

SCHOPENHAUER Y LA FILOSOFÍA COMO ARTE DE VIDA.

MOISÉS ELÍAS NARVÁEZ SIERRA.

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PREGRADO EN FILOSOFÍA
MEDELLÍN
2022

SCHOPENHAUER Y LA FILOSOFÍA COMO ARTE DE VIDA.

MOISÉS ELÍAS NARVÁEZ SIERRA.

Trabajo de grado para optar al título de pregrado en filosofía.

Asesor.

Juan David Giraldo Zapata.

Magister en Filosofía.

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PREGRADO EN FILOSOFÍA
MEDELLÍN
2022

Agosto 17 de 2022

Moisés Elías Narváez Sierra.

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquier otra universidad”. Art. 92 párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

FIRMA.

TABLA DE CONTENIDO.

RESUMEN. -----	6
ABSTRACT. -----	7
INTRODUCCIÓN. -----	8
1. CAPÍTULO: ANTECEDENTES FILOSÓFICOS Y SUS INFLUENCIAS EN LA VIDA DE ARTHUR SCHOPENHAUER. -----	10
1.1 IDEOLOGÍA FILOSÓFICA. -----	11
2. CAPÍTULO: ARTHUR SCHOPENHAUER Y LA ESTÉTICA KANTIANA --	13
2.1 EXPERIENCIA ESTÉTICA. -----	15
2.2 LADO SUBJETIVO. -----	15
2.3 LADO OBJETIVO. -----	17
3. CAPÍTULO: LO BELLO Y LO SUBLIME. -----	19
3.1 LO BELLO. -----	19
3.2 EL ESTIMULANTE. -----	19

3.3	LO SUBLIME. -----	20
3.4	VARIACIONES DEL PLACER ESTÉTICO COMO ARTE DE VIDA. --	22
3.5	LIBERTAD ESTÉTICA. -----	23
4.	CATEGORÍAS CONCLUSIVAS QUE DETERMINAN EL ARTE DE SOBREVIVIR EN ARTHUR SCHOPENHAUER. -----	25
4.1	EL GENIO. -----	25
4.2	CATEGORÍAS ENTRE LAS BELLAS ARTES. -----	26
4.3	ARQUITECTURA Y FUENTE ARTÍSTICA. -----	26
4.4	JARDINERÍA PAISAJÍSTICA. -----	27
4.5	ESCULTURA Y PINTURA. -----	27
4.6	LA POESÍA. -----	28
4.7	LA MÚSICA. -----	29
5.	CONEXIONES ENTRE LA EXPERIENCIA DEL HOMBRE, LA ESTÉTICA Y LA ÉTICA. -----	33
5.1	ÉTICA Y COMPRENSIÓN. -----	33
5.2	LA EXPERIENCIA DE LIBERTAD POSITIVA Y NEGATIVA. -----	34
6.	CONCLUSIÓN. -----	36
7.	BIBLIOGRAFÍA. -----	39

RESUMEN.

La filosofía de Arthur Schopenhauer no está meramente arraigada a la idea pesimista de la existencia, sino que también se inclina a esa forma de vida que el hombre necesita para llegar al conocimiento de las cosas, para alcanzar la tranquilidad. Esta filosofía es, de cierta forma, lo que el hombre busca a diario a través de la estética, la cual pertenece al razonamiento lógico del ser humano, aquello que lo acerca a la belleza formal y a los principios fundamentales de la existencia. Ésta se convierte en una búsqueda de la vida sana y virtuosa, a partir de un conocimiento necesario del arte, la naturaleza, la arquitectura, la poesía, la música, y la prudencia frente a los placeres y deseos. De esta forma se busca subsanar los sufrimientos que atacan la existencia, para lograr la armonía del alma; por esto el pensamiento de Schopenhauer, se convierte en un arte de saber vivir, donde el sobrevivir es el espacio en el cual se materializa la teoría.

Palabras claves: Filosofía, existencia, conocimiento, estética, arte, sobrevivir.

ABSTRACT.

The philosophy of Arthur Schopenhauer is not only rooted in the pessimistic idea of existence, but is also inclined to that way of life that man needs to reach the knowledge of things, to achieve tranquility. This philosophy is, in a certain way, what man seeks daily through aesthetics, which belongs to the logical reasoning of the human being, which brings him closer to formal beauty and the fundamental principles of existence. This becomes a search for a healthy and virtuous life, based on a necessary knowledge of art, nature, architecture, poetry, music, and prudence in opposition of pleasures and desires. In this way, man pretends to offset the sufferings that attack existence, to achieve harmony of the soul; For this reason, Schopenhauer's thought becomes an art of knowing how to live, where survival is the space where is theory makes real.

KEY WORDS:

Philosophy, existence, knowledge, aesthetics, art, survive.

INTRODUCCIÓN.

Cuando nos acercamos a la obra de Arthur Schopenhauer y a sus estudiosos, encontramos una constante a la existencia y sus mejores formas de llevarla, el saber vivir se convierte en una parte fundamental para este autor. Si bien, este pensador es catalogado como el padre del pesimismo, y su vida fue un vivo ejemplo de ello, también nos encontramos con ciertos indicios de un pensamiento positivo, la necesidad de vivir y entender ciertas categorías que hacen de la vida algo más llevadera, hablar siempre de las complejidades, del absurdo, de todo aquello que genera sufrimiento en el diario vivir, no siempre denota que esa sea la forma en la que se quiera vivir, en el fondo, hablar de todas estas complejidades ayuda para encontrar formas más llevaderas de vida. Se podría afirmar que la base de nuestra investigación, esas máximas del pensamiento de nuestro autor, son en el fondo píldoras que ayudan a solventar miedos a la existencia, darle plenitud a algunas categorías del pensamiento de Arthur Schopenhauer, una visión distinta a todas las interpretaciones históricas, es el fin de este trabajo. El saber vivir, esta categoría expresada de forma implícita en todos sus escritos, es una forma de mostrarle al ser que la vida bien administrada, interpretada como un arte, pero no como un solo tipo de arte, sino entendiendo el arte en todas sus expresiones. La vida al igual que el arte es sentir en todo momento, de diferentes formas, parafraseando y complementando al gran filósofo Ortega y Gasset, podríamos decir que el ser al igual que el arte se dicen de muchas maneras, y en todas estas “maneras” es donde encontraremos el gran resultado de nuestra investigación. Y por ello, consideraremos responder, en esta pesquisa el siguiente interrogante; consideraremos resolver el siguiente problema: ¿Cuáles son los elementos que constituyen la categoría “arte de sobrevivir” en el pensamiento de Arthur Schopenhauer?

El enfoque de esta entrada está en la teoría estética de Schopenhauer, que forma parte de su sistema filosófico orgánico, pero que puede apreciarse y evaluarse hasta cierto punto en sus propios términos (para conocer las formas en que sus intuiciones estéticas pueden separarse

de su metafísica). La teoría se encuentra predominantemente en el Libro 3 de El Mundo como Voluntad y Representación (MVR), y en los ensayos de elaboración relacionados con el Libro III en el segundo volumen (MVR II Con base en estos textos me centraré en responder el interrogante planteado). Esta entrada ofrece un breve trasfondo de la metafísica de Schopenhauer antes de abordar su metodología en estética, su explicación de los lados subjetivos y objetivos de la experiencia estética (tanto de lo bello como de lo sublime), su jerarquía de las artes y la razón fundamental de esta jerarquía, su visión del genio artístico, el estatus excepcional de la música entre las bellas artes y, las relaciones que teorizó entre estética y ética.

CAPÍTULO 1.

ANTECEDENTES FILOSÓFICOS Y SUS INFLUENCIAS EN LA VIDA DE ARTHUR SCHOPENHAUER.

En la década de 1870, la filosofía de Arthur Schopenhauer había ganado, en palabras de Nietzsche, "ascendencia en Europa" (GM III, § 5). De hecho, filósofos, escritores, compositores y artistas de finales del siglo XIX y principios del XX como *Nietzsche, Wagner, Brahms, Freud, Wittgenstein, Horkheimer, Hardy, Mann, Rilke, Proust, Tolstoi, Borges, Mahler, Langer y Schönberg* fueron influenciados por el pensamiento de nuestro autor. Sin embargo, el reconocimiento llegó tarde en su vida, a partir de 1853 con la publicación de un artículo de revisión de *J. Oxenford*. Hasta entonces, Schopenhauer trabajó en relativa oscuridad, a pesar de la publicación de numerosos trabajos como: *Sobre la raíz cuádruple del principio de razón suficiente* (su tesis doctoral publicada en 1813, revisada en 1847), *Sobre visión y colores* (1816), su obra magna *El mundo como voluntad y representación* (1818/9; segunda edición revisada con un segundo volumen de ensayos 1844), *Sobre la voluntad en la naturaleza* (1836), *Sobre la libertad de la voluntad* (que ganó un premio de la Real Sociedad Noruega de Ciencias en 1839), *Sobre la base de la moral* (que no ganó el premio de la Real Sociedad Danesa de Ciencias a pesar de ser la única propuesta para el concurso) y dos volúmenes de *Parerga y Paralipomena*" (1851).

Lo que muchas luminarias de la cultura europea encontraron fascinante en el pensamiento de Schopenhauer, fue su doctrina de que el mundo tiene dos aspectos relacionados entre sí como dos caras de la misma moneda:

1. Un fundamento último como "voluntad"¹: un impulso ciego, sin propósito o un esfuerzo afín a la energía, que él identificó con la cosa kantiana en sí misma.
2. Un mundo de representación, es decir, la voluntad como cosa en sí misma cuando se "objetiva" a sí misma y aparece en los seres humanos a través de su modo compartido de condicionamiento cognitivo.

¹ (para las interpretaciones opuestas del argumento para esta identificación, ver: Atwell 1995; Janaway 1989, 1999a; Young, 1987; DeCian y Segala 2002; Cartwright 2001; Jacquette 2007; Shapshay 2008; y Wicks 2008)

Schopenhauer sostenía que el carácter de la voluntad como cosa en sí misma, impulso ciego, se expresa en los esfuerzos perpetuos de las criaturas vivientes y en las fuerzas de la materia inorgánica. Basando su filosofía proto-darwiniana de la naturaleza en su metafísica y las ciencias empíricas de su época, Schopenhauer vio la naturaleza como un escenario donde los seres vivos compiten para sobrevivir y procrear, donde las especies se adaptan a las condiciones ambientales y, lo que más enfatiza Schopenhauer, donde los seres sintientes sufren como esclavos virtuales de su voluntad de vivir [Wille zum Leben].

1.1 IDEOLOGÍA FILOSÓFICA.

La metafísica y la filosofía de la naturaleza de Schopenhauer lo llevaron a la doctrina del pesimismo: la opinión de que los seres sintientes, con pocas excepciones, están destinados a luchar y sufrir mucho, todo sin ningún propósito o justificación final y, por lo tanto, la vida no es realmente digna de ser vivida. Esta es una visión que rara vez se ha defendido en la historia del pensamiento occidental y se convirtió en un potente problema filosófico para Nietzsche y los existencialistas ateos.

Para mitigar un poco su pesimismo, Schopenhauer ve un papel saludable para el intelecto en la vida humana. Identifica tres formas principales en las que el intelecto se libera hasta cierto punto de la servidumbre a la voluntad y su egoísmo concomitante:

1. Experiencia estética y la producción artística.
2. Actitudes y acciones compasivas.
3. Ascética resignación de la existencia encarnada.

En cada una de estas tres formas de estar en el mundo, un sujeto ejerce diversos grados de libertad de la voluntad de vivir, una libertad que está indisolublemente ligada a un grado de "conocimiento intuitivo" del mundo, o, como lo diría más tarde Wittgenstein, de "ver el mundo correctamente". Así, el modo de ser del perceptor

estético, el artista, el agente compasivo y el santo ascético tienen cada uno un valor moral en virtud de que poseen un grado de verdadera comprensión del mundo, que les permite alcanzar un grado de libertad con respecto a la realidad, egoísmo ordinario, y que los lleva a no aumentar, o posiblemente disminuir, la cantidad de sufrimiento en el mundo.

CAPÍTULO 2.

ARTHUR SCHOPENHAUER Y LA ESTÉTICA KANTIANA.

Al igual que con su filosofía en su conjunto, Schopenhauer toma su punto de partida en la estética de Kant, elogiándolo por profundizar el giro subjetivo en la estética filosófica y por lo tanto ponerla en el camino correcto (MVR I, Apéndice, 560-61)². Al igual que Kant, sostenía que el fenómeno de la belleza solo se iluminaría mediante un escrutinio cuidadoso de sus efectos sobre el sujeto, en lugar de proceder al estilo objetivista pre-kantiano, buscando las propiedades de los objetos, como la suavidad, la delicadeza y la pequeñez, que supuestamente dan lugar al sentimiento de lo bello. Pero el giro subjetivo es hasta dónde llega el mérito estético-metodológico de Kant, según Schopenhauer: es demasiado indirecto, debido al método primario de Kant en filosofía, el argumento trascendental.

Aplicado al fenómeno de la belleza en la "Crítica del poder del juicio", Kant parte de un análisis de los juicios que el sujeto hace sobre los objetos de la experiencia, por ejemplo, "esta rosa es hermosa". Después de ofrecer un análisis de la lógica de tales juicios estéticos, que se basan en el sentimiento, más particularmente en un sentimiento de placer desinteresado, pero que también reclaman validez subjetiva universal, Kant busca las condiciones "a priori"³ de la posibilidad de hacer juicios que tengan esta forma lógica.

Por el contrario, Schopenhauer no cree que el esteticista deba partir del "juicio" estético, sino de la "experiencia estética" inmediata, antes de que el sujeto intente formular juicios sobre esa experiencia (MVR I, 530-531). La defensa de este enfoque, más que el enfoque de Kant en los juicios, tiene que ver con las formas en que Schopenhauer se aparta de la epistemología de Kant. Muy brevemente, la cuestión clave tiene que ver con el estado del conocimiento no

² Las páginas que hacen referencias al vol. I se refieren a la traducción de la edición de Cambridge; y las que hacen referencias al vol. II a la traducción de Payne)

³ a priori. Loc. lat. que significa literalmente 'por lo que precede'. En el ámbito de la filosofía, se emplea para referirse al conocimiento deductivo, esto es, al que se adquiere independientemente de la experiencia, yendo de las causas a los efectos y de lo universal a lo particular.

Tomado de: <https://www.rae.es/dpd/a%20priori>

conceptual. Como sostuvo Kant, “[los] pensamientos sin contenido son vacíos, las intuiciones sin conceptos son ciegas” (A50-51 / B74-75). Schopenhauer se adhiere a la primera cláusula, pero sostiene que de hecho existe lo que los filósofos de hoy podrían llamar "contenido no conceptual" y lo que él denominó de diversas formas como "cognición intuitiva", "conocimiento de la percepción" o "sentimiento". Esta cognición nos permite, y a muchos animales no racionales, navegar y operar en el mundo en gran medida sin conceptos. Además, para Schopenhauer, este es el tipo de conocimiento que obtenemos, “por excelencia”, a través de experiencias estéticas de la naturaleza y el arte; pero este conocimiento no es o al menos todavía conceptual, aunque es un conocimiento de las “Ideas platónicas” o características esenciales del mundo fenoménico.

Para preservarnos a nosotros mismos o comunicar el "conocimiento intuitivo" a otros, podemos intentar "mostrarlo" o "decirlo". Si uno es un artista, podría mostrar tal conocimiento al intentar incorporarlo en una obra de arte. Pero para los no artistas, tratar de "decir" este conocimiento significa intentar capturarlo proposicionalmente, y al hacerlo, para Schopenhauer, "traducimos" el conocimiento intuitivo en conceptual mediante un proceso de abstracción. Desafortunadamente, algo se pierde inevitablemente en la traducción. Por tanto, concluye Schopenhauer, el punto de partida de Kant —el juicio estético— ya se encuentra alejado de la verdadera experiencia estética. Y como esta remoción no es inocua, en la medida en que el juicio no transmite fielmente la riqueza de la experiencia, el juicio estético constituye el foco equivocado para la teorización estética.

Sin embargo, la brecha entre la experiencia estética y los juicios estéticos genera una dificultad esencial para las "teorías" estéticas, ya que estas se formulan necesariamente de manera proposicional y, por lo tanto, no pueden capturar por completo la riqueza de la experiencia estética inmediata, (primera persona). Para su crédito, Schopenhauer es bastante franco acerca de los “límites metodológicos de la teorización estética”⁴, especialmente en el caso de la música. No obstante, se aventura a ofrecer tal teoría con la esperanza de que a través de esta puede convencer al lector de la "importancia y el alto valor del arte (que rara vez se reconocen lo suficiente)" (MVR I, 294) y ayudar al lector a entrar en un espacio

⁴ (MVR I, sección 52; ver también Goehr 1998.)

psicológico donde todas las personas puedan obtener los profundos conocimientos que le brinda la naturaleza y las bellas artes.

2.1 EXPERIENCIA ESTÉTICA.

La experiencia estética se presenta en dos enfoques para Schopenhauer, lo bello y lo sublime, y se puede tener a través de la percepción tanto de la naturaleza como del arte. Aunque la estética del siglo XVIII también incluyó lo "pintoresco", esto desaparece como una categoría separada en las teorías estéticas de Kant y Schopenhauer.

Casi todos los seres humanos, sostiene, son capaces de experimentar una vivencia estética, de lo contrario serían "absolutamente insensibles a la belleza y la sublimidad; de hecho, estas palabras no tendrían sentido para ellos" (MVR I, 218). A pesar de esta capacidad casi universalmente compartida para la experiencia estética, Schopenhauer señala que la mayoría de la gente disfruta de ella solo ocasionalmente. Hay dos condiciones necesarias y suficientes conjuntamente para cualquier experiencia propiamente estética, una subjetiva y otra objetiva.

2.2 LADO SUBJETIVO

La cognición ordinaria, según Schopenhauer, está ligada a la voluntad del individuo, es decir, a los esfuerzos egoístas de cada uno. Este tipo de abnegación se encuentra subordinada a las cuatro formas del "principio de razón suficiente" (PRS⁵), el principio que sostiene que nada es sin una razón de por qué lo es (FR, §5). El 'PRS' es la formulación de Schopenhauer de las formas en que los seres humanos condicionan cognitivamente el mundo de la representación. Incluye el espacio, el tiempo y la causalidad, así como formas de explicación psicológica, lógica y matemática.

Por el contrario, la experiencia estética consiste en que el sujeto logre una percepción del mundo sin voluntad. Para que el sujeto logre tal percepción, su intelecto debe dejar de ver las cosas de la manera ordinaria, relacionadamente y en última instancia en relación con la propia voluntad, debe dejar de considerar el Dónde, Cuándo, Por qué y Para qué de las cosas, y

⁵ Entiéndase, cada que se encuentre la abreviatura PRS, como PRINCIPIO DE RAZÓN SUFICIENTE.

considerar simple y exclusivamente. El 'Qué'" (MVR I, 201). En otras palabras, la percepción sin voluntad es la percepción de objetos simplemente para la comprensión de lo que son esencialmente, en y para sí mismos, y sin tener en cuenta las relaciones reales o posibles que esos objetos fenoménicos tienen con el yo esforzado.

Schopenhauer caracteriza al sujeto que tiene experiencia estética como el "sujeto puro de la cognición". Es "puro" en el sentido de que el intelecto del sujeto no está operando al servicio de la voluntad de vivir durante la experiencia estética, aunque este sujeto todavía está "encarnado", porque sin encarnación, sin los sentidos, un sujeto no percibirá en todos (MVR I, 198). Así, mientras el sujeto puro del conocimiento está temporalmente libre del servicio de la voluntad individual, sigue siendo idéntico al sujeto encarnado del querer. La libertad del intelecto del servicio a la voluntad individual constituye una especie de actuación "fuera de carácter". Sin embargo, sigue siendo confuso cómo el intelecto puede dejar de servir a la voluntad del individuo⁶.

Similar a la noción de placer desinteresado en Kant, en la estética de Schopenhauer el lado subjetivo de la experiencia estética implica el placer sin voluntad de la tranquilidad. La experiencia de la tranquilidad estética contrasta fuertemente con el deseo ordinario. Todo querer, según Schopenhauer, implica sufrimiento, en la medida en que se origina en la necesidad y la deficiencia. La satisfacción, cuando se alcanza, proporciona una alegría pasajera y cede con bastante rapidez al doloroso aburrimiento, que equivale a una deficiencia, y que reinicia todo el proceso. Dada esta sombría explicación del querer, no es sorprendente que Schopenhauer describa la experiencia estética en términos verdaderamente entusiastas como "el estado indoloro que Epicuro valoraba como el bien supremo y el estado de los dioses", y como "el sábado de la servidumbre penal de Dios. Dispuesto cuando la rueda de Ixión⁷ se detiene" (MVR I, 220).

⁶ (Más sobre esto en 5.5; para una descripción detallada del papel de la libertad en la teoría estética de Schopenhauer, ver Neill y Shapshay 2012).

⁷ Véase el siguiente enlace para contexto histórico de la rueda de Ixión.
<https://www.tiempo.com/ram/383642/mito-griego-ixion-halo-220/>

2.3 LADO OBJETIVO.

El lado objetivo de la experiencia estética está necesariamente correlacionado y ocurre simultáneamente con la falta de voluntad estética: es la percepción de lo que Schopenhauer llama las "Ideas platónicas". La voluntad "qua"⁸ cosa en sí misma, según la metafísica de Schopenhauer, se objetiva a sí misma en grados particulares; las Ideas corresponden a estos grados de objetivación. La Idea en cada cosa particular es lo perdurable y esencial en ella (MVR I, 206) y sólo se puede intuir en la experiencia estética de la naturaleza y el arte (MVR I, 182).

El estatus ontológico y la coherencia de las Ideas dentro de la metafísica de Schopenhauer ha sido la manzana de la discordia para los comentaristas⁹. El problema es el siguiente: según Schopenhauer sólo hay dos aspectos del mundo, primero, el mundo como voluntad (la cosa en sí misma o "voluntad"); y, segundo, el mundo como representación. Las Ideas, sin embargo, encajan perfectamente en el aspecto "ninguno". Por un lado, las Ideas parecen pertenecer al mundo como voluntad: en virtud de ser la "objetividad inmediata y por tanto adecuada de la cosa en sí" (MVR I, 197) las Ideas son independientes de las condiciones cognitivas del tiempo, espacio y causalidad (MVR I, 204). Sin embargo, a diferencia de la voluntad en sí misma, las Ideas pueden ser percibidas directamente por un sujeto y, por lo tanto, son más parecidas a representaciones. Sin embargo, en contraste con las representaciones ordinarias, las Ideas reveladas en el objeto fenoménico aún no han entrado en las formas particularizantes de la "PRS" (más notablemente, espacio, tiempo y causalidad), son más bien universales.

Otra dificultad para la sostenibilidad de las ideas en el sistema de Schopenhauer es el hecho de que a menudo se refiere a las ideas en plural. Para Schopenhauer, el espacio y el tiempo son el "principium individuationis"; pero como las Ideas son independientes del espacio y el tiempo, no está claro cómo pueden individualizarse en absoluto. Una opción para comprender el lugar de las Ideas en su sistema sería verlas como si desempeñaran el papel de un puente epistémico más que metafísico entre la voluntad única y los muchos fenómenos. Esto ayuda a explicar su estatus individualizado de la siguiente manera: en una sugerente metáfora,

⁸ En contexto con la traducción editorial, entiéndase "QUA" como "cosa en sí misma"

⁹ Ver Hamlyn 1980, Capítulo 6; Young 1987, 2005; Atwell 1995.

Schopenhauer compara las Ideas con “pasos en la escalera de la objetivación de esa voluntad, de la cosa verdadera en sí misma” (MVR I, 198); si uno entiende la “escalera” —el conjunto de Ideas— como parte del mundo como representación, entonces cada Idea — cada “escalón” en la escalera — es un universal percibido en varios objetos espaciotemporales particulares. Las Ideas son entonces las características esenciales de los objetos o estados de cosas que los seres humanos pueden percibir cuando su atención se centra directamente en el “qué” más que en el “por qué” o el “por qué” de los fenómenos. Debe notarse, sin embargo, que las Ideas no son abstraídas por el sujeto como lo son los conceptos en el punto de vista de Schopenhauer, sino que, más bien, se perciben directamente “en ellos”. En resumen, las Ideas parecen tener más sentido dentro de su sistema como “objetos abstractos”, objetos que no son espaciotemporales, que no están en relación causal con nada, y que no han sido abstraídos como un concepto, sino que son los aspectos reales, objetivos y esenciales del mundo como representación tal como la percibe un sujeto sin voluntad (MVR I, 234, 236). El papel crucial que desempeñan en el sistema de Schopenhauer es que son los objetos de toda experiencia estética, tanto del artista como del espectador, y su percepción constituye una comprensión de la naturaleza esencial del mundo fenoménico.

CAPÍTULO 3.

LO BELLO Y LO SUBLIME.

3.1 LO BELLO.

Cuando la transición del sujeto al estado tranquilo y sin voluntad de contemplación estética se produce con facilidad, es decir, cuando los objetos "encuentran ese estado a mitad de camino", convirtiéndose en "representantes de sus Ideas en virtud de su intrincado y al mismo tiempo claro en determinada forma" (MVR I, 225), entonces el sujeto experimenta lo bello. Los objetos naturales, especialmente la flora, se adaptan más fácilmente a la experiencia de lo bello.

Sin embargo, los objetos pueden ser resistentes a la contemplación estética de dos formas principales: pueden estimular los apetitos corporales, o pueden ser hostiles de alguna forma a la voluntad humana de vivir.

3.2 EL ESTIMULANTE

La primera categoría de objetos resistentes a la contemplación, Schopenhauer los denomina, "los estimulantes" o los "encantadores". Estos pueden ser estimulantes positiva o negativamente. En el lado positivo, da como ejemplos, "platos preparados y listos para la mesa, ostras, arenques, langosta, pan con mantequilla, cerveza, vino, etc." (MVR I, 232). Dado que sostiene que estos "necesariamente" despiertan el apetito, no se resisten a la contemplación estética y, por lo tanto, no son adecuados para ser presentados en obras de arte como los bodegones.

En la misma línea, un tratamiento calculadamente excitante de los desnudos — lo que hoy podríamos poner en un espectro de la pornografía— para Schopenhauer impide la contemplación estética porque inevitablemente excita la lujuria y, por lo tanto, va en contra de los objetivos propios del arte.

Schopenhauer puede tener espacio en su teoría estética para el arte erótico, pero este no es un tema que aborde explícitamente.

En el lado que los estimula negativamente, caen objetos que son repugnantes. Por razones paralelas a las que se ofrecen con respecto a los positivamente estimulantes, los objetos repugnantes también deben ser desterrados del arte, porque necesariamente suscitan una intensa voluntad negativa o “repugnancia”. La fealdad, sin embargo, no es idéntica a lo repugnante, no tiene por qué conducir a la repugnancia y tiene, para Schopenhauer, un lugar legítimo en el arte. Curiosamente, parece que, tanto para el estimulante positivo como el negativo, Schopenhauer no cree que podamos despegarnos intelectualmente de nuestra atracción, lujuria o repugnancia para contemplarlos estéticamente. Pero los motivos por los que sostiene este punto de vista siguen siendo algo oscuros.

3.3 LO SUBLIME

La otra clase de “objetos” o fenómenos resistentes a la contemplación son aquellos que tienen una relación 'hostil' con la voluntad humana en la medida en que son tan vastos o poderosos que amenazan con abrumar al individuo humano o reducir su existencia en este planeta a una mera mota. Schopenhauer da como ejemplos paisajes desérticos, cascadas y el cielo nocturno estrellado, entre muchos otros. Sin embargo, a diferencia del caso de lo estimulante, Schopenhauer sí cree que la contemplación estética de estos fenómenos es posible, y cuando ocurre, la experiencia es la de lo sublime.

Siguiendo la distinción de Kant, Schopenhauer identifica dos variedades de lo sublime, lo dinámico y lo matemático. Se distinguen por la naturaleza de la amenaza que representa para la voluntad humana en general: si es física, entonces, para Schopenhauer, es un caso de lo sublime dinámico; si es psicológico, entonces es un caso de lo sublime matemático. Aunque lo sublime se puede experimentar con obras de arte, especialmente con la tragedia, la mayoría de los ejemplos de Schopenhauer provienen de la naturaleza e incluyen una variedad de paisajes y fenómenos naturales que van desde un paisaje invernal

helado que ofrece muy poca luz y calor hasta una violenta tormenta en el mar. Los ordena en términos de grados de la sensación sublime que probablemente puedan permitirse. Cuanto mayor sea la magnitud de la amenaza planteada, mayor será el grado de sentimiento sublime.

Schopenhauer ofrece una explicación fenomenológicamente compleja de cómo podemos obtener placer estético en escenas tan temibles o abrumadoras. Para contemplar estéticamente las Ideas en objetos hostiles, el sujeto debe reconocer primero el temor o la inmensidad del objeto, pero luego "apartarse conscientemente" de la amenaza, "liberándose violentamente de su voluntad" (MVR I, 226). Si el sujeto puede hacer esto y logra la contemplación sin voluntad de las Ideas que se expresan en estas cosas amenazadoras, entonces el sujeto experimenta un "estado de elevación", ese es el sentimiento de lo sublime.

Aunque Schopenhauer no es terriblemente explícito sobre las diferencias fenomenológicas entre lo bello y lo sublime, dos surgen de su relato:

1. Lo bello se caracteriza por una pérdida de la autoconciencia, mientras que lo sublime se caracteriza por "dos momentos de autoconciencia".
2. Lo bello es totalmente placentero, pero lo sublime se mezcla con dolor.

Si bien Schopenhauer se refiere a una especie de autoconciencia que permanece en la experiencia de lo bello, "el hecho de que": uno está de alguna manera 'liberando' su intelecto del servicio de la voluntad, y la percepción de uno ya no está al servicio de la voluntad del individuo "no están presentes en la mente" en su descripción de lo bello.

Sin embargo, en la experiencia de lo sublime, estos dos elementos adicionales de la autoconciencia; la conciencia de liberarse y la conciencia de haber sido liberado de la voluntad y de sus afanes —están presentes, y estas instancias de conciencia de segundo orden van acompañadas del sentimiento de "exaltación" por encima de la voluntad (MVR I, 233). El placer de la exaltación está, pues, ligado al reconocimiento sentido del poder del sujeto para desprenderse de las presiones de su voluntad individual, y resuena con la explicación kantiana de lo sublime, con su reconocimiento sentido de la propia vocación y libertad moral-racional.

Lo sublime juega un papel importante en la teoría de la tragedia de Schopenhauer y su solución al 'problema de racionalidad' de la tragedia, a saber, ¿cómo podemos racionalmente sentir placer al presenciar escenas terribles y sentir las dolorosas emociones de miedo y piedad que son parte integral de una experiencia, de drama trágico? Además del alto valor cognitivo de este género, Schopenhauer considera el placer de la tragedia como el grado más alto del sentimiento de lo dinámicamente sublime (MVR II: 433). Estas dos facetas del relato de la tragedia de Schopenhauer ayudan a explicar la racionalidad de comprometerse con el drama trágico, así como el significado ético del género, que a menudo se observa.

3.4 VARIACIONES DEL PLACER ESTÉTICO COMO ARTE DE VIDA.

El placer en la experiencia estética proviene de tres fuentes principales en la teoría estética de Schopenhauer. Primero, está la tranquilidad de la falta de voluntad (este es el placer predominante de lo bello); en segundo lugar, está el placer de la exaltación consciente de sí misma sobre la voluntad de vivir, un placer similar al orgullo kantiano o al respeto por la vocación racional-moral de uno (aunque Schopenhauer repudia la visión de Kant de la razón práctica pura); y un tercer tipo de placer se deriva de la percepción de las Ideas, pero es distinto de la tranquilidad.

Schopenhauer sostiene que el placer vendrá a veces más del lado subjetivo y otras del lado objetivo de la experiencia estética. Cuando las Ideas percibidas objetivan grados inferiores de la voluntad como cosa en sí misma, el placer derivará más de la experiencia de la tranquilidad sin voluntad, ya que las Ideas no son demasiado significativas. Sin embargo, cuando las Ideas objetivan grados superiores de la voluntad, es decir, objetivaciones más complejas y completas de la voluntad, el placer se derivará más del significado cognitivo de estas Ideas. La jerarquía en las gradaciones de la objetivación de la voluntad tiene implicaciones de gran alcance para la filosofía del arte de Schopenhauer y para la jerarquía que plantea entre las formas y géneros artísticos.

3.5 LIBERTAD ESTÉTICA.

El problema es que la experiencia estética parece requerir la liberación del intelecto de su servicio a la voluntad de vida. Pero según Schopenhauer, el intelecto nace originalmente como una herramienta y, por regla general, sirve a las necesidades de la voluntad de vivir. Sostiene además que la naturaleza no hace nada en vano. Entonces, parecería que el intelecto "no puede" realmente romper con la voluntad, pero si esto es así, entonces la experiencia estética no sería posible. En última instancia, esta cuestión está relacionada con la posibilidad de la libertad humana de manera más general en el pensamiento de Schopenhauer.

En su ensayo premiado "Sobre la libertad de la voluntad", Schopenhauer sigue a Kant al abrazar una especie de compatibilismo. La naturaleza es determinista, pero la 'posibilidad' de libertad está garantizada por el 'en sí' del mundo que es independiente de la 'PRS' y de esa manera es indeterminado en todas sus obras posteriores a la disertación de 1813, sin embargo, Schopenhauer se aparta de la visión de Kant de la "causalidad a través de la libertad" a través de un yo neumónico. No obstante, la posibilidad de la libertad estética está garantizada por la doctrina trascendental-idealista de la distinción entre carácter empírico e inteligible. En virtud de la "doble cara" del carácter del individuo, el individuo puede tener libertad trascendental / moral, ya que Schopenhauer ve el carácter inteligible como el acto del libre albedrío "en cuanto" cosa en sí mismo; cuya aparición, desarrollada y dibujada en el tiempo, el espacio y todas las formas del principio de razón suficiente, es el carácter empírico. (MVR I, sección 55, 316)

Exactamente cómo el intelecto puede desprenderse de los intereses de la voluntad individual —el carácter empírico— en virtud del carácter inteligible es difícil, quizás imposible, de decir, aunque Schopenhauer tiene claro que la operación de la libertad trascendental no debe entenderse como causal ya que la causalidad se aplica sólo dentro del ámbito empírico.

Sin embargo, en los casos de experiencia estética (especialmente lo sublime) el intelecto "sí" logra liberarse de la servidumbre de la voluntad. Además, en los casos de "salvación" ascética de la existencia encarnada, una persona puede incluso querer resignarse a querer por completo. Claramente, en su opinión, hay momentos reales de libertad humana, cuya posibilidad está garantizada a través del carácter inteligible y su identidad cercana a la voluntad "qua" cosa en sí misma; pero "exactamente cómo" la libertad "entra" en el ámbito empírico en estos casos sigue siendo, en términos de Schopenhauer, citando a Malebranche, "un misterio" (MVR I, sección 70, 431).

CAPÍTULO 4.

CATEGORÍAS CONCLUSIVAS QUE DETERMINAN EL ARTE DE SOBREVIVIR EN ARTHUR SCHOPENHAUER.

4.1 EL GENIO.

Como en la estética de Kant, el arte genuino desde el punto de vista de Schopenhauer es el producto de un genio o alguien que ha sido "momentáneamente inspirado hasta el punto de ser genial" (MVR I, 261). Pero interpreta el proceso creativo del genio de manera bastante diferente a Kant. Para todas las bellas artes, salvo la música, que constituye una excepción importante que se trata a continuación, el genio produce arte primero al contemplar una Idea en la naturaleza o en los asuntos humanos. A veces, el genio es ayudado por su imaginación, que le permite percibir Ideas tanto en la experiencia posible como en la real. Luego, con habilidad técnica, encarna las Ideas que ha percibido en una forma (ya sea en mármol, pintura o palabras en la página impresa) que permite que los demás perciban las Ideas. De esta manera, el genio presta su capacidad superlativa para percibir Ideas en cosas reales o imaginarias a la persona común, que puede percibir con menos facilidad las Ideas del mundo fenoménico.

Schopenhauer ve una relación entre el genio y la locura. Él cree que "todo aumento del intelecto más allá de la medida ordinaria es una anomalía que conduce a la locura" (MVR I, 215); dado que el genio se distingue por su superfluidad de intelecto (MVR I, 211), lo que le permite apartarse de las preocupaciones mundanas más a menudo y de manera más sostenida para percibir las Ideas en las cosas y en los patrones de la vida humana, está dispuesta así a la locura. Además, los genios se parecen a los locos en la medida en que a menudo están tan absortos en percibir lo esencial de la vida que prestan poca atención a los detalles y generalmente son terribles en los asuntos prácticos. Pero el verdadero factor distintivo entre el "loco" y el genio tiene que ver con la memoria. A partir de sus "frecuentes visitas a manicomios" y sus reflexiones sobre los síntomas de estos reclusos reales, como sobre los de personajes de la literatura que se han vuelto locos (por ejemplo, Ofelia, el rey Lear, Ajax),

Schopenhauer plantea la hipótesis de que los locos carecen de interconexiones fiables entre hechos pasados y presentes, y en muchos casos esto se debe a algún suceso traumático que han sufrido en su pasado. Por el contrario, el genio tiene una memoria que funciona con normalidad.

4.2 CATEGORÍAS ENTRE LAS BELLAS ARTES.

Las diferencias entre las bellas artes (nuevamente, aparte de la música) tienen que ver con el medio en el que se copian las Ideas y a través del cual pueden ser percibidas por otros sujetos y así transmitidas. Pero las bellas artes también difieren y admiten una jerarquía basada en la “escalera” jerárquica de las Ideas, las cuales en sus formas de arte (y dentro de las formas de arte, los géneros) son aptas para expresar. Subir la escalera de la objetivación de la voluntad en Ideas, de menor a mayor, es una cuestión de la creciente complejidad e integridad en la expresión fenomenal de la voluntad. Y así, lo mismo se aplica a las bellas artes, de nuevo, con la excepción de la música, cuyo único objetivo, para Schopenhauer, es copiar las Ideas y, por tanto, que el genio las haga intuitivamente perceptibles para los demás.

4.3 ARQUITECTURA Y FUENTE ARTÍSTICA.

En el peldaño más bajo de la escala de las bellas artes, Schopenhauer sitúa la arquitectura, la cual, hacer clara la objetivación de la voluntad en el nivel más bajo de su visibilidad, donde se muestra como el torpe esfuerzo de la masa, conforme a la ley, pero sin conocimiento. (MVR I, 283)

Las Ideas encarnadas en la arquitectura son la masa, la gravedad, la rigidez, la luz y las Ideas de los materiales utilizados como la piedra o la madera. En el mismo peldaño Schopenhauer sitúa la fuente artística, cuyo objetivo es revelar la objetivación de la voluntad en sustancias fluidas; esta forma de arte encarna las Ideas de fluidez, falta de forma, transparencia y similares.

4.4 JARDINERÍA PAISAJÍSTICA.

Ascendiendo en la escala, Schopenhauer trata la jardinería paisajística, puesto que ésta "realiza el mismo servicio para los niveles más altos de la naturaleza vegetal" que la arquitectura y la fuente para la naturaleza no viviente (MVR I, 243). El objetivo de esta obra de arte es promover la belleza escénica de un área cultivando una variedad de especies en una yuxtaposición y combinación que permita que lo esencial en cada tipo de planta emerja de manera distinta. Schopenhauer observa, sin embargo, que el jardinero paisajista ejerce menos control sobre sus materiales que el arquitecto y, por lo tanto, la belleza real de esta forma de arte se debe más a la naturaleza misma que al artista.

4.5 ESCULTURA Y PINTURA.

Al llegar a las formas de arte que retratan la naturaleza viva y sensible, Schopenhauer coloca pinturas y esculturas de animales no racionales en pie de igualdad. Estas bellas artes también tratan la forma humana y permiten la percepción de la Idea de humanidad, incluida la individualidad del modelo o sujeto, en el caso del retrato y la escultura. Captar la individualidad de los seres humanos es importante para la expresión de la Idea de humanidad "porque, en cierta medida, el individuo humano como tal tiene la dignidad de una Idea propia" (MVR I, 251).

Dentro de la pintura, Schopenhauer sigue en su mayor parte la jerarquía de géneros establecida por la pintura académica en ese momento, clasificando la naturaleza muerta y la pintura de paisajes por debajo de la pintura histórica y de género. Esta clasificación se debe a los grados más bajos de objetivación de la voluntad en los temas habituales de la pintura de naturaleza muerta y paisaje: frutas, flores, cadáveres de animales, paisajes naturales y similares. Pero se aparta de la jerarquía tradicional de la pintura académica en su afirmación de que los plebeyos y las escenas mundanas de las pinturas de género no son de ninguna manera inferiores a las grandes figuras y eventos históricos como sujetos de pintura.

Porque lo genuinamente significativo en los sujetos históricos no es precisamente lo individual, no el hecho particular como tal, sino lo universal en él, el aspecto de la Idea de humanidad que se expresa a través de él. (MVR I, 257)

Así, las representaciones de campesinos en una taberna discutiendo sobre cartas y dados pueden ser tan significativas como las representaciones de ministros en un palacio discutiendo sobre mapas y países (MVR I, 256). De hecho, él cree que un artista haría muy bien únicamente en concentrarse en las escenas, eventos, luchas y alegrías de las masas con el fin de desplegar la variada Idea de humanidad en la pintura, la escultura o la poesía.

4.6 LA POESÍA.

El objetivo de la poesía, en la que Schopenhauer incluye todas las formas de literatura y teatro, es revelar y comunicar las Ideas a través de conceptos abstractos comunicados por medio de palabras.

Schopenhauer utiliza una analogía de la química para describir el objetivo del verdadero poeta. Así como el químico combina varios líquidos para destilar precisamente los precipitados sólidos que quiere, el objetivo del poeta es usar conceptos abstractos, pero restringir la generalidad de estos conceptos (mediante el uso de epítetos y otros descriptores vívidos) a “precipitar” imágenes precisas en la mente de sus lectores, oyentes o espectadores (MVR I, 269). La generalidad de su material, el concepto, permite que la poesía exprese una gran cantidad de Ideas. Puede abarcar toda la naturaleza, pero es especialmente apto para expresar la Idea de humanidad en sus acciones, pensamientos y sentimientos. Y al expresar esta Idea en su multiplicidad, la poesía tiene una clara ventaja sobre la historia, según Schopenhauer (aquí siguiendo a Aristóteles), porque la poesía no está en deuda con los hechos y las personas reales, sino más bien con lo que es posible o probable y, por lo tanto, puede captar mejor lo que es verdaderamente significativo en la existencia humana.

Los diversos géneros de poesía expresan diferentes facetas de la Idea de humanidad: la poesía lírica (incluida la canción) expresa los pensamientos y sentimientos interiores de la humanidad en su conjunto; la novela, la épica y el drama son tipos de literatura más “objetiva” que expresan la Idea de humanidad a través de la representación de personajes significativos en situaciones significativas. En el peldaño más alto del arte poético, para Schopenhauer, se encuentra la tragedia, cuyo objetivo es el "retrato del aspecto terrible de la vida" donde "el dolor indecible, la miseria de la humanidad, el triunfo de la maldad, el

dominio desdeñoso del azar, y la caída desesperada de los justos y los inocentes es presentada ante nosotros” (MVR I, 280).

Schopenhauer ve un gran significado cognitivo y ético en las Ideas expresadas en la tragedia, ya que este género ofrece "una indicación significativa de la naturaleza del mundo y de la existencia" y sacude la tendencia natural de una persona hacia el optimismo. La única constante en la tragedia es el “retrato de una gran desgracia” (MVR I, 281), pero esto puede producirse, por su cuenta, de tres formas principales:

1. A través de la excepcional maldad de ciertos personajes (da como ejemplos de este tipo "Ricardo III, Otelo" y "El mercader de Venecia" de Shakespeare, así como "Antígona" de Sófocles, entre otros).
2. A través del destino ciego (por ejemplo, Sófocles "Oedipus Tyrannus", "la mayoría de las tragedias de los antiguos", "Romeo y Julieta" de Shakespeare, "Tancredo" de Voltaire y "La novia de Messina" de Schiller).
3. A través de personajes moralmente ordinarios en sus típicas relaciones entre ellos.

Este último tipo de tragedia es la más valiosa, para Schopenhauer, porque nos muestra el mayor infortunio no como una excepción, no como algo provocado por circunstancias raras o personajes monstruosos, sino más bien como algo que se desarrolla sin esfuerzo y espontáneamente a partir de las acciones y el carácter de las personas, casi como si fuera esencial, llevándolo así terriblemente cerca de nosotros. (MVR I, 282).

Las tragedias de este tipo son más raras y más difíciles de ejecutar. Buenos ejemplares de este tipo incluyen "*Clavigo*" de Goethe y "*Fausto*, el *Hamlet* de Shakespeare" en la relación de *Hamlet* con *Laertes* y *Ofelia*. Aunque Schopenhauer obviamente no vivió para verlos, es probable que hubiera aprobado las tragedias modernas de *Arthur Miller* como '*All My Sons*' y '*Death of a Salesman*', que parecen caer completamente en este tipo.

4.7 LA MÚSICA.

No es de extrañar que Schopenhauer fuera el favorito de los compositores de los siglos XIX y XX, ya que argumentó que la música tiene un estatus verdaderamente excepcional entre las

artes y revela de manera única la esencia del “en sí mismo” del mundo. La música que brinda tal conocimiento, la única música que él considera digna de ese nombre es la música clásica / romántica, no programática sin texto, o lo que se denominó a fines del siglo XIX, "música absoluta". A diferencia de todas las demás artes, que expresan o copian las Ideas (las características esenciales del mundo fenoménico), Schopenhauer afirmó que la música expresa o copia la voluntad en sí misma, sin pasar por alto las Ideas. Esto pone la música y las Ideas a la par en términos de la franqueza de su expresión de la cosa en sí misma (MVR I, 285). Para comprender el razonamiento de Schopenhauer en esta visión bastante asombrosa del significado cognitivo de la música, es necesario prestar atención al papel del sentimiento en la epistemología de Schopenhauer, y especialmente al sentimiento de encarnación que un sujeto puede experimentar al prestar atención a los actos ordinarios de la música.

La voluntad es el sentimiento de encarnación -el conocimiento intuitivo e inmediato 'que uno quiere' cuando, por ejemplo, se quiere levantar el brazo, lo que es monumentalmente significativo para Schopenhauer en su identificación de la cosa kantiana en sí misma con la voluntad. El conocimiento de primera persona 'que' uno quiere es inmediato, en lugar de inferirse de la observación, según Schopenhauer, y está despojado de todas las formas del 'PRS' (incluido el espacio, la causalidad e incluso el ser-un-objeto-para -un sujeto) con una excepción, la forma de 'tiempo')

De manera similar, Schopenhauer sostiene que la experiencia de la música “absoluta” (música que no busca imitar el mundo fenoménico y no está acompañada de narrativa o texto) ocurre en el tiempo, pero no involucra ninguna de las otras condiciones cognitivas de la experiencia. Así, como el sentimiento de encarnación, Schopenhauer cree que la experiencia de la música nos acerca epistémicamente a la esencia del mundo como voluntad; es una experiencia tan directa de la voluntad 'qua' cosa en sí misma como es posible para un ser humano. La experiencia absolutamente directa de la voluntad es imposible porque siempre estará mediada por el tiempo, pero en la experiencia primera personal de la voluntad y la experiencia de la música, la cosa en sí ya no está velada por nuestras otras formas de condicionamiento cognitivo. Por tanto, estas experiencias son epistémicamente distintivas y metafísicamente significativas.

Dado que la voluntad se expresa tanto en las Ideas como en la música, Schopenhauer razona que debe haber analogías entre ellas. De hecho, extrae muchas de estas analogías estructurales: entre las notas graves de la armonía y los grados más bajos de objetivación de la voluntad en la naturaleza inorgánica; entre la melodía y la “historia más secreta” del ser humano, es decir, “cada emoción, cada esfuerzo, cada movimiento de la voluntad, todo lo que la razón acumula bajo el concepto amplio y negativo del sentimiento” (MVR I, 287); ritmos como los de la música de baile son análogos a la felicidad fácil y común, mientras que el "allegro maestoso" corresponde a grandes y nobles esfuerzos tras metas distantes; la "inagotabilidad" de las melodías posibles es análoga a la "inagotabilidad de la naturaleza en la variedad de individuos, fisonomías e historias de vida". (MVR I, 288).

A pesar de estas y muchas otras analogías que Schopenhauer establece entre la música y las Ideas, subraya la noción de que la música no imita las apariencias, sino que expresa la voluntad lo más directamente posible. Lo hace predominantemente expresando sentimientos universales: no expresa esta o aquella alegría individual o particular, esta o aquella tristeza o dolor o horror o exaltación o alegría o paz mental, sino más bien alegría, tristeza, dolor, horror, exaltación, alegría y paz mental como tal en 'ellos mismos', abstractamente ..., (MVR I, 289)

Él apoya este relato de la música primero como una inferencia a la mejor explicación. En el tercer libro de su obra principal, Schopenhauer da por sentado que el lector ha estado al menos algo convencido por la metafísica por la que ha argumentado. Además, Schopenhauer sostiene que la gente a menudo siente que la música es la más poderosa de todas las artes, proporcionando un "profundo placer con el que vemos que los recovecos más profundos de nuestra naturaleza encuentran expresión". Y llama nuestra atención sobre lo que hoy podríamos llamar "el efecto de la banda sonora", es decir, el hecho de que, cuando se reproduce música adecuada para cualquier escena, acción, evento o entorno, parece revelarnos su significado más secreto y parece ser el comentario más preciso y distinto al respecto. (MVR I, 262)

Finalmente, para Schopenhauer, "el hombre que se entrega por completo a la impresión de una sinfonía, es como si viera pasar dentro de sí todos los acontecimientos posibles de la vida y del mundo" pero sin poder precisar semejanza alguna de los acontecimientos de la vida a

la música que ha experimentado. Dado todo esto, Schopenhauer cree que su explicación (la música es una copia de la voluntad "qua" en sí misma) se justifica como una inferencia a la mejor explicación de la experiencia, el poder y el significado de la música en la vida de los oyentes serios. Él cree que su metafísica de la música finalmente hace justicia al profundo placer y significado que experimenta la "sensibilidad musical" al escuchar música "verdaderamente excelente". (Sobre las tensiones entre esta descripción bastante alegre de la experiencia de la música y el pesimismo de Schopenhauer, ver Norman 2017.)

Además de esta inferencia a la mejor explicación, Schopenhauer también apela a los lectores de su teoría para que la contrasten con sus propias experiencias musicales. Y es con respecto a esta segunda forma de sustentar su relato de la música que, con admirable franqueza, afronta los límites de su teorización: reconozco, sin embargo, que es esencialmente imposible demostrar esta explicación, ya que asume y establece una relación de la música como representación con aquello que por su esencia nunca puede ser representación, y pretende considerar la música como la copia de un original que ella misma nunca puede ser representada directamente. Por tanto, no puedo hacer más que exponer aquí al final de este tercer libro, dedicado principalmente a una consideración de las artes, esta explicación del maravilloso arte de los tonos que me basta. Debo dejar la aceptación o la negación de mi punto de vista al efecto que tanto la música como todo el pensamiento comunicado en esta obra tienen en cada lector. Además, considero necesario, para que un hombre pueda asentir con genuina convicción a la explicación que se da aquí sobre el significado de la música, que escuche música a menudo con una reflexión constante sobre esto; y esto nuevamente requiere que él ya esté muy familiarizado con todo el pensamiento que expongo. (MVR I, 257)

Si un oyente serio y sensible sigue el consejo de Schopenhauer y escucha a menudo música con la filosofía del autor firmemente en mente, y este oyente "todavía" no está convencido de su teoría, ¿entonces qué? Schopenhauer admite que en este caso "no hay nada" más que pueda decir.

CAPÍTULO 5.

CONEXIONES ENTRE LA EXPERIENCIA DEL HOMBRE, LA ESTÉTICA Y LA ÉTICA.

5.1 ÉTICA Y COMPRENSIÓN.

Hay una serie de conexiones que Schopenhauer estableció explícitamente (pero más a menudo de manera implícita) entre la experiencia estética y su ética de la compasión y la salvación. En un pasaje extraño pero revelador al final de la sección 35 del Libro III, Schopenhauer pone estas palabras en la boca del "espíritu de la tierra": "La verdadera pérdida es tan imposible como la verdadera ganancia en este mundo de apariencias. Sólo existe la voluntad: ella, la cosa en sí misma, es la fuente de todas esas apariencias. Su autoconocimiento y su consecuente decisión de afirmar o negar es el único acontecimiento en sí mismo". (MVR I, 207)

Si uno interpreta este pasaje en el sentido que defiende el punto de vista de que la única elección realmente libre que tiene un individuo es afirmar o negar la voluntad de vivir después de haber adquirido el autoconocimiento, entonces se puede ver un gran significado ético para el arte y la experiencia estética en su Dimensión "cognitiva" en este pensamiento, pues sólo a través de la experiencia estética se adquiere el conocimiento intuitivo de las Ideas o, en el caso de la música, de la naturaleza de la voluntad misma. La música implica especialmente sentir emociones universales, emociones desprovistas de un contexto, motivo o individuo particular. En la medida en que nos sentimos conectados con todos los demás en el nivel del sentimiento, entonces la música tiene una conexión directa con la ética de la compasión de Schopenhauer, porque el sentimiento de que en realidad no somos, en última instancia, individuos separados, sino que más bien estamos unificados en el en sí del mundo, constituye el conocimiento intuitivo básico en la raíz de la actitud ética de la compasión.

Dado que la experiencia estética es la única manera de obtener una verdadera comprensión del mundo y la existencia en toda su multiplicidad, esto significa que la experiencia estética es una condición previa necesaria para hacer 'la elección ética' como se describe en la cita

anterior, para afirmar o negar la voluntad, el “único acontecimiento en sí mismo”. Por lo tanto, el significado cognitivo único del arte y la experiencia estética en general resulta tener una importancia ética crucial.

5.2 LA EXPERIENCIA DE LA LIBERTAD POSITIVA Y NEGATIVA.

Una segunda forma en que la experiencia estética tiene importancia ética para Schopenhauer es como una experiencia de libertad negativa: la libertad de la servidumbre a la voluntad de vida. En el caso de lo bello, uno adquiere una visión experiencial de un estado sin voluntad, uno en el que el sujeto percibe el mundo de una manera no egoísta. La ética de Schopenhauer se basa en adoptar una postura compasiva y actuar en beneficio de los demás. Entonces, la experiencia de la falta de voluntad estética permite un reconocimiento sentido de un primer paso necesario en ese camino hacia la compasión, a saber, una actitud no egoísta.

Podría decirse que la experiencia de lo sublime proporciona un reconocimiento sentido no sólo de la libertad negativa de un sujeto, sino también de su libertad positiva, es decir, la libertad de liberarse del servicio de la voluntad de la vida. Por lo tanto, la autoconciencia involucrada en la experiencia sublime permite un reconocimiento sentido de la capacidad de uno para "cambiar" las actitudes y el comportamiento de uno, para desviar activamente la atención de los esfuerzos egoístas durante un tiempo.

La relevancia ética de lo sublime es más evidente en el tratamiento de Schopenhauer de la tragedia. En la tragedia —el grado más alto de sentimiento dinámicamente sublime— el ser humano se enfrenta a la vez con terribles verdades sobre el mundo y la existencia y, se eleva por la sensación de que no es del todo impotente frente a él. El hombre llega al reconocimiento sentido de que tiene el poder de "hacer algo" frente a la trágica naturaleza del mundo. Schopenhauer recomienda la resignación (negación extrema de la voluntad de vivir), pero su teoría ética admite grados de negación, actuando de una manera menos egoísta o más allá de una manera verdaderamente compasiva.

Por supuesto, existe la otra opción: la afirmación de la voluntad de vivir a la luz del autoconocimiento. Ésta debe ser una opción genuina, para Schopenhauer, de lo contrario, la elección de afirmar o negar no constituiría una verdadera "elección". Curiosamente,

Schopenhauer dedica poco tiempo a explorar esta opción. Tal vez pensó que cualquiera que tuviera un "verdadero" conocimiento de sí mismo experimentaría una "anagnórisis" o un momento de trágico reconocimiento, y, avergonzado y horrorizado por la voluntad de vivir dentro de él, generalmente elegiría la negación sobre la afirmación. Se dejó a Nietzsche y a su lucha con la tragedia y el pesimismo, el cuestionar si la afirmación pudiera ser todavía una opción defendible.

CONCLUSIÓN.

Dentro de la obra de Arthur Schopenhauer, hombre huraño y pesimista, conocido por sus amargas sátiras, no encontraremos una forma de pensamiento cándido con el que se pueda sobrellevar el día plácidamente. Sin embargo, hay en su pensamiento una lista de categorías o conceptos que a profundidad pueden ser de mucha ayuda al momento su estudio.

Diversos autores han encontrado en sus investigaciones a la obra de Schopenhauer, distintos conceptos que llevan a interpretar la vida de forma pesimista o de forma positivista, y con ello han desarrollado otra perspectiva a la propuesta de este autor.

Al momento de tratar el problema de la existencia en Arthur Schopenhauer, nos encontramos con una profundidad filosófica la cual desarrolla de una forma magistral, con categorías que como podemos leer en el trabajo del cual estamos dando conclusión, son lo suficientemente claras en cuanto al tema de la existencia se respecta. Nos muestra que aquello que brota de lo perfecto de la estética es la convicción de que debemos comenzar a vivir de nuevo cada día, pues resulta todo un arte permanecer con vida.

Con ello podemos dividir en tres puntos esenciales el sentido de esta conclusión.

- Arthur Schopenhauer es uno de los autores más pesimistas al momento de reflexionar, por ello su pensamiento va guiado por una categoría principal, el sufrir. Al identificar que el ser humano existe para sufrir, ya está con ello planteando una forma de sobrevivir al sufrimiento.
- Al desarrollar el concepto de sufrimiento, también está desarrollando la categoría de existencia, de la cual, una de las apreciaciones más conocidas es la de entender la existencia en el momento presente, siendo esta una de las formas de sobrellevar la vida sin dolor.
- El concepto de arte acompaña de una forma recurrente los planteamientos hechos por los autores estudiosos de Schopenhauer, al interpretar o estudiar sus obras, encuentran en sus planteamientos una forma de arte para vivir, se desarrollan de una forma muy peculiar antologías con pensamientos de la obra Schopenhauer, tales como *“El arte de ser feliz”* *“El arte de tratar a las mujeres”* *“El arte de saber pensar”* entre otras, en las cuales la categoría

Arte acompaña sus investigaciones. Convirtiéndose así en una guía particular para desarrollar y exponer el pensamiento de nuestro autor.

Este trabajo pudo llegar al objetivo planteado, reconocer y resaltar las categorías que constituyen el arte de sobrevivir en Arthur Schopenhauer, y con estas, se pudo plantear y argumentar que la filosofía de este autor es a su vez un conjunto de prácticas a las que el ser humano puede acceder desde el arte (estética), la razón y, con ello aplicar a la vida misma, para alcanzar un estado imperturbable, el no sufrir. Sabiendo controlar los deseos y placeres, el ser humano encontrará una guía por medio del arte para saber vivir, Schopenhauer desde su dialéctica nos muestra las formas, acercándonos a la naturaleza, la música, la poesía, entre otras.

Ernesto Sábato dijo sabiamente en una de sus obras: “A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil” (*Sábato. El túnel*) Todo esto sucede cuando se piensa en la fragilidad de la vida, en la caducidad de la existencia, en que somos seres mortales, en que padecemos mucho para morir, y que en la gran mayoría del tiempo estamos solos, en que se necesitó afecto y no se obtuvo de la forma en que se deseó, esto genera cierto desasosiego en el ser, y hace que muchas veces la vida no sea vivida de una forma armónica, sino que en la gran mayoría de veces se padece todo el tiempo.

Todo lo contrario ocurre cuando el hombre se siente satisfecho con la existencia, cuando encuentra una guía de vida, cuando va comprendiendo y aceptando la vida y todo aquello que conlleva, cuando hace uso de las muchas investigaciones planteadas por muchos pensadores, cuando al finalizar su existencia le encuentra un sentido a lo vivido y recibido, en palabras de Julio Cortázar: Ojalá que cuando llegue el día, alguien me sostenga en su cariño, me perpetúe a través del afecto; será la prueba más honda de que no habré vivido en vano” (*Cortázar. Cartas*)

Todo esto, de cierta forma, está unido al pensamiento de Arthur Schopenhauer, el cual, en la gran mayoría de sus tratados toca estos temas, dando respuestas propias de su particularidad, las cuales por lo general son tomadas como ideas pesimistas, tanto así que es considerado el

padre del pesimismo. En su obra trata la existencia, la vida en todas sus dimensiones, el sufrimiento, lo efímero de la felicidad, lo que no debería hacer el hombre para evitar sufrir... trata conceptos fundamentales que nos ayudan a complementar las propuestas de dicha pesquisa. En este trabajo de grado, buscamos tratar el tema de la existencia, del saber vivir, y unido a esta temática, encontramos los elementos que constituyen la categoría Arte de sobrevivir en el pensador alemán Arthur Schopenhauer.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre la raíz cuádruple del principio de razón suficiente (FR), E.F.J. Payne (trad.), La Salle, IL: Open Court, 1974.

Premio Ensayo sobre la libertad de voluntad (FW), Günter Zöller (ed.), E. F. J. Payne (trad.), Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

El mundo como voluntad y representación (WWR I), volumen I, Judith Norman, Alistair Welchman y Christopher Janaway (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, 2011 [traducción de la 3ª edición].

El mundo como voluntad y representación (WWR II), E.F.J. Payne (trad.), 3ª edición, 2 volúmenes. Dover: Nueva York, 1966.

Neill, Alex, 2003, "Schopenhauer sobre tragedia y valor", en José Luis Bermúdez y Sebastian Gardner (eds.), *Art and Morality* (Nueva York: Routledge), págs. 204–17.

Neill, Alex & Shapshay, Sandra, 2012, "Libertad moral y estética en la metafísica de Schopenhauer", *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / Anuario internacional del idealismo alemán*.

Nietzsche, F., 1997 [1874], *Meditaciones intempestivas*, R. J. Hollingdale (traducción), Cambridge: Cambridge University Press.

Atwell, J., 1995, *Schopenhauer sobre el carácter del mundo*, Berkeley: University of California Press.

Cartwright, David, 2001, "Dos sentidos de 'cosa en sí' en la filosofía de Schopenhauer", *Idealistic Studies*, 31: 31-54.

Cubero, Diego, 2017, "Schopenhauer, Schenker y la voluntad de la música", en S. Shapshay (ed.) *The Palgrave Schopenhauer Handbook*, Londres: Palgrave Macmillan, 213-235.

Ernesto Sábato, *El Túnel*, (1948)

Julio Cortázar, *Cartas (1937 – 1954)*