se produce y se ejerce algún tipo de control y restricción contra nuestra sensorialidad, es

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

decir, expresando esto en los términos del impulso formal y sensible, que el impulso formal se impone al sensible. Hechas estas distinciones, podemos preguntarnos por el estado en que se suelen encontrar los hombres, y si este es el propicio para, verdaderamente, recrearse en la poesía y disfrutar de la misma. ¿Cuál es, por tanto, el estado de la mayoría de los hombres modernos? Schiller vuelve sobre la crítica de la imperiosa necesidad de lo útil en la cultura moderna, así como menciona también el trabajo tenso y agotador al que se someten los hombres en el día a día. Bajo estas condiciones, es imposible que se pueda disfrutar de la poesía, en tanto que, para ello, sería necesario un uso pleno de todas las fuerzas, y que ni la sensorialidad ni el pensamiento estuvieran coaccionados. “Debemos aportar sentidos abiertos, corazón ensanchado, espíritu fresco y alerta [...] lo cual de ningún modo ocurre con quienes están en sí mismos divididos por el pensar abstracto, estrechados por mezquinas fórmulas utilitarias, fatigados por el esfuerzo de atención”⁶⁶.

Dadas las condiciones de la sociedad moderna, Schiller no se sorprende de que apenas haya juicios acertados en materias de estética. Para que así fuera, para poder juzgar acerca de la belleza o el gusto, es necesario un acuerdo entre lo formal y lo sensible, entre el pensar y el sentir. En una sociedad que eleva al primero sobre el segundo, es muy difícil que tal cometido pueda llegar a realizarse.

Además, Schiller encuentra un problema en el concepto mismo de “recreación”. Hemos dicho que una persona podría disfrutar y recrearse en la poesía siempre que, para ello, hubiera un acuerdo entre el espíritu y los sentidos. En este caso, para poder juzgar estéticamente las cosas, se requiere de una cierta actividad del hombre, de un estado en que este se mantenga alerta y abogue por una suerte de armonía interior. Sin embargo, desde la perspectiva del hombre moderno, desde la perspectiva de un hombre cuyo trabajo lo deja exhausto, la recreación que este busca adquiere un significado distinto. “Buscaban aquí recreación, pero una recreación según sus necesidades [...] y descubren con disgusto que se empieza ahora por exigirles una manifestación de fuerza, para la cual les faltaría quizá capacidad aún en sus mejores momentos”⁶⁷. En este otro caso, lo que el hombre moderno busca es, precisamente, desembarazarse de la carga del pensamiento y relajarse después de toda una jornada de tensión continuada, no busca un espacio en el que desarrollar el juego de sus fuerzas mentales, sino que, más bien, busca un espacio donde este se detenga.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁷ *Loc. cit.*

«Que la poesía sirve para placer y recreación» sería cierto, pero solo si se asume desde el punto de vista que comprende el papel activo que ha de adoptar el hombre. Solo desde esta perspectiva podrá el hombre llevar a cabo juicios estéticos, en tanto que se necesita del acuerdo entre el sentir y el pensar y el juego entre ambos. Para el hombre moderno, en cambio, que aspira a un tipo de recreación en la que no se le exija trabajo ni juego alguno de fuerzas, semejante tarea se torna, en último término, imposible.

Con respecto a la afirmación de que la poesía ha de servir al ennoblecimiento moral del hombre, Schiller habla del papel que aquí ha de asumir el poeta. Cuando se piensa en el concepto de “ennoblecimiento”, se tiende a pensar en algo infinito, dado que, debido a las exigencias de la razón, esta no se queda en los límites del marco sensible, sino que busca romper las barreras espacio-temporales y tender más allá de ellas. Sin embargo, Schiller niega que el poeta deba guiarse por este ideal de ennoblecimiento. El poeta debe, ciertamente, “liberar la humanidad de todas las limitaciones accidentales, pero sin suprimir su concepto y sin remover sus fronteras necesarias. Todo lo que él se permite más allá de estas líneas es exageración”⁶⁸.

En último término, y refiriéndose a la figura del poeta, Schiller aboga por un tipo de hombre que no se deje llevar por la recreación entendida en términos del hombre moderno, como expusimos antes, ni por el ideal de ennoblecimiento que, llevado al extremo, tiende a la exageración. Se trataría, por tanto, de un poeta que reúna en sí cualidades tales como la capacidad de “idealizar sin devaneos”⁶⁹ y de mostrar el funcionamiento de la vida misma, sin incurrir en exageraciones ni dejarse llevar por ellas.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 92-93.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 94.

2

SCHOPENHAUER Y LA CONSIDERACIÓN DE LAS ARTES EN *EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN*

“Pues en el instante en que nos desprendemos del querer, abandonándonos al puro conocer avolitivo, es como si entráramos en otro mundo en donde todo lo que mueve a nuestra voluntad y nos estremece tan vehementemente dejara de existir”⁷⁰.

1. *La formación y los viajes del joven Arthur Schopenhauer*

La posición económico-social de la familia Schopenhauer y la educación que recibió Arthur (1788-1860) fueron elementos clave en la vida del filósofo, sin los cuales, como plantea Bryan Magee (*Schopenhauer*, 1991), el mismo Schopenhauer pensó que jamás podría haber llevado a cabo su obra. Nacido en Danzig en el seno de una familia acomodada de comerciantes, los Schopenhauer se trasladaron a Hamburgo en el año 1793, poco antes de la anexión de Danzig a Prusia. El padre, destacado comerciante, quería asentarse en una ciudad portuaria, desde donde poder continuar con sus negocios. La figura del padre ocupa un lugar clave en los primeros años de vida de Arthur Schopenhauer: gracias a su consideración positiva del cosmopolitismo, permitió a su hijo salir del hogar siendo muy joven para conocer mundo y adquirir diversas experiencias. Schopenhauer acompañó a sus padres en los viajes que estos hacían por Europa, así como vivió en el extranjero durante varios años, en Francia e Inglaterra. Ello le permitió manejar con familiaridad tres idiomas a una edad temprana: el francés, el inglés y el alemán.

Este modo de vida, ligado a la formación que recibió Schopenhauer, “le salvó de las consecuencias de lo que más adelante consideraría el principal inconveniente de la

⁷⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, 1. Madrid: Alianza Editorial, 2010, p. 391.

educación tradicional, a saber, que invierte el orden de experiencias y conceptos”⁷¹. Esta crítica, que aparece recogida en *El mundo como voluntad y representación II*, en los Complementos al Libro Primero, la reforzará también más adelante con la publicación de *Parerga y Paralipómena*. En este último, Schopenhauer plantea lo siguiente: “En la educación artificial, el dictado, la enseñanza y la lectura dejan la mente repleta de conceptos antes de que exista cualquier conocimiento amplio del mundo intuitivo. La experiencia deberá aportar después las intuiciones para todos aquellos conceptos: pero hasta entonces estos son mal empleados”⁷². Schopenhauer contrapone lo que él llama educación natural a la educación artificial. Podríamos relacionar esta última con la educación tradicional, esto es, con aquella que identifica el saber con el conocimiento de los conceptos, siendo este conocimiento previo al de las intuiciones. El problema radica en que, precisamente, los conceptos adquieren su significado solo en tanto que remiten a la experiencia y se derivan de ella. Esta educación artificial no permite que los hombres desarrollen sus capacidades de pensar o de razonar; en el momento en que lo que se enseñan son los conceptos, se está ofreciendo un tipo de educación que consiste en “llenar la cabeza de pensamientos ajenos y acabados”⁷³.

Por contra, la educación natural apela a un orden, a un proceso que resulta ser el contrario. Los conocimientos han de provenir de la experiencia, el punto de partida de toda reflexión y aprendizaje ha de ser la experiencia. Por tanto, la educación debe priorizar el conocimiento de las cosas, y el conocimiento de lo intuitivo debe preceder al concepto. Schopenhauer incide sobre todo en la importancia de llevar a cabo este proceso en la educación de los niños: lo ideal sería dirigirlos hacia una captación pura de la realidad, esto es, hacia un modo de conocer en el que lo primero que se conociera no fueran las copias de lo real, sino la realidad misma. En el momento en que se pretende enseñar algo apelando al concepto, a un elemento abstracto que no hace sino aunar bajo él diferentes y variados casos particulares, se está privando de un conocimiento que proviene inmediatamente del mundo real, y ello provoca tal cantidad de inconvenientes que, en muchas ocasiones, hace que la comprensión clara de las cosas no se dé hasta llegar a la madurez.

Encontramos una crítica similar en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), texto en el que Nietzsche pone de manifiesto cómo los hombres tienden a

⁷¹ MAGEE, Bryan. *Schopenhauer*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 12.

⁷² SCHOPENHAUER, A. *Parerga y Paralipómena II*. Madrid: Editorial Trotta, 2009, p. 639.

⁷³ *Ibid.*, p. 640.

subsumir y, por consiguiente, a ocultar lo particular bajo conceptos universales. Dice lo siguiente:

Pensemos especialmente en la formación de los conceptos. Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando; en suma, con casos puramente diferentes. Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales⁷⁴.

Nietzsche condena que, al llevar a cabo este acto, se omite lo individual y se adopta un concepto que, precisamente, no hace justicia a lo particular. El individuo queda, por tanto, atrapado en una red de conceptos, los cuales suprimen cada experiencia concreta en favor de una abstracción. En este sentido, Schopenhauer también es crítico con la adopción de los conceptos, en tanto que no refieren a cada cosa particular y pueden introducir una visión sesgada, pueden inculcar una serie de quimeras o prejuicios en quien los emplea y pueden, en ocasiones, hacer que nazca una visión embrollada del mundo.

Continuando con estas consideraciones acerca de los conocimientos intuitivos y abstractos, Schopenhauer plantea que un examen de lo real es mucho más fructífero y aporta más al espectador que el mero leer o escuchar. Mediante la intuición se pueden captar nuevas relaciones, se pueden adquirir nuevos conocimientos; en último término, solo es en lo real donde se halla la sabiduría. “En la mayoría de los libros [...] el autor ha *pensado*, pero no ha *intuido*: ha escrito a partir de la reflexión, mas no de la intuición; y esto los hace tan mediocres como aburridos”⁷⁵. Lo único que origina nuevos conocimientos es la intuición, mientras que lo abstracto no hace sino desarrollar algo que ya estaba implícito en el tema. Así, si el autor simplemente se limita al pensar, aquello pensado lo podría pensar también el lector⁷⁶. Por el contrario, si el autor lo que

⁷⁴ NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecnos, 2012, p. 27.

⁷⁵ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 2010, p. 103.

⁷⁶ A este respecto, Bryan Magee explica cómo Schopenhauer observaba que, en las actividades intelectuales y en el arte, muchas veces se tomaba como punto de partida los conceptos y no las intuiciones, lo que se traducía en que tales actividades no contenían “el meollo de la vida”, es decir, que “carecían de independencia y originalidad. Encajan en la época porque los conceptos recibidos son los conceptos de la época, pero carecen de vida propia para trascenderla” (*Schopenhauer*, p. 54). Podemos relacionar esta crítica y, en especial, la consideración acerca del uso de conceptos propios de la época, con la reflexión que hacía Schiller sobre el papel del artista para con la sociedad de su época (ver *Sobre la educación estética del hombre*, carta IX). Es indudable, dice Schiller, que el artista ha de vivir con su

hace es intuir, consigue llevar al lector a terrenos inexplorados por este hasta ese momento. “Todas las grandes cabezas *han pensado en presencia de la intuición* y piensan con la mirada clavada en ella”⁷⁷.

Esta importancia que Schopenhauer otorga a lo intuitivo a la hora de hablar de la educación se traducirá también, dentro del desarrollo que hace en *El mundo como voluntad y representación*, en la figura del genio. Como veremos más adelante, la vía estética de la negación de la voluntad de vivir pasa por una contemplación desinteresada de la obra de arte, contemplación a la que, en ocasiones, el hombre corriente no es capaz de acceder; no es capaz de contemplar un objeto por el objeto mismo, no se detiene en la mera intuición. Schopenhauer reconocerá que, de entre los hombres, el genio es el que más capacitado está para mantenerse en la intuición, para prevalecer en una actitud contemplativa y para, en último término, producir las obras de arte.

En suma, es evidente que la formación que recibió Schopenhauer, educado de un modo distinto a la escolarización tradicional, viviendo en diferentes países, viajando y permaneciendo largas estancias en el extranjero, contribuyeron tanto a su percepción de la educación como al desarrollo de algunas ideas que después expresaría en su obra.

Pese a esta influencia, que podríamos calificar de positiva, del padre en la educación de Schopenhauer, también se puede hablar de algún punto discordante y de tensión entre ambos. Principalmente, el interés del padre por que el hijo fuera comerciante y continuara con el negocio familiar. Schopenhauer no veía con buenos ojos esta idea y, de hecho, expresó en varias ocasiones su interés por dedicarse a los estudios y recibir formación académica en la Universidad. Sin embargo, no pudo llevar a cabo tal cometido hasta la muerte de su progenitor, en el año 1805.

Entre 1805 y 1809 Schopenhauer se volcó en el estudio de diferentes ramas del saber, desde las lenguas clásicas hasta las matemáticas o la historia. En 1809, a los veintiún años, se matriculó en la Universidad de Gotinga, donde inició sus estudios de Medicina. También fue por esta época cuando comenzó a interesarse por la filosofía. En los años siguientes, gracias a la influencia de Gottlob Schulze, por un lado, y Friedrich Majer, por el otro, despertó en Schopenhauer un interés por las filosofías de Platón y

siglo. Sin embargo, eso no se traduce en que sea hijo de su siglo, esto es, en que acate los conceptos, las directrices y los modos de proceder de sus coetáneos. El artista debe atender a las necesidades de su tiempo, inclusive si, para ello, al principio la gente no comprende el modo de obrar del artista. En esta línea, Schopenhauer también se muestra crítico con los autores que se limitan a emplear conceptos, los conceptos dados en la época. Solo aquellas obras que se alejen de ellos y que partan de lo intuitivo podrán, efectivamente, despertar al lector y proporcionarle nuevos conocimientos.

⁷⁷ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, 2, *op. cit.*, p. 103.

Kant y por el hinduismo y el budismo. Se suele considerar a Schopenhauer como uno de los pocos filósofos que, conocedor de la filosofía oriental, ha aunado esta con la filosofía occidental en su obra.

Sin embargo, como apunta Bryan Magee, en ocasiones se ha comprendido y se ha asumido erróneamente la relación que guarda el pensamiento oriental con la filosofía schopenhaueriana. Schopenhauer no conoció el pensamiento oriental hasta finales de 1813, cuando conoció a Majer, y por aquel entonces ya había publicado su tesis doctoral, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, en la que ya aparecían esbozados los que serían los principios sobre los que se sustentaría su pensamiento. De este modo, sucedió que “sin salirse de la principal tradición de la filosofía occidental [...] llegó a posiciones que, como él mismo descubrió casi inmediatamente, eran muy similares a algunas de las doctrinas fundamentales del hinduismo y el budismo”⁷⁸. A partir de ahí, Schopenhauer “jugó con los paralelismos que se daban entre su obra y el pensamiento oriental”⁷⁹ y, de hecho, en varias ocasiones recurre a expresiones sacadas de los textos védicos.

2. Sobre el sufrimiento de la vida y la existencia

La obra cumbre de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vio la luz en 1819, aunque en el momento de su publicación no tuvo la repercusión que su autor hubiera esperado. De acuerdo con el espíritu romántico de la época, Schopenhauer otorga al arte una importancia sin precedentes, apoyándose en “un sentido filosófico del arte como conocedor y transformador del mundo”⁸⁰. Uno de los modos de negar la voluntad de vivir –si bien por un periodo breve de tiempo– provendrá, precisamente, de las artes, que en tanto que objetivadoras de la voluntad permitirán que el hombre abandone su querer. Antes de entrar en las consideraciones acerca del arte y del papel que este ostenta en la filosofía de Schopenhauer, resulta conveniente detenerse en una serie de cuestiones, las cuales permitirán esclarecer las nociones principales de la filosofía schopenhaueriana y prepararán el terreno para una mejor comprensión de la función dada al arte.

Se suele tildar la filosofía de Schopenhauer de pesimista, si bien es cierto que el propio Schopenhauer empleó esta noción con poca frecuencia en su obra. Sin embargo,

⁷⁸ MAGEE, B., *op. cit.*, p. 21.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁸⁰ SILVEIRALAGUNA, Silvia. Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 16(1999): 119-148, p. 121.

sí que se mostró crítico con posturas como el optimismo, del que dice que es “el ilegítimo autobombo del auténtico autor del mundo, la voluntad de vivir”⁸¹. Se muestra crítico en algunos pasajes con posiciones como la de Leibniz, cuyo optimismo califica de “patraña”. El optimismo trata de demostrarnos que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Contrariamente, Schopenhauer afirma que se trata del *peor* de entre los posibles.

Es un problema creer que el hombre ha llegado al mundo para ser feliz. Bajo esta perspectiva, la vida se nos presenta como una oportunidad para ir en busca de placeres y alegrías, por lo que el hombre considera que el fin último de la vida es, precisamente, la consecución de la felicidad. Es más, cree tener derecho a ella, razón por la cual, cuando se ve privado de la misma, incluso llega a pensar que se está cometiendo una suerte de injusticia con él. “Venimos al mundo llenos de anhelos de felicidad y de gozo y albergamos la insensata esperanza de poder satisfacerlos”⁸². En último término, la consecución de la felicidad se torna una tarea inverosímil e imposible. Es a través de la experiencia como el hombre se da cuenta del espejismo que supone alcanzar una vida dichosa y placentera, pues aquello que la vida nos presenta no son sino sufrimientos y dolores, los cuales aquejan al hombre a lo largo de su existencia.

A raíz de esto, Schopenhauer va a hablar del sufrimiento como algo positivo, en el sentido de que es lo que le espera al hombre en el curso de su vida, en contraposición a los placeres, que se experimentan negativamente. La vida ha de entenderse en términos de sufrimiento y dolor, o de la ausencia de estos. Y es precisamente por ello que la «ausencia de» se entiende como algo negativo, como algo que falta y que no es lo propio de la existencia. La felicidad no es algo que ocurra por sí mismo, sino que siempre ha de provenir de un deseo. El deseo, que no es más que la *carencia* de algo, es la condición previa de todo goce. “Pero con la satisfacción cesa el deseo y consiguientemente el goce. Por eso la satisfacción o la felicidad nunca puede ser más que la liberación de un dolor, de una necesidad”⁸³. Lo que se nos da de manera inmediata es la carencia y el dolor; sentimos el dolor, pero no su ausencia. De ahí que solo estos puedan sentirse de forma positiva. Sucede a la inversa con los placeres: mientras que se es consciente del dolor en el momento presente, en el instante en que está, nos percatamos de los goces y las alegrías solo cuando faltan, mas nunca cuando

⁸¹ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, 2, *op. cit.*, p. 772.

⁸² *Id.* *Aforismos sobre el arte de vivir*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 182.

⁸³ *Id.* *El mundo como voluntad y representación*, 1, *op. cit.*, p. 563.

los estamos experimentando. Esa es la razón por la cual, dice Schopenhauer, los hombres no valoran ni estiman su bienestar hasta que lo han perdido. Solo pueden ser felices negativamente, y echan en falta tal estado en cuanto vuelve a entrar en escena la carencia y el sufrimiento: “Que toda dicha solo es de naturaleza negativa, no positiva, que por ello no puede haber satisfacción ni felicidad duraderas, sino siempre solo alivio de un dolor o de una carencia, al que ha de seguir nuevo dolor o el abatimiento”⁸⁴.

Esta cuestión se ve agravada por la finitud humana, la cual, en tanto abocada a la muerte y al fin de su existencia, no es capaz de satisfacer los anhelos infinitos de la voluntad de vivir. La voluntad, entendida como un impulso ciego, como una fuerza absoluta que desea de manera constante, escapa el marco en que está inserto el ser humano, regido por el principio de razón. Al no estar sujeta a dicho principio, carece de metas y límites, lo que se traduce en un anhelo infinito: en el momento en que se alcanza una determinada meta, inmediatamente se inicia la búsqueda y posterior consecución de una nueva, y así *ad infinitum*. En tanto que escapa a las categorías del espacio, tiempo y causalidad, propias del mundo como representación, el querer de la voluntad se proyecta y se extiende hacia la eternidad. Sin embargo, no puede suceder igual en el caso de los deseos humanos, pues estos no pueden tender hacia un infinito. El ser humano está inserto en el marco de la representación, esto es, en un ámbito sujeto a la corrupción y al cambio, al paso del tiempo; el hombre es un ser finito que, como tal, nunca va a poder satisfacer de manera finita los anhelos infinitos de la voluntad de vivir.

La voluntad, dice Schopenhauer, se objetiva en el mundo, en todos los objetos y elementos que conforman el marco de la representación⁸⁵. Por un lado, el hombre se conoce en tanto que representación. Partiendo de la dicotomía entre sujeto-objeto, el sujeto necesita siempre de un objeto para conocer, ya que fuera de esta relación no podría haber conocimiento alguno de la realidad. El punto de partida del conocimiento de todo sujeto será su propio cuerpo, pues este es el primer objeto que le es dado —el cuerpo lo conocemos de manera inmediata, a diferencia del resto de objetos, que aparecen frente a nosotros—. Por otro lado, Schopenhauer afirma que, en tanto que la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 564.

⁸⁵ Como plantea Jordi Cabos, si la voluntad se objetiva en todos los seres que conforman el marco de la representación, ese sufrimiento constante que caracteriza la vida de los hombres no sería más que la voluntad hablando a través de ellos: “Allá donde se objetive la voluntad se dará su carácter insaciable. Si esto es así, toda objetivación [...] está sometida a sus apetitos”. De este modo, el dolor y el sufrimiento se convierten en rasgos inherentes a la vida de los hombres, en tanto que se torna imposible satisfacer plenamente la insaciabilidad de la voluntad. En CABOS, Jordi. Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer: pesimismo como crítica social. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 32, 1 (2015): 143-159, p. 143.

voluntad se objetiva y manifiesta en el mundo, el hombre también puede ser conocedor de la misma: “Mi cuerpo es el único objeto del cual no conozco simplemente *un* flanco, el de la representación, sino también el segundo, que se llama *voluntad*”⁸⁶.

Es importante tener en cuenta este hecho, a saber, que el hombre se puede conocer a través del cuerpo como representación y como voluntad, para abordar a continuación la cuestión de la muerte. El hombre, en tanto que fenómeno, esto es, en tanto que sujeto que se encuentra dentro del marco de la representación, se piensa a sí mismo como un ser individual, separado del resto de seres y de objetos que conforman el mundo. Desde esta perspectiva, comprende la muerte como aniquilación, como el cese de su existencia particular y, por consiguiente, la teme.

Ahora bien, no hay que olvidar, como se ha dicho, que la voluntad, al objetivarse en todos los elementos del mundo, se objetiva también en el hombre. Cuando sobreviene la muerte, lo que desaparece es la existencia temporal, el individuo comprendido como fenómeno, es decir, aquella parte que vive sujeta al paso del tiempo y la corrupción. Por el contrario, la voluntad, que existe fuera de ese tiempo y no conoce la destrucción, es imperecedera. Mientras que se produce la muerte en el ámbito de la representación, la esencia permanece, lo que lleva a Schopenhauer a afirmar que “por mucho que cambien las obras y las máscaras en el escenario del mundo, los actores siguen siendo los mismos en todas”⁸⁷.

Recapitulando lo dicho hasta este momento, Schopenhauer introduce en su obra capital dos elementos clave: la comprensión del mundo como representación, por un lado, y como voluntad, por el otro. La voluntad, esa fuerza e impulso ciego que desea constantemente, se manifiesta en todos los seres y objetos del marco de la representación. Es precisamente por ello, al objetivarse en todos ellos, que les transmite su insaciabilidad y movimiento continuo por satisfacer sus deseos y necesidades.

La existencia humana se caracteriza, entonces, por un padecer continuo. El hombre vive sumido en el dolor y el sufrimiento, y su vida se convierte en un frenesí constante y en una carrera cuyo adversario es el tiempo mismo. “Al tormento de nuestra existencia contribuye no poco el hecho de que *el tiempo* nos apremia, no nos deja respirar y está detrás de cada uno como un maestro de disciplina con el látigo”⁸⁸. El hombre se sabe finito y nada puede hacer, desde su condición efímera, ante la infinitud de la voluntad.

⁸⁶ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, I, op. cit., p. 289.

⁸⁷ *Id. Parerga y Paralipómena II*, op. cit., p. 291.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 308.

A pesar de todo, el hombre busca reafirmar su existencia, ya que, aunque breve y dolorosa, prefiere la vida antes que la muerte, la cual considera como el mal supremo, la destrucción de toda existencia. No se percata de que, del mismo modo en que teme un futuro en el cual ya no exista, ha habido un tiempo pasado, toda una eternidad previa, en que tampoco ha existido. Sin embargo, por existir en el momento presente, vive asustado por la eternidad que se abrirá paso una vez él no esté. La afirmación de la voluntad de vivir viene dada, entonces, por esa necesidad humana de pervivir a toda costa, por ese miedo casi irracional e irrefrenable ante la perspectiva de la aniquilación y el fin de la existencia del individuo.

Schopenhauer toma del hinduismo la idea de «Maya». El velo de Maya se empleaba en las escrituras hindúes para referirse a algo ilusorio; Maya es la gran embaucadora, es un velo que cubre los ojos del hombre y le impide ver la realidad tal y como es, “designa el mundo fenoménico y siempre cambiante, la «ilusión» o el «engaño» que una mente no iluminada ve como la única realidad”⁸⁹. Aquellos hombres que viven bajo el velo de Maya son aquellos que no han comprendido aún que, del mismo modo en que pueden conocerse como representación, también pueden hacerlo como voluntad. No son conscientes de que hay una parte que los conforma que no muere, que es imperecedera y que, por tanto, la muerte no supone como tal el fin de toda existencia.

Cuando el velo de Maya queda muy levantado ante los ojos de un hombre, de suerte que ya no diferencia entre su persona y la ajena, sino que se interesa tanto por el sufrimiento de los otros individuos como por el suyo propio, y no solo es altruista en grado sumo sino que incluso está dispuesto a sacrificar su propio individuo, tan pronto como por ello puedan salvarse varios, entonces se sigue de suyo que un hombre semejante, que reconoce en todos los seres su yo más íntimo y auténtico, también ha de considerar como suyos los interminables sufrimientos de todo ser vivo y atribuirse el dolor del mundo entero⁹⁰.

Tat twan asi («Eso eres tú») es una formulación védica empleada para expresar la distinción, en último término ilusoria, entre el «yo» y el «tú». El velo de Maya hace que los hombres se vean a sí mismos como separados del resto; vivir engañado por Maya es vivir bajo la ilusión de que cada individuo es y está en el mundo por sí solo, separado de los otros. Desde esta perspectiva, el hombre está enfrentado al mundo, en tanto que entiende que el resto de objetos y seres son la alteridad. Cuando el velo se levanta, el mundo deja de comprenderse como algo separado y diferente y el hombre reconoce en

⁸⁹ *Id. El mundo como voluntad y representación, I, op. cit.*, p. 120.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 649.

el resto su yo más íntimo, esto es, que su esencia es común a todos. Junto con este reconocimiento, también el hombre se percata del sufrimiento de los otros, el cual asume como propio. Esto le lleva a preguntarse lo siguiente: “Con tal conocimiento del mundo, ¿cómo debería [el hombre] afirmar esta vida mediante continuos actos de voluntad y aferrarse a ella cada vez más, agobiándose con ello?”⁹¹.

Ante el reconocimiento, primero, del sufrimiento propio, y después del de los demás, ante el dolor que caracteriza al mundo entero, ¿cómo puede el hombre aferrarse a la afirmación de la voluntad de vivir? Ante esta situación, ¿cómo aquietar el querer de dicha voluntad?

Schopenhauer propone la contemplación como el medio para negar la voluntad de vivir. “Se trata de una experiencia en la que la división entre yo y el mundo se desvanece: hay que salir de la representación y entrar en el ser”⁹². ¿Qué tiene que suceder para poder acceder a la contemplación? Se requiere de una ruptura de los límites individuales, es decir, se tiene que salir del marco de la representación, del marco fenoménico. En tanto que esto se logra, el sujeto del querer, esto es, aquel sujeto que se encuentra bajo el dominio de la voluntad, deviene en sujeto puro del conocimiento. Citando a Safranski, por “puro” hay que entender “liberado de la voluntad, de los intereses empíricos del individuo”⁹³. Si bien se trata de algo temporal, la contemplación permite al hombre liberarse por unos instantes del yugo de la voluntad, de la imposición del querer, del ajetreo y el padecimiento de su propia vida.

Es a través de la asunción de una actitud estética como el hombre puede hacer frente al querer de la voluntad. Mediante la contemplación desinteresada de las artes se abre un espacio en el que desaparece todo atisbo de individualidad y se puede contemplar la obra de arte por lo que es, sin que medie interés alguno. De este modo, Schopenhauer va a atribuir un rango y una importancia a lo estético como casi ninguna otra filosofía había hecho hasta entonces.

3. La revalorización de la música en el Romanticismo

De entre todas las artes, Schopenhauer situó la música por encima del resto. Este hecho puede resultar novedoso, sobre todo si se atiende a la consideración y la estima en que se tenía a la música apenas unas décadas antes, relegada a un plano del que parecía

⁹¹ *Ibid.*, p. 650.

⁹² SAFRANSKI, R. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 300.

⁹³ *Loc. cit.*

no tener una salida clara. Cuando, a finales del siglo XVIII, fueron desapareciendo las aspiraciones y expectativas depositadas en el proyecto ilustrado, el entusiasmo ante la idea de progreso, la confianza ciega en la razón, también se produjo un cambio en la concepción de las artes y en la importancia otorgada a cada una de ellas. Si hasta ese momento la poesía había sido la más destacada, la música instrumental, infravalorada hasta entonces, se convirtió en el arte por excelencia: un arte que ponía en evidencia los límites del lenguaje conceptual y permitía captar la realidad de un modo mucho más profundo, atendiendo a su esencia misma.

Por ello, creo conveniente, en este apartado, partir de una serie de consideraciones generales sobre el papel de la música en los siglos XVII-XVIII y las reflexiones que hizo Kant en la *Crítica del juicio*, reflexiones las cuales distan todavía del ideal romántico, para, a partir de ahí, abordar los planteamientos de Wackenroder –cuyas ideas se repetirán después, con muy pocas variaciones, a lo largo de todo el Romanticismo–. En último término, el interés de este apartado estriba en comprender la revalorización decimonónica de la música y la nueva concepción que surge con ella, para así poder ver, a continuación, en qué sentido se puede afirmar que la obra schopenhaueriana es una sistematización de los ideales románticos, en particular de los que conciernen a la música.

El espíritu racionalista-cartesiano impuso su dominio a lo largo del siglo XVII. Con él, el arte al que se concedió un privilegio mayor fue a la poesía, no tanto porque se le tuviera en mayor estima, como por “su mayor contenido conceptual y didáctico”⁹⁴. En una cultura dominada por el imperio de la razón, la música, que se dirige a nuestros sentidos y emociones, escapaba a la razón y se alejaba de su esfera; carecía de un lenguaje traducible mediante conceptos. La poesía, por el contrario, era precisamente el arte más indicado para ello. Partiendo de esta postura, la estética musical de gran parte del siglo XVIII mantuvo la idea de que la música debía quedar supeditada a la poesía, en tanto que era vista como un “elemento discordante, molesto y hasta destructivo en ciertos aspectos, capaz de poner en entredicho los parámetros de la razón y del orden constituido”⁹⁵. A partir de este momento, y para evitar, precisamente, que la música pudiera cuestionar o hacer tambalear el dominio de la razón, fue privada y desprovista de cualquier forma de autonomía: quedó, pues, relegada al papel de acompañamiento,

⁹⁴ FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 185.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 199.

de subordinación. Se convirtió, en definitiva, en un “revestimiento del pensamiento”⁹⁶, cuya función no era sino accesoria. La música sería admitida siempre y cuando no anegara el contenido poético.

Sin embargo, estos planteamientos en torno al arte fueron cambiando a lo largo del siglo XVIII. Encontramos un claro ejemplo de ello en la filosofía kantiana, en una serie de pasajes en los que Kant, en un intento por esbozar una división y clasificación de las bellas artes, muestra una cierta ambigüedad para con el papel de la música. De un lado, parece que recoge la tradición dieciochesca y su mentalidad racionalista; de otro, parece considerar otro punto de vista, por el cual se invertiría la jerarquía establecida hasta ese momento y la música podría llegar a ocupar incluso el puesto más elevado de entre las artes. Así, dice lo siguiente:

Después de la poesía, pondría yo, *si se trata de encanto y movimiento del espíritu*, aquel arte que sigue de más de cerca a los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues, aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura [...] y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes⁹⁷.

Como bien apunta Ricardo Pinilla Burgos⁹⁸, parece que, en este pasaje, Kant no valora la música por sí sola, sino que lo hace porque puede considerarse *cercana* a la poesía. De cualquier forma, vemos cómo, al menos desde esta perspectiva, se juzga positivamente la capacidad expresiva de la música, y el hecho de que hable mediante sensaciones y no a través de conceptos va adquiriendo un cierto peso. “Parece como si Kant comprendiera ya el valor expresivo de la música más allá de las palabras, pero desconfiase a un tiempo de su encanto sensible y de su falta de contenido”⁹⁹. Será con la irrupción de la concepción romántica, poco tiempo después, cuando finalmente se dé ese paso.

Por otro lado, Kant diferencia entre el goce y la cultura, y se sirve de esta distinción para aducir la razón por la cual, desde una posición racionalista y heredera de los planteamientos del siglo anterior, la música sigue teniendo menos valor que el resto de

⁹⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁹⁷ KANT, I., *op. cit.*, pp. 274-275.

⁹⁸ Cf. PINILLA BURGOS, Ricardo. La metafísica de la música en el Romanticismo. *Pensamiento* 61, 231 (2005): 421-439, p. 426.

⁹⁹ *Loc. cit.*

las artes. En un pasaje anterior de la *Crítica del juicio* dice que “en todo arte bello, lo esencial está en la forma [...] y no en la materia de la sensación (en el encanto o en la emoción), en donde se trata solo de goce, que no deja nada en la idea y embota el espíritu”¹⁰⁰. En último término, las artes que se dirigen a los sentidos no podrían sino cumplir la función de deleitar al espectador y servirían simplemente como mera distracción.

Así lo expresa también Johann Georg Sulzer en su *Teoría general de las artes*, obra que sirve como compendio de las ideas estéticas más importantes del siglo XVIII: “Ponemos en el último lugar el empleo de la música de concierto, que sirve solo para pasar el rato y quizá para la práctica de los instrumentos. [Las formas de música de concierto] representan un ruido vivo y no desagradable, o una charla amable y entretenida, pero que no da ocupación al corazón”¹⁰¹.

Recogiendo la crítica de Schiller a la sociedad de su época, una sociedad marcada por el utilitarismo y por la necesidad de recreación y entretenimiento, la música también se vio abocada a ello: privada de autonomía y, por consiguiente, convertida en música de fondo, propicia para contribuir a crear un ambiente u otro dependiendo del acto al que acompañara. Sin embargo, la situación no tardaría en cambiar. El rechazo a la cultura y la vida social de finales del siglo XVIII, así como la crítica a la sociedad burguesa y el imperio de lo útil, dieron pie a que la música instrumental, cuyas características habían sido desechadas, fuera tenida en alta estima: “Lo que parecía una carencia de la música instrumental, su falta de concepto y de objeto, se dilucidó entonces como un mérito”¹⁰².

En los umbrales del Romanticismo aparece la obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder, editada por su amigo y escritor Ludwig Tieck bajo el título *Fantasías sobre el arte* (1799). En ella, nos encontramos con una serie de ideas que sirven de base para todo el desarrollo romántico posterior. En primer lugar, Wackenroder alude al tipo de mirada necesaria que se ha de adoptar para con el arte. Como introdujimos al final del apartado anterior, esta mirada, que constituirá un elemento clave de la filosofía schopenhaueriana, ha de ser una mirada contemplativa: para experimentar y disfrutar propiamente de las obras de arte se tiene que adoptar una actitud desinteresada, tiene que darse un abandono, sin que haya nada que medie entre el sujeto y el objeto. Por

¹⁰⁰ KANT, I., *op. cit.*, p. 272.

¹⁰¹ *Apud* DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999, pp. 7-8.

¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

ello, Wackenroder diferencia entre la postura del crítico y la del amante del arte o entusiasta. Para el primero, cuyo trabajo consiste en escrutar la obra de arte, en examinar minuciosamente cada detalle, la contemplación –en el sentido al que nos estamos refiriendo– se torna, en último término, imposible. “Desde la eternidad, existe un precipicio hostil que separa el corazón del que siente de las indagaciones del que explora; el corazón es una entidad divina, independiente y cerrada, que no puede abrirse ni analizarse mediante la razón”¹⁰³. El modo de acceder a la obra de arte es mediante el sentimiento, mas no mediante la razón. Toda aproximación que haga el intelecto será incompleta, en tanto que siempre habrá algo que deje fuera, incapaz de aprehender la obra de arte en su totalidad.

Por otro lado, Wackenroder introduce la idea de la música como el arte por excelencia, cuya característica principal es la inefabilidad: la música es el lenguaje de los sentimientos, es el sentimiento en sí, capta la esencia de la realidad y, por ello, no se puede decir nada de ella, en el sentido de que lo que expresa no puede traducirse mediante conceptos. “La música expresaría lo que las palabras no están en condiciones siquiera de balbucear”¹⁰⁴.

Hecho este breve recorrido histórico que desemboca en el Romanticismo y vistas las ideas principales de este de la mano de Wackenroder, no es descabellado entender por qué Schopenhauer situó la música en la cúspide de la clasificación de las artes. La música posee una capacidad que no tienen ni el lenguaje común ni las demás artes para captar la realidad de un modo mucho más profundo. Esto, para Schopenhauer, se traducirá de la siguiente manera: “El efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues estas solo hablan de sombras, mientras que aquella habla de la esencia”¹⁰⁵.

Cerrábamos el segundo apartado de este capítulo viendo cómo Schopenhauer proponía la vía estética como un posible camino de negación de la voluntad de vivir. A continuación, vamos a explicar cómo es posible llevar a cabo tal cometido, para lo cual es importante tener en cuenta las dos ideas a las que se ha hecho alusión al presentar los planteamientos de Wackenroder: la contemplación estética, por un lado, y la música como el arte más elevado y como portadora de un lenguaje propio, por el otro. Vamos a ello.

¹⁰³ *Apud* FUBINI, E. *op. cit.*, p. 274.

¹⁰⁴ DAHLHAUS, C. *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁵ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación, I, op. cit.*, p. 476.

4. El papel de las artes en la filosofía de Schopenhauer

Bryan Magee hace referencia a la literatura y a los ejemplos que abundan en ella para tratar de explicar un fenómeno el cual, a su juicio, la mayor parte de la gente ha experimentado en algún momento. Se trata de la sensación que a veces nos sobreviene al contemplar algo, un objeto, familiar o desconocido, lo que sea. Es como si se detuviera el tiempo, como si, de repente, saliéramos del espacio en que estábamos inmersos, como si ya no existiera nada más. En la literatura, cuando se trata de describir una experiencia similar, se suele caracterizar del siguiente modo, atendiendo a estos aspectos: “Que el tiempo se detiene, que el ser universal es percibido en lo particular y que el espectador se sale de sí mismo y olvida su propia existencia al contemplar lo que está ante él”¹⁰⁶. Magee se sirve de estos tres elementos para trazar un paralelismo con la obra schopenhaueriana y para tratar de explicar en qué sentido Schopenhauer emplea la noción de “idea” de la filosofía platónica.

Hemos visto que el mundo entendido como representación se podía comprender como la objetivación de la voluntad, en tanto que esta se manifiesta en todos los objetos y seres que conforman el marco fenoménico. Además, se va a poder hablar de diferentes grados de objetivación de la voluntad, en función de si esta se manifiesta más o menos en el objeto. Ahora, Schopenhauer va a reconocer la existencia de las ideas, entendidas como las objetivaciones inmediatas de la voluntad, como entidades que son “necesariamente objeto, algo conocido, una representación”¹⁰⁷. Platón concibió las ideas como aquello que siempre es de la misma manera, que no desaparece, que ni nace ni muere, que no le incumbe la pluralidad¹⁰⁸. Schopenhauer asume esta caracterización: las ideas van a ser objeto, pero, a pesar de ello, se van a sustraer al principio de razón, en tanto que no les incumbe, como hemos dicho, ni la pluralidad ni el cambio. Mientras que los individuos, que sí cambian, nacen y mueren, que están sometidos a la corrupción y al paso del tiempo, viven sujetos al principio de razón, la idea va a permanecer siendo una y la misma, inmutable ante este.

Sabemos que el individuo solo puede conocer dentro de la relación sujeto-objeto, en el marco dominado por el principio de razón y que, fuera de ese marco, no hay posibilidad de conocimiento alguno. Precisamente por ello, las ideas van a quedar fuera de la esfera de conocimiento del individuo. Si estas han de tornarse objeto del

¹⁰⁶ MAGEE, B., *op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁷ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación, I, op. cit.*, p. 357.

¹⁰⁸ *Cf. Ibid.*, p. 352.

conocimiento, ello solo podrá acontecer “al suprimir la individualidad en el sujeto cognoscente”¹⁰⁹.

Vamos a retomar el ejemplo que planteaba Magee. Conforme al planteamiento de Schopenhauer, cuando alguien, al contemplar un objeto, experimenta esa sensación de que el tiempo se detiene, de que parece que se está contemplando lo universal en lo particular y de que sale fuera de sí mismo, no estaría sino captando una visión de la idea platónica. Para ello, es menester que el individuo rompa con los límites que le impone el principio de razón, que devenga en una forma “pura”. Dicho de otro modo, “que al hecho de que el objeto sea visto como independiente del principio de razón suficiente le corresponde el hecho de que el sujeto lo vea como independiente de cualquier cosa que tenga que ver con su voluntad”¹¹⁰.

Nosotros, en cuanto individuos, poseemos un tipo de conocimiento que está sometido al principio de razón, de modo tal que el conocimiento de las ideas queda excluido. Se trata de un conocimiento que lo que hace es captar los fenómenos, las relaciones que existen entre las cosas, el *dónde*, el *cuándo* y el *para qué* de las mismas. Para poder elevarnos y adquirir el conocimiento de las ideas, el conocimiento de aquello que permanece invariable, es necesario que se produzca una transformación en nosotros: este tránsito va a ser el paso del sujeto del querer al sujeto puro del conocimiento. Este puro conocer sobreviene cuando el individuo se desprende del querer, esto es, cuando se aparta de los incesantes movimientos y deseos de la voluntad. Es en ese momento cuando se puede captar el mundo de una forma objetiva, cuando desaparece todo atisbo de individualidad y uno ya no contempla las cosas como situadas frente a él, como objetos de su deseo, sino que se aprecian por lo que son en sí mismas y al margen de su conexión con otros objetos. Cuando uno logra perderse en el objeto y olvidarse de su individualidad y de su voluntad, deviene en puro sujeto: “El individuo como tal solo conoce cosas individuales; el puro sujeto del conocer solo conoce ideas”¹¹¹.

Sin embargo, el puro conocer avolitivo se torna una tarea difícil. ¿Quién va a ser capaz de mantenerse largo tiempo en este ámbito? “Tan pronto como ingresa de nuevo en nuestra consciencia alguna relación entre ese objeto puramente contemplado y nuestra voluntad personal, se pone fin al sortilegio: volvemos al conocimiento que

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 350.

¹¹⁰ MAGEE, B., *op. cit.*, p. 183.

¹¹¹ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación, I, op. cit.*, p. 363.

domina el principio de razón”¹¹². Dicha vuelta supone que dejamos de conocer la idea y que volvemos al conocimiento de los fenómenos, de las cosas particulares y de la relación que guardan las unas con las otras. Dice Schopenhauer que “quedamos nuevamente abandonados a toda nuestra desolación”¹¹³, al querer constante de la voluntad, a los sufrimientos e infortunios que caracterizan la existencia humana.

Dicho lo cual, ¿cómo va a poder captar el conocimiento de las ideas el individuo? Mediante el arte. La obra de arte va a facilitar este tipo de conocimiento, en el cual nos entregamos al goce y la contemplación estética, abandonando con ello el principio de razón. Y, en dicha contemplación, como hemos visto, va a haber dos elementos que son indisociables, dos condiciones indispensables: por un lado, el conocimiento del objeto como idea; por el otro, el devenir del sujeto en puro sujeto avolitivo del conocimiento.

Si recordamos lo dicho en el capítulo anterior, Schiller planteaba que el perfeccionamiento moral del hombre pasaba por conformarlo primero estéticamente. Tenía que darse una reflexión acerca de la belleza y el arte, tenía que pasarse por el estado estético antes de desembocar en el estado moral. En Schiller, la cultura estética y el arte no tenían la función de cambiar la realidad, no producían resultados ni conocimiento alguno, sino que ofrecían algo más rico, una posibilidad al ser humano: permitían al hombre ver los elementos esenciales de la vida, le dotaban de fuerza y le ponían en situación de hacer por sí mismo lo que quisiera. En este sentido, podríamos hablar de una coincidencia entre ambos autores, entre Schiller y Schopenhauer, pues este último tampoco comprende el arte como medio para cambiar la realidad. El arte nos proporciona una salida, una liberación, si bien temporal, del querer de la voluntad y de sus constantes apetitos, deseos y necesidades. El arte es, principalmente, cognoscitivo: posibilita el conocimiento esencial del mundo y la comprensión de la realidad y de la vida, conocimientos que, de otro modo, permanecerían desconocidos para el individuo – que en tanto que inmerso en el marco regido por el principio de razón no podría conocer nada más allá de las cosas singulares–.

Llegados a este punto, Schopenhauer pasa a ofrecer una explicación de cada una de las artes. No vamos a entrar aquí a ver en detalle tales consideraciones. Basta con indicar que establece una jerarquía de las mismas en función del grado en que, a su juicio, cada arte objetiva la voluntad. Desde la primera hasta la última, todas ellas representan ideas y tratan de comunicar su conocimiento. Sin embargo, la música queda

¹¹² *Ibid.*, p. 391.

¹¹³ *Ibid.*, p. 391.

fuera de esa jerarquía y, por ello, constituye un capítulo aparte. Como comentamos en el apartado anterior, se comprendía que la música era portadora de un lenguaje propio, en tanto que era capaz de captar la realidad de un modo mucho más profundo que el resto. Schopenhauer se hará eco de esta idea: mientras que las otras artes solo son el reflejo de las objetivaciones de la voluntad, la música se alza por encima de todas ellas. Mientras unas comunican de manera indirecta, la otra es expresión directa de la voluntad: “Nunca expresa el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el «en-sí» de todo fenómeno, la voluntad misma”¹¹⁴.

Precisamente por ello, la música va a reflejar los movimientos de la voluntad, va a mostrar el modo en que la voluntad anhela, satisface su deseo y anhela de nuevo, y así constantemente, y lo va a hacer de un modo en que, por mucho que queramos traducir sus movimientos al lenguaje común, al lenguaje conceptual, nos va a ser tarea imposible. Imposible porque, al ser expresión de la voluntad misma, la música no expresa sentimientos o emociones singulares, sino que expresa lo esencial de cada sentimiento o emoción, sin referir a nada concreto; es poseedora de un lenguaje universal propio. “Lo inefablemente íntimo de toda música [...] es tan comprensible como inexplicable y estriba en el hecho de que ella nos restituye todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de su tormento”¹¹⁵.

Schopenhauer cierra sus consideraciones acerca de las artes haciendo una recapitulación sobre la contemplación estética. Gracias a esta, que ha de venir de la mano del puro sujeto del conocimiento y que no abarca sino unos breves instantes de la vida, el hombre logra redimirse del querer de la voluntad. Desde esta perspectiva, en la cual no está aquejado de continuos dolores y sufrimientos, y bajo la óptica del arte, al hombre le es dada la posibilidad de comprender la esencia de la realidad y de la vida.

El goce de todo lo bello, el consuelo que procura el arte [...] todo esto es consecuencia de que el «en-sí» de la vida, la voluntad, la existencia misma, es un continuo padecer en parte lastimoso y en parte horrendo; en cambio esto mismo únicamente como representación, puramente intuido o reproducido por el arte, libre del tormento, procura un significativo espectáculo¹¹⁶.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 481.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 485.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 489-490.

5. Consideraciones acerca del genio

La ciencia y todas aquellas disciplinas en que esta se ramifica, tales como las ciencias naturales, la física o las matemáticas, tienen por objeto de estudio los fenómenos, por lo que su conocimiento siempre va a estar sujeto al principio de razón. Sin embargo, hay un tipo de conocimiento que no examina los fenómenos, sino que se centra en el estudio de la esencia del mundo, en el estudio de las ideas. Este tipo de conocimiento es el arte, que además es la obra del genio. El origen del arte es el conocimiento de las ideas, y su meta va a ser la comunicación de las mismas.

“El arte saca de la corriente que arrastra el curso del mundo al objeto de su contemplación, aislándolo ante sí”¹¹⁷. Como venimos diciendo, la contemplación estética es condición necesaria para poder acceder al conocimiento de las ideas, las cuales solo pueden ser captadas en tanto que el sujeto queda absorto en el objeto y lo contempla por lo que es en sí mismo, al margen de cualesquiera relaciones o conexiones que pudiera tener con otras cosas. Esta actitud contemplativa es difícil de conseguir. Schopenhauer afirma que, por lo general, al hombre corriente le es complicado sostener una actitud desinteresada para con las cosas, puesto que suele dirigir su atención sobre las mismas en tanto que guardan alguna relación con su voluntad; este tipo de hombre “no se detiene demasiado en la mera intuición y por eso no clava su mirada sobre un objeto durante mucho tiempo”¹¹⁸.

En contraposición al hombre corriente, Schopenhauer alude a la figura del genio, cuya esencia consiste en, precisamente, mantenerse en una actitud contemplativa, sostener una mirada desinteresada gracias a la cual podrá, entonces, emancipar su conocimiento del servicio de la voluntad. Otro rasgo que caracteriza al genio es la intuición: el conocimiento de las ideas ha de ser un conocimiento intuitivo, mas no abstracto. El conocimiento abstracto es el que guía al principio de razón, es el conocimiento de las ciencias. Por contra, el genio, cuya capacidad para sustraerse al principio de razón y al dominio de la voluntad es mucho mayor, es capaz de mantenerse en el conocimiento intuitivo y en actitud de contemplación por más tiempo, lo que le permite reproducir y plasmar las ideas en obras de arte. Tal aptitud, sin embargo, ha de residir también en los demás hombres. Todo sujeto ha de tener la capacidad de reconocer las ideas en las cosas y objetos corrientes; de lo contrario, si este no fuera el caso, no serían capaces tampoco de disfrutar de las obras de arte. Lo que diferencia a

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 372.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 375.

estos sujetos del genio es que, en el caso del genio, la capacidad para reconocer las ideas es más elevada. Por ello el genio es quien nos posibilita conocer las ideas, “el artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos”¹¹⁹ y, gracias a ello, se nos facilita el conocimiento mediante el cual nos abstraemos de las continuas exigencias y necesidades de la voluntad.

Schopenhauer distingue entre el genio y el hombre de talento. Del talento, Schopenhauer afirma que se trata de un hombre que tiene capacidad para pensar con rapidez y corrección. Pese a ello, no es capaz de reconocer en los objetos lo universal, no sabe sustraerse al ámbito del principio de razón, por lo que solo puede reconocer lo singular en lo singular, sin ver más allá del fenómeno. En cambio, el genio posee la capacidad de *intuir* el mundo, de captar las ideas intuitivamente. El genio ve lo universal en lo singular; se trata de un puro sujeto avolitivo del conocimiento, cuyo intelecto se separa de la voluntad.

Las diferencias entre el hombre de talento y el genio se pueden apreciar también en las obras de arte que producen. Las obras del hombre de talento están estrechamente ligadas a su época; puede que tengan éxito porque lo que hacen es satisfacer las demandas de la sociedad de su tiempo. Sin embargo, una vez superada esa época, no perduran, caen en el olvido, no son capaces de trascenderla. El caso del genio es justamente el contrario. Sus obras entran en contradicción y lucha con su tiempo, se da una relación tensa –en muchas ocasiones, porque la sociedad no tiene la capacidad para comprender qué es aquello que intenta transmitir el genio–. En tanto que el hombre de talento se adecúa a las demandas y gustos de su época, crea un arte tal que no sobrepasa la capacidad comprensiva de la gente, es decir, crea un arte del gusto del público. Interviene en la formación de sus coetáneos, por lo cual obtiene la aprobación de la época, pero no es capaz de trascenderla e influir de igual modo en las generaciones venideras. Por el contrario, el genio no se atiene a los gustos de la época ni trata de satisfacer las demandas de la misma: “No puede intervenir en el acervo cultural del momento presente, sino que arroja sus obras [...] hacia delante, hacia un derrotero donde le alcanzará el tiempo”¹²⁰. Para ilustrar esta cuestión, Schopenhauer se sirve de Bacon: “El vulgo alaba las virtudes más ínfimas, admira las medianas y no comprende las más grandes”¹²¹.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 386.

¹²⁰ SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, 2, *op. cit.*, p. 515.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 515-516

Por último, es preciso hacer alusión a otro elemento que permite distinguir la obra de arte genuina, esto es, auténtica, del resto de obras. Este punto guarda relación con la crítica que Schopenhauer hace del concepto. “El concepto, por provechoso y útil que sea para la vida, por necesario y fecundo que sea para la ciencia, es eternamente estéril para el arte”¹²². El fin del arte era facilitar, como se ha dicho, el conocimiento de las ideas. Al ser estas algo intuitivo, la comunicación de algo así solo puede darse a través de la intuición, mas nunca del concepto. Mientras que el genio intuye, tiene presente la idea y la comunica, los imitadores parten de los conceptos para crear, a partir de ellos, obras de arte inauténticas. Schopenhauer se muestra crítico con su época, con “la estúpida multitud del momento”¹²³, tal y como la califica, pues ve en ella el reflejo de una sociedad apegada a los conceptos, que solo disfruta del arte inauténtico. Un arte que, por su condición de inautenticidad, no perdurará en el tiempo, sino que se volverá insoportable con el paso de los años por responder simplemente a los intereses de la época presente. Solo las obras que son genuinas se mantienen eternamente jóvenes y devienen imperecederas, pues “no pertenecen a ninguna época, sino a la humanidad”¹²⁴.

¹²² *Id. El mundo como voluntad y representación, I, op. cit., p. 443.*

¹²³ *Ibid., p. 444.*

¹²⁴ *Ibid., p. 444.*

3

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, y una vez expuestas las ideas principales de los planteamientos de Schiller y Schopenhauer, podemos concluir la importancia que se otorga al arte en los escritos de ambos filósofos. Es más, quizá sea hasta incluso sorprendente el hecho de que ambos tengan en tal estima las artes y que hagan de ellas un elemento central de sus filosofías, así como un aspecto clave de la vida misma. Schiller era un férreo defensor de la educación estética, y Schopenhauer llegaba a considerar que, si se quería escapar temporalmente del dominio de la voluntad, no quedaba otro camino que no fuera la vía estética.

Respetando el orden que se ha seguido en el trabajo, comencemos por la exposición de las conclusiones que hemos extraído de la parte correspondiente a Schiller. En primer lugar, cabe destacar la importancia del juego, del impulso lúdico, como aquel espacio que posibilita la concordancia entre los impulsos sensible y formal. Solo cuando dicha concordancia es efectiva se abre un espacio de libertad, que posibilita que el hombre sea, efectivamente, hombre: solo se es verdaderamente hombre cuando se juega, es decir, cuando no hay preponderancia de un impulso sobre el otro y, en consecuencia, cuando se produce la armonía en el ser humano. En Schiller, el juego –cuyo objeto, como se ha dicho, es la belleza– y el estado estético van a ser determinantes para tender hacia el fin último: lograr la formación integral del individuo, formación de la que ha de ocuparse la educación estética.

Extrapolando estas consideraciones que hace Schiller acerca del juego, podemos añadir un par de reflexiones más al respecto: primero, la importancia de habilitar espacios para el juego en el ámbito educativo. Al fin y al cabo, si se implementara el juego en las aulas, se estaría obrando conforme a lo que vienen pidiendo las últimas leyes educativas, esto es, el empleo de recursos variados y de metodologías diversas. Casi que podríamos incluso aventurarnos a decir que, considerando las tesis de Schiller,

nos encontramos con uno de los precursores teóricos de la gamificación, en tanto que ensalza el juego como un espacio en el cual se pueden obtener una serie de logros y, a partir del mismo, también se puede aprender. En el juego nos encontramos con un espacio que aspira a ser inocuo, en el que no haya confrontación alguna. Un ámbito como este es perfectamente propicio para el desarrollo de las clases y para fomentar un modo de enseñanza distinto.

Por lo tanto, como primera idea hemos resaltado la importancia, dentro de la educación misma, de habilitar o de fomentar espacios para el juego. La segunda idea que queríamos destacar aquí tiene que ver con la extrapolación del juego a todos los ámbitos de lo humano, y no solo al educativo. Si, en efecto, el juego presenta todas estas características que hacen de él algo tan notorio, sería interesante aplicarlo también en las demás dimensiones que conforman al ser humano.

Hemos mencionado, en varias ocasiones, que el fin que persigue Schiller es la formación total del individuo. Ese era su objetivo antes del desencanto político que vivió con la Revolución Francesa, y ese continuó siendo su objetivo después, solo que con matices: como hemos dicho, si bien en un principio Schiller tenía puestas sus esperanzas en la vía política, más adelante las puso en la estética. Para conformar al hombre moralmente, primero había que hacerlo estéticamente. La segunda de las conclusiones que queremos subrayar está relacionada con esta idea, así como con el párrafo que citamos del *Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato* en la introducción de este trabajo. En dicho párrafo, correspondiente a la asignatura de 1º Filosofía, se enfatiza cómo la enseñanza de la filosofía contribuía a la articulación de una sociedad “en torno a principios, valores y prácticas éticas, políticas y cívicas”. Desde la perspectiva de Schiller, tal logro solo podría conseguirse si, previamente, el hombre ha recibido una educación estética: es el arte el que pone al hombre en disposición de obrar como quiera, el arte el que abre un espacio de libertad y pone al hombre en libertad para que, desde ahí, actúe como crea oportuno y defienda los valores que considere necesarios. De este modo, consideramos que, si desde la educación se quieren promover ese tipo de principios y valores, un modo de tender hacia ellos sería fomentando la enseñanza de lo estético en las aulas.

En segundo lugar, de la lectura de Schopenhauer podemos resaltar la comprensión del arte como medio para conocer el mundo y la realidad y como medio para ser conscientes del funcionamiento de la vida misma. Uno de los objetivos de la asignatura

de 1º de Bachillerato de Filosofía, como se vio también en la introducción, versaba precisamente sobre el análisis de las inquietudes existenciales, las cuales nos sobrecogen a todos en algún momento u otro de la vida. Es cierto que, si tenemos en cuenta la visión que Schopenhauer tiene del mundo, la posición en que coloca a las artes es una posición muy favorecedora: para lograr acallar, aunque sea por un periodo breve de tiempo, las demandas y los deseos insaciables e infinitos de una voluntad de vivir impasible, las artes nos brindan la oportunidad de escapar de este marco en que nos encontramos inmersos. Desarrolladas estas ideas, Schopenhauer ofrece una clasificación de las artes, atendiendo al modo en que cada una de ellas objetiva la voluntad: desde la arquitectura hasta la música. Sitúa la música por encima del resto, e incluso le otorga una posición privilegiada. Mientras que las demás artes objetivan la voluntad, cada una en un grado distinto, la música pasa por encima de todas ellas, siendo el reflejo de la voluntad misma. De este modo, Schopenhauer considera la música como la más destacada manifestación artística, en tanto que es a través de la escucha de una pieza musical como el hombre puede conocer mejor el modo en que funciona el mundo. De entre todas las artes, la música sería la que nos permitiría una comprensión mayor y más profunda del sentido de la existencia.

De nuevo, vamos a tratar de reflejar cómo podemos conjugar estas ideas presentes en la filosofía schopenhaueriana con la educación. De entrada, partimos de una comprensión cognoscitiva del arte: el arte como medio para comprender la realidad. Es mediante la contemplación de una obra de arte como se nos revelan las condiciones de existencia de la humanidad, el funcionamiento de la sociedad, las luchas, los problemas o las injusticias de la vida. Para Schopenhauer, el arte que mejor ilustra esta cuestión es la música. Sin embargo, y pensando en el alumnado de Secundaria y Bachillerato, quizás este no sea el arte más apropiado para llevar a cabo un cometido semejante. Cuando Schopenhauer piensa en la música, piensa sobre todo en la música instrumental. En aquellos pasajes en los que habla de la ópera, plantea la idea de que la música no debe, en ningún momento, quedar supeditada al texto. El texto puede ser un añadido, pero el peso debe recaer en la música instrumental, en tanto que es esta, y no las palabras, quien mejor refleja la voluntad de vivir.

En este sentido, nos encontramos ante una labor que es más bien compleja. Parece una tarea complicada pedir que el alumnado sea capaz, a través de la música instrumental, de comprender o analizar sus condiciones de vida, o de hacer frente a sus inquietudes existenciales. Como dice Schopenhauer, la música lo que hace es expresar

los sentimientos en abstracto, de forma general, sin apelar a unos sentimientos en concreto. Precisamente, en esa abstracción es donde reside la dificultad.

El siguiente arte en la clasificación que propone Schopenhauer es la tragedia. Quizás con la tragedia sea más fácil llevar a cabo este cometido. En la tragedia se nos presenta una historia, con personajes, sentimientos y acontecimientos concretos, por lo que comprender la trama de la misma y ver reflejada en ella una serie de condiciones quizás no sea una tarea tan ardua. A partir de situaciones concretas resulta más fácil entender las problemáticas que se nos presentan, analizarlas, dilucidar los entresijos del argumento y, si cabe, extrapolar aquello que vemos y aplicarlo al mundo y la situación particular de cada uno. En este sentido, quizás la tragedia nos facilite el camino si queremos mostrar al alumnado de qué manera el arte cumple una función cognoscitiva. Además de la tragedia, hay otras manifestaciones artísticas que cumplen perfectamente esta labor y que, seguramente, sean más cercanas que las que hemos mencionado hasta ahora: la novela y el cine. Ambas muestran situaciones concretas, cuentan historias con las que uno puede identificarse más o menos, pero, en última instancia, no hacen sino proveernos de un contenido del cual podemos extraer una serie de conclusiones y a través del cual el arte nos brinda la oportunidad de conocer mejor aquello que nos rodea.

Para Schopenhauer, la contemplación de la obra musical sería el máximo exponente artístico, el reflejo mismo de la voluntad de vivir y, por consiguiente, la manifestación artística ideal para comprender cómo nuestra vida depende de los continuos movimientos de una voluntad que se nos escapa. Llevar esta experiencia al aula sería una tarea muy bonita, aunque, como hemos comentado, quizás un tanto complicada, precisamente por su alto nivel de abstracción y, acaso, porque igual la música instrumental no es un género cercano a la mayoría de los alumnos, consumidores hoy en día de otros estilos.

Proponer una comprensión cognoscitiva del arte sería, sin duda, una tarea interesante para el alumnado, a la par que enriquecedora, sobre todo si tenemos en cuenta la cantidad de manifestaciones artísticas existentes hoy en día y con las cuales se podría trabajar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNAL RIVERA, Beatriz. La educación estética en Friedrich Schiller: armonizar, sentir y pensar. *Revista Filosofía UIS* 19, 1 (2020): 81-101.
- CABOS, Jordi. Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer: pesimismo como crítica social. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 32, 1 (2015): 143-159.
- CASADESÚS, Ricard. Lo estético como mediador de lo moral y lo político en la historia de la razón. Una aproximación a la teoría estética de Friedrich Schiller. *Pensamiento* 69, 258 (2013): 169-184.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2013.
- MAGEE, Bryan. *Schopenhauer*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Barcelona: Alianza Editorial, 1985.
- *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
 - *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecnos, 2012.
- PINILLA BURGOS, Ricardo. La metafísica de la música en el Romanticismo. *Pensamiento* 61, 231 (2005): 421-439.
- RIVERA GARCÍA, Antonio (Ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller o La invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.
- *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich. *Escritos breves sobre estética*. Sevilla: Editorial Doble J., 2004.

- *Escritos sobre estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*. Madrid: Editorial Verbum, 1994.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos sobre el arte de vivir*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

- *El mundo como voluntad y representación, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- *El mundo como voluntad y representación, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- *Parerga y Paralipómena II*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

SILVEIRA LAGUNA, Silvia. Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 16 (1999): pp. 119-148.

WAGNER, Richard. *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.

- *La obra de arte del futuro*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2007.