

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía del Derecho Moral y Política II



VITALISMO Y EXPRESIONISMO ESTÉTICO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alzira María Carvalho Lima

Bajo la dirección del doctor:
Manuel Maceiras Fafián

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2912-7**

ALZIRA MARIA CARVALHO LIMA

VITALISMO Y EXPRESIONISMO ESTÉTICO



**Madrid
2006**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA DEL DERECHO MORAL Y POLÍTICA
II
ÉTICA Y SOCIOLOGÍA**



Tesis Doctoral

VITALISMO Y EXPRESIONISMO ESTÉTICO

Presentada por

ALZIRA MARIA CARVALHO LIMA

Director

Prof. Dr. MANUEL MACEIRAS FAFIÁN

**Madrid
2006**

Para Marcelo y Luiza,
tesoros de infinitas posibilidades.

AGRADECIMIENTOS

Durante el tiempo de construcción de esta tesis de doctorado, se hizo imprescindible la participación de varios colaboradores, y sería imposible citar, en este momento, a todos aquellos que convivieron y contribuyeron conmigo en la realización de este trabajo. Los atributos, ciertamente, serían interminables, y las emociones, extraordinariamente intensas.

En este sentido, quisiera dejar registrado mi profundo agradecimiento al Prof. Dr. Manuel Maceiras Fafián, mucho más que orientador, coautor que, provocándome una forma original de pensar, me dio los elementos que resultaron en una fecunda reflexión posibilitando esta creación. Tutelada y acogida en su grandioso espíritu filosófico - cuya disponibilidad afectiva y efectiva de oír, leer, releer, sugerir nuevos abordajes, abrirme nuevas perspectivas e indicarme el camino, respetándome en mis conocimientos, siempre estuvo presente – de esta convivencia extraje valores humanos permanentes.

Quiero además expresar mi agradecimiento al psicoanalista Jorge Volnovick, por la disposición, interés y celo con que me ayudó durante la elaboración de este trabajo. A Jorge Fagundes de Lima, por regalarme siempre inestimables libros. A Marcelo de Carvalho Lima que, por su forma singular de vivir el arte, se transformó en fuente de inspiración de este trabajo. A Luiza de Carvalho Lima, por su paciencia, serenidad y generosidad en sus enseñanzas de las nuevas tecnologías de la información y por su alegría en contribuir. A Raquel Castro Carvalho, por el estímulo constante frente a este enorme desafío.

Agradezco también a los traductores Francisco Ramo Binaburo y, muy especialmente, a Rosa Fernández, Rodrigo Santos Morici y Guillermo Pankiewicz. A Regina Zélia Purri, por la cuidadosa revisión de este texto.

En fin, a todos los que, directa o indirectamente, colaboraron para que este trabajo se hiciera posible, mi profunda gratitud.

RESUMEN

Partiendo de una concepción de vitalismo en un sentido amplio del término, o sea, fuerza, energía vital que anima a todos los seres en la naturaleza y de una concepción de expresionismo tomado en el sentido que sobrepasa las corrientes estéticas siempre asociadas a la desrealización o desconstrucción de las formas, cuerpos, espacios, acordes y armonías etc., es decir, expresionismo como la posibilidad de expresión de la esencia vital de las cosas, tenemos como objetivo fundamental, en el presente estudio, vincular vitalismo y expresionismo. Al buscar esta vinculación, señalamos al arte como la manifestación del vitalismo esencial o como las potencialidades emotivas de las cosas, lo que equivale a expresar su esencia. En esta dirección, artista será aquél capaz de hacer visible, de llevar a la representación alguna o algunas de esas potencialidades esenciales y emotivas de las cosas. En nuestro camino nos aproximamos a determinadas concepciones ontológicas vitalistas de la realidad, sus preocupaciones por el arte y manifestaciones estéticas dejando explicitado el punto de vista con el que interpretamos el fenómeno humano, propósito que si por un lado se ve limitado de una mayor comprensión por el intelectualismo filosófico o experimentalismo psicológico y bias interpretativo del psicoanálisis, cuenta con una vía privilegiada para ser complementado siguiendo el camino del arte y sus manifestaciones. La temática de la investigación se circunscribe a dos momentos que consideramos más significativos. El primero, por contener un valor germinal donde históricamente se supone la primera gran formulación cultural y teórica de una antropología vitalista que recurre al arte para su expresión, formulada en el ambiente órfico y pitagórico. El segundo momento, objeto de nuestra mayor atención, supone un desarrollo diacrónico en la vinculación vitalidad / expresividad estética. Así nos enfocamos en la vinculación vitalidad / expresividad que, a nuestro entender, aflora de modo característico en el final del siglo XVIII, durante todo el XIX y principio del XX y, en ese trayecto, nos apoyamos en el vitalismo griego retomado por Schiller (forma viviente), por Schelling (consciente/inconsciente), por Schopenhauer (energía), por Nietzsche (vida), por Freud (pulsión) buscando señalar, extraer y analizar, en todos ellos aquellas ideas que en su filosofía contribuyen para evidenciar cuestiones relativas al arte o un tipo de arte y sus formas de expresión, mostrando la relación vitalidad/expresionismo. El método elegido no podría ser otro que el regulado por una interpretación lo más legítima posible de los textos, siempre guiados por el supuesto de fondo de nuestra investigación. De esta forma, nos aproximamos a los autores con una mentalidad sinóptica, esto es, unificadora de diversas perspectivas. Como propósito final logramos afirmar al arte como generador de vivencias, como experiencia objetiva mediante la cual la realidad de las cosas y de las personas pasan a entrar y formar parte de nuestro yo, sin violencia, porque el arte es una puerta secreta que abre el acceso a nuestra esencia y a algo más diáfano de nuestra intimidad.

ABSTRACT

Starting from the conception of vitalism in a general sense, that is, strength, vital energy that animates all human beings in nature and also from a conception of expressionism taken in a sense that overpasses the aesthetic movements usually associated with the derealization or deconstruction of shapes, bodies, spaces, chords and harmonies, etc, that is, expressionism as the possibility of expression of the vital essence of things, in this study we fundamentally aim at bonding vitalism and expressionism.

While searching for the mentioned bond, we indicated art as the manifestation of the essential vitalism or as the emotive potentialities of things, which is equivalent to expressing their essence. Thus, an artist is that one able to make visible, to take to representation one or some of those essential and emotive potentialities of things. On this route, we approached to certain ontological vitalistic conceptions of reality and their concerns about art and aesthetic manifestations leaving explicit the point of view from which we interpret the human phenomenon. On the one hand, this purpose is limited of a larger comprehension by the philosophical intellectualism or psychological experimentalism and interpretative means of psychoanalysis. On the other hand, it counts on a privileged via to be complemented following the via of art and its manifestations. The theme of the investigation is circumscribed in two moments that we consider the most meaningful ones. The first moment, for containing a germinal value in which it historically assumes the first great cultural and theoretical formulation of a vitalistic anthropology that appeals to art for its expression, formulated in the orphic and pythagorean environment. The second moment, which is the object of our greatest attention, assumes a diachronic development in the aesthetic vitality/expressivity bond. This way, we focused on the vitality/expressivity bond that we believe that comes out in a characteristic way in the late eighteenth century, during all the nineteenth century and in the early twentieth century. This way, we based on the Greek vitalism reconsidered by Schiller (living shape), by Schelling (conscious/unconscious), by Schopenhauer (energy), by Nietzsche (life), by Freud (instinct) aiming at pointing, extracting and analyzing, in all of them, those ideas that in their philosophies contribute to evidence questions related to art or to a type of art and its forms of expression, showing the relation vitality/expressionism.

The chosen method could not be different from the one regulated by the most legitimate interpretation of the texts, always guided by the purpose of our investigation. This way, we approached to the authors with a synoptic mentality, that is, unifier of diverse perspectives.

As a final goal, we could assure art as generator of livings, as objective experience in which the reality of things and people enter and take part of the self, without violence, because art is a secret door that opens to our essence and to something more diaphanous of our intimacy.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

LA VITALIDAD COMO PRINCIPIO Y EL ARTE COMO SU EXPRESIÓN	17
1. Motivaciones y propósitos	17
2. Sentido y objetivos de la investigación	18
3. Desarrollo analítico del objetivo fundamental	21
4. Las implicaciones éticas	24
5. Alteridad entendimiento/vitalidad corporal y el camino del arte	25
6. Ambito y método de la presente investigación	27

CAPITULO I

SUPUESTOS ANTROPOLÓGICOS

UNIDAD ESTRUCTURAL Y EMERGENCIA FUNCIONAL	29
1. Unidad antropológica y diversidad categorial y de funciones	30
1.1. El ser humano, substancia con categorías y atributos	31
1.2. El realismo crítico frente al substancialismo	34
2. Críticas al concepto de naturaleza y mecanicismo antropológico	35
2.1. Mentalidad experimental y mecanicismo antropológico	36
2.2. Límites e interrogantes frente al biologismo monista	39
3. Evolución creadora y vitalidad configuradora	40
3.1. Imprevisión y circularidad funcional	40
3.2. Unidad y emergencia de funciones	41
3.3. La comprensión antropológica, entre lo estructural y lo imaginario	43
4. Dinámica estructural y autorrealización	45
4.1. Las relaciones y vivencias comunitarias como sociogénesis	46
4.2. La retroacción de experiencias y vivencias	47
5. Entre la responsabilidad personal y la comunicación social	50
5.1. La "estima de sí mismo" y la responsabilidad	51
5.2. La libertad como ejercicio	52
5.3. El lenguaje como mediación expresiva de la conciencia	53
5.4. La vida social como contexto de autorrealización	56
6. La pregunta por el ser en el contexto antropológico	58
6.1. ¿Por qué existe algo y no más bien nada?	59
6.2. ¿Qué entendemos por espíritu? El lugar de la expresión estética	61
6.3. Hegel: el arte como expresión del espíritu	62
6.4. La especificidad de la creatividad humana	64
6.5. En ser humano: animal de experiencias, animal de carencias	65

CAPÍTULO II

ANIMISMO Y VITALISMO: SU EXPRESIÓN ESTÉTICA EN LA CULTURA

GRIEGA	69
1. Interpretación animista y dinámica de la naturaleza	70
1.1. De la narrativa mítica a la expresividad estética	73
1.1.1. Comunidad de vivencias y su expresión ritual por la danza	73
1.1.2. Del rito al espectáculo: la simbolización representativa	75
1.1.3. La representación escénica: Drama y Tragedia	76
1.2. Atributos morales y representación trágica: <i>Diké e Hybris</i>	82
2. El vitalismo órfico y sus expresiones estéticas	85
2.1. El Orfismo, entre el mito y la historia	85
2.2. De la narración mítica al expresionismo vitalista	88
2.3. La antropología órfica y sus consecuencias	91
2.4. La purificación y la salvación	02
3. Vitalismo y psicología en el Pitagorismo. La música como expresión y terapia	94
3.1. Cosmología y significación de la matemática	95
3.2. La realidad heterogénea del alma	98
3.2.1. La naturaleza "física" del alma	98
3.2.2. Propiedades "biológicas" del alma	99
3.2.3. El alma como armonía y proporción justa	101
3.2.4. El alma sede del razonamiento: inmortalidad y transmigración	102
3.3. La música como expresión y terapia	106

CAPÍTULO III

VITALIDAD Y SUS FORMAS DE EXPRESIÓN	113
1. La "vis viva" y la mónada como "entelequia"	113
1.1. El energetismo vitalista de Leibniz	114
2. El arte, atributo objetivo. La Estética como ciencia: Baumgarten	117
2.1. Baumgarten y el origen de la Estética como ciencia	118
3. Artes del espacio y artes del tiempo: Lessing	121
4. El juicio reflexivo estético sobre lo bello: Kant	127
4.1. La formulación analítica de la belleza	128
4.2. Concepto y definición de lo sublime	133
4.3. Sentimientos estéticos, moralidad y humanización	137
5. El arte como expresión de la "figura viva"	140
5.1. El estado natural o físico	142
5.2. El estado formal	143
5.3. El estado estético	146

CAPÍTULO IV

EL ARTE, EXPRESIÓN DE LA ESENCIA VITAL: SCHELLING	155
1. La naturaleza y sus potencias	158
2. Límites del conocimiento intelectual y la vía del arte	161
3. El arte como unificación de objetivo y subjetivo. El absoluto y el genio	164
4. Alegorías y símbolos. Mitologías y moralidades artísticas	168

CAPÍTULO V

ENERGETISMO VITALISTA Y SUS EXPRESIONES ESTÉTICAS EN SCHOPENHAUER	173
1. La voluntad como energía y potencia	176
1.1. La voluntad-energía: esencia del universo	180
1.2. El Cuerpo: una vía a la voluntad	182
2. La vida como dolor y los límites del conocimiento	185
2.1. La vida como dolor	186
2.2. Los límites del conocimiento	193
3. La superación estética de la vida como dolor	198
4. El arte y las artes: obra del genio y perfección del conocimiento	202
4.1. Las bellas y diversas artes	208

CAPÍTULO VI

EL VITALISMO ESTÉTICO DE NIETZSCHE	225
1. Un camino de Schopenhauer a Nietzsche	230
2. La cultura griega: una fuente de inspiración creativa	233
2.1. Los dos mundos del arte: lo apolíneo y lo dionisíaco	236
2.1.1. Lo apolíneo	236
2.1.2. Lo dionisíaco	240
2.2. El "matrimonio" de lo apolíneo y de lo dionisíaco	244
2.3. Fundamento de la tragedia griega	246
3. La música como expresión del sentimiento vital	252
4. Wagner y el espíritu de la música	259
5. La superación de la creatividad estética por la ética de la superación	272

CAPÍTULO VII

EL INCONSCIENTE FREUDIANO Y SU INTERPRETACIÓN DEL ARTE	283
1. El inconsciente según los diferentes puntos de vista freudianos	287
1.1. Freud y el inconsciente desde el punto de vista tópico	289
1.2. Freud y el inconsciente desde el punto de vista dinámico	291
1.3. Freud y el inconsciente desde el punto de vista económico	294

1.4. Freud y el inconsciente desde el punto de vista ético	295
2. El deseo inconsciente como lenguaje	297
3. La sublimación: una articulación en el campo estético	300
3.1. La pulsión sublimada	302
3.2. Leonardo da Vinci: en el contexto freudiano	303
4. El Moisés de Miguel Ángel: del psicoanálisis a la perspectiva estética	313
5. Estética: entrecruzamiento de las vertientes subjetividad y objetividad	316

CONCLUSIONES

REALISMO ESENCIALISTA Y CREATIVIDAD EXPRESIONISTA	321
1. Realismo esencialista o vitalista	321
1.1. Contribución del arte a la filogénesis	321
1.2. Ontología esencialista: la realidad como valor, poder y potencia	322
2. La dialéctica objetivo/subjetivo en la obra de arte	323
2.1. Intuición emotiva de potencialidades	324
2.2. La dialéctica objetivo/subjetivo	325
2.3. El arte y grados de conocimiento	326
2.4. ¿Es posible mantener hoy este vitalismo esencialista?	327
2.5. La creatividad, condición de la obra de arte	328
3. El arte y su función educativa y terapéutica	329
3.1. El punto de partida: clarificar el concepto de arte	329
3.2. Comprensión del arte y educación estética	330
3.3. La secuencia explicar-comprender-interpretar	331

BIBLIOGRAFÍA	333
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

LA VITALIDAD COMO PRINCIPIO Y EL ARTE COMO SU EXPRESIÓN

1. Motivaciones y propósitos

El trabajo que presentamos como tesis doctoral, por tanto con fines académicos, no obedece sin embargo a preocupaciones estrictamente derivadas de propósitos universitarios o de mayor perfeccionamiento científico. Que estos sean su principal objetivo, no impide que, en gran medida, sus motivaciones tengan que ver con mis empeños laborales como profesional de la salud, más particularmente relacionada con enfermos portadores de dolencias terminales en tratamiento en la Unidad de Transplante de Órganos del Hospital Felício Rocho de Belo Horizonte. La vivencias cotidianas en un ambiente tan complejo son, por muchos motivos, estimulantes y gratificadoras, si se ven desde la perspectiva del compromiso y responsabilidad con la cual participo en esa labor, que para mí es el ethos fundamental de lo humano. Las mismas vivencias, entre tanto, no dejan de ser profundamente perturbadoras una vez que, en este contexto, la experiencia de la muerte de seres humanos que se hacen muy cercanos y queridos en virtud de la proximidad afectuosa con la que se los atiende, se pone en evidencia, revelándose como presencia que instiga al cuestionamiento de la totalidad de la vida y la realidad.

Convivir con tales experiencias día a día, motivó nuestra reflexión e investigación dirigiéndolos hacia aspectos relacionados con aquello a lo que más inmediatamente me aproximó, esto es, a la vitalidad y sus manifestaciones que, como no cabe duda para nadie, tiene su expresión primera en la buena salud corporal, cuya deficiencia es también para mí una evidencia empírica. Esto nos inclinó, en un primer momento, a una investigación marcada por el concepto mismo de cuerpo y corporeidad que iría dirigido a analizar sus interpretaciones en el trayecto de la filosofía y de la ciencia. Pero tal propósito se fue presentando como inabordable por razones de complejidad del asunto y limitaciones en la formación personal.

Debido a ello, la investigación derivó hacia problemas que, con los mismos motivos de fondo, tuviesen que ver con prácticas que aplico en el tratamiento cotidiano de los enfermos, como son ciertos recursos estéticos. No es en efecto infrecuente en las

terapias rebuscar métodos e inventar procedimientos psicológicamente aceptables, muchos de los cuales tienen que ver con la música, la pintura, la literatura, la puesta en escena, etc.

Paulatinamente y al hilo del Programa de Doctorado, todo esto nos llevó a preguntarnos por la naturaleza misma del arte de cuya eficacia se pueden mostrar pruebas evidentes. Pero la pregunta se vio estimulada a la par que complementada cuando, respondiendo a nuestras preocupaciones profesionales, pudimos conocer las teorizaciones filosóficas sobre las relaciones entre el arte y ciertas concepciones vitalistas de la naturaleza, particularmente de la naturaleza humana.

Tales son los motivos de fondo que indujeron esta investigación cuya formulación teórica, obedece, por una parte, a impulsos como los que acabo de recordar y, por otra, quisiera igualmente alcanzar algunos objetivos prácticos para que, mediante la interpretación de obras de arte, de la música a la pintura, se pudieran obtener elementos sugestivos que conviertan la audición, la lectura o la contemplación en una *vivencia* con eficacia sobre la conciencia de las personas, particularmente de los enfermos.

2. Sentido y objetivos de la investigación

Es probable que el propio título, *Vitalismo y expresionismo estético* no deje claros sus objetivos y contenidos, incluso genere ambigüedad, derivada de la conjunción de términos que, si bien consagrados como significantes genéricos, tienen connotaciones diferenciadas o, cuando menos, análogas en cada contexto. Vitalismo y expresionismo, aunque usuales en los campos específicos de la reflexión humanística, no tienen en absoluto sentidos unívocos e incluso los encontramos con significados equívocos. Conscientes de tales ambigüedades, parece que la primera obligación es adelantar la extensión y comprensión de los conceptos del título que, a su vez, delimitarán los objetivos y contenidos de la tesis que nos proponemos sustentar.

El concepto *vitalismo*, cuya aparición en el contexto científico y filosófico se remonta al siglo XIX, lo tomamos aquí en el sentido amplio mediante el cual queremos expresar que los seres en la naturaleza, incluso los que podemos calificar de inorgánicos, están animados por una fuerza o energía interior que los dota de estructura

y es responsable de sus funciones. En esta línea compendiamos en el concepto las diversas **concepciones de la vitalidad**, en su sentido amplio por lo que de hecho consideramos a ambos sinónimos. Ciertamente que esta amplitud del concepto desborda la que tuvo en su origen, cuando por vitalismo se quería expresar que los fenómenos ligados a la vida autónoma no pueden ser explicados por causas mecánicas y, en consecuencia, un organismo vivo no podrá nunca ser producido artificialmente o mediante reacciones bioquímicas. Va, por tanto, asociado a las concepciones clásicas que vinculan la vida con el alma como realidad distinta de las estructuras materiales en las que radica. Nuestro propósito se sitúa fuera de toda esa discusión tan interesante como problemática, a la que, sin embargo, tenemos presente en nuestro primer capítulo. Pero para nuestra tesis el concepto vitalismo es tomado en forma menos precisa para expresar tanto el principio activo de la vida orgánica, como el principio energético de la vida inorgánica, tal como lo encontramos en autores que nos van a servir de referencia, en particular Schiller, Schelling o Schopenhauer.

Recurrir al concepto **expresionismo**, segundo pivote de nuestra tesis, exige un adelanto de precisiones. Tomado en el sentido de las estéticas de finales del siglo XIX, con el adelanto de Goya en sus *Pinturas Negras* situadas hacia la segunda década de aquel mismo siglo, para el expresionismo, el mundo visible ya existe y no tiene sentido alguno que el artista se empeñe en darnos una réplica de su realidad. Pero ese mundo visto o percibido sensiblemente, no es más que una fachada, una apariencia que el artista debe sobrepasar para poder manifestar la esencia íntima del objeto, su significado fundamental. En términos de Kandinsky, el artista debe expresar aquello que en lo objetivo se encierra de espiritual y de vital, que se erigen en los motivos que impulsan sus sentimientos y provocan su creatividad. El arte, por tanto, es un acceso a lo más interior, superando las exigencias lógicas y de la verosimilitud con el propósito de acceder al núcleo vivo y vivificador de la cosa, por encima de los vínculos experimentales que ligan los objetos. En este sentido, el expresionismo es una manera de ver eminentemente anti empirista o, si se prefiere, anti experimentalista, puesto que responde a la sensibilidad psíquica, que podemos llamar intuición esencial o emotiva, para sobrepasar los datos positivos prescindiendo de la objetividad dominada por el principio de la apariencia.

Nuestro objetivo fundamental será vincular vitalismo y expresionismo,

insistiendo con decisión en la relación entre ambos, de tal modo que desde ahora podríamos adelantar nuestra conclusión: el arte es la manifestación del vitalismo esencial o potencialidades emotivas de las cosas, lo que equivale a expresar su esencia. Por tanto, artista será aquél que sea capaz de llevar a la representación ejecutada alguna o algunas de esas potencialidades esenciales y emotivas de las cosas. Este punto de vista encierra dos convicciones de gran calado que, no por reiteradas, podemos dejar de adelantar a modo de presupuestos para la comprensión de nuestro trabajo.

El primero es la concepción "vitalista" de la naturaleza, si bien dando al concepto la amplitud a la que acabamos de hacer alusión. Las cosas no son en su esencia realidades inertes o estructuras solidificadas sin vida ni energía. Nada hay, pues, en la naturaleza falto de vitalidad, como hoy sabemos por muchos caminos de la ciencia y que, como veremos, han adelantado en sorprendente previsión las filosofías a las que nos aproximaremos.

El segundo implica una concepción global del arte. Más o menos realista, en mayor o menor grado sometida a las formas y regulada por principio de veracidad, para que una obra pueda ser catalogada como "obra de arte" se le pide que, sea cual fuere su estilo, debe ser expresión motivada por la intimidad de la cosa, por alguno de sus elementos significativos más fundamentales, que en ella anidan en estado de pura posibilidad, y que alcanzarán realidad sólo mediante la intuición del artista que los hará pasar a la representación plástica, musical o poética. Principio válido que recorre la gama que puede ir desde el hiperrealismo a las formas más abstractas de las artes. Lo que aconseja la siguiente e importante precisión.

En analogía con la amplitud que atribuimos al concepto **vitalismo**, somos conscientes de la extensión a la que sometemos el concepto **expresionismo**, que no limitamos a las corrientes estéticas que se acogieron a tal nombre, siempre asociadas a la desrealización o deconstrucción de las formas, cuerpos, espacios, acordes y armonía sinfónicos, etc. Para nosotros "expresionismo" es también aplicable a formas estéticas que, incluso manteniendo las exigencias espacio temporales, alcanzan a **expresar esa esencia vital de la cosa**. Esto quiere decir que, en nuestro uso, expresionismo no es incompatible con un cierto realismo de las formas, asociadas al espacio, color, armonía, etc., mientras éstas no sean más que un medio para la expresión de lo esencial/vital/potencia emotiva. El concepto es igualmente aplicable al arte más

abstracto en que, sin recursos figurativos, se alcanza a expresar alguna o algunos de tales dimensiones como sucede, por ejemplo, con el cubismo que, renunciando al realismo espacial sometido a las tres dimensiones, nos aproxima al espacio como esencia estructural de la realidad. Esta manera de entender el expresionismo si, por una parte, supone una cierta heterodoxia en la historia del arte contemporáneo, por otra, no hace sino extender su significado tomándolo como piedra de toque para interpretar lo que "es" arte y lo que "no es" arte, aunque se le llame y se venda como tal.

3. Desarrollo analítico del objetivo fundamental

Este propósito de fondo, entendemos que está muy presente en determinadas concepciones ontológicas vitalistas de la realidad y sus preocupaciones por el arte y las manifestaciones estéticas. Aproximarnos a aquellas que consideramos más propicias para confirmar nuestro objetivo de fondo es el objetivo del núcleo mayor de los capítulos de la tesis, según precisaremos enseguida, después de hacer alusión al capítulo primero, puesto que todo quedaría en cierto modo en terreno de nadie si antes no se clarifican los supuestos antropológicos que sustentan todo el edificio conceptual posterior.

Capítulo primero. Haciendo explícito lo que acabamos de decir, este capítulo va dedicado a una síntesis de aquellas ideas antropológicas que sustentan nuestro punto de vista sobre la interpretación del fenómeno humano. No parecería, en efecto, coherente hablar de vitalidad y sus expresiones, sin dejar claras las concepciones básicas que sustentan tales referencias. Pero estas consideraciones tienen implícita una intención más de fondo: atender de modo razonado y contando con la actualidad, a la permanente cuestión de la dualidad alma/cuerpo que no puede ser ajena a la vinculación de la vitalidad y su expresión. La cuestión encuentra en la actualidad diversas formas de ser abordada que confirman nuestro objetivo fundamental y por nuestra parte sintetizamos a la luz de una concepción integral y emergentista del organismo *anthropos*, como se expondrá en este primer capítulo.

Los capítulos siguientes tienen el propósito de analizar algunas de las orientaciones más significativas en la concepción vitalista de la realidad y la exigencia estética que proponen. Eso ha supuesto una decisión en las elecciones para no reducir la

tesis a un innumerable recuento de opiniones. Hemos preferido atender a las que, según nuestras lecturas y conocimientos, nos parecen más ilustrativas en orden a revalidar la tesis de la vinculación vitalismo/expresionismo. En particular, hemos dedicado la investigación a dos momentos que consideramos temáticamente más significativos. El primero porque históricamente supone la primera gran formulación cultural y teórica de una antropología vitalista que recurre al arte para su expresión, tal como sucede en el ambiente órfico y pitagórico. El segundo período, objeto de la mayor atención por nuestra parte, supone un desarrollo que podríamos calificar de diacrónico, en la vinculación vitalidad/expresividad estética. Precisemos esto un poco más.

Capítulo segundo. Con el criterio que acabamos de adelantar, nos hemos aproximado al origen mismo de la relación vitalidad/expresividad artística, deteniéndonos por su valor germinal, en el **orfismo** y en las **doctrinas pitagóricas** sobre el alma. Soy consciente que podría haberse seguido la trayectoria mediante una aproximación al arte románico y al gótico, como ejemplos de la correspondencia entre concepciones ontológicas y expresión estética: la románica plenamente trascendente y la gótica empapada ya de naturalismo. Y también habría tenido sentido atender al clasicismo renacentista animado por el humanismo que hizo del hombre un "microcosmos", por tanto centro de vitalidad y de armonía, que el arte hizo explícitamente manifiesto mediante los cánones clásicos. Pero todo eso nos hubiese llevado a territorios inabarcables por razones objetivas y subjetivas. Por eso, conscientes de las limitaciones, nos dirigimos de inmediato al momento y a las figuras en la que nos parece que la vinculación vitalismo ontológico/expresionismo artístico es evidente, a finales del siglo XVIII.

Capítulos del tres al ocho. La vinculación vitalidad/expresividad, según nuestra lectura, aflora de modo característico a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX y principios de XX. A nuestro entender, si desde los griegos la vitalidad, concebida como atributo corporal, tuvo implicaciones estéticas, es en este período cuando de modo explícito puede advertirse la afirmación de la vida como esencia de los seres reales y la concepción del arte como intuición expresiva y representativa de esa esencia. En este contexto, vitalismo y expresionismo se solicitan mutuamente: la vitalidad es principio ontológico que motiva la expresión artística, pero sólo por la expresión artística podemos acceder al vitalismo ontológico de la realidad.

Más específicamente, el trayecto que aquí vamos a recorrer transcurre por la secuencia que se inicia en Leibniz y adquiere solidez en Kant, si bien ambos discurren todavía por los caminos trazados por el intelectualismo que sitúa en la cúspide al conocimiento intelectual, quedando el arte en cierto modo sometida a él, al que no puede aportar ni claridad ni distinción. Ahora bien, son los dos grandes maestros quienes motivan e impulsan la reflexión sobre el arte para acabar haciendo de ella un procedimiento cognitivo, no inferior al intelectual, sino distinto y, en cierto modo, no sólo complementario sino incluso con más alcances. Ese es el camino que, después de Kant, llevará a las concepciones poéticas de Schiller, Schelling, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche y Freud, que van a aparecer ya estrechamente asociados a las estéticas expresionistas. Por esta razón no sería incongruente no tomarlos en consideración, a pesar de que sus tesis no confirmarían nuestro objetivo fundamental.

De modo más específico, son las proposiciones leibnizianas sobre la mónada, puro núcleo de expresividad y energía, unidad inmaterial y última de los seres naturales, las que motivarán el inicio de una visión de las cosas -de los cuerpos naturales- como realidades animadas, impulsadas por una energía interior o *vis viva*. Este será el punto de partida que conducirá hasta la interpretación de la vitalidad corporal como la esencia misma de las cosas, para cuya captación sólo el arte es órgano o instrumento adecuado. Se abre así el campo de la estética romántica que después de Schiller y sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, adquiere solidez en Schelling, para quien el arte se eleva a órgano de la filosofía trascendental, tal como concluye el último capítulo de su obra *Filosofía del Idealismo trascendental*, que en 1800 marca el gozne entre los dos siglos. Sus tesis abren un camino directo hacia Schopenhauer, Wagner y Nietzsche para confluir en Freud cuyas tesis, a pesar su pretextada originalidad, están profundamente motivadas por Schelling y Schopenhauer. No sólo las que dedica a la interpretación del arte, sino las más nucleares como las que conciernen a la interpretación del psiquismo en general: el *Id* como pulsión que determina el ámbito de la conciencia o *Ego* y el de cultura o *Super-Ego*. En el trayecto no pasamos por alto a Wagner y sus relaciones con Nietzsche, así como en las corrientes artísticas expresionistas, bien recapituladas por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, obrita publicada en 1912.

Somos conscientes de la complejidad del trayecto pero nuestro propósito no

será el de dar cuenta de pensadores tan difíciles, llenos de matices y conceptualmente tan exigentes. El empeño de nuestro trabajo no puede ser más que limitado: se reduce a analizar y extraer solamente aquellas ideas que en sus filosofías contribuyen al objetivo fundamental de la tesis: mostrar la relación vitalidad/expresionismo. Somos, en consecuencia, conscientes de que obras tan complejas exigirían análisis más detenido y desde una formación filosófica más profunda que la nuestra.

4. Las implicaciones éticas

Una motivación de fondo está también presente en las últimas páginas de nuestro trabajo. Es la de señalar que las expresiones estéticas no son plenamente satisfactorias para dar cuenta del sentido del vitalismo, lo que hace razonable recurrir al terreno de la ética como ámbito en donde la vitalidad debe ser también reconocida. Es eso lo que se hace perceptible en Schopenhauer, si bien con la conclusión de una ética del pesimismo y del nihilismo, a la postre sin más solución para el vitalismo que la paulatina aniquilación de sí mismo. Pero las limitaciones de la estética son también evidentes en Nietzsche, aunque en sentido contrario: el nihilismo no es más que el momento negativo para una ética de la transformación entendida como un ir más allá de los valores usuales, culturalmente pervertidos. Una ética de la superación y de la transformación que, en el fondo, invita a retomar el vitalismo como espíritu creativo - espíritu dionisíaco- impulsor hacia valores superiores a los vividos cotidianamente. A esta luz adquiere sentido nuestro segundo capítulo dedicado al orfismo y al pitagorismo como iniciadores de una concepción vitalista de la naturaleza cuya estética se confunde con la ética de la exaltación de la vida y sus atributos.

De acuerdo a estos supuesto, nuestro objetivo ético, aunque menos desarrollado, lo sintetizamos en la afirmación según la cual las expresiones de la vitalidad corporal no conducen ni a una estética puramente atenta a la morfología de los entes, ni a una ética puritana de la represión, por grandes que sean las coacciones y limitaciones que imponen las limitaciones y condiciones corporales.

En consecuencia con lo dicho, debemos aclarar que nuestra investigación no va en la línea que, con toda legitimidad pero por derroteros distintos a los nuestros, atiende a los condicionamientos biosomáticos de la acción humana: estructura genética,

herencia asociada a las leyes de una biología cada día mejor conocidas, situaciones y peripecias de la salud y la enfermedad, contextos psíquicos y demás circunstancias con indudable influencia en la acción y en el manejo de la propia libertad. Nada de eso entra en nuestro propósito, aunque tengan que ver con opciones y decisiones éticas. Sin embargo de ello dejamos constancia en el primer capítulo, en donde se sitúa la libertad humana como ejercicio inscrito en el contexto del funcionamiento orgánico del individuo. Por eso no todas nuestras acciones son libres en igual grado: unas lo son más y otras lo son menos. Pero, como decimos, entrar en ese campo tan amplio de la antropología no tiene cabida en nuestros propósitos.

5. Alteridad entendimiento/vitalidad corporal y el camino del arte

Otro supuesto de fondo subyace a todo el esquema conceptual de la tesis: es el evidente testimonio de que la vitalidad corporal aparece como *contrapartida de la reflexión y de la actividad propiamente intelectual*. En ello vemos la confirmación del camino de nuestra investigación. La vitalidad, en efecto, es una función eminentemente corpórea y si el cuerpo impone límites al conocimiento puramente intelectual, se avala el propósito de buscar otros caminos por los que acceder al núcleo mismo de la subjetividad y a la vida íntima de las cosas. Ante la insuficiencia del entendimiento, aparece la intuición artística como medio más adecuado para llegar a donde aquél no alcanza. Es lo que vamos a encontrar en Schelling, de modo singular, pero no sólo en él. Ahora bien, aceptar tales supuestos exige que dejemos también claro desde el inicio nuestro punto de partida en relación con la interpretación del cuerpo en cuanto estructura radical de la vitalidad.

Podemos aceptar y estar de acuerdo en que "somos nuestro cuerpo", que él es integrante de nuestra unidad substancial, etc., pero a cada paso de nuestra vida experimentamos el cuerpo vital como límite, como contingencia y precariedad, del que se origina la necesidad, la involuntariedad íntima e insuperable de nuestra personalidad. Y no podemos quitar razón a Merleau Ponty cuando insiste en que

"siempre estoy del mismo lado que mi cuerpo, que se me ofrece

bajo una perspectiva invariable"¹, puesto que "si se explicitara completamente la arquitectónica del cuerpo, su armazón ontológica, y cómo se ve y se oye, se vería que la estructura de su mundo mudo es tal que en ella se dan ya todas las posibilidades del lenguaje"².

No cabe duda que *no tenemos cuerpo* sino que él nos configura como elemento activo *sine qua non* de la unidad antropológica. Pero eso no impide que sea en él donde percibimos "lo otro" de la reflexión en diversas formas de expresiones vitales: lo que nos duele, el hambre y deseo de lo que nos falta, haciendo presente la demanda de una permanente alteridad, de una sutura percibida en el seno de la propia subjetividad. Por eso no está desprovista de argumentos la convicción de Simone de Beauvoir cuando reconoce que "La mujer, lo mismo que el hombre, es su cuerpo, pero su cuerpo es algo distinto de ella"³.

Ambas apreciaciones vienen a poner ante los ojos la disyunción del hombre respecto a sí mismo por varios caminos: porque donde la razón dice sí, el vitalismo corporal dice no con el deseo y el apetito; porque el sueño es vitalidad y no tiempo inerte, por eso "engendra monstruos" y hace salir de sí al soñador; y el vitalismo oculto del psiquismo enajena definitivamente a este ser que llamamos racional y lo recluye en un cuerpo, lo sepulta en él, disociado de su actividad más singular que es la razón. Pero perdida su vitalidad, el cuerpo enfermo provoca la muerte, esto es, la desaparición de *todo el ser humano*, sin que la razón ni las demás disposiciones psíquicas o espirituales puedan hacer nada. Por estas realistas razones, no por prejuicios idealistas, que no los tenía, Platón quiere prevenir del poder vital del cuerpo, del sólo cuerpo, porque sus limitaciones y apetencias son más poderosas que las buenas razones. Debido a ello, cuando el entendimiento -el alma en lenguaje platónico- "intenta examinar algo en compañía del cuerpo, está claro que entonces es engañada por él".⁴ Contando con su vitalidad, lo más conveniente, entonces, es "mandar de paseo al cuerpo"⁵ y así debe hacerlo el filósofo si quiere reflexionar con rectitud, de tal modo "que el alma del filósofo desprecia al máximo el cuerpo y escapa de éste, y busca estar a solas en sí ella

¹ Merleau Ponty, M., (1966) *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, p. 183.

² *Ibíd.*, 191.

³ De Beauvoir, Simone, (1980) *O segundo sexo*, v. I, Trad. Sérgio Milliet, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, p. 66.

⁴ Platon (1986) *Fedro* 65c, en *Diálogos*, Gredos, Madrid.

⁵ *Ibíd.*

misma".⁶.

Porque eso es así, no parece desacertado decir que, aunque "somos vitalidad corpórea" las más altas aspiraciones humanas, sus ideales éticos, sociales y estéticos, no son alcanzables porque de tal condición se alzan los apetitos y pasiones, la fatiga, el hastío y el cansancio, límites de nuestros propósitos. Nada de eso sucedería "sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros de él como una ostra".⁷

Estas referencias las aportamos porque, a nuestro entender, avalan una conclusión que confirma nuestro supuesto de fondo: las experiencias que acabamos de citar, incluidas las de Platón, confirman las insuficiencias de lo que conocemos como racionalidad y confirman la intuición artística, emotiva e irracional, como mediación válida para acceder tanto al fondo del ser humano como a la esencia de la realidad.

6. Ambito y método de la presente investigación

Como ya señalamos y aquí reiteramos, el ámbito de la investigación no puede ser sino selectivo. Con ello se quiere expresar que sería inabordable una "historia completa" de las concepciones vitalistas y también una investigación sobre los matices y detalles de los diversos expresionismos. Debido a ello y no menos por razones de competencia, nos obligamos a pasar sobre algunas de las más significativas y convenientes a nuestro propósito. Las interpretamos a modo de "tipos" o modelos manteniendo una obligada diacronía, si bien no es la historia lo que nos interesa, sino la contribución de cada uno a la argumentación general de la tesis.

Nuestro método no podrá ser otro que el regulado por una interpretación lo más fiel posible de los textos, siempre guiados por el supuesto de fondo de la investigación. Nos aproximamos, pues, a los autores no con mentalidad bióloga, ni tampoco con criterios que puedan calificarse de "filosóficos", sino con la mentalidad sinóptica, esto es, unificadora de diversas perspectivas. Con el objetivo específico de la tesis, en nuestra intención está también la de aproximar a una mayor comprensión de este ser que llamamos *anthropos*, propósito que sí se ve limitado por el intelectualismo

⁶ *Ibíd.*, 65 d.

⁷ *Ibíd.*, 250 c.

filosófico o el experimentalismo psicológico, encuentra una vía privilegiada para ser complementado siguiendo la vía del arte y de sus manifestaciones.

Debemos hacer una última aclaración metodológica. Por nuestra especialidad, psicología clínica, no disponemos de todos los elementos contextuales que facilita una amplia formación filosófica, lo que nos ha dificultado en gran manera el comentario sobre textos en general de gran carga teórica y, además que hemos debido leer en traducciones españolas o portuguesas. Pero, a pesar de tales limitaciones, justificamos nuestro proyecto porque, aunque no responde a una investigación rigurosa centrada en la analítica textual, se adscribe al usufructo de sus ideas y conceptos. Nuestra lectura y análisis es la de quien quiere encontrar en ellos ideas para un objetivo que, nos atrevemos a decir, "no es estrictamente filosófico" sino el más genérico de ofrecer criterios para aproximarse al arte con una mentalidad que quiere interpretar sus obras y valerse de ellas como algo inscrito en la realidad de las cosas y de las personas, alejándola del esteticismo que, a nuestro juicio, no facilita "vivirla" o "vivenciarla" como algo que nos atañe y nos aproxima al mundo real.

Del filósofo español José Ortega y Gasset hemos recibido una lección que nos ha resultado muy fecunda, no sólo para la tesis. Es su concepto y definición de "*Vivencia*", traduciendo el alemán *Erlebnis*. Escribe Ortega: "Todo aquello que llega con tal inmediatez a mi yo que entra a formar parte de él, es una vivencia"⁸.

En la misma dirección, nuestra tesis habrá alcanzado su propósito si logra aproximar a una manera de entender el arte como *generadora de vivencias*, esto es, como experiencia objetiva mediante la cual la realidad de las cosas y de las personas pueden entrar a formar parte de nuestro yo, no para coaccionarlo, sino porque la obra de arte es el portillo secreto que abre el acceso hacia su esencia y hace algo más diáfana su intimidad.

⁸ Ortega y Gasset, (1964) *Sobre el concepto de sensación*, Obras, I, Alianza, Madrid, p. 256.

CAPITULO I

SUPUESTOS ANTROPOLÓGICOS

UNIDAD ESTRUCTURAL Y EMERGENCIA FUNCIONAL

Como acabamos de adelantar en la introducción, este primer capítulo tiene como objetivo hacer explícitos los supuestos antropológicos de los que partimos para relacionar vitalismo/expresionismo. Y esto por dos motivos. En primer lugar, el concepto **vitalismo** exige que sean en lo posible aclarados los modos en que este ser que llamamos *anthropos* actúa como organismo vivo y se expresa, al tiempo que se va configurando a sí mismo como un ser en y por la cultura, en la que las manifestaciones artísticas desempeñan un papel preponderante. En segundo lugar, el concepto mismo de **expresión** requiere que se hagan explícitos los modos por los que se le reconoce al ser humano la capacidad de expresarse a través de mediaciones de su propia creación, esto es, por el arte, la esencia misma de los seres. Tal es el propósito en este capítulo que, si a primera vista pudiera parecer menos esencial a la temática de los siguientes, sin embargo de lo expuesto en él se deduce los que pudiéramos llamar supuestos antropológicos básicos para hacer razonable la vinculación vitalismo/expresionismo.

Aclarando los conceptos del título, por "unidad estructural" se quiere expresar lo siguiente: entre el fenomenismo que reduce el hombre a la serie de sus manifestaciones, y el substancialismo, atento sólo a sus notas universales y esenciales, infravalorando las diferencias individuales y su modo de darse en la vida, el ser humano puede concebirse como una unidad que implica composición biogénica heterogénea, pero en la que cada uno de sus elementos interfiere y ejerce acciones recíprocas y reversibles sobre todos los demás. Por "emergencia funcional" entendemos que las operaciones humanas más significativas, como son las asociadas a la ética y a la estética, emergen de los elementos estructurales, pero son por entero irreductibles a los componentes y reacciones corporales que las generan.

Somos conscientes de que no es fácil evitar ambigüedades cuando se recurre al concepto de "antropología", ya que su comprensión es, en gran medida, una variable dependiente de aquellos puntos de vista desde los que es ella es observada. Y estos son tan

diversos como justificables en virtud de la condición reacia a ser inventariada del ser humano, como señalan de forma unánime las filosofías, algunas tan divergentes como las de Marx o G. Marcel. Copartícipe de la composición del mineral, como el cristal, celularmente trezado como los demás organismos animales, animado por oxígeno como la planta y protector de su prole como el primate, también él, sin alternativa, es autor del lenguaje, del mito, del arte, de la ciencia, de la sociedad y, en fin, se singularizó entre los demás seres del universo porque suscita y se acoge a sentimientos religiosos, de tan diversa motivación como universal presencia. En este capítulo nos aproximaremos a la forma de entender las más significativas estructuras de referencia de funciones tan heterogéneas.

Haciendo frente a una ambigüedad más, empezaremos por señalar lo que, a nuestro juicio, hoy es tan necesario como frecuentemente olvidado, que parece poco coherente hablar de diversidad de facultades, funciones, cometidos, etc., humanas sin el reconocimiento previo de que todas ellas requieren afirmar la unidad misma del hombre, por diversas y heterogéneas que sean las formas en que su vida se va desarrollando. Esto supone afirmar, en primer lugar, que el hombre es una realidad unitaria y sus funciones resultarían ininteligibles desgajadas de su tronco integrador. Lo contrario sería algo así como hablar del fruto, de la hoja o del tronco, desconociendo la entidad unitaria del árbol.

1. Unidad antropológica y diversidad categorial y de funciones

No es de hoy la discusión, teórica y práctica, sobre si este ser que todos estamos de acuerdo en llamar *anthropos*, es reducible a la pluralidad y multiplicidad de sus manifestaciones o si, por el contrario, debe reconocerse en él una entidad dotada de unidad y permanencia, por encima y por debajo de tales manifestaciones. Las concepciones usuales en que se mueven nuestras vidas cotidianas ponen de manifiesto el mismo problema cuando, por una parte, afirmamos que hay que "vivir el momento", "aprovechar la circunstancia", "valorar lo que tenemos", y, por otra, reivindicamos el "yo soy así", "yo no me dejo influir", "yo soy persona de palabra", "soy el mismo y no una caña al viento". A la postre, el doble lenguaje no hace sino reflejar la tensión entre la unidad y la diversidad.

1.1. El ser humano, substancia con categorías y atributos

El supuesto del que partimos es reconocer al *anthropos* como substancia categorizada o categorial, siguiendo la formulación ontológica de Aristóteles, con el propósito de clarificar la comprensión de la diversidad sin prescindir de la unidad.

Para Aristóteles, todo lo que hay, todas las cosas, tienen sentido como seres individuales, en primer lugar: cada ente es lo que individualmente y por sí mismo alcanza a ser. En cuanto que cada cosa existe como realidad individual, Aristóteles las califica de substancias: esta mujer "María", este niño "Miguel", este abeto que tengo delante o este libro que leo, etc. Cada ser individual es, en primer lugar, percibido como substancia dotada de unidad, antes de que podamos diferenciar sus partes, cualidades, relaciones, etc.

A partir de la afirmación de su unidad, cabe distinguir en las substancias las demás *categorías* o modos mediante los cuales distinguimos y calificamos cada substancia: su cantidad y sus partes, su cualidad o capacidades, la o las relaciones que sustenta, el lugar, el tiempo y situación donde la localizamos, su capacidad de acción y de recepción de la acción de otros, aquello que le es propio, etc. Aristóteles llama categorías a todo cuanto podemos distinguir en cada substancia. No puede darse ninguna substancia sin categorías, pero éstas tienen sentido en cuanto que se refieren o son inherentes a ella: cantidad, cualidades, relaciones, acciones, lugares, etc., son siempre o expresan atributos de alguna substancia (de algún ser individual). Pero tampoco puede haber categorías sin una substancia, esto es, sin un individuo al que referirlas. ¿Cómo podríamos hablar, por ejemplo, de alto, blanco, negro, bueno, malo, etc. sin la referencia a un ser individual? No hay, pues, categorías sin substancia, ni substancia alguna sin categorías. La substancia, en consecuencia, es ser de modo *principal y fundamental*; las categorías *tienen ser* por su relación a ella¹.

¹ El concepto aristotélico de substancia es interpretado, con frecuencia, no siempre de acuerdo a su verdadero significado. Por él, Aristóteles hace comprensible y coherente la diversidad y multiplicidad de atributos que cada ser encierra, evitando tanto su desrealización en un monismo, cuanto su diversificación inconexa que haría difícil la comprensión lógica del mundo. De ahí su convencimiento: "El ente se dice en varios sentidos, aunque en orden a una sola cosa y a cierta naturaleza única... Unos, en efecto, se dicen entes porque son substancias; otros porque son afecciones de la substancias; otros, porque son camino hacia la substancia, o corrupciones o privaciones o cualidades de la substancia, o porque producen o generan la substancia..." (*Metafísica*, IV, 2, 1003 a 33- b 12). Las categorías son ente pero por su relación a una substancia. Aristóteles enumera, con la de substancia, a veces ocho otras nueve (*Met.*, V, 7, 1017 a 24-27; *Categorías*, 4, 1 b 26 ss; *Física*, 5, 1, 225 b 5-7; *Tópicos*, 1, 9, 103 b 22 ss.). Se puede discutir si las categorías son sólo conceptos lingüísticos o responden a modos reales de darse el ser. No cabe duda que, siendo categorías del lenguaje y del pensamiento, tienen correspondencia real en las cosas. Las ciencias, también las de hoy, pueden analizar y enunciar sus conclusiones sólo recurriendo a una interpretación categorial de sus objetos.

Aristóteles hace explícito el concepto de substancia identificándolo con el de *subsistencia*, que es la substancia en cuanto principio de la permanencia y del perdurar de las cosas. Pero, sobre otras acepciones posibles, ella es también llamada *naturaleza* en cuanto principio interno de actividad (*Met.*, V. 4)², con lo que señala con fuerza su papel de principio y causa de las cualidades, facultades, disposiciones, etc. de cada ser.

Haciendo todavía justicia a Aristóteles, es de señalar que, ni en oriente ni en occidente, ningún pensador o corriente de pensamiento había conferido a cada ente individual el valor y la dignidad que supone atribuirle la capacidad para hacerse cargo de sí mismo, de responder de sus atributos, cualidades y acciones, mediante el reconocimiento de la naturaleza como principio estructural y de acción. Así lo afirma para todos los seres, humanos o no. La Naturaleza adquiere peso por sí misma, más todavía en el hombre, porque cada uno está dotado de suficiencia propia que lo hace real y comprensible, con independencia de la acción de los dioses o del determinismo al que pueda estar sometido el ciclo de su génesis y desaparición. La substancia, entendida como naturaleza de las cosas, de cada cosa, es también aquello que las organiza en vistas a la acción y a la consecución de sus fines. Es, pues, estructural y teleológica, funciones que, en el caso del hombre, Aristóteles atribuya al alma humana. El alma es estructural porque confiere al cuerpo unidad substancial en relación a sus fines específicos, según las ilustrativas palabras: "...el alma mantiene unido al cuerpo, puesto, al alejarse ella, éste se disgrega y destruye. Así pues, si es un principio distinto de ella lo que la mantiene unida, con mayor razón aún habrá que considerar que tal principio es el alma (I, 4, 411 b5)"³.

Debido a ello podemos atribuirle dos funciones específicas: la de forma específica del cuerpo, esto es, aquello que lo determina en su modo de ser, y la de "entelequia" que significa entidad que contribuye a fijar y a alcanzar los fines específicos del ser humano. Palabras nada trasnochadas en la explícita formulación aristotélica: "Luego el alma es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. Ahora bien, la entidad es entelequia, luego el alma es entelequia del cuerpo (4, 412 a 20)"⁴.

El aporte aristotélico al progreso del conocimiento científico ha sido, en este punto, de capital importancia.

² Aristóteles (1994) *Metafísica*, vol. 4, Trad. T. Calvo Martínez, Greda, Madrid.

³ Aristóteles (1978) *Acerca del alma*, Trad. T. Calvo, Ed. Gredos, Madrid.

⁴ *Ibíd.*

Como iremos dejando claro más abajo, el concepto de alma no puede ser identificado con las connotaciones espiritualistas, cristianas o no, que más tarde se le atribuyeron. Aristóteles no lo justifica, pero sí plantea el problema del principio unificador y teleológico de un ser tan complejo como el humano. Asunto que no se descarta con la simple reducción de tales funciones a la estructura molecular.

No es gratuita la evocación aquí de Aristóteles porque tiene una específica aplicación antropológica. Se puede hablar, en efecto, de las partes que "componen" o en las que se puede "descomponer" (cantidad) al ser humano; se puede atender a sus estructuras (cantidad/relación), a sus funciones (acción), a su historia (tiempo, relación), a las inquietudes de su espíritu (cualidad) o a los movimientos de su materia (cantidad, lugar). Para el realismo aristotélico, todo eso tendrá sentido en la medida en que se presuponga que el hombre es una substancia o unidad realmente distinta y racionalmente previa a la noción de parte, estructura, función, historia, espíritu, materia, etc. Cada cual podrá luego, según sus puntos de vista, atender a ésta o aquella de sus categorías, pero esto será razonable en la medida en que no se pase por alto su referencia a la unidad que justifica su ser.

Si el ser humano, antes de ser visto o analizado en cualquiera de sus manifestaciones, no fuese concebible como unidad, materialismos, espiritualismos, emergentismos, etc., serían formas de hablar no homologables antropológicamente porque quedarían desprovistas de referencia. En efecto, ¿qué sentido tendría afirmar que el hombre es reducible a sus dimensiones puramente biológicas o espirituales, si no existe "el hombre"? Tanto lo que podamos decir de genes, células, así como de creación poética o sentimientos de afecto, etc., todo quedaría reducido a realidad con sentido propio, exento de toda problematicidad antropológica. Desde el reconocimiento de la unidad, adquiere sentido su heterogeneidad estructural, sus funciones reflejas y pulsiones inconscientes, sus conductas y toda su historicidad. No pocas filosofías, incluso materialistas, han insistido en esta unidad de hecho conseguida, sea a partir de la voluntad, de la inteligencia, de los fines, o, más biológicamente, bajo el impulso de un *conatus* o esfuerzo por perdurar y existir, bien visible en cada uno de los seres naturales, y, de modo privilegiado, en el hombre. Cada ser es lo que es porque su vida misma es testimonio de su voluntad de ser, de ser más y durar más. Este esfuerzo, para Espinosa, "no es nada sino la esencia actual de la cosa misma" (III, prop. VII)⁵. Y Leibniz no parece contradicho por las actuales ciencias de la vida cuando

⁵ Espinosa, B. *Ética demostrada à maneira dos geômetros*. Trad. Jean Melville, São Paulo, Ed. Martin Claret,

afirma que es necesario "un principio interno" de unidad y funciones para que sea posible el paso de una percepción a otra.⁶

1.2. El realismo crítico frente al substancialismo

Invocando puntos de vista más ilustrados por la experiencia, la crítica al substancialismo, con amplísima tradición, insistirá en que no tenemos experiencia de la "unidad substancial" del hombre, sino sólo de sus categorías, y únicamente de ellas podemos hablar. Crítica que en la filosofía moderna retoma el empirismo de Hume⁷ y continúa el fenomenismo de Kant, en el libro segundo de la "Dialéctica Trascendental" de la *Crítica de la Razón pura*.⁸ Su razonamiento se encamina a poner de manifiesto las incorrecciones silogísticas en las que se caería si se considera al alma como substancia. Ciertamente que Kant ofrece a estos paralogismos otras salidas airoas, pero las tesis empiristas y fenomenistas adquirirán nuevas formas hasta nuestros días. El historicismo antropológico es una de sus variantes, que podría sintetizarse en el convencimiento de Ortega y Gasset según el cual el hombre no tiene naturaleza, sino sólo historia, aunque la afirmación se mitiga y compensa en todos los sentidos. Toda la ontología existencialista de Sartre suscita iguales reservas, al iniciar *El Ser y la Nada*, afirmando que el pensamiento moderno ha supuesto un gran avance al reducir "el existente a la serie de apariciones que lo manifiestan"⁹. El hombre, pues, sería sólo la secuencia de sus manifestaciones fenoménicas. El neopositivismo lógico es igualmente crítico con el concepto de substancia porque no responde a algo experimentable, puesto que la experiencia sólo da acceso a datos concretos. Cabe, a este respecto, preguntar si, además de sus estructuras, su peso, sus variadas manifestaciones, etc., cada uno de los seres humanos no es "experimentado" como unidad con identidad específica. No lo será por ningún sentido, pero la razón lo afirma como algo plenamente con sentido.

No obstante lo dicho, las críticas al substancialismo, son una razonable advertencia para que las filosofías y las "Ciencias Humanas" tengan en cuenta realidades, hechos y no suposiciones gratuitas. Pero esto no puede impedir una cierta coherencia

2003, vol. 8.

⁶ Leibniz (1994), *Monadología*, trad. M. García Morente, Ed. Fac. Filosofía de la UCM, Madrid. Art. XV.

⁷ Hume, D. (1977), *Tratado de la naturaleza*, Ed. Nacional, Madrid.

⁸ Kant, E. (1978). *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, B 399 y ss.

⁹ Sartre, J.-P. (1943) *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, p. 11

epistemológica que sugiere varios empeños. Advertir, en primer lugar, sobre la dificultad lógica de entender un conjunto continuo (el hombre, el mineral o el vegetal) sin atender a la pregunta por el principio unificador de sus partes. En segundo lugar, señalar el paralogismo que supondría dar por inexistente lo que no se puede experimentar. "De lo que no podemos hablar, debemos callar"¹⁰, pero las capacidades humanas podemos hablar y de ellas tenemos buena experiencia. O ¿O es que tener sentimiento de miedo o de dependencia (natural o sobrenatural) no es una experiencia? En tercer lugar, la reflexión no dejará de advertir, por grandes que sean las coacciones del azar, que el principio de razón suficiente solicita, no sólo causas, sino que éstas sean adecuadas y proporcionadas a los efectos observados. Esto quiere decir que la presencia en el hombre con su capacidad de intelección, de previsión, de creación y de transformación de sí y de su mundo, lógicamente solicita una "razón adecuada o suficiente" que, incardinada en su propio ser, dé cuenta de todo ese ámbito de realidad, específicamente humana, que no es equiparable a las reacciones de orden estructural que puedan biológicamente sustentarlas.

No parece, pues, injustificada la formulación de un primer corolario. No se dan seres en el universo que no puedan ser analizados a partir de la relación substancia/categoría. Y, con más razón, los seres humanos, por encima de su diversidad, pueden ser identificados como substancias individuales unitarias, cuyo reconocimiento confiere ser y sentido a las diversas categorías que lo constituyen y por las que se manifiesta en multiplicidad de formas.

2. Críticas al concepto de naturaleza y mecanicismo antropológico

En sentido contrario al que venimos postulando a partir de Aristóteles, el concepto de naturaleza teleológica fue y sigue siendo, aunque menos en nuestros días, objeto de repulsa por parte de las filosofías naturales, inspiradas, sobre todo, en el modelo científico de la física. Para este modo de ver las cosas, no es la substancia/naturaleza la que impone los fines a los seres, sino la fuerza, o impulso derivado de las relaciones de unos seres con otros, particularmente mediada por la masa y la aceleración de los cuerpos en relación. De ahí la primera ley de la gravedad: Fuerza = masa por aceleración.

¹⁰ Wittgenstein, L. (1973), *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 7.

Este "relacionismo", tuvo más consecuencias de las que puedan apreciarse a primera vista. Los seres, en efecto, dejan de ser, valer y actuar por sí mismos, por su substancia/naturaleza, para desplazar el principio de tales responsabilidades a las relaciones que puedan contraer con los demás. Eso supuso, primero interpretar el orden universal, sobre todo el astronómico, más tarde los organismos y los comportamientos, como entidades derivadas o constituidas por relaciones de fuerza. De este modo, la mecánica desaloja a la metafísica basada en la substancia. Kepler, Galileo y luego Newton inauguran esta nueva visión de las cosas, única filosofía asimilada a la ciencia puesto que es susceptible de ser expresada matemáticamente, siguiendo a Galileo ¹¹ De hecho, esta revolución supuso el origen de un modo de pensar "moderno", experimental/mecanicista, que alcanza hasta nuestros días y rehuye todo principio interno y teleológico, asociado al concepto de substancia. Se abre así el camino a una interpretación del ser humano como mecanismo vertebrado por relaciones, reacciones o movimientos de sus componentes estructurales, prescindiendo de los aspectos vinculados a un principio de acción y libertad subjetiva.

2.1. Mentalidad experimental y mecanicismo antropológico

Tomando a las ciencias físicas como paradigma epistemológico aplicable a la antropología, este mecanicismo, se amplía en biologismos de diverso signo, coincidentes en el propósito de reducir todas las funciones y operaciones biopsíquicas, intelectivas y espirituales a movimientos o combinatorias de la materia. Rememorando a Demócrito, este modo de ver las cosas se reactualiza bajo formas muy diversas. Una de las más influyentes en la posteridad fue la de Descartes quien, con una intención y doctrina absolutamente contrarias al materialismo, dio pie a interpretaciones plenamente mecanicistas y deterministas. No puede, en efecto, pasarse por alto su interpretación del cuerpo en estos términos:

"Yo supongo que el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra, que Dios forma expresamente... y pone en su interior todas las piezas que son necesarias para hacerlo caminar, para que coma, que respire, y en fin que imite todas aquellas de

¹¹ Galileo, G. (1981) *El ensayador*, Madrid: Aguilar. y Newton, I. (1987) *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Madrid, Alianza.

nuestras funciones que pueden ser imaginadas como procedentes de la materia, sin otra dependencia que la disposición de los órganos"¹².

Descartes con estas referencias al cuerpo no descartaba, sino que reclamaba, con la necesidad de Dios, la presencia del entendimiento y del alma para regular las funciones del hombre. Sin embargo, algo más tarde la materia se va a presentar como realidad autosuficiente dotada de estructura dialéctica que por sí misma explicaría tanto su génesis como su desarrollo. En ello confluyen, aunque con notables diferencias, Darwin y Marx, como grandes impulsores. En su seguimiento, E. H. Haeckel, recapitula el evolucionismo dialéctico¹³, instaurando un nuevo spinozismo a través del concepto de Naturaleza como substancia única. Sus atributos son el movimiento y la energía a los que son reducibles las sensaciones y el pensamiento, que es sólo un fenómeno de naturaleza fisiológica cuyo órgano adecuado es el cerebro. Se descarta así toda forma de discontinuidad entre espíritu y materia, y la evolución cultural de la humanidad se interpreta como un proceso de su evolución biológica. Las tesis de Haeckel ejercieron gran influencia ya que sus partidarios se organizan en la "Liga monista alemana", llegando a predicar una "religión monista".

Las convicciones materialistas evolucionistas, tan indemostrables experimentalmente como las aristotélicas, están presentes en la actualidad a partir de los nuevos conocimientos de la biología molecular, uno de cuyos destacados representantes es J. Monod. Para él, el universo está constituido por "la totalidad de la materia, única existente... en estado de perpetua evolución"¹⁴; pero la propia materia y los organismos, entre ellos el humano, son el resultado de un esencial azar que, en una sola pero decisiva ocasión, se produjo en la evolución de esa totalidad material. Las cosas son así, pero pudieron, en virtud del azar, haber sido totalmente diferentes. El hombre por azar se originó ontogenéticamente, por él evolucionó y hacia él se encamina, hasta el punto que "el hombre sabe al fin que está solo en la inmensidad indiferente del Universo de donde ha emergido por azar. Igual que su destino, su deber no está escrito en ninguna parte. Puede escoger entre el Reino y las tinieblas"¹⁵.

¹² Descartes, (1953) *Traité de l'homme*, en *Oeuvres*, Gallimard, Paris, p. 807.

¹³ Haeckel, E.H. (1874) *Antropogenia*; (1893) *El monismo como vínculo entre religión y ciencia*.

¹⁴ Monod, J. (1972) *El azar y la necesidad*, Barcelona, Barral Editores, p. 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 192. Monod, sin embargo, reconoce sólo grandeza poética a obras como la de Teilhard de Chardin. Tiende, por el contrario, a fundar "las más altas cualidades humanas, el ánimo, el altruismo, la generosidad, la ambición creadora" (p. 191), en una ética del conocimiento que reconozca su origen socio-biológico y sepa fundar un humanismo socialista científico en "las mismas fuentes de la ciencia" (p. 192).

El Reino es, para Monod, el socialismo humanista asentado en la ciencia que el hombre "puede escoger" -no sin paradoja- frente a las tinieblas del animismo vitalista, creacionista o teleológico. La única creación es la del hombre sometido al ¿determinismo?, ¿voluntarismo? del azar. Habiendo sucedido así las cosas, el principio antrópico, que fija la plenitud del universo en la aparición de la vida humana, es una proclama espiritualista falta de sentido¹⁶. Buena parte de la ciencia actual se adscribe, sin más, a este modo de ver las cosas. Digamos ya aquí, aunque este será nuestra última reflexión, que tales afirmaciones de totalidad son, por lo menos, tan gratuitas como la aceptación de un principio anímico espiritual y teleológico. Se hacen, además, en nombre de la ciencia, cuando no parece que puedan ser objeto de experimentación posible, puesto que se refieren a un orden causal que se sitúa fuera, o por lo menos antes, del origen del orden natural que hoy puede ser sometido a análisis.

A partir de los diversos materialismos evolucionistas, deja de tener sentido toda referencia a la *naturaleza humana* concebida como realidad unitaria dotada de libertad y orientada hacia fines específicos, en virtud de un principio interno no reductible a la propia materia. Principio que -en la tradición aristotélico tomista- es el alma¹⁷. En oposición a esto, es el determinismo azaroso o predeterminado de las partículas elementales, de las moléculas y, a la postre, de las células y sus genomas..., el responsable de todo cuanto el hombre es y puede hacer, pensar y esperar. Con ello la pregunta que Kant confiesa no poder contestar "¿qué es el hombre?"¹⁸, y que le daría la clave de lo que podría pensar, hacer y esperar, viene, de una vez, contestada por el presunto pantocratismo del biologismo naturalista.

¹⁶ Breuer, R. (1981) *Das anthropische prinzip*, München: Meyster.

¹⁷ Nada más lejano a Aristóteles que una interpretación simplista del alma. Ya los pitagóricos distinguían en el alma funciones biológicas (el alma como semen y generación), afectivas (corazón), cognoscitivas (razón) y de razonamiento (entendimiento). Aristóteles acepta esta complejidad y dificultad de definirla para sintetizarla como "entidad", "forma específica del cuerpo" o "entelequia de tal cuerpo" (*De Anima*, 412 a 20). El término "entelequia" es rico en contenido: expresa la perfección cumplida (*Met.*, 1017 b 1, 1050 b 23, 1074 a 36), principio y motor de movimiento, de actividad (1044 a 9). Lo innegable, desde sus textos, es que Aristóteles no entendió el alma como un duende o espíritu reificado que "habitase" el cuerpo. El breve pero admirable cap. V del libro III (430 a 10-25) del *De Anima*, remite al "entendiendo agente" la cualidad de "inmortal y eterno". De los interrogantes que plantea no parece que den cuenta nuestras actuales biología ni tropieza, si se analizan sus funciones, con concepciones como, por ejemplo, la de F. Jacob (1970) *La logique du vivant*, Paris: Gallimard.

¹⁸ Kant, I. (1968) *Schriften zur metaphysik und logik*, 2, Frankfurt: Suhrkamp, p. 448. Como es sabido, Kant, en la *Crítica de la Razón pura*, resume los intereses de la razón en contestar a tres cuestiones: "¿Qué puedo saber?, ¿Qué debo hacer?, ¿Qué me cabe esperar?" (B 833). Pero en los escritos de Lógica que citamos, y dentro del contexto de la filosofía en "sentido mundano", esto es, en relación con lo que ella pueda aportar para alcanzar los últimos fines de la razón, añade una cuarta pregunta, "¿Qué es el hombre?". Y apostilla que las tres primeras se refieren a esta última, la más difícil de contestar. Sólo nos podemos ir aproximando a su respuesta con el buen y progresivo uso de los conocimientos.

2.2. Límites e interrogantes frente al biologismo monista

Por grandes que sean los argumentos del biologismo, lo cierto es que la razón de por qué el hombre se comporta de modo tan específico y no de otra manera, se escapa a cualquier explicación. El azar, estructura molecular, código genético..., todo eso no ha impedido sino facilitado que, hoy por lo menos, el hombre "pueda escoger" y hablar de "ética", en palabras del mismo Monod. No extraña entonces que otras investigaciones naturales, sobre todo en el dominio biológico, pongan de manifiesto que la vida, en las condiciones actuales, va acompañada de una serie de fenómenos y reacciones que no tienen nada de inesperado y mucho menos de azaroso. Lo que parece confirmarse por el reducido número de posibilidades combinatorias en los primeros elementos que se pueden presumir en los estadios prebióticos. A su vez, si se atiende al concepto mismo de *código*, que parece encontrarse a la base de los organismos vivos, ni el azar ni la pura combinatoria mecanicista se presentan, en absoluto, como fenómenos universales y mucho menos evidentes.

Si atendemos a las conclusiones de este modo de ver las cosas, el análisis de la vida, en su evolución onto y filogenética, se despliega a partir de una cierta legislación básica, pero se ve afectada en su desarrollo y evolución por la capacidad retroactiva de sus propios efectos. De este modo, la reciprocidad se establece como el factor movilizador de la propia vida, en todos sus estadios. Pero, sobre todo, la vida consciente y desarrollada, vuelve sobre el mismo organismo y sigue provocando su propia evolución, a partir de su capacidad de auto referencia. Una especie de "reflexión" se produce así, tanto en el orden biológico como en el orden intencional y de conciencia, como entre ambos, ya que lo biológico actúa sobre la conciencia, pero no menos ésta sobre aquello¹⁹. Por eso no es posible conceder que la biología simplemente mecanicista haya dado con la verdad, sólo "ha construido la suya"²⁰.

La capacidad de auto referencia de la vida respecto a sí misma, conduce a interpretaciones que retoman con vigor ciertas tesis aristotélicas. Sin duda alguna, los organismos y sus propiedades deben ser interpretados a la luz de la estructura molecular del ADN. Pero, a su vez, no es menos notable que los organismos aparezcan como superestructuras complejas, arquitecturas trabadas, sistemas correlacionados, engarzados e ínter eficientes unos en otros, de tal modo que ninguno, por separado, da suficiente cuenta

¹⁹ Nos parece de no pequeñas consecuencia para la interpretación de categorías antropológicas, la filosofía natural que se deriva de la obra de Danchin, A. (1978) *Ordre et dynamique du vivant*, Paris, Seuil.

²⁰ Jacob, F., *o c.*, p. 24.

del conjunto. El hombre, más que cualquier otro ser vivo, es un complejo sistémico, en el que cada sistema, a su vez, se reestructura en subsistemas. Pensamiento, conciencia, lenguaje, sociedad, subconsciente, inconsciente, vida orgánica, estructura celular y molecular, ADN, etc., todo un complejo con capacidades de auto referencia sobre cuya complejidad se asienta el fenómeno humano, como hoy lo conocemos.

3. Evolución creadora y vitalidad configuradora

Frente a todo el ambiente del monismo darwinista, materialista y dialéctico, reaccionará toda una amplia filosofía de la vida y de los organismos que, por otra parte, justifica una visión de los seres naturales, interesante para nuestros puntos de vista.

3.1. Imprevisión y circularidad funcional

Resumiendo todo un ambiente anti monista, como consecuencia de las discusiones sobre el evolucionismo, Bergson acomete con amplitud tales asuntos, y su posición la vemos bien sintetizada en sus propias palabras:

"Nuestra personalidad emerge, se engrandece, madura sin cesar. Cada uno de sus momentos supone algo nuevo que se añade a lo que ya existía antes. Vayamos más lejos: no es sólo lo nuevo, sino lo imprevisible. Sin duda mi estado actual viene por lo que ya había en mí y por lo que actuaba sobre mí inmediatamente antes... Pero una inteligencia, incluso sobrehumana, no habría podido prever la forma simple, indivisible, que confiere a estos elementos absolutamente abstractos su organización concreta. Lo imprevisible... es un momento original de una historia no menos original"²¹.

En Alemania toda una amplia filosofía de la vida o *Lebensphilosophie* de inicios de siglo, abunda en un cierto retorno a Aristóteles. Hans Driesch invoca, con el mismo término aristotélico de "entelequia", un principio inmaterial para dar cuenta de la evolución.²² Y Jakob von Uexküll, que tanto influyó en Ortega y Gasset, por el concepto de "psycoide", retoma también la idea aristotélica de un principio formativo de orden anímico

²¹ Bergson, H., (1970), *L'Évolution créatrice*, en *Oeuvres*, P.U.F., Paris, p.499. Trad. nuestra.

²² Driesch, Hans (1909) *Philosophie des organischen*.

teleológico (*Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung*)²³. Tesis que, por lo que nos refieren las actuales teorías sobre la morfogénesis, incluso desde el ámbito de la embriogénesis (Waddington) no pueden ser demostradas erróneas

Desde el campo de la Física, Heisenberg y Carl F. von Weizsäcker muestran una notable sensibilidad ante esta trabazón estructural que exige la interrelación entre el obrar y el percibir, entre lo observable y lo posible. V. von Weizsäcker llama la atención sobre la unidad de los acontecimientos vitales, que él expresa a través del concepto de *círculo estructural* o *Gestaltkreis*, dentro del cual percepción y movimiento son "*principia quibus*" constitutivos de un mismo acto. Con ello retoma el concepto de *círculo funcional*, de von Uexküll, al que hemos aludido, según el cual el hombre debe interpretarse como sujeto, en sentido kantiano, en cuanto que actúa y se construye a sí mismo y a su mundo a partir de sus estructuras subjetivas, pero actuando sobre la experiencia, sobre el medio y sobre sus propias estructuras. Percepción, comportamiento, medio, experiencia y estructuras biopsíquicas..., actúan y se modifican al ritmo de su propia intercomunicación reflexiva²⁴.

3.2. Unidad y emergencia de funciones

Los conceptos estructural y funcional, están muy presentes en biólogos actuales (o biofilósofos) que interpretan al hombre como sistema de sistemas, que reposa y a la par se organiza, por una "lógica del viviente", título de la obra de F. Jacob. A partir de esta lógica, "el análisis de las funciones no puede ser dissociado del de las estructuras... y es necesario poner los medios necesarios para precisar la arquitectura de los componentes en juego y la naturaleza de sus relaciones"²⁵.

²³ Ortega conoce esta obra en 1913 y hará que se publique en castellano en 1922, año en que aparece, con el título *Ideas para una concepción biológica del mundo*, en la editorial Revista de Occidente.

²⁴ Es abundante la bibliografía, en este punto, a lo largo del siglo. Citamos sólo algunos entre aquellos más importantes: W. Heisenberg (1957) (*La imagen de la naturaleza en la Física actual*, Seix Barral, Barcelona; (1959) *Physik und philosophie*, Berlin, representa un indiscutible antimecanicismo humanista e incluso teleológico. Lo mismo sucede con toda la obra de C.F. von Weizsäcker en la que se pone de manifiesto una de sus convicciones profundas: la verdad, sin duda la científica, depende de aquello en lo que podamos confiar. Por eso ningún asunto científicamente bien investigado y conocido, ni niega la especificidad del hombre, ni veta el camino a la religión, sino todo lo contrario. Por su parte, J. von Uexküll (*El hombre y la naturaleza*), recupera, a través de su concepto de psycoide, la interpretación aristotélica del alma como entelequia, esto es, como principio de acción y capacidad de configuración de las propias funciones del hombre en su totalidad.

²⁵ *Ibid.*, p. 268-269.

Que estructura y función sean indisociables, supone el reconocimiento de que en su unidad se incardinan los procesos físico/químicos, la vida, la actividad psíquica y la propiamente espiritual. La pregunta por la naturaleza del alma, de la vida o de cualquier otro principio, se dirige ahora a esa unidad compleja. Este modo de ver las cosas no compromete ni la visión del hombre como naturaleza ni niega que ese principio de unidad pueda ser llamado alma.

Parece oportuno recordar aquí a Santo Tomás, quien distingue con nitidez, en este punto, entre el alma de los animales, que depende del cuerpo y "*non est nisi quaedam dispositio materiae*" (*Q.D., De potentia*, q.3, a.12.)²⁶, y el alma humana a la que atribuye subsistencia propia e independiente, en cuanto entidad creada por Dios singularmente en cada hombre (*C.G., II 87; I Sent.* d.8, q.5 a.2 ad 1)²⁷. Difícil sería que Santo Tomás hablase de otro modo a partir de la concepción cristiana del hombre, que en nada queda comprometida -a nuestro parecer- si se vincula el alma a funciones estructurales, ya que eso supone tanto "materializar" el alma como "espiritualizar" las estructuras.

En este sentido parece que deben interpretarse las palabras siguientes de F. Jacob, explícitamente anti reduccionistas:

Hoy debemos reconocer, al mismo tiempo, la finalidad de los sistemas vivos, esto es, que no se puede hacer biología sin referirse constantemente al "proyecto" de los organismos, al "sentido" que dota de existencia misma a sus estructuras y sus funciones...". Y frente a los reduccionismos de hace algunos años, "Hoy, por el contrario, no se puede disociar la estructura de su significación, no solamente en el organismo, sino en la serie de acontecimientos que han conducido al organismo a ser el que es"²⁸.

Se trata, pues, de reconocer la esencial incardinación en las estructuras de todas las funciones humanas, pero sin pasar por alto las expectativas, el proyecto específico de cada organismo, que en el hombre va asociado a un despliegue de sentido anejo a la libertad, difícilmente descriptible como pura secreción estructural. Tal como se ha ido desplegando este proyecto, inscrito pero no reductible a las estructuras, debemos reconocer la complejidad del fenómeno evolutivo, puesto que lo que ha evolucionado

²⁶ Tomás de Aquino, Santo, Obras Mayores - *Quaestio Disputata de potentia*, q.3, a.12.

²⁷ *Ibid.*, *Suma contra gentiles*, II 87; In *I Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, d.8, q.5 a.2 ad 1.

²⁸ Jacob, F., *o.c.*, p. 321.

"no es la materia, confundida con la energía en una misma permanencia. Es la organización, la unidad de emergencia siempre capaz de unirse a sus afines para integrarse en un sistema que la domina. Sin esta propiedad, el universo no sería más que insulsez: un océano de partículas idénticas, inertes, ignorándose unas a las otras; algo así como las más antiguas piedras de la tierra, en las que durante miles de millones de años no han cambiado ni las moléculas ni sus relaciones"²⁹.

El biólogo reconoce que, pensando en el proyecto ya realizado, la materia en el hombre ha evolucionado pero no como tal, sino impregnada de un sentido y con una significación que le advienen de su modo específico de estar humanizada. Por eso el científico, como el filósofo, se ve obligado a interpretar, no sin cierta perplejidad.

3.3. La comprensión antropológica, entre lo estructural y lo imaginario

No parece discutible que los fenómenos naturales y los antropológicos revisten caracteres profundamente diferentes. Si los primeros pueden ser *explicados* mediante pruebas empíricas o procesos lógico/matemáticos, propios de las ciencias experimentales, los segundos sólo pueden ser *comprendidos* mediante buenas razones, coherentes y sensatas, pero no dotadas de necesidad lógica, dado el poco previsible funcionamiento de la vida psíquica y la esencial imprevisibilidad de los caminos de la libertad. Pero tampoco parece discutible que tanto en el campo de las ciencias experimentales como en el de las ciencias humanas quedan márgenes o espacios poco explicables y poco comprensibles, de tal modo que reaparecen a cada paso los problemas que inquietaban a Kant en de la "Dialéctica del Juicio teleológico", de la *Crítica del Juicio*. Según él, debemos afrontar la antinomia, cuya tesis afirma "Toda producción de cosas materiales y de sus formas debe ser juzgada como posible según leyes meramente mecánicas", que se enfrenta a la antítesis según la cual "Algunos productos de la naturaleza material no pueden ser juzgados como posibles sólo según leyes meramente mecánicas"³⁰, ya que se remiten a una causalidad no mecánica sino derivada de las causas finales.

²⁹ *Ibid.*, p. 344.

³⁰ Kant, I. (1977) *Crítica del juicio*, § 70. Tr. M. García Motente, Espasa, Madrid, 1914 (reed. 1977). La problemática de la *Crítica del Juicio*, sigue pareciendo actual, por mucho que, con frecuencia, los científicos rechacen su concepto de teleología y de "juicio teleológico", quizás por no detenerse en sus análisis. Bien es cierto que, sin embargo, su presencia es muy reconocida en terrenos que van de la física a la biología, de la psicología a la lingüística (K. Lorenz, Piaget, Jacob, Uexküll, Chomsky).

La antinomia kantiana no admite explicación, sólo podemos comprenderla teniendo en cuenta que, por mucho que buena parte de la ciencia haya renegado de la teleología, un mundo de significados, de *sentido* dice F. Jacob, se ha ido constituyendo en torno a la libertad, sometida a procesos de motivación, más o menos razonables, y no explicables por el determinismo estructural. Por mucho que la ciencia progrese, parece razonable admitir el concepto de *emergencia* de sentidos, funciones y proyectos pero no disociada de la teleología. Por eso la cosmovisión de Teilhard de Chardin sigue siendo sugerente y no es, ni puramente poética como quieren unos, ni tan comprometida con una concepción teísta del mundo, de lo que fue acusado por otros³¹. De ahí que, por ejemplo, H. Laborit, acepte la concepción holográfica del cerebro de K. Pribram, pero rechace su "explotación filosófica", al querer éste reducir las imágenes sólo a producciones mentales resultantes de procesos materiales en los que intervienen cerebro, sentidos, entorno, etc.³².

Antropología y biología se entrecruzan pero no se fusionan, ya que la propia ontogénesis integra y actúa desde sistemas tan diferenciados como son los biológicos, los psíquicos, temporales, históricos, culturales, etc. Lo que postula, por simple lógica, una categoría ideal, llamémosla filosófica, capaz de integrar el cuerpo y los significados inherentes a su evolución como ser-en-el-mundo que va desplegando en y por el tiempo su modo específico de existir. Categoría ideal que aproxima a Heidegger, para quien la temporalidad, como constitutivo esencial del ser-en-el-mundo, es condición y horizonte del alcance de sus posibilidades³³. El hombre como ser-en-el-mundo se va abriendo, en y por el tiempo, hacia un horizonte de sentido indisociable de su matriz mundana. Y si bien es cierto que Heidegger no concluyó en una antropología, ni racional ni experimental, su analítica del *Desein* presupone o preanuncia, depende de las perspectivas, una interpretación del fenómeno humano homologable a la siguiente: El genio del *sapiens* está en la intercomunicación entre lo imaginario y lo real, lo lógico y lo afectivo, lo especulativo y lo existencial, el inconsciente y lo consciente, entre el sujeto y el objeto"³⁴.

³¹ Teilhard de Chardin (1957) *El grupo zoológico humano*, Madrid, Taurus; (1959) *El medio divino*, Madrid: Taurus.

³² Laborit, H. (1989) *Dios no juega a los dados*, Barcelona: Laia, p. 59-60. La obra de Pribram, que no conocemos, citada por Laborit es *Complexity and causality. The science and praxis of complexity*, The United Nations University Editions, p. 119-192.

³³ Heidegger, M. (1971 4a.) *El Ser y el tiempo*, México: F.C.E. Particularmente, Segunda sección, cap. III-VI.

³⁴ Morin, E. (1973) *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris: Seuil, p. 144. Trad. castellana, Madrid: Cátedra. Todas las obras de Morin (cf. *El Método*, I, II, III, IV, Ed. Cátedra) reinciden, desde puntos de vista distintos, en la interpretación de la naturaleza humana a partir de la "lógica de la complejidad y de auto-regulación" (*Ibid.*, 212).

Podríamos también añadir, la intercomunicación e interactividad entre lo subjetivo y lo objetivo, siguiendo a Schelling (*Sistema del idealismo trascendental*) y a Freud, lo que será particularmente pertinente en la interpretación de los fenómenos artísticos, como veremos en capítulos siguientes.

Tal intercomunicación es lugar común desde los pitagóricos³⁵ y Aristóteles, continuados por Santo Tomás (*S. Th.* I q. 75 a. 1)³⁶. La dificultad, tanto para la ciencia como para la filosofía, estriba precisamente en el modo de producirse esa intercomunicación que, por otra parte, queda pendiente de su ejercicio en el tiempo, al que no son ajenos tanto el azar como la libertad y la cultura que van a producir efectos reflexivos sobre la propia ontogénesis. Así pues, la "lógica del viviente" no se revela sólo en la analítica cuantitativa y digitalizada de su estructura molecular. A ella se le escapa lo más característico del "fenómeno humano", porque él es de naturaleza morfogenética y crono genética³⁷.

A partir de lo que acabamos de exponer, puede formularse un segundo corolario. El ser humano está organizado y se manifiesta como un complejo sistémico esencialmente intercomunicado, con funciones reflexivas y temporales, en el cual materia y espíritu, vida y pensamiento, determinismo y libertad, naturaleza y cultura, no son epifenómenos uno del otro, sino funciones emergentes de su totalidad, no reducibles a estructuras físico químicas, combinaciones o movimientos de la materia.

4. Dinámica estructural y autorrealización

De la aproximación a la lógica del viviente se deduce que aquellas funciones naturales que más distinguen al ser humano de los demás vivientes, van asociadas al desarrollo de los propios procesos y de a efecto reflexivo sobre las estructuras. El

³⁵ Maceiras, M. (1984) "La psicología pitagórica", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, no. 4, Ed. Univ. Complutense, p. 9-28. Sobre las complejas relaciones del organismo propiamente humano, son muy ilustrativas las tesis de Lain Entralgo, P., en sus obras: (1995) *Alma, cuerpo, persona*, Madrid: Círculo de Lectores; (1996) *Ser y conducta del hombre*, Madrid: Espasa; (1978) *Antropología de la esperanza*, Madrid: Guadarrama.

³⁶ Tomás de Aquino, Santo, *o.c.*, I q. 75 a. 1

³⁷ La bibliografía y discusiones sobre las relaciones mente-cerebro y sus consecuencias han sido infinitas hasta nuestros días. Cf. sobre el emergentismo materialista, Bunge, M. (1985) *El problema mente-cerebro*, Madrid: Tecnos. Sobre evolucionismo y emergentismo, no marcados por el materialismo, cf. Popper, K. y Eccles, J.C. (1980) *El Yo y su cerebro*, Barcelona: Labor. Particularmente sugerente, por su documentación tan actual y copiosa, nos ha resultado la obra del eminente profesor de nuestro programa García, E. (2001) *Mente y cerebro*, Síntesis.

"anthropos", en primer lugar, aparece como *sistema abierto* sometido a la circularidad entre autorregulación y autorrealización. Su estructura se manifiesta, pues, en estado de no equilibrio. En lo que coinciden biólogos y físicos (Prigogine)³⁸. Pero, en segundo lugar, el carácter abierto e inestable bifurca la posibilidad hacia un mayor desarrollo o hacia el desorden y la muerte. Y, en tercer lugar, la dialéctica autorregulación / autorrealización, no puede dejar de contar con los subsistemas propios de las funciones intelectual, simbolizadora, social, praxica, etc. Dicho de otro modo: el hombre vive, se conserva, evoluciona, mejora o se destruye en virtud de mecanismos de orden estructural biológico, pero, no en menor medida, por la interacción que el pensamiento, la actividad cultural, práctica, simbólica, etc., provoca sobre ese orden biológico estructural.

4.1. Las relaciones y vivencias comunitarias como sociogénesis

Lo que acabamos de decir, no pretende conceder exclusividad a la socio génesis, pero sí otorgarle el valor primordial que le corresponde. Los sistemas y formas de vida, de cultura e histórico/temporales etc., han ido y continúan reorganizando, el comportamiento reactivo del nivel molecular y celular, como consecuencia del carácter *reflexivo* de la vida, evocado más arriba. Hasta tal punto esto es así, que una antropología fundamental debe ser hoy tan biológica como cultural, tan reflexiva como experimental. Podría decirse esto mismo en términos sistémicos:

"mientras que los animales de rango inferior han codificado, en sus estructuras nerviosas inferiores, en sus estructuras genéticas y anatómicas, los apremios de la variedad de la causalidad, principalmente a través de transformaciones filogenéticas y ontogenéticas simples, los homínidos han inscrito la variedad y los apremios de su entorno social en sus estructuras neurofisiológicas, emotivas y cognitivas, principalmente a través de transformaciones ontogenéticas y socioculturales mediatizadas por la actividad simbólica"³⁹.

³⁸ Laborit, H., *o. ct.*, p. 61. Prigogine, I. (1986) *La nouvelle alliance*, Paris: Gallimard, especialmente: Livre III, "De l'être au devenir", p. 269 y ss.

³⁹ Buckley, W. (1974) "Théorie des systèmes et anthroposociologie", en Morin E./ Piattelli-Palmerini, M., *Pour une anthropologie fondamentale*, Paris: Seuil, 153-167, p. 157. De esta visión de conjunto dan cuenta las obras de: Gehlen, (1980) *El hombre*, Salamanca: Sígueme y (1993) *Antropología filosófica*, Barcelona: Paidós. Una antropología con sentido cristiano de fondo es la obra de Gevaert, J. (1978) *El problema del hombre*, Salamanca: Sígueme.

Esto mismo es lo que señala con reiteración la obra del chileno Humberto Maturana, mediante el concepto de "*autopoiesis*", orientado su investigación biológica hacia una sugerente interpretación, que califica como "ontología". Maturana parte de la concepción según la cual los seres vivos, entre ellos el hombre, son sistemas "*autopoiéticos*": "...lo que es peculiar en ellos (en los seres vivos) es que su organización es tal que su único producto es sí mismo, donde no hay separación entre productor y producto. El ser y el hacer de una unidad autopoiética son inseparables, y esto constituye su modo específico de organización"⁴⁰.

Atendiendo al reconocimiento del carácter molecular de los organismos, Maturana insiste en la esencial unidad del ser humano, que actúa siempre como totalidad y no a partir de sus componentes, erigiéndose en centro de interacciones en las que las experiencias cognoscitivas, comunicativas y prácticas no son objetivamente separables de la propia actividad autopoiética. Por las interacciones, el organismo va estableciendo la mutua acomodación entre él y su mundo, hasta el punto que "el organismo y el medio cambian juntos". En consecuencia, "el curso del cambio estructural de un ser vivo como sistema dinámico en continuo cambio estructural, es modulado, pero no determinado o especificado, por el curso de sus interacciones en la realización de su modo de vida"⁴¹.

A partir de tales supuestos, en la obra de Maturana adquieren un papel preponderante la historia y las relaciones interpersonales, entre ellas el amor, entendido como forma de comportamiento e interacción. Ideas que animan su profundo espíritu personal de solidaridad y gran sentido humanista.

4.2. La retroacción de experiencias y vivencias

Deduciendo corolarios de los diversos supuestos a los que hemos atendido, puede concluirse que el análisis de la vida, en su evolución onto y filogenética, se despliega a partir de una cierta legislación básica, pero que se ve influenciada en su desarrollo y evolución por su propia capacidad de acción e interacción y por los efectos que reflexivamente o en forma retroactiva estos ejercen sobre el propio organismo. De este modo, la reflexividad retroactiva se revela como el factor movilizador del desarrollo de la

⁴⁰ Maturana, H. y F. Varela, G. (1984) *El árbol del conocimiento*, Ed. Universitarias, Santiago de Chile, , p. II/25.

⁴¹ Maturana, H. (1996 - 8ª). *El sentido de lo humano*, Dolmen Ed., Santiago de Chile, 1ª ed. 1991.

propia vida, en todos sus estadios. Pero, sobre todo, la vida consciente y evolucionada, revierte sobre el mismo organismo y sigue provocando su progresión ontogenética, a partir de su capacidad de auto referencia. Reflexividad que se produce tanto en el orden biológico como en el intencional y de conciencia, como entre ambos, puesto que lo biológico actúa sobre la conciencia, pero no menos ésta sobre aquél. Por eso no es posible conceder que la biología simplemente mecanicista haya dado con la verdad. Sólo "ha construido la suya"⁴².

No cabe duda que los organismos y sus propiedades deben ser interpretados a la luz de la estructura molecular del ADN. Pero, a su vez, no es menos notable que los organismos aparezcan como superestructuras complejas, arquitecturas trabadas, sistemas correlacionados, engarzados e ínter eficientes unos en otros, de tal modo que ninguno, por separado, da suficiente cuenta del conjunto. El hombre, más que cualquier otro ser vivo, es un complejo sistémico, esto es, una estructura de subsistemas entre sí interactivos. Capacidad simbólica, pensamiento, conciencia, lenguaje, comunicación y sociedad, subconsciente, inconsciente, estructura celular y molecular, etc., configuran una unidad estructural con aptitudes de auto referencia, sobre cuya complejidad se asienta el fenómeno humano, al que queda vinculada la propia identidad de cada persona, no reducible simplemente a la estructura básica biológica y orgánica, puesto cada ser humano se ha visto inscrito en "la serie de acontecimientos que han conducido al organismo a ser el que es"⁴³.

Las investigaciones genéticas y neurológicas actuales confirman esa ductilidad para la configuración de la identidad personal, a partir de material genético y cerebral básico. Amplias y divulgadas conclusiones de últimas investigación neurofisiológicas, confirman que el propio cerebro va adaptando sus conexiones y capacidades sinápticas al ritmo de las experiencias y como consecuencia de las interacciones, sobre todo educativas, hasta tal punto que incluso fisiológicamente el cerebro del científico, del agricultor, del violinista, el del biólogo o del filósofo, se van configurando en forma variable, dependiendo de prácticas culturales⁴⁴. Lo cual, con las expectativas optimistas, también llena el futuro de incertidumbres, dado el poder transformador y transmutador de la actual tecnociencia. Si hace cinco mil años no era previsible cómo iba a desarrollarse y evolucionar la biosfera,

⁴² Jacob, F., (1970) *La logique du vivant*, Gallimard, Paris, p. 24.

⁴³ *Ibid.*, p. 321.

⁴⁴ Gadner, H., (1988) *La nueva ciencia de la mente*, Paidós, Barcelona; (1992) *Estructuras de la mente*, FCE, México. Lorenz, K., (1993) *La ciencia natural del hombre*, Tusquets, Barcelona, Consúltese la serie de trabajos recogido en el número especial sobre el cerebro de la revista de alta divulgación científica *Investigación y Ciencia*, Diciembre y Junio 1994.

sobre todo la antroposfera, hoy nuestra capacidad de previsión es muy escasa en relación con la "identidad" humana del futuro. Lo que, con las cautelas, debe acrecentar las responsabilidades.

Podría pensarse que tal interpretación de los fenómenos humanos es aceptable sólo en aspectos puramente operativos o, si se prefiere, que no afectan al fondo de las concepciones existenciales. Sin embargo, es en el ámbito axiológico de fondo, en el de las concepciones del mundo, de la vida y la muerte, de la percepción del propio sentido de la existencia, esto es, en el de los rasgos identitarios de fondo, donde la interacción y la reflexividad cultural se manifiestan con más profundas implicaciones. Piénsese las distancias y diferencias originadas por haber nacido fortuitamente en culturas afincadas en tradiciones religiosas como la judía, la cristiana, la islámica, la budista, la sintoísta, o en el contexto de los incontables naturalismos. ¿No influye este hecho en la que llamamos identidad personal, en los sentimientos, valores, afectos, responsabilidades éticas y sociales? En fin, en todo cuanto define o distingue a una persona determinada.

La reflexividad entre ontogénesis y socio génesis no podrá ser entendida como simple información o transmisión recíproca de mensajes, sino como mutuamente configuradora. Esto, por una parte, retoma la tesis fundamental de Kant, según la cual las categorías del entendimiento son vacías sin la experiencia y ésta ciega sin las categorías; por otra, justifica una epistemología genética generalizada⁴⁵, como la que Piaget aplica al ámbito del aprendizaje. Pero tiene también un sentido fenomenológico mucho más amplio, en cuanto que vivencias y subjetividad se constituyen en variables dependientes: la conciencia es nada, si no es conciencia de algo; y las cosas, los hechos, la experiencia de cualquier tipo, adquieren sentido según el modo de su aparición en la conciencia⁴⁶.

Se deducen de lo dicho en este apartado varias conclusiones. En primer lugar, la esencial diferencia de naturaleza (Aristóteles) entre hombre y demás animales, si atendemos a las repercusiones simples en los primates, y a la formidable y compleja repercusión que el medio y todo su exterior provoca en el hombre. En segundo lugar, la singular capacidad del

⁴⁵- Basada en tesis de fuerte raíz kantiana, es notable la forma de pensar de Lorenz, K. (1993) *La ciencia natural del hombre*, Barcelona: Tusquets; (1974) *La otra cara del espejo*, Madrid: Akal. La llamada "epistemología genética" continúa la tradición de un cierto kantismo, fiel a la experiencia, pero sometida a las estructuras de la razón. Cf. Piaget, J. (1967) *Biologie et connaissance*, Paris: Gallimard.

⁴⁶ Es bien conocida la obra y la metodología de Piaget, a la que sólo aludimos. Las tesis fenomenológicas de Husserl se han bifurcado en múltiples direcciones, que mantienen un punto de confluencia en algunos de sus supuestos básicos, como los deducidos de la "Investigación quinta", de sus *Investigaciones Lógicas* (Trd. castellana, Madrid, Rev. de Occidente. La Investigación Vª, p. 473 y ss.)

ser humano para autorregularse, haciéndose a sí mismo objeto de su propio desarrollo y facultando su autorrealización, tomando como instrumentos a los objetos de su experiencia. De este modo se va configurando como ontogénesis inacabada, dependiente de la socio génesis o, si se permite, de la culturgénesis.

Todo lo dicho, abre el paso al análisis de algunas de las manifestaciones antropológicamente más significativas, en cuanto que sólo se encuentra en el ámbito del *anthropos*.

5. Entre la responsabilidad personal y la comunicación social

Como corolario inmediato de cuanto hemos venido diciendo, se deduce que todo un mundo estructural, tanto natural como histórico, está dotado de capacidad configuradora, esto es, morfogenética. El hombre, pues, no es sólo hijo de sí mismo ni hechura autónoma. Eso ha llevado a una afirmación ya tópica, según la cual debemos dar por cierta una cuádruple humillación: el ser humano no es centro del universo, como las nuevas ciencias enseñaron; no es señor de su conciencia, ya que un inconsciente, sea o no como el freudiano, se hace evidente en la involuntariedad y el dinamismo corporal y psíquico; no es tampoco responsable íntegro de sus decisiones, ya que la impersonalidad del mundo de la vida, de la gente, de los modos preformados de obrar, antecede y prefigura su capacidad decisoria; no es, en fin, dueño de sus propios artefactos, de la técnica que le sobrepasa en poder y capacidad de conocimiento. Esta situación constituye lo que se viene llamando "muerte del hombre" o del sujeto. Toda la obra de Michel Foucault se dirige, precisamente, a poner de manifiesto como la diversidad de *epistemes* o conjuntos de prácticas y saberes que caracterizan cada período histórico, hacen del hombre un verdadero "constructo". Va siendo consecuencia y resultado de fuerzas y experiencias en él confluyentes que, por la multiplicidad de orígenes, le centrifugan y diseminan. A la postre, más que un sujeto, el hombre es un sojuzgado, un "sujetado"⁴⁷.

⁴⁷ La obra de Foucault va recorriendo ámbitos concretos de realidad para poner de manifiesto que la responsabilidad, intelectual o práctica, queda desplazada de la subjetividad hacia las estructuras. Su obra más significativa *Las palabras y las cosas*, (1968) (México: Siglo XXI), generaliza su tesis fundamental: el sujeto está siempre necesariamente situado y es dependiente, en contra del eje conciencia-conocimiento-acción.

5.1. La "estima de sí mismo" y la responsabilidad.

A pesar de la radicalidad del diagnóstico, la antropología realista no puede dejar de reconocer que una generalizada irresponsabilidad se sobrepone al ámbito de la libertad. Las grandes opciones sobre nuestras vidas, el destino mismo del hombre como ser-en-el-mundo, está en gran medida prejuzgado *a priori* por poderes que le son ajenos. Nadie ha tomado esa decisión, porque es consecuencia de la mundanidad e historicidad, categorías del modo de ser humano. Freud, como es bien sabido, había desplazado hacia el inconsciente toda responsabilidad; Heidegger hace explícito algo análogo en relación con la técnica; Sartre lo constata a partir de la preponderancia del dinamismo impulsivo corporal. Y con Marcuse, Adorno y Horkheimer⁴⁸ se generaliza toda una corriente crítica que señala las limitaciones con las que topa la responsabilidad.

A pesar de todo, el hombre se reconoce con capacidad de enfrentarse al mundo y se declara, antes que nada, sujeto que se estima a sí mismo. Si algo reivindicamos, es la autoestima, la afirmación, el yo puedo, yo decido frente a nuestras limitaciones, al mundo y a los otros. Cada hombre se hace valedor de sí mismo frente a las coacciones, más o menos estructurales, y se erige en auto proyecto. Por eso, antes que responsable ante otro o ante la ley, debe responder ante sí mismo. Tal es la raíz profunda de la moralidad y, como su consecuencia, también de la revelación de la libertad.

La tesis, a pesar de las apariencias, es fuertemente kantiana ya que para Kant la moralidad revela la libertad y por la libertad se hace posible la moralidad⁴⁹. La diferencia respecto a él estriba en la mayor preponderancia que aquí se concede, no a la razón trascendental, sino a la empírica de cada ser humano, a cuya voluntad individual -la estima de sí- se remite la conciencia moral. Eso conduce de lleno a la reflexión sobre la libertad.

Recapitulemos antes los anteriores conceptos en un nuevo corolario. El ser humano se reconoce con identidad propia en la medida en que confirme la "estima de sí" y la "responsabilidad ante sí mismo", como principio originario de moralidad. A partir de la estima de sí, se abre la experiencia hacia la categoría de la libertad, ya que no tendría sentido hablar y atribuir responsabilidad sin libertad.

⁴⁸ Marcuse, H., (1968) *Eros y civilización*, Barcelona: Seix Barral; (1972) *El hombre unidimensional*, Barcelona: Seix Barral; Horkheimer, M. (1969) *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires: Sur.

⁴⁹ Kant, I.(1994) *Crítica de la razón práctica*, Salamanca: Sígueme, p. 16 (particularmente, la nota a pie de página).

5.2. La libertad como ejercicio

Definida como la más esencial entre las categorías antropológicas, el propio concepto de libertad evoca actos o acontecimientos no libres. Al hombre no lo encontramos históricamente más que asociado a experiencias en las que lo libre y lo no libre comparten, de modo desigual, sus decisiones. No está nunca exento de determinismos, necesidades y coacciones que impiden la libertad pura. La libertad es "graduada", ya que se dan actos más libres y otros menos libres. En consecuencia, no siempre somos libres del mismo modo. A su vez, la libertad no es realmente humana sino cuando se hace presente prácticamente. No es facultad pura a priori, sino que sólo se testimonia por obras y actos no coaccionados. Se produce así el efecto reflexivo de los actos humanos: el hombre se va haciendo libre en la medida en que realiza acciones libres.

Dentro de la escala variable en la que oscilan, un análisis fenomenológico revela que los actos se aproximan más a lo libre según se realicen o no de acuerdo a un circuito intencional con varios momentos. En primer lugar, llamamos libre al acto que responde a una motivación reconocida; en segundo lugar, cuando se dirige hacia un fin; y, por último, si el agente recurre a estrategias para alcanzar este fin. Ello quiere decir que la libertad realmente humana, más que a decisiones puntuales, responde a una secuencia intelectual que dramatiza o temporaliza la categoría práctica de la libertad.

La libertad, en consecuencia, radica en la militancia por realizar actos libres. Y la evolución onto y filogenética está constituida por el rechazo y el combate contra los determinismos, incluso contra el biológico, a través de la moralidad, la ciencia, la técnica, las artes, en fin, la cultura. En eso ha consistido el progreso: en la contienda por la libertad en todos los órdenes de la vida. Espinosa la asimila al reconocimiento de la necesidad que vértebra a la substancia (única)⁵⁰. Aquí decimos precisamente lo contrario: afirmar la multiplicidad de necesidades y determinismos con el fin de superarlos por un progresivo empeño práctico.

Sintetizamos lo dicho en esta apartado en el siguiente corolario: el hombre no es libre sino en la medida en que realice actos exentos de coacción, tanto la que pueda provenir de sí mismo como de su exterioridad. Esto quiere decir que la libertad consiste en el ejercicio práctico de actos, que serán más o menos libres, en dependencia del grado de

⁵⁰ Ética, Primera parte: "Acerca de Dios", proposición XXIX: "In rerum natura nullum datur constingens; sed omnia ex necessitate divinae naturae determinata sunt ad certo modo existendum et operandum".

reflexión y ausencia de coacción con el que se ejecuten.

5.3. El lenguaje como mediación expresiva de la conciencia

No es discutible reconocer que el lenguaje es un universal antropológico, pero la infinita variedad de formas lingüísticas plantea la pregunta por el sentido de la unidad del hablar humano⁵¹. A su vez, por el lenguaje se ha ido escribiendo la historia de una filogénesis espiritual de la humanidad que tuvo consecuencias determinantes en la evolución biológica y social de individuos y pueblos. Todo confirma que la palabra articulada no es un instrumento que el hombre haya inventado, sino que, como la visión o la digestión, pertenece a su propio modo ser: "está en la naturaleza de hombre" y sus funciones no se reducen sólo a vehículo de comunicación⁵².

Así parece por varias razones. En primer lugar, su función es originariamente expresiva, antes que comunicativa. Pero, frente al grito o a la simple onomatopeya, tal como lo encontramos ya en culturas tempranas, se ha ido vertebrando a través de una doble articulación: por la combinación de signos elementales o monemas y por asociación de unidades mínimas de sonido o fonemas. Doble articulación impensable sin la intencionalidad que trasciende o emerge sobre la propia capacidad biológica de expresarse. A ella se añade la infinidad de variables significativas a partir de pocos signos o reglas. En segundo lugar, la propia adquisición del lenguaje supone una serie de operaciones complejísticas que, a pesar de todo, se realiza de modo temprano y aún antes de que la experiencia pueda ser plenamente valorada y estructurada. En tercer lugar, la dependencia de factores de orden natural, etológico, etc. ha generado una variedad inmensa de formas expresivas o lenguas, de tal modo que puede decirse, no sin razón, que por el lenguaje la humanidad se unifica y por las lenguas se divide.

Las teorías sobre el origen y los mecanismos últimos del fenómeno del habla, a pesar de su diversidad, participan de la convicción común según la cual lenguaje, pensamiento y conciencia no son dissociables. Lo que se recapitula en las tesis de Chomsky, que recurre al concepto de "estructuras innatas universales" para dar cuenta de su

⁵¹ En todo cuanto vamos a decir sobre el lenguaje, nos ha servido de guía el libro de Maceiras, M. (2002) *Metamorfosis del lenguaje*, Madrid, Síntesis. En cada uno de sus capítulos se va siguiendo la trayectoria de las funciones antropológicas del lenguaje.

⁵² Benveniste, E. (1971) *Problemas de lingüística general*, Madrid: Siglo XXI, p. 180

universalidad. Lévi-Strauss invoca como inconscientes las "reglas de transformación" y combinación, análogas a las de los demás sistemas de comunicación e intercambio. La psicología cognitiva vincula lenguaje y pensamiento, haciendo a ambos dependientes de factores asociados a la experiencia del sujeto. No cabe duda que una antropología fundamental, reconociendo el asiento cerebral y mental de las estructuras lingüísticas, no puede dejar de señalar que en el lenguaje no sólo se manifiesta la capacidad combinatoria mental, sino también la intención semántica subjetiva de decir algo no explicable por el juego de las relaciones que constituyen las estructuras lingüísticas. Es el qué, lo dicho del decir.

El Estructuralismo lingüístico, respondiendo a exigencias de método, ha insistido en la división lengua/habla, a partir del *Curso de lingüística general* de De Saussure, generalizando la atención a la lengua, entendida como sistema formal de signos, que significa en virtud de sus relaciones y oposiciones inmanentes⁵³. Pero esta tentativa, legítima en el orden de la lingüística, no puede generalizarse como explicación completa del fenómeno del lenguaje, simplemente, porque cuando hablamos nos referimos siempre a algo exterior a la estructura de la lengua, sea que volvamos la atención al que habla como a aquello de lo que habla. El lenguaje siempre es hablado por alguien y se refiere a algo.

La referencia se bifurca en dos direcciones: remite, en primer lugar, al sujeto mismo que habla en cuanto que dice algo de cómo él ve el mundo; en segundo lugar, encamina hacia el objeto, hacia el mundo que adquiere organización y sentido a partir de la palabra. Pero no sólo el mundo se organiza por la palabra, ya que, siguiendo a herederos de Kant, Herder y Humboldt, el lenguaje va contribuyendo a ordenar, organizar y vertebrar la conciencia y el pensamiento⁵⁴. De este modo, pensamiento, conciencia y lenguaje, se estructuran por su propia relación dialéctica. Por eso es difícil hablar de pensamiento o conciencia, plenamente constituidos, sin signos, sin lenguaje(s). Tales supuestos llegan hasta Chomsky y coinciden con las conclusiones de la epistemología genética, ya evocada. Pensamiento y lenguaje se organizan en contemporaneidad lógica: no es concebible

⁵³ De Saussure, F. (1945) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, p. 64-65. Cf. igualmente Hjelmslev, L. (1971) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos; Alarcos, E. (1972) *Gramática estructural*, Madrid: Gredos.

⁵⁴ Herder, J. (1982) *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, Madrid: Alfaguara. Humboldt, K. W. von (1991) *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona: Península; (1990) *Sobre la diversidad y estructura del lenguaje humano y sus influencias sobre el desarrollo de la humanidad*, Barcelona: Anthropos. Chomsky, N. (1972) *La lingüística cartesiana*, Madrid: Gredos, p. 30, 39, 49, 50; *El lenguaje y el entendimiento*, Barcelona: Seix-Barral, p. 51.

pensamiento sin lenguaje, sin signos, sean palabras u otros que suplan sus funciones.

La eficacia reflexiva del lenguaje sobre la conciencia y el pensamiento, añadida a la intencionalidad significativa que toda palabra encierra, hace difícil una epistemología que pretenda reducir el lenguaje a la capacidad combinatoria aneja al sistema nervioso o al procesamiento del flujo de informaciones, como sucede en las operaciones de computación. El lenguaje humano está, en contraste, dotado de una eficacia significativa que provoca la trascendencia que hizo posible las creaciones simbólicas de orden lingüístico⁵⁵. El lenguaje, a su vez, promueve, impulsa y provoca significados inesperados que, por los infinitos modos de darse, no parecen sometibles a la ecuación estímulo-respuesta y cuya eficacia se integra como elemento efectivo ontogenético y filogenético.

La capacidad preformativa del lenguaje es llevada hasta sus últimas consecuencias por autores como B.L. Whorf⁵⁶, para quien el lenguaje, en virtud de su acción reflexiva, modela los pensamientos más íntimos, regula la comprensión y la utilización del medio y determina la misma percepción cósmica. Por esto los problemas de lenguaje se truecan en problemas antropológicos de la experiencia profunda. Quien habla y quien escucha se encuentran inconscientemente atados, como atrapados por una ley natural⁵⁷. Ideas que, con las de Sapir, han contribuido a formular el Principio de la Relatividad Lingüística.

Tales tesis pueden ser extremas, como la experiencia ordinaria pone de manifiesto. Se debe, sin embargo, recordar que son los sistemas simbólicos míticos, religiosos, literarios, etc., aquellos que aparecen en la vida de individuos y pueblos como matrices de referencia generalizada a partir de las cuales se aceptan, entienden e interpretan las creencias, los roles sociales, el significado de la tradición, el valor de las costumbres, etc. Son "grandes textos", "textos fundadores" los que, en el fondo, aparecen al trasluz de las formas de religión, de las maneras de entender la convivencia y de nuestras concepciones del mundo.

⁵⁵ Cassirer, E. (1971) *La filosofía de las formas simbólicas*, México: FCE, 3 vols. Obra todavía hoy de importancia capital para una aproximación detenida a las diversas formas de lenguaje. Para Cassirer, todo signo es ya un símbolo, puesto que remite a una referencia situada más allá de su materialidad. De ahí que todo lenguaje sea, para él, de orden simbólico. Tesis que no son compartidas, entre otros, por Ricoeur.

⁵⁶ Whorf, B.L. (1971) *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona: Barral. Sapir, E., (1971) *El Lenguaje*, México: FCE.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 250.

Tales supuestos justifican la formulación del corolario siguiente: el lenguaje está dotado de eficacia significativa, intencional y reflexiva, por la cual pensamiento, conciencia y palabra se vinculan dialécticamente y se configuran como variables interdependientes. Esto quiere decir que el uso discursivo de la palabra, su ejercicio oral y escrito, son una condición esencial para la estructuración y desarrollo del entendimiento y de la conciencia.

5.4. La vida social como contexto de autorrealización

Sin mayores reservas, es generalmente aceptado el carácter comunitario del ser humano. Tal convencimiento aparece ya bien matizado por el propio Aristóteles cuando señala que, en virtud del carácter complementario de los sexos, el hombre forma, "sin decisión" ni plena conciencia, comunidades familiares.⁵⁸ Pero tal naturalismo se prosigue conscientemente porque el hombre es el único animal dotado de palabra (*logos*), "para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es propio del hombre frente a los demás animales: poseer él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad"⁵⁹.

Como es apreciable, a la palabra o *logos* no le asigna Aristóteles, con aguda modernidad, la simple función de comunicar, sino la de manifestar y discernir valores. Ella queda así esencialmente asociada al sentido moral y, por tanto, a la experiencia de la libertad. La hondura del razonamiento aristotélico es admirable: si hablamos es porque previamente juzgamos y si juzgamos es porque reconocemos valores, luego no todo es igual. Y porque no hay neutralidad ética, algo es preferible y tolerable y algo intolerable. Lo que supone la capacidad de discernimiento en vistas a la acción, convirtiendo la palabra en órgano de la libertad. Pero palabra y libertad son, por un parte, principio y, por otro, consecuencia de la vida comunitaria.

Siguiendo el razonamiento, así como la palabra tiene sentido en comunidad, la libertad sigue la misma suerte. Una libertad solipsista, regida por el individualismo, no podrá siquiera reconocerse como tal. Sólo cuando un obrar libre se encuentra con otro obrar

⁵⁸ Aristóteles, *Política*, 1252 a, Trad. cast., Madrid, Ed. Gredos.

⁵⁹ *Ibid.*, 1253 a 11., p. 50-51. Aristóteles distingue sagazmente entre voz y palabra. La primera es patrimonio de todos los animales: por ella se expresa el dolor y el placer. La palabra (*logos*), como se puede apreciar, implica una serie de operaciones humanas, como son la valoración, el aprecio y, en última instancia, la capacidad de discernir el bien y el mal, en vistas a obrar de un modo u otro.

igualmente libre, el hombre se reconoce como sujeto pleno de libertad. Ello puede abrir el camino hacia la opresión y la eliminación del otro, pero también la vía del respeto y de la solicitud. En ambos casos la comunidad y la sociedad son categorías esenciales para que un ser, dotado de la posibilidad de actos libres, se realice como realmente libre.

Las tesis aristotélicas se ven reforzadas a partir de la nueva metafísica derivada de las tesis de la revelación judeo/cristiana, ya que el mundo pasa a ser el ámbito de los hijos de Dios. La interpretación cristiana del mundo introduce una solicitud de humanismo radical e integral al elevar la caridad a esencia de la fe. Su práctica no puede ser más que comunitaria, porque la caridad es amor y solicitud práctica por el prójimo. Pero el prójimo no existe como categoría sociológica, es nadie, ya que él está allí donde esté el más débil y necesitado. Eso, por una parte, prolonga el sentido comunitario hasta los confines de la humanidad; a su vez, el ejercicio de la vida cristiana se convierte en principio humanizador en cuanto que, si como virtud teologal tiene como objeto a Dios, la caridad es cometido histórico de prácticas concretas. Tesis de largo alcance en las filosofías y en la cultura occidental, que fecundarán, ya secularizadas, las convicciones ilustradas.

Rousseau, a través del concepto de *contrato social* pone precisamente de manifiesto que, aunque al hombre pueda concebirse aislado, históricamente no lo encontramos más que en sociedad⁶⁰. Kant, por su parte, insistirá en que no es posible un ideal de moralidad y de libertad sino en sociedad, entendida ésta como "reino de fines", en cuanto que cada ser racional debe ser legislador y súbdito respecto a la ley moral fundamental: tratar y respetar a los demás como fines en sí mismos, aplicándose cada uno la norma que considera obligatoria para todos⁶¹. A partir de esto es posible pensar una sociedad cosmopolita. Ese es el ideal de la libertad, no factible fuera de la comunidad. Hegel, por su parte, hace consistir toda su filosofía del Espíritu en poner de manifiesto que la libertad no puede alcanzar su plenitud sino cuando se integra en las comunidades éticas, religiosas, jurídicas, etc. No basta la voluntad de bien (*Moralität*) para realizar plenamente

⁶⁰ Rousseau, J. J., (1964) *Du contrat social ou principes du droit politique, Oeuvres complètes*, III, Paris: Gallimard, p. 349 ss. Ciertamente que la voluntad general nace como voluntad de defensa contra el amor propio y ansia de dominio de los más fuertes. Ahora bien, el pacto social es históricamente originario e inconsciente. Rousseau no considera superior el valor moral del estado de naturaleza, ya que el estado civil hace germinar en el hombre lo que no logra en el estado natural: "Se puede añadir a la cuenta del estado civil la libertad moral que únicamente hace al hombre verdaderamente dueño de sí; ya que el impulso propio del apetito es esclavitud, y la obediencia a la ley que nos hemos dado es libertad". *Ibid.* p. 364-365: I, VIII, "De l'état civil".

⁶¹ Kant, I. (1992) *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid: Soc. Econ. Matrit. de Amigos del País, p. 69 y ss.

la libertad. Esto sucede sólo a condición de que el hombre participe en el espíritu objetivo comunitario (*Sittlichkeit*) a través del espíritu popular, el arte, la religión, la filosofía, etc.⁶²

Los existencialismos contemporáneos, particularmente el de K. Jaspers y G. Marcel, hacen de la comunicación una de las categorías de la existencia auténtica. Igual sucede en personalismos como los de M. Scheller y E. Mounier. Para este último es contradictorio pensar que la persona pueda alcanzar su plenitud fuera o al margen de la comunidad. De ahí que quiera para el suyo la denominación de personalismo comunitario⁶³. Más en nuestros días, la filosofía de E. Lévinas lleva al límite el reconocimiento de la alteridad, situando en el otro y en los otros el principio de toda responsabilidad. Ante ellos soy más responsable que ante mí mismo. Al principio fenomenológico de la reciprocidad, Lévinas antepondrá el de la alteridad, substituyendo el "yo puedo", "yo debo" por el "heme aquí"⁶⁴. De raíz y matriz judaica, la obra de Lévinas ha tenido, paradójicamente a nuestro entender, gran repercusión en ambientes cristianos, sobre todo en los próximos a ambientes de desigualdad y subdesarrollo.

Se justifica, en consecuencia con lo dicho, afirmar el corolario según el cual, la comunidad y sociedad constituyen las condiciones de posibilidad del desarrollo pleno de la libertad y de la persona en todas sus dimensiones.

6. La pregunta por el ser en el contexto antropológico

La reflexión sobre el hombre como ser en el mundo, ligado al tiempo y a la historia, no puede dejar de abordar el problema de su propia consistencia ontogenética. Ciertamente que tal pregunta es extensible a todos los demás seres. Pero en el hombre eso sucede de modo singular porque él es el único, entre todos ellos, capaz de suscitarla. Ella induce la

⁶² Hegel, G.W.F. (1983) *El sistema de la eticidad*, Madrid: Ed. Nacional; (1981) *Fenomenología del espíritu*, México: F.C.E., particularmente: "BB. El Espíritu", p. 259 y ss. Toda la filosofía del espíritu de Hegel es la minuciosa reflexión sobre las grandes formas espirituales (religión, arte, filosofía, historia, derecho) a través de las cuales la humanidad ha desplegando el proceso sucesivo de la libertad y la autoconciencia.

⁶³ Mounier, E., (1992) *Obras completas*, Salamanca: Sígueme, 4 vols. Particularmente, *Revolución personalista y comunitaria*, I, 159-500; *Manifiesto al servicio del Personalismo*, I, 579-756; *¿Que es el Personalismo?*, III, 193-266.

⁶⁴ Lévinas, E., (1977) *Totalidad e infinito*, Salamanca: Sígueme; (1987) *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca: Sígueme. A las motivaciones e ideas fundamentales de Lévinas hemos dedicado el trabajo "Emmanuel Lévinas: Misticismo y Alteridad", (1996) *Mística, Pensamiento y Cultura*, Zaragoza: Ibercaja.

reflexión sobre si su modo de darse como ser-en-el-mundo es identificable con el ser-para-la-muerte. Se trata, pues, de continuar con la secuencia de las categorías antropológicas fundamentales y no de teologizar el problema. Ahora bien, como sucede al propio Heidegger, la analítica del ser-en-el-mundo suscita el de la pregunta por su fundamento, y, con ella, la pregunta por el fundamento de todos los entes. O sea, se abre el paso hacia una onto/teología coherente con la pregunta. Lo que, con independencia de las cautelas heideggerinas, remite a una secuencia de asuntos, presentes en toda la historia, más o menos explícitamente, en los que se entrelazan cuestiones metafísicas, racionalmente formuladas, y las que se vinculan al significado antropológico de la religión.

6.1. ¿Por qué existe algo y no más bien nada?

Aunque difícilmente enumerables las motivaciones originarias de la multiplicidad de creencias, no cabe duda que la religión es una de las manifestaciones antropológicas más universales y permanentes. Sólo por la fuerza de los hechos, no parece coherente despachar el asunto, simplemente negando su objeto (natural o trascendente) o atribuyéndolo a una ancestral patología del psiquismo. Las Fenomenologías de la Religión advierten que si la conciencia, siguiendo a Husserl, es siempre "conciencia de algo" , no puede pasarse por alto la pervivencia del sentimiento religioso como fenómeno permanente en la conciencia, tal como muestra la obra de Mircea Eliade. Y el libro de R.Otto, *Lo Santo*, clásico en este asunto, señala que los diversos tipos de religión, incluso naturalistas, aparecen ligadas a las experiencias de lo "sobrecogedor" y "fascinante"⁶⁵.

Además de atender a los hechos, no puede orillarse la propia lógica de la razón ilustrada, como quiere ser la nuestra. Sea cual fuere la raíz biológica de lo que llamamos espiritualidad, ésta se da vinculada a la subjetividad, esto es, a la conciencia que cada ser humano tiene de ser el autor de sus propios actos. Se hace entonces premiosa la pregunta por el principio lógicamente adecuado y ontológicamente suficiente para que el ser-en-el-mundo se dé en esta forma subjetiva que aparece ligada al mundo de la intelectualidad y de la espiritualidad. El asunto lleva hasta el libro XII de la *Metafísica* (cap., 7-10) de Aristóteles, si bien está presente en todas las filosofías, de las más a las menos ateas (Santo

⁶⁵ Eliade, M. (1981) *Tratado de historia de las religiones*, Madrid:Cristiandad; (1978-80) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid: Cristiandad. Otto, R. (1980) *Lo Santo*, Madrid: Alianza.

Tomás, Descartes, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Marx), aunque con signos muy distintos que se bifurcan en una alternativa.

Cierto que se puede, de una vez, eliminar todos los problemas afirmando que la subjetividad es, por entero, reducible a las estructuras físico químicas. Que el hombre esté dotado de moralidad, de espiritualidad y racionalidad, de religiosidad, etc., todo eso no demuestra más que la omnipotencia de la materia y su alto grado de desarrollo. La plenitud humana es sólo mundana y temporal y por eso sus inquietudes, esperanzas, afanes morales... están abocados a muerte, demostración última, pero palmaria, de que "el hombre es una pasión inútil"⁶⁶. Cualquier principio supra natural, retomando la biontología materialista y el entusiasmo de Nietzsche, han perdido sentido a la luz de nuestra modernidad neoilustrada por las ciencias de hoy. Dios ha muerto y con él la vieja idea de hombre como ser-para-la-trascendencia del mundo. El nuevo hombre es cuerda tendida "entre el animal y el superhombre", vida natural, sentido de la tierra⁶⁷, cuya única trascendencia es la superación de sí mismo por sus propias obras. Conclusión que no pocas filosofías y ontobiologías arriesgan, tomando como razón el supuesto de elevar la naturaleza material y orgánica, contingente y perecedera, a principio absoluto y necesario. Su correspondiente epistemológico podría ser llamado *fideísmo científico*.

Pero, con no menos rigor intelectual, se puede seguir la propia lógica de la investigación científica para la que experimentable y relativo van asociados. En consecuencia, no será coherente, en nombre de la ciencia, absolutizar lo relativo, lo que solicita mantener los enunciados de verdad en su mismo orden, sin hacerlos extensibles hasta más allá de la lógica de la experiencia. Del mismo modo, las filosofías, si se atienen a los límites de la propia coherencia racional, deberán guardarse de elevar a omnipotentes los poderes de la razón simplemente humana. Ciencias y filosofías podrán decir lo que las cosas son, como aparecen y se manifiestan..., pero querer alcanzar la razón última de por qué son así y, a la postre, por qué son, supondría situarse en una posición lógica anterior al origen de la secuencia de la causalidad a la que se vincula el ser y el desarrollo de las cosas.

⁶⁶ Sartre, J.P., *El ser y la nada*, op. cit., 678

⁶⁷ Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza, Prólogo, p. 31-46.

6.2. ¿Qué entendemos por espíritu? El lugar de la expresión estética

Sin que sea nuestro propósito ahondar en el asunto, ni tampoco tengamos suficiente capacidad para hacerlo, el concepto de espíritu al que aquí nos referimos procede de las sugerencias de Hegel. En él no se opone a materia y se asimila a la fuerza, al movimiento del ser natural, humano o no, para perdurar en su ser, para no anquilosarse y no morir. Es, pues, el esfuerzo por superar su propia e indefectible contingencia. Para ello el ser humano pone en ejercicio su libertad y su creatividad objetivándolas en instituciones éticas (familia), comunicativas (comunidades de convivencia y cultura), en instituciones políticas como son las diversas formas de convivencia, para concluir en el Estado, como forma del espíritu absoluto, esto es, como ámbito último par el desarrollo de la libertad. Por eso dirá: "el ámbito del derecho es lo *espiritual*, que es *libre* de tal modo que la libertad constituye substancia y determinación, y el sistema del derecho es el reino de la libertad realizada, el mundo del espíritu producido de él mismo como una segunda naturaleza⁶⁸".

"Una segunda naturaleza", dice Hegel, esto es, un modo de ser más perfecto, más logrado y acabado es el que se genera por la convivencia, por el arte, por las ciencias, la filosofía y la religión, en fin, por la creatividad generada y fomentada en la convivencia⁶⁹.

Siguiendo a Hegel, aunque no sin vacilaciones, aquí entendemos espíritu como sinónimo del ámbito de la creatividad personal y subjetiva, experiencia permanente y universal de los seres humanos, sea cual fuere su desarrollo o grado de evolución. Así entendida, recubre todo cuanto somos capaces de elucubrar interiormente y a lo que, en formas diversas, le damos cuerpo. Sin atender a sus raíces psicológicas ni a sus dimensiones éticas o sociales, el de la espiritualidad es el mundo de la imaginación creadora y transformadora, el de la figuración fantástica... que, apartándose del realismo espacial y temporal, tiene como objeto un espacio sin márgenes e incontenible para los conceptos. Para la creatividad imaginativa lo real se desvanece, pero también se vivifica con infinidad de sentidos no sometidos a la lógica ni a ninguna actividad combinatoria. La obra de G. Bachelard⁷⁰ muestra hasta qué punto los propios elementos -tierra, agua, aire, fuego- que combinan mítica y materia, y con ellos todas las cosas, pueden ser motivo para la fabulación y la simbolización. Por esta actividad se configura el mundo poético, que no en vano

⁶⁸ Hegel; (1993) *Fundamentos de filosofía del Derecho*, Ed. Libertarias, Madrid, par. 4, p. 96.

⁶⁹ Hegel, *El sistema de la eticidad*, o.c..

⁷⁰ Bachelard, G.(1965) *La poética del espacio*, México: F.C.E.; (1978) *El agua y los sueños*, México: F.C.E.; (1982) *La poética de la ensoñación*, México: F.C.E.; (1958) *El aire y los sueños*, México: F.C.E.

Aristóteles relacionaba con la actividad constructiva.

La capacidad para la creación poética supone una trasgresión del orden de la vida cotidiana, de los significados científicos y de los sentidos del mundo ordinario, para introducir otros incluso contradictorios con ellos: es el mundo de lo posible, de lo deseable, de lo esperable que, no sin efectos perturbadores para el realismo de la vida común, abre al mundo de los sentimientos espirituales, morales, religiosos, afectivos, etc. Incluso la fe no es ajena a la vivencia imaginativa de sus dogmas y creencias. Todo ello muestra que el hombre es animal imaginativo. Y la imaginación, vituperada por Pascal como "maestra de error y falsedad"⁷¹, porque confunde lo verdadero con lo falso, adquiere en Kant el papel fundamental de intermediaria entre los datos sensibles representables y los conceptos. No cabe duda que ella fue una de las más eficaces contribuyentes al progreso espiritual de la humanidad y a su evolución ontogenética. Lo que parece evidente si se atiende a su papel en la expresividad estética.

6.3. Hegel: el arte como expresión del espíritu

Coherente con el propósito de nuestra tesis, debemos señalar aquí que el ámbito del espíritu, en el sentido que hemos anotado con Hegel, encuentra en la representación estética una de sus formas con mayor capacidad expresiva. En capítulos siguientes nos detendremos en algunas formas de pensamiento más relacionadas con la vitalidad, siguiendo los objetivos de nuestra tesis, pero parece coherente hacer aquí alusión breve a las tesis de Hegel sobre el arte, a partir de una de sus obras más significativas, la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*⁷², porque en ella vemos confirmada la relación vitalismo/ expresionismo. Más todavía: las tesis de Hegel son quizás influyentes en filosofías, como la de Schopenhauer que, en su empeño por combatir las ideas hegelianas, de hecho, como veremos, se aproxima al esquema básico de pensamiento.

En coherencia con sus propias ideas, Hegel entiende que los seres naturales son sólo representaciones limitadas y finitas de la idea universal, absoluta e infinita, de cada uno de ellos. Con dos ejemplos: este libro que tengo en la mano no es sino una concreción finita

⁷¹ Pascal, B. (1963) *Pensées, Oeuvres complètes*, Ed. Lafuma, Paris: Seuil, p. 504.

⁷¹ Kant, I., *Crítica de la razón pura*, B 151, 152

⁷² Hegel, (1997) *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. R. Valls, Alianza, Madrid,. Parágrafos citados: 558, 560, 561. Páginas: 583-584.

y natural de la "idea Libro"; y cada uno de los seres humanos no es sino un ente limitado y natural de la "idea de Humanidad". Precisamente el Arte, mediante la intuición, tiende a conocer o liberar ese absoluto que habita en el seno de cada uno de los entes. Por eso el artista necesita, sin duda, de las formas externas y naturales de las cosas, pero éstas deben ser tomadas como expresiones del contenido espiritual que cada una encierra en sí misma, de tal modo que lo exterior y visible debe ser visto sólo "como forma natural significativa del espíritu"⁷³. Por eso si una obra es realmente artística, lo será porque la intuición de la belleza no se queda en la reproducción de las formas, de modo más o menos realista, sino porque alcanza a penetrar la riqueza del espíritu a la que la forma sensible sólo da cobertura. De ahí que, en el fondo, el verdadero arte es siempre de naturaleza simbólica, en cuanto que remite a la vida interior que anima a las cosas. Hegel aprecia, sin duda, la belleza que el realismo clásico ha sido capaz de representar, pero la plenitud de la belleza

"Se encuentra en el arte de la *sublimidad* o arte *simbólico* en el cual no ha sido hallada todavía la figura adecuada a la idea; antes bien, el pensamiento está expuesto como emergente y luchando con la figura, como una especie de comportamiento negativo respecto de ella, aunque al mismo tiempo está esforzándose en darle forma. El significado, o sea, el contenido, muestra así ciertamente no haber alcanzado todavía la forma infinita, no ser aún sabido como espíritu libre ni ser consciente de sí. El contenido es solamente como el Dios abstracto del puro pensar o un tender hacia él que sin descanso y sin reconciliación se revuelve por todas las figuras en tanto no puede alcanzar su meta".⁷⁴

Las palabras de Hegel parecen claras: el artista busca reconciliar la forma exterior con el espíritu interior de las cosas, y para eso lucha con la figura porque ella, con su concreta presencia sensible, opaca y oculta la infinitud de la idea que cada cosa lleva en sí misma. De este modo el acto intuitivo por el se moviliza la creación artística es un tender hacia un contenido no alcanzable, camino hacia "el Dios abstracto", cual símbolo de una totalidad o infinitud siempre perseguida por cada obra de arte. En este sentido, el arte es creación inacabada de símbolos en cuanto que ninguna de sus obras alcanza a expresar la infinitud de la que cada forma sensible es sólo representación. Ciertamente que cada creación artística supone una especie de "contacto con la sublime divinidad cuya expresión ha sido

⁷³ *Ibid.*, § 558.

⁷⁴ *Ibid.*, § 561.

lograda por la obra de arte" mediante la cual el genio del artista se siente "como en su casa con su propio sentido y sensibilidad".⁷⁵ Pero eso es más provisional que definitivo, porque el artista es incesante en su creación, precisamente porque cada obra es "sólo un peldaño de la liberación", dado que lo absoluto que habita las cosas es en sí mismo no susceptible de ser plenamente expresado.

Las ideas de Hegel, anteriores a todos los movimientos decimonónicos del impresionismo y el expresionismo, adquieren hoy plena actualidad en relación a la interpretación y valoración de las corrientes y vanguardias contemporáneas y su recurso a la abstracción y a la desrealización. Quizás sus más significativos representantes adquieren nuevo valor a la luz de estas ideas de Hegel poniendo en evidencia la permanente solicitud del espíritu que no encuentra su plena expresión en los realismos clásicos que, precisamente por la fijación de la belleza sensible, pueden apartar de la búsqueda de la esencia misma de las cosas y su sentido pleno, más allá de su presentación figurativa.

6.4. La especificidad de la creatividad humana

Si a la creatividad espiritual y a la capacidad de simbolización se añade la capacidad de programación, de previsión y proyecto y, en no menor medida, de esperanza..., que caracterizan al ser humano como ser-para-el-futuro, ya que el porvenir actúa como principio de evolución ontogenética y filogenética, cabe la duda de si todo ello no es más que una derivación de las asociaciones biogenéticas.

Como en las demás operaciones intelectuales y espirituales -del pensamiento a la palabra- puede también plantearse la pregunta de hasta qué punto estas actividades espirituales son o no reducibles a las estructuras fisicoquímicas y celulares. Al problema nos hemos referido ya en el apartado segundo y tercero. Ahora bien, más allá de las dudas y de las certezas de las ciencias de la vida, la amplitud y variedad del mundo espiritual hace muy problemática su adscripción sólo a mecanismos estructurales. El emergentismo puramente reactivo a partir de elementos físico químicos, energéticos, o de computación, hoy por hoy, aparece como tentativa bastante más gratuita que la de atribuir las operaciones de pensamiento, creación, previsión, intención, emoción, afecto, etc. a un principio espiritual, sin duda integrado en la materia, que está organizada también en orden a la espiritualidad.

⁷⁵ *Ibid.* § 562.

En la medida en que avanza el conocimiento de la materia, vamos sabiendo hasta qué punto ésta se aparta de las propiedades que llamamos materiales, en su sentido experimental.

Las aproximaciones, sorprendentes tantas veces, entre sensibilidad e inteligencia humana y animal, hace sobresalir, todavía más, el mundo de la creatividad espiritual como uno de los caracteres más específicos y singulares del ser humano. Sabemos que los animales sueñan y sus ensoñaciones son interpretadas por los biólogos como una especie de "reprogramación genética", lo que, es posible, eso mismo supongan para el hombre. Quizás no están tampoco desprovistos de fantasía, si seguimos a algunos de nuestros primatólogos actuales⁷⁶, pero sólo el hombre ha sido capaz de poner todo su mundo interior por escrito y a través de la infinidad de modos artísticos por los que ha ido transfigurando simbólicamente su mundo, los objetos y experiencias, los acontecimientos, su cuerpo y su hábitat, etc. Sobre todo, su propia muerte ha quedado simbólicamente ritualizada a través de la imaginación poética en todas las culturas.

6.5. En ser humano: animal de experiencias, animal de carencias

A partir de los supuestos anteriores, parece que puede replantearse la convicción, tan antigua como el propio pensamiento occidental, según la cual el hombre es un animal de experiencias, esto quiere decir, de carencias. Y sólo cabe hablar de él como ser que se va configurando por sus propias obras, lo que supone reconocer su historicidad, mediante la cual aparece asociado a la realización de sus fines. Esto quiere decir que la naturaleza humana no puede ser asimilada a una realidad ya hecha, individual y solipsista, porque sus fines y funciones no son en absoluto dissociables de la vida "en la casa" y el "la ciudad", realidades ambas tan naturales como el *anthropos* biológico. Lo contrario, confirma Aristóteles, sería algo propio de un "ser inferior o superior al hombre"⁷⁷. En consecuencia, sin menoscabo de su rango substancial, el ser humano en su concreción vital y existencial, es tanto por su naturaleza como por sus obras, esto es, por su historia y su cultura. Lo cual no supone asentar sin contrapartida al notable clima historicista, que Ortega y Gasset sintetiza con una afirmación axiomática, "el hombre no tiene naturaleza, tiene historia", sino que más bien debe reformularse su axioma afirmando que la naturaleza del

⁷⁶ Morin/Piattelli-Palmerini,(1974) *Le primate et l'homme*, Paris: Seuil.

⁷⁷ Aristóteles, *Política*, o.c., 1253 a 9.

hombre consiste en ser histórica, o en realizarse en la historia, para que pueda alcanzar sus fines. Fines que, si volvemos a Aristóteles, son los de su felicidad en los límites establecidos por la convivencia justa y la búsqueda del bien.

Nos hemos propuesto en este capítulo dejar claro en "qué tipo de ser humano" estamos pensando cuando hablamos de la relación vitalidad/expresividad. Confiamos en haber dejado claro que la antropología básica en la que se sustenta nuestra tesis es la afirmación de que el hombre va adquiriendo su determinación de tal mediante un proceso de interacción con el mundo que le toca vivir y experimental. Su ontogénesis, por tanto, puede ser calificada de crono génesis, mejor todavía, de culturgénesis, en cuanto que sus propias acciones, desde el automatismo biológico a la creatividad libre, son instrumentos de su propio progreso ontogenético. Creatividad que encuentra sus formas más visibles y, quizás también más depuradas, en las obras de arte. Pero quizás convenga alguna precisión más en relación con esta antropología fundamental en la que se quiere inscribir nuestra tesis. Precisiones que formulamos como sigue.

En primer lugar, una cautela epistemológica debe hacer referencia a la permanente contienda sobre la interpretación de la relación cuerpo/vitalismo/alma. Queda fuera de nuestro propósito abordarla directamente. Ahora bien, sobre esta temática clásica e históricamente tan cargada de polémicas, hemos sugerido nuestro punto de vista toda vez que nos hemos atenido a la visión, para nosotros principalmente representada por F. Jacob, sobre las concepción del ser humano como "*integrón*", esto es, como unidad integradora de elementos heterogéneos que actúan como núcleo responsable del que emergen todas las actividades humanas, de las biológicas a las más espirituales y, naturalmente, también las obras de arte. La dualidad de lo corporal y lo anímico es en nuestros días más adecuadamente planteado bajo los supuestos de una antropología que procede, no a partir de la dualidad, sino de la unidad con la que estructural y funcionalmente se presenta el ser humano, a la que nos adscribimos en las páginas anteriores.

En segundo lugar, nos imponemos dos limitaciones. La primera señala que no es nuestro propósito trazar un recorrido histórico, sino una aproximación a ciertas tipologías, que consideramos más adecuadas a los objetivos de nuestra tesis. Por tanto, la aproximación a diversos puntos de vista históricos está aquí motivada, no por criterios exhaustivos, sino por su contribución a la argumentación general que proponemos. La segunda quiere dejar claro que daremos más importancia a aquellos modelos que en cierto modo privilegian o de

algún modo avalan nuestra tesis de fondo, que pretende establecer una relación de influencia entre vitalismo corporal y expresionismo estético. Somos conscientes de que un recorrido histórico completo sería, simplemente, inabordable en una tesis doctoral.

CAPÍTULO II

ANIMISMO Y VITALISMO: SU EXPRESIÓN ESTÉTICA EN LA CULTURA GRIEGA

Coherentes con lo adelantado en la introducción, el objetivo inmediato de este capítulo se orienta al análisis de las primeras manifestaciones documentadas de nuestra cultura occidental para hacer ver que ellas aparecen asociadas a la que, de un modo genérico, podríamos llamar interpretación "animista" y "vitalista" de la naturaleza y del ser humano, que encuentra sus expresiones más notables en diversas formas artísticas, que van desde la fiesta y la danza al poema, el himno, la tragedia y la música. Esta convicción la vemos confirmada, a nuestro juicio, en los orígenes de la cultura griega, a la que nos aproximamos aquí porque ella fue prototípica y en gran medida inspiradora de toda nuestra tradición espiritual, muy especialmente de aquellas formas de pensar que estudiaremos en capítulos sucesivos.

Para esta aproximación a los griegos, a modo de regla metodológica, tomaremos como hilo conductor tres núcleos temáticos, porque en ellos confluyen asuntos esenciales de aquella fecundísima cultura. Son los siguientes:

1. Interpretación animista y dinámica de la naturaleza
2. El vitalismo órfico y sus expresiones estéticas
3. Vitalismo antropológico en el Pitagorismo. La música como expresión y terapia.

Es indudable que podría extenderse la investigación hasta mucho más allá de estos tres campos temáticos, pero entendemos que en ellos se conjugan buena parte de ideas posteriores, no sólo de las culturas clásicas griega y latina, sino también de la propia cultura y del pensamiento occidental ya cristianizado, de la Edad Media a nuestros días. Para confirmarlo bastaría recordar -atravesando el tiempo- la movilidad y vitalidad del alma tal como la concibe San Agustín, por ejemplo en sus *Confesiones*. Ella está animada por un moviendo interior que va pasando de lo sensible a lo estético y de éste a lo espiritual. Y, como a modo de corolario diremos al final de este capítulo,

Schiller, Schelling y Schopenhauer o incluso el mismo Freud, no son ajenos a la influencia de ideas nacidas en Grecia. Por otra parte, es bien conocida la influencia que ella tuvo sobre Nietzsche y su afirmación de la vida como fundamento de todo valor y de todo sentido, que la tragedia expresa mediante la representación de la contienda entre espíritu dionisiaco y espíritu apolíneo

1. Interpretación animista y dinámica de la naturaleza

El significado del término griego *physis* viene a significar, en el contexto original del pensamiento griego, los elementos o materiales a partir de los cuales se había configurado todo lo que hay. Ello equivale a decir que la *physis*, desde un punto de vista, significa la totalidad de lo existente, y desde otro significa el elemento activo que ha dado origen, mantiene en el ser y hace evolucionar a esta misma totalidad. En todo caso, la *physis* es un inmenso organismo animado en sí mismo y sometido a fuerzas de todo tipo. Desde las primeras narraciones míticas, en las que resultan ejemplares las obras de Hesíodo *Trabajos y Días* y *Teogonía*, la configuración del orden natural se fragua a partir de fuerzas o poderes germinales que van distribuyendo localmente los materiales originariamente caóticos. Los elementos puramente naturales, como la luz, adquieren poderes "antropomórficos" que dotan de armonía a la totalidad de cuanto existe. Estas convicciones son primero míticas y pasan luego a las primeras formulaciones filosóficas.

En la *Teogonía*¹ se narra el origen del mundo como paso del caos primordial, especie de espacio vacío o confusión sin elementos diferenciados, a un orden en el que se distinguen los seres unos de otros y, en particular, los dominios elementales o genéricos: la tierra (Gea) bajo la cual yace el agua (Océano), el cielo (Uranos) el mundo subterráneo (Tártaro), el amor (Eros). De Gea y Urano nacerán los Cíclopes, los Gigantes y los Titanes, los últimos de los cuales fueron Rea y Crono,

¹ Hesíodo, (1990) *Teogonía*, en *Obras y fragmentos*, Gredos, Madrid. Tras las dedicatorias a las "Musas de Helicón", con la que comienza el poema, la narración cosmogónica se inicia en el verso 116., con estas bellas palabras: "En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. /En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro/. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos" (*Ibid.*, p. 76), Los versos siguientes continúan la narración de las teogonías.

padres de los dioses. El padre Crono devoraba al nacer a sus vástagos, excepto al hijo Zeus, quien luego derrocaría a su padre. Es la imaginación de un mundo animado, de vida y actividad, que Hesíodo nos sigue presentando en *Trabajos y Días*, de cuyo texto recordaremos la narración mítica, esencialmente antropológica, en la que tras el esbozo de la figura de Prometeo y Pandora, sitúa al lector ante el mito de las edades del hombre, sometidas en su desarrollo al poder de Zeus², "para que lo grave en el corazón" la siguiente lección.

Primero los hombres fueron de raza óptima, dorada e inmortal; luego de plata no comparable a la anterior ni en aspecto ni en inteligencia que, por insumisa a los dioses, será substituida por otra tercera, la de bronce, terrible, vigorosa y soberbia, que por orden de Zeus dejará su lugar a otra cuarta clase, "más justa y virtuosa, la estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses"³. Pero esta cuarta clase, que estaba asentada en la Isla de los Afortunados, o por las guerras funestas o por designio del mismo dios, fue substituida por nuestra actual clase y condición, nunca libre de "fatigas y miserias", bien es cierto que mezcladas con alegrías. Pero los hombres de nuestra clase serán crueles con sus padres ancianos, saquearán ciudades, no reconocerán al justo y al honrado, porque honrarán más "al malhechor y al hombre violento". En fin, raza retorcida, engañosa, perjura y envidiosa, hasta tal punto que a "los hombres mortales sólo les quedarán amargos sufrimientos y ya no existirá remedio para el mal"⁴.

Más allá de los relatos míticos, nos interesa señalar estas primeras configuraciones dinámicas de la naturaleza y de la génesis del hombre, que van a adquirir concreción racional en la doctrina de los cuatro elementos mediante la cual los primeros filósofos tienden a confirmar que, sea cual haya sido la acción de los dioses que narra el poema mítico, en la naturaleza se han depositado y en ella radican los núcleos activos responsables de su orden y de la distribución de los seres. Tales interpretaciones siguen animando en pleno siglo V a. C. las doctrinas de los primeros filósofos de Mileto - Tales, Anaxímenes y Anaximandro - en los que perduran las tesis antiguas según las cuales "Todo está vivo". Así es porque los cuatro elementos -aire, agua, fuego, tierra- no son solamente material de composición de los seres, sino la

² Hesíodo, *Trabajos y Días*, en *Obras y fragmentos*, *Ibid.* p. 121 y ss. El mito al que hacemos alusión se narra del verso 105 al 200 (p. 130-134).

³ *Ibid.*, vv 159-160.

⁴ *Ibid.*, vv. 200-202.

objetivación de poderes especiales, fuerzas activas que están en permanente contienda o guerra entre sí, en cuanto que cada uno busca invadir los dominios de su antagonista: el agua tiende a humedecer lo seco, propio de la tierra, y el fuego calienta el dominio del aire que es lo frío y seca los objetos mojados. La *physis* o naturaleza, por tanto, es poder de vida y de movimiento. Era aquél un mundo animado en el que el hombre no representaba una singularidad porque, lo mismo que él, "El universo "tiene alma en él", en el mismo sentido (sea éste el que fuere) en que existe un alma en el cuerpo animal. No hemos de olvidar que, en este estadio, el significado de *physis* se acerca más a "vida" que a "materia", que es tan "moviente" como "material", y automotor por ser vida"⁵.

Con los cuatro elementos, los dioses griegos, a la par que pugnan entre sí, representan fuerzas o poderes de la propia naturaleza: Zeus la fuerza del fuego y del rayo; Eolo el fragor del viento o la tormenta, Vulcano el ímpetu irrefrenable de las fuerzas telúricas, así como Afrodita es símbolo de belleza y de la fuerza del amor. Y todos los demás dioses tienen encomendados "poderes" y "facultades" que ejercen, no precisamente en la concordia en la mayoría de los casos. De este modo, los entes que hoy llamamos naturales, también los hombres y los dioses, cada cual con sus poderes contribuye a la configuración de la *physis* como activo y lleno de vida.

Esta vida o capacidad de acción y movimiento, para el griego no está guiada por una voluntad y menos todavía por una libertad que le propone fines. Cada elemento y los seres naturales que de ellos se componen, desempeñan el papel que les ha correspondido en el reparto original. La parte que les tocó se convierte así en su destino necesario. Destino necesario y vital, expresado mendicante el concepto *moira*, que significa originariamente *porción*, pero contextualmente equivale a *destino* o *necesidad* a la que están sometidos los seres, predeterminados por un orden natural anterior y superior que se sobrepone a su individualidad y, desde luego, a la propia libertad humana. La responsabilidad del reparto, míticamente el poema la atribuye a Zeus, que desde el origen sigue distribuyendo prosperidad o desgracias a los mortales. Ahora bien, el propio Zeus reconoce que también está sometido a la necesidad, y su poder es inferior a la fuerza de la porción o función que ha recibido, tal como Esquilo reconoce en *Prometeo Encadenado*. Aquí, en respuesta al Corifeo, el propio Zeus aparece sometido

⁵ Cornford, F. (1984) *De la religión a la filosofía*, Ariel, Madrid, p. 20.

a la "Necesidad", también nombrada como *moira triforme*: es el destino que hila (Atropo), enrolla (Cloto) y corta (Láquesis) el hilo de la vida de cada uno de los mortales⁶.

1.1. De la narrativa mítica a la expresividad estética

Si las primeras cosmologías se presentan asociadas a la actividad y a la vitalidad, no es de menor importancia señalar que todo queda sometido a "la necesidad", a "*la moira triforme*". Esto quiere decir que todo este mundo natural y antropológicamente activo y dinámico, no discurre por los cauces de una racionalidad que pueda comprenderlo mediante explicaciones lógicas. Las narraciones sólo se limitan a contar, pero no explican las grandes cuestiones del cómo, por qué, para qué..., todo este universo tuvo y tiene sentido. Asuntos con los que topa la contingencia de la razón, en sí mismos inabordables con la precisión de la ciencia y el rigor de la lógica, también en nuestros días. El mitólogo los narra y describe ante sus lectores u oyentes con una narración a la que no se pueden pedir más razones. Pero en este trance, los griegos no se contentaron sólo con relatar u oír mitos, sino que fueron gestando todo un ámbito de expresiones estéticas mediante las cuales los relatos míticos tuvieran una especie de reproducción psicológica, social y compartida, sin que esto supusiese la explicación razonada de sus problemas. Se produce así el paso gradual de la narración mítica a la expresión estética, que por nuestra cuenta fijamos en tres momentos, siguiendo a algunos historiadores notables de la cultura griega⁷.

1.1.1. Comunidad de vivencias y su expresión ritual por la danza

En un primer período, las narraciones míticas dieron lugar y, al tiempo, fueron realimentadas por convicciones animistas. Así sucede en todos los pueblos primitivos, también en aquellos que todavía hoy viven en proximidad al medio ambiente virgen, en ámbitos menos tecnificados. Es el animismo por el cual hombre y naturaleza se implican hasta tal punto que las experiencias y los fenómenos naturales son vividos,

⁶ Esquilo (1986) *Prometeo encadenado*, en *Tragedias*, Ed. Gredos, verso 515 y ss., p. 561.

⁷ Además del citado Cornford, consultamos los siguientes autores: Jaeger, W. (1957) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, FCE, México. Vernant, J.P. (1965) *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona. Burnet, J., *La aurora de la filosofía griega*, Argos, México.

mejor, vivenciados, en cuanto que entran a formar parte de la conciencia del grupo, tribu, familia, etc. De este modo, las experiencias se elevan a vivencias, que es el contexto psicológico y social propio del totemismo tribal o grupal, que sitúa el tótem⁸ en cosas, animales, objetos comestibles o fenómenos naturales que vienen a confirmar un mundo vivo y vivificado. Al tótem se le invoca como referente de influencia en el grupo, tribu o pueblo, a modo de centro nutricio o poder que hace caer la lluvia, amaina el viento, hacer germinar la cosecha, etc.

Esta mentalidad requiere implicarse en una serie de prácticas y obligaciones, en gran medida mágicas, por las que se busca la identidad con el tótem. Prácticas que en Grecia se desarrollaron inicialmente como danzas mímicas y fiestas de disfraces con parecido al tótem, que pretendían la exaltación del sentido colectivo del grupo y de su identidad comunitaria. Es todo un ámbito de manifestaciones todavía más asociadas a la magia que a la estética, en cuanto no orientadas a la representación teatral, lo que no impide desconocer su profundo sentido expresionista puesto que los ceremoniales se encaminan a expresar los sentimientos colectivos en vistas a ver realizado aquello que el grupo desea o necesita. No dirigido a la figuración como espectáculo, en tales ceremonias, "El individuo se pierde, "fuera de sí", en uno de esos estados de entusiasmo contagioso en que, como es sabido, se vuelve capaz de proezas que superan con creces sus poderes normales"⁹.

Tomando la cita como hilo conductor, las expresiones "fuera de sí", "entusiasmo", vienen a expresar que la actuación tiene significado colectivo y las experiencias básicas son compartidas, no son individuales sino comunitarias, viniendo así a expresar la situación misma de la humanidad, que para el primitivo no va más allá de su grupo o tribu. Todos se sienten en cierto modo contagiados mutuamente con una especie de conciencia colectiva configurada como un todo. La danza, por tanto, es más ritual que espectacular, rito por el que el individuo no busca su afirmación como tal, sino que confirma su identidad familiar, grupal o tribal, a la par que tiende a rehacer su pertenencia a la naturaleza con la que "convive", mediante una especie de integración psicológico/comunitaria.

⁸ El término *tótem*, procedente de lenguajes indios norteamericanos, lo entendemos aquí como el objeto, fenómeno, ser natural o artificial..., que es tomado como emblema o símbolo de un grupo social o comunidad, de la que es su protector y garantía de solidaridad.

⁹ Cornford, F. M., *o.c.*, p. 98.

1.1.2. Del rito al espectáculo: la simbolización representativa

¿Qué queremos decir con "simbolización representativa"? Lo siguiente: aproximarse a poemas como *Trabajos y Días* y otros mitos griegos como el de Prometeo, Edipo o Antígona, más tarde teatralizados, supone percibir como, tanto el grupo como los individuos, reivindican cada vez más su propia identidad y aquello que caracteriza la identidad del grupo. Los griegos, si seguimos sus mitos y luego sus filosofías, nunca perdieron su sentido comunitario y social, de tal modo que la conciencia colectiva jugó un papel decisivo en su desarrollo, como se puede comprobar, ya en el siglo V a.C., si se atiende a la organización de las *polis*, o ciudades estado. Ahora bien, eso no impidió una reivindicación paulatina de la fuerza y del poder individual, de tal modo que la colectividad no anegó nunca a quienes la componían, sino que fue algo así como el amparo más eficaz, el soporte decisivo para mantener y acrecentar su autonomía. Por una parte, no cabe duda que la colectividad tiene consistencia propia y tanto la naturaleza como los dioses no pueden ser obstáculo para cercenar su valor sustantivo, si bien deben cumplirse los deberes hacia ellos mediante la representación simbólica y la ritualidad de la fiesta, la danza y los ceremoniales colectivos. Por otra parte, el individuo que guarda el vínculo con la comunidad, adquiere conciencia más sólida de su individualidad y de su valor, que desde luego no podrá mantener fuera de los lazos comunitarios.

A partir de estas convicciones, lo que antes había sido un ceremonial expresivo de la simple experiencia natural, adquiere ahora dimensiones teatrales en doble sentido. Primero, porque tiende a representar colectivamente y de modo visible las vivencias y experiencias psicológicas comunes. Esto quiere decir que la ceremonia pasa a ser simbolización, esto es, acción visible que remite a todo ese trasfondo de vivencias asociadas a la relación del hombre con la naturaleza y los dioses. En segundo lugar, la colectividad delega su representación en el grupo, en el coro o en los personajes escénicos, para que actúen en su nombre. Se abre así paso una estética eminentemente simbólica, en cuanto que la danza, el himno, el drama musical o la obra teatral, adquieren valor de acciones que "*re/presentan*", esto es, duplican estéticamente el mundo de las vivencias, individuales y colectivas.

Pero esto, a nuestro parecer, supone un paso importante porque, de ser así, la obra artística - desde la danza a la tragedia - no tiende a rehacer la relación del

hombre con la naturaleza, como en la mentalidad animista, sino que *simbolizan representativamente* su forma de *interpretarla*, esto es, su modo de entender sus atributos pero también sus vinculaciones y expectativas respecto a ella. La escenificación estética adquiere caracteres profundamente antropológicos, en cuanto que es la mediación por la cual el hombre expresa su visión de sí mismo, de sus atribuciones y capacidades en relación con la naturaleza y los dioses. Este proceso de simbolismo representativo adquiere plena formalización en la tragedia, en la que culmina estéticamente la voluntad expresiva del animismo cósmico y del vitalismo antropológico.

1.1.3. La representación escénica: Drama y Tragedia

Clarificando los conceptos, en primer lugar apuntaremos la diferencia entre lo dramático y lo trágico. **El drama y lo dramático**, como es bien conocido, hace referencia a un proceso de acción o pensamiento que se inicia desde un hecho, cosa, persona, etc. que ejerce como punto de partida, cuya certeza se va distanciando en el desarrollo temporal y complicando en virtud de una sucesión de episodios que lo ponen en entredicho, lo hacen complejo o del que simplemente se apartan. El itinerario diacrónico, sea de la acción sea del pensamiento, entra en la complicación y en los avatares de un camino lleno de peripecias y aventuras, con frecuencia de extravío, pero sin que eso suponga la ausencia de la perspectiva hacia un final consecuente. El drama, pues, mantiene el hilo conductor desde un principio hasta una conclusión o fin lógico que, por problemático o doloroso que pueda resultar, es consecuente con la sucesión de la trama, sea la de una biográfica individual, sea la de cualquiera otra situación. A la postre, el drama conduce a un desenlace, aunque a lo largo de su desarrollo desconozcamos en qué consista o como se producirá. Por problemático y oculto que discurra, el final puede resultar inesperado, pero no ilógico o contradictorio con la sucesión de lo acaecido.

El pensamiento trágico, sin embargo, es ausencia de un punto de partida seguro de tal modo que desde el principio se despliega sin referencia, territorio, ser, verdad o fundamento... originarios. Esto quiere decir que una acción, una biografía o un proceso cualquiera son trágicos porque discurren sin una razón de fondo o un motivo reconocible, lo que tiene como consecuencia que tampoco pueden tener asignados fines

hacia los que discorra su diacronía. Debido a ello, los acontecimientos se suceden ajenos a cualquier hilo conductor, sometidos a una ciega necesidad que es al tiempo contingencia absoluta, en cuanto que lo porvenir no guarda relación ni con el pasado ni se orienta a ningún futuro. La consecuencia es que, sea cual fuere la decisión que se adopte, ella será siempre una contribución al deterioro de la situación o a hacer más incoherente el proceso. Esto quiere decir que, desde el punto de vista lógico, la tragedia excluye toda tentativa de explicación y, por tanto, se consuma en el silencio del lenguaje o en la supresión del que habla.

En el campo de la filosofía quizás sea más difícil encontrar un pensamiento plenamente trágico, porque los filósofos tenidos por más trágicos no dejan de encomendar al hombre fines que otorguen cierta lógica a su vida. Tal es el caso de Nietzsche que sitúa al ser humano entre la fuerza de la vida que se hace a sí misma, y un ideal que consiste en transmutar los valores morales y culturales. Sin embargo, Esquilo, Kafka o Beckett (*Esperando a Godot*), nos parecen un ejemplo más claro de pensamiento trágico. Particularmente evocamos a Esquilo y su héroe Prometeo, porque él inaugura y al tiempo personifica, un modo de pensar trágico. Así parece porque, después de celebrar los inmensos beneficios que había traído a los hombres, hace una doble y trágica confesión. Primero confiesa al corifeo que Zeus, su torturador y en apariencia omnipotente, no es quien tiene todo el poder puesto que él mismo está sometido a un poder superior, el de las "Moiras triformes", símbolos de la Necesidad, del orden natural insuperable, superracional e irracional. Como consecuencia, confiesa en segundo lugar, que no es la voluntad de Zeus quien podrá liberarlo de sus ataduras, puesto que "La Moira, que todo lleva a su fin, no ha decretado todavía que eso se cumpla de esa manera, sino que tras desgarrarme en mil dolores y calamidades, escape entonces de estas cadenas. El arte es, con mucho, más débil que la Necesidad"¹⁰.

La Necesidad es ley que ata y regula la naturaleza y las vidas humanas, ella no es moldeable por la habilidad o por los artefactos (el arte), ni siquiera manejadas por las manos del dios Zeus, símbolo de la omnipotencia. Esquilo marca así la línea del vivir trágico: éste no radica en la atrocidad de los males, de las vicisitudes o desgracias

¹⁰ Esquilo (1986) *Prometeo encadenado*, o.c., p. 561. Las Moiras eran las tres figuras míticas griegas: Átropo, que hilaba el hilo de la duración de la vida; Cloto que lo enrollaba, y Láquesis que lo cortaba con la muerte. Son símbolos de la "necesidad" suprapersonal en la que se desarrolla la existencia de cada ser humano.

de una vida, sino en su ausencia de lógica, en cuanto que, del principio al final, un orden insuperable, superior o fundamental, la regula sin remedio posible. No es, pues, ni el número ni la magnitud de los padecimientos y desventuras lo que distingue drama y tragedia, sino la mayor o menor comprensión razonable del curso de lo que en ellos acontece.

Aunque sería una pretensión, en gran medida ingenua, establecer una neta distinción entre escritores trágicos o dramáticos, sin embargo la calificación repercute en la valoración de sus propias propuestas frente a los conflictos: lo trágico no tiene solución, lo simplemente dramático la tiene aunque ella sea atroz. Eso hace valorar de diverso modo el drama y la tragedia que en el caso de Grecia como su primera gran inventora, lleva a la conclusión de que allí la tragedia fue interpretada en estrecha dependencia de la concepción vitalista de la realidad a la que hemos venido haciendo alusión. Por eso el gran conocedor de aquella cultura, W. Jaeger escribe refiriéndose a los grandes trágicos:

"Los contemporáneos no consideraron nunca la naturaleza y la influencia de la tragedia desde un punto de vista exclusivamente artístico. Era hasta tal punto su soberana que la hacía responsable del espíritu de la comunidad. Y aunque como historiadores debemos pensar que los grandes poetas no eran sólo los creadores, sino también los representantes del aquel espíritu, esto no altera en nada la responsabilidad de su función rectora que el pueblo helénico consideró como mayor y más grave que la de los caudillos políticos que se sucedieron en el gobierno constitucional"¹¹.

En estas palabras se sintetiza el sentido mismo de la tragedia como expresión, no de gustos estéticos o del costumbrismo popular, sino del hondo sentido espiritual, psicológico y moral, de los griegos. Los elementos narrativos y de acción suponían una sugestiva influencia sobre los espectadores en vistas a la comprensión compartida de la condición humana, enfrentada a insoslayable dolor derivado de los avatares cotidianos, pero sobre todo de la tensión asociada a la dialéctica entre la autonomía personal y el poder de los dioses, entre los caminos de la *diké* y los de la *hybris*, como veremos enseguida. Que este trance no era considerado propio de los

¹¹ Jaeger, W., *o.c.*, p. 231.

individuos sino de la colectividad, lo prueba la importancia que se concedía al coro, situado en la "orchestra", espacio entre los actores y los espectadores, para poder escenificar su papel primordial de representante mediador que transmite, a la vez que provoca, la vinculación entre ambos, ejerciendo así de continuador de aquellos vínculos comunitariamente experimentados en las primeras celebraciones rituales, a las que hemos hecho ya alusión unas páginas más arriba (1.1.1.). Al coro se encomienda así el papel de aglutinante del sentido y de las experiencias psicológicas y espirituales comunitarias, introduciendo los asuntos más acuciantes para el sentir común de los ciudadanos, dialogando sobre ellos con los actores, que los afrontaban discursivamente escenificándolos.

La capacidad expresiva de la tragedia no alcanza, por tanto, a dimensiones o potencialidades accidentales de la realidad, sino que concentra todo el sentir sobre el destino humano, con un profundo efecto sobre las conciencias de los espectadores que no es alcanzable por otros géneros literarios, como la epopeya, el himno o el poema, ni siquiera por la música, en cuanto que en ésta no se dan tantos elementos visuales y representativos. Esto quiere decir que la tragedia alcanza niveles de expresividad que no son puramente sensibles o exteriores sino que su capacidad de conmoción desciende hasta los substratos más profundos de la conciencia, precisamente porque es expresión de lo más íntimo, en cuanto que los acontecimientos en los que se ven envueltos los personajes no son problema de sus personas, sino destino del pueblo y de la sociedad, en fin, la humanidad.

Confirmando esta interpretación, valgan algunos ejemplos de Esquilo y Sófocles, más eminentemente trágicos que Eurípides. En *Siete contra Tebas*, de Esquilo, la antigua culpa alcanza inexorablemente a un hombre justo, Eteocles, no merecedor del castigo pero que sufre como símbolo de todos los justos obligados a la convivencia con otros que no los son, proclamando la paradoja:

"¡Ay del hombre justo que se asocia a mortales impíos merced al agujero de un ave! En cualquier empresa no hay nada peor que tener mala compañía: no puede obtenerse buen fruto. La tierra sembrada de error, como fruto, produce la muerte. Sí, un hombre piadoso que embarca en un navío con marineros temerarios que proyectan alguna maldad, termina por perecer en compañía de esa raza de hombres que es despreciada por las

deidades"¹².

Eteocles además debe afrontar ese destino por la culpa de sus ascendientes, por algo ajeno que no le pertenecía a sí mismo, que le viene del exterior. Prometeo, sin embargo, simboliza la interiorización de la culpabilidad y expresa la profunda tragedia del que busca su salvación y la de sus congéneres a partir de su propia condición: por su decisión quiso dar a la humanidad la inteligencia, el arte y la técnica, patrimonio exclusivo de los dioses. Pero debe reconocer que "la benevolencia que había en lo que les di"¹³ provocó su osadía, de la que era consciente, causa de sus desgracias:

"Es cosa fácil, exclama, para el que está libre de penas aconsejar y hacer reflexiones a los que sufren. Bien sabía yo todo eso. De grado, de grado falté. No voy a negarlo. Por ayudar a los mortales, encontré para mí sufrimientos. Sin embargo, no me imaginaba que habría de consumirme en este roquedal escarpado, en este desierta cima rocosa"¹⁴.

A pesar de que se responsabiliza individualmente, lo cierto es que su desventura es la tragedia del genio, la de aquél que dedica su ingenio y capacidades a la creación cultural y espiritual, o incluso sus conductas prácticas en favor de los demás. De nada de eso debe esperar recompensa por parte de quienes detentan el poder, porque en sus esfuerzos verán más un contrincante que un colaborador. El poder y la filantropía no caminan por las mismas veredas, podríamos decir en lenguaje más actual.

En Sófocles se confirma que el dolor existencial es insuperable y su expresión más adecuada es precisamente la tragedia. Dolor que no es principalmente físico, sino espiritual, en cuanto que el destino del hombre no sólo está marcado por su condición antropológica, sino también por el conflicto entre el derecho y los fueros de la sangre y de la familia, siempre enfrentados a los del estado. Tal sucede a Antígona que afronta la muerte por enterrar el cadáver de su hermano Polinice contra la prohibición de la ciudad y del gobernante Creonte, e incluso contra el parecer de su hermana Ismene: "Yo le enterraré, -exclama Antígona-. Hermoso será morir haciéndolo. Yaceré con el que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo

¹² Esquilo, *Los siete contra Tebas*, en *Tragedias*, o.c., vv. 594-603, p. 294.

¹³ Hesíodo, o.c., v. 445.

¹⁴ *Ibíd.*, *Prometeo encadenado*, o.c., vv. 265-270, p. 552.

que debo agradar a los de abajo que a los de aquí. Allí reposaré para siempre"¹⁵.

Si Antígona se ve envuelta en lo trágico por algo exterior a ella misma, Edipo es el símbolo de que algo interior pero inconsciente, provoca sus males y desgracias. En sí mismo radica la causa de la perversión de su existencia, sin ventura a pesar de su perspicacia y sabiduría, pero ciego en cuanto se refiere a su propia condición. Así lo confirma el corifeo en el último canto que cierra la tragedia:

¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquél al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llega al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso"¹⁶.

Edipo rey, tras haberse quitado los ojos, será inducido por el ciego Tiresias, invidente sin ojos pero clarividente espiritual, hacia un proceso de reconocimiento de sí mismo como aquél que había sido la causa del parricidio y del incesto, así como de la peste de Tebas. La continuidad de su secuencia biográfica se desarrolla ya en *Edipo en Colono*, en donde vaga de la mano de su hija Antígona y desaparece, quitándose quizás la vida, resignado a su destino, puesto que , según el relato del mensajero:

"No le mató ni el rayo portador del fuego de una deidad ni un torbellino que del mar se hubiera alzado en aquel momento. Más bien, o algún mensajero enviado por los dioses o el sombrío suelo de la tierra de los muertos le dejó paso benévolo. El hombre se fue no acompañado de gemidos y de los sufrimientos de quienes padecen dolores, sino de modo admirable, cual ningún otro de los morales."¹⁷

Se trata, pues, de interpretar la tragedia, primero como expresión de una herencia nada benévola, luego del fondo mismo del ser humano, de su fondo pulsional y vital, sin pensar todavía en la interpretación de Freud. En este sentido la tragedia no hace sino escenificar la verdad y la belleza del oráculo de Apolo en el templo de Delfos, en cuyo frontispicio aparecía la divisa: "*Conócete a ti mismo*", atribuida a los "siete

¹⁵ Sófocles (1981) *Antígona*, en *Tragedias*, Gredos, Madrid, vv. 70-75, p. 252.

¹⁶ Sófocles, *Edipo Rey, o.c.*, vv. 1525-1530, p. 368.

sabios". Conocimiento que el arte lleva hasta límites más profundos y más lejanos que los alcanzados por las grandes disquisiciones conceptuales, confirmando así el valor exploratorio de los símbolos literarios en relación con la comprensión antropológica.

1.2. Atributos morales y representación trágica: *Diké* e *Hybris*

La deriva antropológica que se va introduciendo en el desarrollo de las representaciones, que culmina en la tragedia, trae a primer plano el valor moral de dos actitudes nucleares en el imaginario creativo de los griegos: la *diké* y la *hybris*. La primera asimilada al *acto de hacer justicia* y la segunda al de *impulso, vigor o furor*, característicos de quien se siente poderoso. Ambas actitudes se encuentran en los seres humanos, a los que más arriba hemos visto calificados en cinco categorías. Las dos son atributos de su condición antropológica.

La *diké* consiste en reconocer a cada cual lo que le es debido por su naturaleza y que, por tanto, debe exigir. Eso quiere decir que la *diké* no es una derivación de un acto judicial, sino el fundamento mismo del acto procesal de hacer justicia. Caracteriza a los hombres de oro (cf. supra) y es la garantía del rey justo y de la vida próspera y placentera en la ciudad. El determinismo natural se encarga de cumplirla y de hacerla cumplir como exigencia universal de todos los seres, atribuyendo a cada uno el derecho a ocupar su lugar y desempeñar unas funciones, también a los no humanos. En consecuencia, la Naturaleza es un tribunal que hace justicia, también haciendo morir a los seres, para que cada uno repare la *injusticia* de haberse separado de su lugar nutricional, que es la propia Naturaleza. Así lo confirma Anaximandro:

"Ahora bien, a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí también se produce la destrucción, según la necesidad; 'en efecto, pagan la culpa unas a otras y la reparación de la injusticia, de acuerdo con el ordenamiento del tiempo', hablando así de estas cosas en términos más bien poéticos"¹⁸.

¹⁷ Sófocles, *Edipo en Colono*, o.c., vv. 1160-1165, p. 574.

¹⁸ *Los Filósofos presocráticos*, I., Trad. Eggers Lan, Ed. Gredos, Madrid. Fragmento, 12 A, p. 105-106.

Estas palabras de Anaximandro confirman sentimientos compartidos según los cuales, como recordamos más arriba, a cada cual ha tocado su *moria*, esto es, su *porción* de mundo que por eso mismo se convierte en su *destino existencial*. Como consecuencia, en las disputas entre hombres debe ser buscada la *diké*, del mismo modo que la naturaleza la guarda en relación con todos los demás seres naturales. A partir de aquí, su cumplimiento se convierte en deber y obligación para la vida privada y pública, e incluso en reguladora de las relaciones entre los dioses. A cada uno lo que le corresponde se eleva entonces a reivindicación ante cualquier atropello o sospecha de injusticia, adquiriendo mayor concreción jurídica y social para hacer frente a transgresiones como el adulterio, el hurto, el robo o el asesinato, pero también para expresar la obligación de reconocer a cada cual el mérito debido. Ya en el período de la Grecia próxima al siglo V se acuña otra palabra, el término *dikaiosyne*, para significar la justicia en sentido universal, aplicable a las acciones humanas obligadas a guardar el orden social: ella será la virtud (*areté*) comunitaria por excelencia. En este sentido, dirá Jaeger, "La nueva *dikaiosyne* era más objetiva... desde el momento en que se creyó poseer, en la ley escrita, el criterio infalible de lo justo y lo injusto... Consistió en la obediencia a las leyes del estado..."¹⁹.

De este modo, se va configurando un acervo de conceptos y actitudes que van a ser de gran importancia en la configuración de las expresiones estéticas, puesto que la justicia, además de atributo natural, se eleva a obligación mediante la cual los seres humanos deben cumplir con los demás, también con los dioses y la ciudad. Todo un ámbito de valores y conceptos que se van convirtiendo en elementos capitales para la construcción poética.

La *hybris* es la otra actitud con gran presencia, primero en las narraciones antropológicamente significativas y más tarde con enorme influencia en las expresiones artísticas. La *hybris* es el impulso contrario a la *diké*, el apartarse de sus caminos, lo que sucedió muy pronto en las sucesivas edades del hombre, ya en los hombres de plata, puesto que son ellos los que, además de practicar "una violencia desorbitada"²⁰, rehúsan "dar honras debidas a los dioses bienaventurados del Olimpo"²¹. Es, pues, el loco orgullo, la arrogancia que no quiere reconocer la soberanía de Zeus, dueño y

¹⁹ Jaeger, W., *o.c.*, p. 108-109.

²⁰ Hesíodo, *Trabajos y Días*, *o.c.*, v. 135

²¹ *Ibid.*, v. 139.

distribuidor de la *diké*. Pero ese acto en principio antiteológico, adquiere caracteres antropológicos en cuanto que, situados fuera de la senda de la *diké*, el poderoso y el soberano dictan sentencias injustas y torcidos dictámenes cuya funesta consecuencia es la provocación para que los hombres "se devoren entre sí"²². La *hybris*, pues, no sólo tiene efectos en cierto modo religiosos hacia dioses, sino que es la causa de las contiendas, de las luchas y de la violencia entre los humanos.

Siguiendo a Hesíodo, en un segundo momento la *hybris* viene a adquirir la concreción de la violencia, propia de los hombres de la edad de bronce. A los que "sólo les interesaban las luctuosas obras de Ares y los actos violentos de soberbia; no comían pan y en cambio tenían un aguerrido corazón de metal..., de bronce eras sus armas, de bronce sus casas y con bronce trabajaban"²³.

La *hybris* adquiere así caracteres más explícitamente ligados al ansia de dominio, de preocupación por la guerra y por el manejo de las armas, sin sometimiento a otras normas que no fueran la violencia. Las preocupaciones de estos hombres de bronce eran tan lejanas a los caminos de la *diké* que su exterminio no se produjo por intervención alguna de Zeus, sino por sus mismas armas, tal como comenta el Poema: "Fueron víctimas de sus propias manos, marcharon a la vasta mansión del cruento Hades, en el anonimato. Se apoderó de ellos la muerte, aunque eran tremendos, y dejaron la brillante luz del sol"²⁴.

Descartando el revestimiento mitológico, lo que no parece dudoso es que la *hybris* sintetiza el orgulloso acto de autoafirmación antropológica pura que, cuando no es más que reivindicación de la individualidad, va siempre aneja a la violencia opresora que se pervierte en devoradora de la misma humanidad que se pretendía afirmar. Reivindicar la autonomía personal fuera de los caminos de la *diké*, abandonada la justicia, la injusticia acabará pidiendo cuentas a aquellos mismos que la han cometido. Tarde o temprano, el dominado por la *hybris* pagará su violencia y deberá responder ante la propia humanidad, ante la naturaleza y ante la sociedad misma. Asunto, como se ve, anclado en la esencia misma de la vida de los seres humanos, que se eleva a nuclear en la representación trágica.

²² *Ibid.* v. 250.

²³ *Ibid.* vv. 145-150.

²⁴ *Ibid.*, vv. 154, 155.

2. El vitalismo órfico y sus expresiones estéticas

Con anterioridad a las creaciones de los grandes trágicos que acabamos de citar, se despliega en Grecia el orfismo, especie movimiento poético / espiritual del que pueden faltar datos y precisiones históricas, pero cuya influencia recorre toda la cultura griega desde el siglo VII/ VI a.C. Aunque sea un conglomerado de ideas y creencias, la antropología órfica concibe al ser humano como organismo repleto de fuerzas intensivas que se multiplican a partir de su composición orgánica, entendida como núcleo de potencias afectivas y de pasiones vigorosas. El hombre es cruce de flujos indefinibles radicados en sus esferas prerracionales, que encuentran su manifestación más cabal en las danzas y ritos en los que se festejaba tanto el poder reproductor de los cuerpos vivos como la fertilidad vegetal de naturaleza.

2.1. El Orfismo, entre el mito y la historia

Las sectas órficas se forman en Grecia al final de la segunda mitad del siglo VI, período crítico, según Rohde, puesto que en él se agudiza la sensibilidad metafísica, fundamento y motivo inaugural para el florecimiento de un ambiente que podríamos calificar de teosófico, precursor de la filosofía. Las poesías órficas también manifestaban esta tendencia, aunque no llegaron a concretizar tal meta y acabaron desembocando en relatos de tipo mágico con gran carga psicológica e implicaciones soteriológicas y escatológicas. De lo que no cabe duda es que sus textos y poemas influenciaron conceptos filosóficos y marcaron profundamente al pitagorismo y al estoicismo, a la par de estar presentes, por mediación del pitagorismo, en la metafísica del alma de Platón, especialmente en el diálogo *Fedón*, donde son explícitas las doctrinas órficas por cuanto se refiere a los atributos del alma²⁵. Eso no impide que Platón haga más de una alusión peyorativa a Orfeo y "sus secuaces"²⁶.

El Orfismo recibe su nombre del mítico poeta Orfeo, a quien el propio Píndaro califica de "áurea lira", atribuyéndole ascendencia divina: "De Apolo salió el

²⁵ Colli, G. (1995) *La sabiduría griega*, Trotta, Madrid. Con otros asuntos, en esta obra se recogen fragmentos órficos integrados en las diversas obras de Platón, si bien no en su totalidad.

²⁶ Platão, *Protágoras* 316 d; *Crátilo*, 400 c.

virtuoso de la lira, el padre del canto, el ilustre Orfeo"²⁷. Se desarrolla a través de comunidades de culto cerrado, con normas fijas, coexionadas al abrigo de ritos peculiares, que se caracterizaban como movimientos opuestos a la institución religiosa de la "polis", sobre todo de Atenas, en donde era común la llamada religión homérica u olímpica, que tenía como objeto de veneración y culto a los dioses mitológicos, cantados en los textos de Homero. De hecho, el orfismo no fue nunca una religión urbana, sino práctica común en los *demos* y aldeas. Sólo en el siglo VI, en la época del tirano Pisístrato, la encontramos de modo más generalizado en Atenas²⁸. Que una doctrina propia de campesinos haya pasado a las ciudades demuestra hasta qué punto sus fieles estaban dotados de espíritu proselitista.

Las formas de espiritualidad órfica, se desarrollaron muy pronto en relación con el culto a Dioniso, el viejo dios tracio, ahora helenizado, que bajo apariencia vitalmente rebotante pasó a ser su divinidad más importante, reconocido como

"dispensador del embriagador zumo de la vida, como el tutor y protector demoníaco de la germinación y fructificación de los campos y de toda la naturaleza, como divina encarnación de la plenitud de la vida y de la naturaleza, en toda su riqueza y esplendor, como modelo y prototipo de la exaltada alegría de vivir"²⁹.

El culto a Dioniso adquiere significado en la vida griega principalmente a través de los órficos, quienes incorporando el referido culto, promovieron su adaptación a la sensibilidad griega. Las teogonías son igualmente adaptadas y, aunque en diferentes versiones, todas difunden las mismas narraciones, en general más dirigidas a los efectos psicológicos que a suscitar sentimientos religiosos. En definitiva, en su literatura, más que ideas religiosas, se muestra la personalidad ética y activa de dioses y demás seres míticos, con predominio de la invención y la especulación de naturaleza simbólica e imaginativa. Todo eso hace que el orfismo no pueda interpretarse ni como derivada de la tradición mítica tradicional ni de la reflexión filosófica, lo cual no impidió tanto su difusión práctica como su presencia conceptual en el sentir general del pueblo griego.

²⁷ Citado por Colli, *Ibíd.*, p. 127.

²⁸ Nilsson, M. P. (1953) *Historia de la religiosidad griega*, Gredos, Madrid.

²⁹ Rohde, E. (1948) *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, México, p. 161.

Inspiradas en la antigua teología griega, que hemos recordado más arriba con los poemas de Hesíodo, las teogonías órficas reinterpretaban los orígenes y el desarrollo del mundo, según comenta Rohde:

"partiendo de oscuros impulsos iniciales y remotísimos hasta llegar a la variedad claramente circunscrita del cosmos organizado en unidad y armonía, como la historia de una larga serie de poderes y figuras divinas que, sucediéndose entre sí, se superan los unos a los otros, se turnan y revelan en la obra de formar y gobernar el mundo y devoran el universo, lo absorben dentro de sí, para luego alumbrarlo de nuevo, animado por un sólo espíritu y plasmado en armónica unidad dentro de su infinita variedad"³⁰.

De muchos de sus textos se puede decantar la idea según la cual el Orfismo concibe la naturaleza como un todo animado y dinámico, cuyo ciclo vida/muerte/regeneración es perceptible con evidencia en la sucesión de las estaciones: primavera, verano, otoño, invierno... con el retorno a la regeneración primaveral. Por eso el orfismo fue pródigo en festejar la primavera y sus ritos más significativos tenían como propósito exaltar la reproducción y la continuidad de la vida. Inspirando todo el poso de ideas y prácticas aparecen las diversas narraciones de la leyenda mítica de Dioniso Zagreo, hijo de Zeus y Perséfone. Enemigos de Zeus, los malignos Titanes, se aproximaron a Dioniso queriendo capturarlo, seduciéndole con regalos. Por un procedimiento de metamorfosis, Dioniso se escapó transformándose ingeniosamente en toro, intentando atraer la mirada de los Titanes a través de una imagen desfigurada. Los furiosos Titanes se lanzaron contra el disfrazado Dioniso, lo descuartizaron y devoraron, vengándose de Zeus porque él había librado de la prisión del Tártaro a Urano, su enemigo. Atenea salva el corazón de Dioniso y lo entrega a Zeus, que al comerlo da a luz a un nuevo Dioniso cuya madre es la tebana Semele. Zeus extermina a los Titanes y esparce sus cenizas, de las que nacerá el género humano, mezcla la bondad, heredera de la porción devorada de Dioniso, y la maldad heredada de los Titanes.

Quizás del relato no sea desacertado interpretar que Dioniso representa el doble proceso de diferenciación y reunificación, que acabamos de recordar como ciclo vida/muerte/regeneración. Un ciclo de diferenciación seguido del movimiento de

³⁰ *Ibid.*, p. 180.

reintegración de las partes en la unidad que, elevando el simbolismo, podría entenderse como imagen de un yo disgregado y parcelado que se consubstancializa y se integra en un nuevo yo unitario mediante la práctica de la ritualidad órfica, que se puede interpretar como celebración de ese retorno a la totalidad primordial de la integridad perdida. Retorno sin nostalgia y conmemorativo que expresa el profundo sentir griego según el cual la vida de los seres individuales supone un cierto desgarramiento de la unidad natural, restañado por la muerte, como hemos recordado con Anaximandro.

2.2. De la narración mítica al expresionismo vitalista

De los mitos y leyendas dionisiacas se originan los poemas doctrinales, cantos, himnos y danzas que animaron las prácticas rituales del orfismo, especialmente concentrados en las llamadas bacanales, fiestas nocturnas de los tracios que adquieren el significado de ritos religiosos conmemorativos de los sufrimientos y de la muerte/regeneración de Dioniso-Zagreos. Se celebraban como ritos "orgiásticos", teniendo en cuenta que el griego "*orgía*" significa *rito secreto*, por lo cual se las asocia con la difusamente llamada *religión de los misterios*, que quiere expresar la forma secreta de estos cultos y ritos. Se celebraban no sólo en lugares cerrados y fueron adquiriendo carácter más festivo, incluso lascivo y erótico, en cuanto que en ellos se festejaba fundamentalmente el misterio de la reproducción, en la cual las prácticas sexuales desempeñan el papel fundamental. Esto no quiere decir, por lo que sabemos, que las bacanales tuviesen el carácter que hoy le damos al término, recibido tras su paso por Roma, en donde ciertamente no sólo fueron lugares de prácticas lascivas y eróticas, sino incluso criminales³¹. El sacrificio de animales reproductores como el macho cabrío, el toro y otros animales, seguramente era un rito común y usual, así como danzas eróticas. Si seguimos a Eurípides en su célebre tragedia *Las Bacantes*, en esa ritualidad festiva sonaba la música de la flauta de Dioniso "como un acorde ominoso que desata el frenesí"³², invocando y recibiendo la presencia del dios. Lo que expresa Rohde con estas palabras:

³¹ Tito Livio en su *Historia de Roma* describe los excesos salvajes de tales antros, lo que llevó al Senado a su prohibición por del célebre Decreto del año 186 a. C. Los *Thiasos* griegos, lugares del culto dionisiaco, no tuvieron un carácter tan libertino, si bien las danzas y coros no eran ajenos a la exaltación de la sexualidad.

³² Colli, G., *o.c.*, p. 28.

"Como el furioso torbellino arrastra al nadador o las misteriosas potencias del sueño se apoderan del que duerme, así se adueña de él la coacción de los espíritus que emana la presencia del dios y le empuja hacia dónde quiere. Todo se transforma a sus ojos y hasta él mismo parece transformarse. Todas y cada una de las figuras del drama son presa de la divina locura en cuanto caen dentro de este círculo mágico"³³.

Tal como nos llegaron los relatos, parece que estas reacciones fueron un fenómeno más propio del género femenino, dando lugar a la figura de las Bacantes, también Ménades, mujeres que, inspiradas por Dioniso, denominado también Baco, llegaban a alcanzar el trance extático y actuaban bajo su influjo, no sólo en los lugares rituales, sino también danzando y bailando por valles y montañas, en formas nada convencionales y con comportamientos provocativos. Se las representa ataviadas con pieles de panteras y ciervos, coronadas de hiedra, roble, abeto, con una varita en las manos rodeada de hiedra y hojas de vid. Se les atribuye fuerza extraordinaria, incluso capaces de arrancar árboles y despedazar animales salvajes..., todo eso bajo el éxtasis dionisiaco. Es en Roma donde el culto a Baco adquiere caracteres más específicamente asociados a los excesos lascivos y abuso del vino.

Quizás hoy estemos en condiciones de comprender ese tipo "éxtasis", más emotivo que espiritual, provocado por fenómenos colectivos en los que el grupo se siente compenetrado con cierto tipo de representación, identificado con sus intérpretes, enajenada por horas en una situación de trance que no deja de guardar afinidad con lo que seguramente era el ambiente de las bacanales órfico/dionisiacas. Como en ellas, los participantes, no sólo se sienten fuera de sí en el lugar cerrado de su celebración, sino que salen de él extáticamente enajenados, actuando en el exterior bajo el influjo de sus estados emocionales. Algo parecido a lo que Eurípides nos transmite.

Más allá de la celebración festiva, su finalidad no podía ser ajena a una ritualidad de purificación mediante prácticas que excitan al tiempo el cuerpo y el alma, buscando una catarsis orientada a la liberación de las culpas y, al parecer, en la esperanza de una promesa de vida futura. La poesía de Orfeo debe haber contribuido a la provocación de tales sentimientos, elevándose así a instrumento de revelación de las verdades salvíficas, viniendo el poeta a convertirse en una especie de médico del alma.

³³ Rohde, *o.c.*, p. 162.

El complejo sentimental que supone el órfismo dionisiaco, asociado a las celebraciones rituales báquicas, no encuentra su medio adecuado de manifestación en la tragedia, que asienta su fuerza expresiva en la representación basada en la trama narrativa, en la acción y en los caracteres de los personajes. A partir de ellas alcanza a provocar la *mímesis*, no entendida como copia, sino como reproducción en los espectadores de los sentimientos asociados a acción representada, como precisa Aristóteles³⁴. Los mitos órficos, por el contrario, tanto por su propia naturaleza como por su finalidad, encajaron mejor con formas teatrales menos formales, puesto que su impulso iba más de acuerdo con los dramas cómicos y con otras manifestaciones escénicas más espontáneas que el pueblo siguió exigiendo. Sin embargo, como reconoce el propio Jaeger³⁵, el clímax expresivo al que se elevan los actores en la tragedia era "verdaderamente dionisiaco", y por su fuerza alcanzaban a provocar la sugestión de los espectadores. Esto quiere decir que la resonancia dionisiaca penetró de lleno en el espíritu de la tragedia, aunque su mitología y su ritualidad no hayan entrado en ella.

Por último, no puede dejar de advertirse el lado más sapiencial del orfismo, que se produce por su aproximación a los cultos de Apolo³⁶, sobre todo en sus formas del templo de Delfos. Giorgio Colli, en la Introducción de la obra que venimos citando, señala tal proximidad, si bien el instrumento musical apolíneo era la lira o la cítara, que amansa a las bestias y a los hombres, mientras que Dioniso es flautista. En todo caso, Apolo, dios reinante y señor de Delfos, tuvo veneración preferente sobre Dioniso, si bien es probable que el Oráculo de Delfos contribuyese a la difusión de las doctrinas órfico/dionisiacas. Pero, como advierte Rohde, el culto dionisiaco que se encuentra y se difunde desde Delfos,

"era ya un culto suavizado, moralizado, curado de los excesos del orgiasmo tracio y adaptado a la serena y mesurada sensibilidad de la vida cotidiana ateniense y a la alegre luminosidad que caracterizaba las fiestas campestres y urbanas de lo áticos. Las ceremonias dionisiacas de Atenas apenas conservaban alguna que otra reminiscencia del viejo culto orgiástico de los tracios"³⁷.

³⁴ Aristóteles, *Poétique* II, 1148 a-b.

³⁵ Jaeger, *o.c.*, p. 231.

³⁶ Apolo, dios de las epidemias y de su curación, de la música de la lira, arquero, dios de la luz, de la belleza masculina, deportista, virtuoso y culto, en fin, benefactor de la civilización.

³⁷ Rohde, *o.c.*, p. 165.

Pero esto no quiere decir que el orfismo y los rituales dionisiacos desaparezcan porque es común la opinión de los comentaristas e historiadores señalando su pervivencia, que pasará a los centros helenísticos, a Roma en particular, en donde seguirán presentes sus manifestaciones rituales y báquicas con gran significación y repercusión en la vida social romana, mediante una estética que puede ser tildada de expresionista.

2.3. La antropología órfica y sus consecuencias

Los supuestos antropológicos órficos son feudatarios de las narraciones míticas, en cuanto que en el hombre se conjuga o coexiste la dualidad en la que se trenza la parte buena, que procede de los restos de Dioniso, con la maldad heredada de la porción titánica encerrada en la humanidad: horribles tendencias titánicas concurrentes con las del alma divina. Bien es cierto que este dualismo no es original de los órficos, porque proviene de las creencias arcaicas en una culpa original heredada, de la que encontramos trazas no sólo en la cultura griega, sino también en otras muchas, como en las tradiciones bíblico judaicas³⁸.

El reconocimiento de la polaridad dionisiaco/titánica en el hombre, se expresa alegóricamente a través de la distinción alma/cuerpo, que define una profunda graduación de valores entre esas dos partes de la naturaleza humana. Concepción dualista del ser humano que encontramos de forma muy extensa en la teorizaciones pitagóricas, como veremos, y de las que Platón nos deja testimonios bien explícitos. En un elocuente pasaje del diálogo *Crátilo* (400 c) reitera: "algunos dicen" que el cuerpo es tumba (*sêma*) del alma y como ésta expresa todas sus manifestaciones; también se le llama señal (*sêma*)³⁹, atribuyendo a Orfeo la idea de que el alma debe pagar sus culpas, por eso tiene que estar en un recinto como en una prisión, que por eso se llama cuerpo (*soma*). Y en él permanecerá hasta que haya pagado todas sus culpas. En el diálogo

³⁸ Dodds, E. R. (2002) *Os gregos e o irracional*, Trad. Paulo Pomenech Oneto, Editora Escuta, São Paulo, p. 158.

Brandão, J.S. (1987) *Mitologia grega*, Ed. Vozes, p. 156, atribuye al orfismo tres grandes contribuciones para la religiosidad griega: la cosmología, la antropogonía y la escatología, que había de sacudir fuertemente la intocable religión olímpica.

³⁹ El término griego *sêma*, *sêmatos* significa tanto "señal del cielo"; "portento", como "señal de una sepultura", "túmulo".

Fedón (62 b), se reitera la interpretación de la dualidad mediante el recurso a la imagen del cuerpo como prisión o tumba: "...pues lo que sobre esto se dice durante los misterios, que los hombres estamos en una especie de prisión".

Además la polaridad alma/cuerpo, la dualidad anida en el seno mismo del alma humana, como se desprende de los bellos relatos del *Fedro* (246 a ss.) en donde, reconocida la imposibilidad de decir lo que es el alma, se admite que sólo se puede hablar de ella mediante el recurso a algo que se le parezca. Recurriendo a la analogía, el alma

"se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva una yunta alada y su auriga. Pues bien, los caballos y aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezcla. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro de todo lo contrario, como también su origen. Naturalmente, pues, nos resultará difícil su manejo"⁴⁰.

Cierto que esta es la doctrina platónica, pero su origen es órfico, según los comentaristas que venimos citando. La dificultad del manejo del alma se deriva precisamente de la contradicción entre la fuerza que en ella tiende al bien y a la verdad, y la que se deja dominar por las tendencias que tiran hacia el deseo y la sensibilidad. Por tanto, a la contraposición cuerpo/alma, se sigue esta duplicidad de tendencias en el seno mismo del alma. Los órficos se mueven ya en esta dualidad por eso deben someterse a los rituales de purificación, mediante los cuales se pretende que predomine la tendencia al bien. El pitagorismo aceptará plenamente tales supuestos.

2.4. La purificación y la salvación

El hombre debe buscar la purificación del alma pero contando con el cuerpo que es su cárcel, mediante el cual deberá adquirir libertad. Tal es la finalidad de los rituales y bacanales que hemos comentado, en los que el frenesí extático hace aflorar la porción dionisiaca del dios que habita en el cuerpo. No en vano las bacantes y los

⁴⁰ Platón (1986) *Fedro* 246 a, en *Diálogos* III, Gredos, Madrid, III, p. 345.

danzantes se expresaban como si en ellos actuase el mismo dios Dioniso. Así lo entiende Platón quien, comentando que los dioses son accesibles a los ruegos y plegarias, nos trasmite este seguro testimonio según el cual algunos hombres:

"Proveen, por otra parte, un fárrago de libros de Museo y de Orfeo, descendientes de la Luna y de las Musas, según afirman, y llevan a cabo sacrificios de acuerdo con tales libros. Y persuaden no sólo a los individuos sino a Estados de que, por medio de ofrendas y juegos de placeres, se producen tanto absoluciones como purificaciones de crímenes, tanto mientras viven como incluso tras haber muerto: y a estas cosas las llaman 'iniciaciones', que nos libran de los males del más allá. A los que no han hecho estos sacrificios, en cambio, aguardan cosas terribles"⁴¹.

Explícitamente Platón cita a Orfeo, a "las ofrendas" y "juegos de placeres", y a los ritos iniciáticos con finalidad purificadora y liberadora, no sólo de la situación del alma en relación al cuerpo, sino también de los demás crímenes o delitos. Sin duda Platón está haciendo referencia a la trasgresión de las leyes del estado, cuyo derecho era considerado "sagrado". En todo caso, es en la vida donde se debe rehacer el camino de la purificación, por eso nadie tiene derecho a romper abruptamente los lazos entre cuerpo y alma. El ansia de purificación, como también veremos en los pitagóricos, no pasa por el suicidio, sino por la ritualidad y la exaltación extática, como señala Rohde: "el hombre devoto se siente marcado e implora la ayuda ajena; recurre a las revelaciones y a la mediación de Orfeo, el poderoso, para encontrar el camino de su salvación y se somete con temor a los ritos que su culto le prescribe"⁴².

Pero esto quiere decir que es Dioniso, por mediación de su poeta Orfeo, quien en última instancia, salva y redime a los que les rinden reverencia. Se rompe así una cierta convicción de los antiguos griegos sobre la confianza que mantenían en relación a sí mismos, puesto que purificación y redención solamente podrán obtenerse orientando la vida en conformidad con la doctrina órfica, esencialmente solícita de ascetismo. No obstante, la severidad ascética no fue asumida por los griegos, pueblo lleno de vitalidad, que entendió el ascetismo órfico más en forma simbólica y religiosa que realmente efectiva. Sin embargo, no cabe duda que las comunidades órficas se

⁴¹ Platón (1988) *República II*, (364 d - 365 a), en *Diálogos IV*, Gredos, Madrid, p. 115.

⁴² Rohde, *o.c.*, p. 183.

impusieron prácticas de renuncia y ciertas exigencias de disciplina corporal. Será en el pitagorismo donde se hace realmente efectivo el ascetismo exigente sometido a normas.

El camino definitivo de purificación y redención debe emprenderlo el alma una vez libre de las ataduras y limitaciones que supone el cuerpo, esto es, después de la muerte. No cabe duda que la creencia en la inmortalidad era antigua en Grecia y los más variados testimonios órficos conducen a pensar que en ellos cristalizó la convicción según la cual el hombre está animado por un alma individual y mortal, que los pitagóricos conocen como *psyké*, pero en él radica también una porción del alma cósmica, conocida como *daimon*, especie de espíritu divino imperecedero o soplo de la inmortalidad que vincula el individuo a la totalidad natural. Este espíritu sería el propiamente inmortal. A partir de él se hacen posibles las sucesivas "reencarnaciones" mediante las cuales el alma seguirá un proceso de purificación⁴³. Lo que aparecerá más explícitamente confirmado por los pitagóricos.

3. Vitalismo y psicología en el Pitagorismo. La música como expresión y terapia

Seguramente Pitágoras, de cuya existencia también algunos dudan, debe haber vivido en el siglo VI, nacido en Samos hacia el 580 a. C. Sin haber escrito ningún libro, su doctrina y géneros de vida se convirtieron en referencia para la cultura griega contemporánea suya y posterior, como puede comprobarse por las múltiples referencias y testimonios. De hecho Pitágoras deja de ser un individuo y pasa a ser símbolo de lo que podemos llamar primera antropología de la historia, en cuanto que en sus doctrinas encontramos el esbozo de una cierta teoría psicológica, así como propuestas de formas de vida cotidiana, de conductas personales y sociales, etc.

No hay dudas sobre su aproximación al orfismo, pero dando forma mucho más conceptual a lo que en aquél era simple materia poética o intención ritual. Tampoco parece dudoso que el pitagorismo buscó la purificación por medios mucho más intelectuales y ascéticos, lejos ya de los delirios de las orgías báquicas. La comunidad pitagórica fue una comunidad de saber y de conocimiento, a la que acompañó una

⁴³ Guthrie, W.R.C. (1970) *Orfeo y la religión griega*, Eudeba, Buenos Aires.

Schuré, E. (1966) *Orfeo, Pitágoras y Platón: los misterios de Dionisos, los misterios de Delphos los misterios de Eleusis*, Kier, Buenos Aires.

apuesta decisiva por la educación y por el arte musical, como veremos al final de este apartado.

Quizás la información más completa sobre Pitágoras y sus doctrinas sea la que nos transmite Jámblico (245-330 d.C.) en su documentada *Vida Pitagórica*⁴⁴. Más escasa en información, pero igualmente fiable, es la primorosa *Vida de Pitágoras*⁴⁵ que, por las mismas fechas, escribe el neoplatónico Porfirio (233-305 d. C.) recogiendo variados testimonios sobre el pitagorismo y su extensión. Si Jámblico atiende muy detalladamente a los aspectos ascéticos, Porfirio expone con amplitud su dedicación a la matemática, sin olvidar la doctrina ascética. Pero ambos nos transmiten que Pitágoras conocía los secretos de la música y a ella recurría como terapia y como expresión simbólica de la armonía universal.

Atenderemos, en primer lugar, a lo que consideramos más significativo de sus ideas antropológico/psicológicas, en las que se revela su interpretación dinámica y vitalista del hombre, para concluir refiriéndonos a sus teorías musicales y su uso.

3.1. Cosmología y significación de la matemática

Apoyándose en la inspiración órfico-religiosa, el pitagorismo no se plegó a sus prácticas y ritualidades, si bien heredó no pocos elementos básicos para la interpretación de la naturaleza en general y del hombre en particular. De acuerdo con Maceiras, el pitagorismo retiene tres tesis fundamentales del orfismo:

"En primer lugar, la concepción panteísta de la naturaleza en cuyos fenómenos, así cómo en el transcurrir de las estaciones, veía la manifestación de un espíritu cósmico, que vive, muere y reaparece. En segundo lugar, la afirmación del dualismo antropológico alma-cuerpo, con la consecuencia de una exigencia de purificación moral. Y por último, la aceptación de la metempsicosis"⁴⁶.

⁴⁴ Jámblico (1991) *Vida pitagórica*, Ed. Etnos, Madrid. Esta *Vida* es un documento mucho más completo que el que citamos a continuación. Es probable que Jámblico haya sido discípulo o amigo de Porfirio. Cf. Introducción a esta edición p. 8-9.

⁴⁵ Porfirio (1987) *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. himnos órficos*, Ed. Gredos, Madrid.

⁴⁶ Maceiras, M. (1984) "La 'psicología' pitagórica", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 4, Universidad Complutense, Madrid, 9-28. La cita en p. 14.

A partir de estos supuestos, el pitagorismo será novedoso en otros muchos asuntos, muy especialmente en cuanto se refiere a la reflexión metafísica sobre el número, y no menos a sus precisiones sobre el alma.

En cuanto a sus tesis matemáticas, los números aparecen como principio metafísico para hacer comprensible la realidad, tanto como totalidad fuera de la cual nada tendría sentido, cuanto como singularidad específica de cada ser. En efecto, todos los números representan magnitudes de la unidad de la que son fracciones o adiciones. A partir de la unidad, los demás números y cantidades adquieren su valor específico: 2, 3, 25, 670, 2006, un millón, etc. Y no hay cifra que signifique algo fuera de las relaciones que tienen al uno como base. Así sucede en la naturaleza: ella es una estructura armónica, un *cosmos*⁴⁷ en orden y equilibrio⁴⁸, en donde cada singular es lo que por su relación a la unidad de todas ellas: el Uno perfecto y omniabarcador.

Aclaremos esto algo más. Cuando habla del Uno, el pitagórico se está refiriendo simbólicamente a la entidad suprema, a la perfección absoluta, en definitiva a la totalidad unitaria de cuanto existe, dioses incluidos, para el griego incomprensibles y sin sentido fuera de esa unidad que es la Naturaleza. Esto quiere decir que la multiplicidad de las cosas, cada uno de los seres en su naturalidad imperfecta y cambiante, son algo análogo a lo que son los demás números respecto al uno. Brevemente: el Uno expresa lo absolutamente perfecto; los demás números expresan los infinitos seres imperfectos. Eso quiere decir que cada cosa real guarda respecto a la unidad de la Naturaleza, una relación análoga a la que guardan todos los números respecto al uno, que es su razón de ser.

Porque esto es así, se puede hablar de *cosmos* puesto que la universalidad de cuanto existe está vertebrada igual que lo está la totalidad de los números. Como ellos constituye una configuración armónica sometida al orden, como el que regula toda operación con números. En este sentido el número es principio metafísico porque hace comprensibles las relaciones Uno/múltiple, perfecto/imperfecto, así como los diversos grados de perfección. Se comprende así que los pitagóricos digan que todo "tiene número" en la Naturaleza, porque cada cosa es de un modo específico y ocupa el lugar que le corresponde en su unidad. Esto quiere decir que el número no puede ser

⁴⁷ El concepto *cosmos* significa que los seres tienen lugar y orden y no son un simple conjunto.

⁴⁸ Marcondes, D. (1998) *Iniciação á história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*, Zahar, Rio de Janeiro, p. 33.

entendido como simple magnitud en su función aritmética. Para el pitagórico es mucho más, puesto que por su mediación se hace comprensible la multiplicidad concebida como un todo real integrado en un sistema de relaciones inteligibles, como las que pueden ser expresadas por las infinitas combinaciones numéricas. Esto quiere decir que, comprendidas las relaciones numéricas, se pueden comprender las relaciones reales, tanto las que existen entre las cosas respecto a la Naturaleza, como las que puedan darse entre ellas mismas.

La teoría del número como principio metafísico no niega el sentido religioso de la investigación pitagórica sino que lo confirma, ya que el número y sus leyes eran la expresión inmediata de la contemplación del orden divino del universo. En cuanto señor y principio de todas las cosas, dios es Uno que genera y anima la armonía del universo. Partícipe de esa armonía universal, el hombre se integra de manera armónica como parte del todo universal, uniéndose a la corriente de las concordancias. El cuerpo, del mismo modo que el universo, está animado y regido por el alma que, en una de sus partes, es principio individual (*psyké*) de cada ser humano y, por otra, es espíritu (*daimon*) que engarza al individuo con la totalidad de los demás seres simbolizada por el Uno. En esta concepción del alma se hace explícito su carácter dual que genera una dialéctica entre lo uno y lo múltiple: la particularidad individual (cada hombre) se configura sin perder la vinculación a la unidad armónica totalizadora (*physis*).

Debemos recordar que, como más arriba hemos dicho, el alma concebida como fuerza vital encadenada al cuerpo y, al tiempo, proclamada como inmortal, atraviesa el vasto campo del pensamiento filosófico desde la Grecia arcaica. Los aspectos más generales del alma respecto al cuerpo, son abordados desde la antigüedad a partir de la enmarañada relación cadáver/espíritu⁴⁹. Los pitagóricos continúan impregnados de la misma atmósfera mítico-religiosa, si bien en consecuencia con su orientación científica, van a transmitir una serie de conceptos que pueden ser calificados de psicológicos, en el sentido moderno del concepto⁵⁰.

⁴⁹ Dodds, E. R., *o.c.* p. 140.

⁵⁰ Nos atendremos en gran medida al trabajo de M. Maceiras Fafián, citado en nota anterior. En su totalidad este trabajo está elaborado directamente a partir de los fragmentos y testimonios pitagóricos, siguiendo la edición de Maria Timpanaro, *Pitagorici, testimonianze e frammenti*, Ed. La Nuova Italia, Firenze, (1958-1962) 3 vol. La autora de esta edición es una de las más notables especialistas actuales en el estudio e interpretación del Pitagorismo y sus escuelas.

3.2. La realidad heterogénea del alma

La primera cautela es tener en cuenta que el alma es para los pitagóricos una realidad compleja, heterogénea, con cualidades y funciones muy diferenciadas. Puede decirse que para los pitagóricos "hay varias almas", incluso "muchas almas". Eso impide una simple analítica conceptual y aconseja una aproximación a la descripción de sus atributos para alcanzar cierto diseño de su modo de ser. No debemos perder de vista que, tal como hemos recordado con Platón, al alma no podemos conocerla. Sólo podemos decir a qué se parece o describir aproximadamente sus funciones.

3.2.1. La naturaleza "física" del alma

Desde un punto de vista que podemos calificar de "físico", en el pitagorismo el alma tiene ciertos atributos que también estaban presentes en distintos pensadores de la antigua Grecia, según los cuales puede ser entendida por su naturaleza "ígneas", originaria del fuego como proponen Parménides, Hipaso y Heráclito. Pero también por su naturaleza "aérea", como propone Anaxímenes, especie de partículas de polvo que vibran en los rayos de sol suspendidos en el aire. Esta noción aérea del alma, tiene una difusión posterior al pitagorismo y es corroborada por Aristóteles (*De Anima*, 404 a 17). Son también frecuentes los testimonios que la relacionan con el éter y su eternidad, haciéndola partícipe tanto del éter frío como del caliente. Aún participando del éter frío, el alma se diferenciaba de la vida, lo que le confería su condición de inmortal. Se producía así una cierta paradoja: si el alma se diferenciaba de la vida, ¿en qué consistía realmente?

Sin embargo es un sentir compartido entender que el alma humana es compleja en su estructura y en sus funciones, de tal modo que, como ya adelantamos y volveremos a repetir, tanto en el orfismo como en el pitagorismo, parece que se distingue entre una parte "mortal", propia de cada ser humano, y una parte cósmica, presente también en cada hombre, pero "inmortal" y, por tanto, vehículo de la reencarnación.

3.2.2. Propiedades "biológicas" del alma

Citando a Filolao⁵¹, que introdujo en el pitagorismo cuestiones complejas sobre la naturaleza del alma, Maceiras afirma que, entre otras, establece la distinción entre lo *sensitivo* y lo *intelectivo*, dando paso a una visión más heterogénea puesto que se introduce la diferencia entre *alma sensitiva*, enraizada en el corazón, y *alma racional*, radicada en el cerebro, que a su vez tiene doble función: *conocer* y *razonar*. Pero tal dualidad se complica porque el propio Filolao sigue afirmando que "el animal dotado de razón" está compuesto por cuatro elementos: cerebro, corazón, ombligo y sexo. El cerebro es el principio del entendimiento (*nous*); el corazón (*thymós*) es el principio del sentido y del alma; el ombligo es el principio del enraízamiento y crecimiento del embrión y por último, el sexo es el principio de la expulsión del semen y de la gestación. Esto quiere decir que el alma humana es compleja y tiene funciones de intelección, razonamiento, sentimentales y reproductoras. Heterogeneidad de funciones que predominan de modo distinto en las diversas clases de seres vivos: el cerebro y las funciones intelectivas son principios predominantes en el hombre; el corazón en el animal, el ombligo en la planta y el sexo en de todas las cosas, "porque todas las cosas germinan y crecen a partir del semen"⁵².

La teoría de Filolao no será uniforme entre los pitagóricos y otras interpretaciones referentes a la fisiología reconocen que el alma deriva del cerebro a través del semen. De acuerdo con esa explicación, todo el cuerpo se constituye a partir del semen que contiene linfa, humor y sangre, elementos responsables de la formación de todas las estructuras corporales tales como la piel, los huesos, los nervios, la carne. El semen contiene también vapor cálido, que al ser depositado en el seno materno, se hace responsable por la formación del alma y del sentido.

Concluyendo de la comparación de fragmentos, parece que puede afirmarse que el alma específicamente humana tiene capacidad de intelección, raciocinio, sentimiento y reproducción, pero de todo ello lo que realmente se puede concebir como inmortal es su facultad de raciocinio (*frênas*) radicada en el cerebro, que perdura como una especie de doble aéreo del cuerpo. Tanto el entendimiento (*nous*) como el sentimiento (*thymós*) desaparecen con la muerte.

⁵¹ Filolao es una de las figuras representativas del pitagorismo del siglo II a.C. Astrónomo destacado, fue uno de los primeros en afirmar que la tierra no ocupaba el punto central del cosmos.

⁵² Maceiras, *o.c.*, p. 18-19.

Otra cualidad, digamos fisiológica, es su capacidad para el crecimiento y la maduración.

Al crecer y madurar, el alma se hace fuerte e independiente, consiguiendo la estabilidad por sí misma, creando sus propios vínculos que se expresan a través del razonamiento y de las obras. En tales convicciones se sustentaría la serie de preceptos y prácticas pitagóricas que abarcan la totalidad de la vida cotidiana, a la par que la necesidad de la educación. Ascética y educación son medios preciosos para "hacer crecer y madurar el alma". Sería muy prolijo pero también muy ilustrativo, reproducir la serie de recomendaciones, que van de lo moral a lo culinario, que Porfirio atribuye a Pitágoras. Por su interés, reproducimos algunas entre las numerosísimas que cita el biógrafo⁵³.

Respetar a los dioses, héroes, padres y bienhechores; no destruir ni dañar las plantas; considerar primero lo noble y bello, luego lo útil y por último lo placentero; no vivir ocioso; ayudar a cargar a quien lleva peso; abstenerse de comer ciertas partes de los animales sacrificados, como cabeza, genitales, riñones, patas; no comer habas porque ellas habían germinado de la podredumbre del desorden inicial del mundo; cultivar la mente y eliminar su trabas, conduciéndola hacia los seres incorpóreos y eterno; conducir con habilidad técnica los ojos del alma hacia los seres corpóreos; practicar el estudio de los números, la escritura, la música, las artes.

Todo un elenco de preceptos y recomendación que introduce de lleno en la preocupación por la educación, que tanta admiración atrajo hacia las comunidades pitagóricas. Tales prácticas no son sólo mediaciones para la convivencia, sino que tiene como finalidad perfeccionarse a sí mismo, en fin, educar y hacer crecer el alma. De todo ello se concluye que el pitagorismo, partiendo del orfismo, supuso respecto a él un avance tan notable que adquiere significación muy diferente. Lejos ya de la exuberancia festiva de los órficos, el pitagórico es un ser intelectual, moralmente muy avanzado para su época, aunque mantenga muchos de sus tópicos y tabúes.

⁵³ Porfirio, *Vida de Pitágoras*, o.c. De la página 46 a la 59 se encuentran muy detallados estos y otros muchos preceptos.

3.2.3. El alma como armonía y proporción justa

En la visión pitagórica, el concepto de armonía tiene significado tanto en el mundo físico como en el mundo espiritual. En la teoría del alma, este concepto confirma la complejidad de su naturaleza: la armonía, en efecto, nace exclusivamente de la previa existencia de contrarios. Porque la armonía es unificación de complejos y acuerdo de disidentes:

"Hacer radicar en la "armonía" la naturaleza del alma, supone que en ella debe darse el equilibrio o la proporción perfecta para que ningún elemento o cualidad, predomine sobre los otros. Ello supone la armonía de pares e impares que sintetizan todas las cualidades. Por tanto, la naturaleza biológica armónica lleva aneja la armonía matemática y viceversa"⁵⁴.

La afirmación de la armonía no se fundamenta originalmente en la teoría musical, si bien ésta viene a reforzar la idea de que existe, en todo el universo, una proporción ideal. La armonía, en cuanto proporción justa, es responsable de la unión y conciliación pacífica de los diversos componentes, que entregados a sí mismos, se opondrían. De la misma manera que el macrocosmos puede ser concebido dentro de la lógica armónica de unidad/pluralidad, así también, el microcosmos del alma y del cuerpo puede ser entendido a partir del mismo principio que, como hemos dicho, guarda estrecha analogía con las concepciones sobre el número. La perfección del organismo, su fuerza, salud, potencia, capacidades..., dependerá de la armonía de los elementos materiales y espirituales presentes tanto en la parte corporal como intelectual. Como consecuencia de utilidad, la teoría y la práctica de la medicina griega se rigieron por el principio de la armonía y la cura consistía, fundamentalmente, en restaurar el equilibrio, alterado por la enfermedad. El concepto de salud entre los helenos tiene oculta una raíz pitagórica, en cuanto que ella significó equilibrio o armonía, y desde Alcmeón de Crotona se convirtió en referencia para los médicos griegos.

En su estudio sobre la *Medicina Hipocrática*, Laín Entralgo afirma que la salud se mantiene por el equilibrio (*isonomía*) de las potencias (*dynamis*) del cuerpo, esto es, la salud consiste en la mezcla equilibrada de las distintas cualidades: húmedo, seco, frío, caliente, dulce, amargo y así sucesivamente. Las diversas potencias o

⁵⁴ Maceiras, *o.c.*, p. 21.

interminables "*dynamis*" que integran la "*physis*" del hombre, se mezclan (*krasis*) con los humores que a su vez son soporte y origen inmediato de las referidas potencias. Laín Entralgo corrobora que el primero en referirse a la salud como equilibrio fue Alcmeón de Trotona.

La enfermedad, por el contrario, consiste en el predominio de una de las cualidades⁵⁵. El cuerpo enfermo, al perder el armonioso equilibrio pasa a ser una parte de la *physis* que, transitoria o definitivamente perdió su condición de Cosmos. Resultante de la pérdida de armonía, esa realidad que conlleva varios elementos, entra en desorden, se altera, produciéndose entonces, una "*akosmia*". Siguiendo el pensamiento de Laín Entralgo, en la cultura griega, los conceptos originariamente políticos, son fundamentales para la comprensión del orden de la *physis* y sus perturbaciones. Desde los primitivos pensadores itálicos y jónicos, hay una relación mutua entre el orden de la polis y el orden del cosmos. En el pensamiento antropológico de los griegos, implícita o explícitamente se encuentra presente la visión microcósmica de la *physis* humana; lo que ocurre en el cosmos sirve para comprender lo que ocurre con el hombre. Ese mismo principio se aplica a la "bondad" o "virtud" del alma, cuya salud alteran los vicios, por exceso o por defecto. El perfeccionamiento del alma consiste en restablecer la armonía del cosmos humano. De lo que podemos concluir con Cornford: "Los movimientos desordenados de la pasión y de los deseos físicos deben ser controlados y estar en concordancia con la "*sophrosyne*", templanza, autocontrol, justicia y sabiduría."⁵⁶

3.2.4. El alma sede del razonamiento: inmortalidad y transmigración

El alma que tiene como atributo la racionalidad, marca la distinción del hombre de los demás animales, ya que en los pitagóricos el hombre es el único ser viviente dotado de tal capacidad. Pero también distinguen entre entendimiento, en cuanto facultad de intelección, y raciocinio o razonamiento, que consiste en operar discursivamente con la razón: una cosa es conocer y otra razonar. Como adelantamos más arriba, según los testimonios, parece que la parte inmortal y transmigratoria del alma esta en la que radica el razonamiento.

⁵⁵ Laín Entralgo, P. (1970) *Medicina hipocrática*, Alianza, Madrid, p. 77.

⁵⁶ Cornford, F. M. (2001) *Antes e depois de Sócrates*, E. Martins Fontes, São Paulo, 2001, p. 62.

La idea de trasmigración tras la muerte, a través de varios cuerpos fue una creencia difusa ya desde la antigüedad, y, según Rohde, "fue una de las creencias que los órficos tomaron de la religión de los tracios, a la par con el culto de Dioniso"⁵⁷.

El origen antiguo de la creencia en el animismo transmigratorio o metempsicosis, es aceptado con unanimidad por los comentaristas, si bien atribuyéndolo especialmente a la tradición órfica, cuya influencia se hace patente en los pitagóricos⁵⁸. Existen muchas especulaciones en relación a una posible influencia egipcia en el pensamiento pitagórico sobre este asunto. Al parecer, Pitágoras la defendía a partir del supuesto de la unidad entre todas las cosas vivas, entendiendo que todas estaban animadas por un único principio de vital, que podría pasar de organismo en organismo. En consecuencia, "el alma es indestructible y dependiendo de su éxito o fracaso en adquirir la armonía consigo misma y con el mundo, está destinada, en otras vidas, a subir o bajar en la escala de la existencia"⁵⁹.

Los seres divinos se manifestaban a través de la movilidad autónoma, puesto que la propia divinidad era reconocida como fuente de movilidad autosuficiente. En semejanza con los seres divinos, el sol, la luna, los astros, están en constante movimiento. El alma que también se mueve siempre, es igualmente inmortal, puesto que se asemeja a las cosas inmortales, dada su posibilidad de movilidad autónoma. Pero, como hemos advertido ya, no puede pasarse por alto que una buena parte de ella es mortal y perecedera. Puede también emigrar a un animal, aunque, no es propio de la trasmigración hacer consubstanciales a seres diversos. Dice la leyenda que Pitágoras no había perdido la memoria de ninguna de sus reencarnaciones, y explicó su itinerario de transmigraciones, dejándonos una auténtica genealogía de su propia metempsicosis.

El pitagorismo transmite a Platón la doctrina de la reminiscencia. Desde ese punto de vista, si el conocimiento está siempre presente en el alma, el alma debe ser inmortal e independiente del cuerpo y de sus sentidos. Los contenidos de la memoria, por tanto, son impersonales, sin haber sido extraídos o filtrados nunca por la experiencia sensorial. La doctrina de la reminiscencia exigía un alma inmortal, capaz de recordar lo que fue conocido con anterioridad. Sin embargo, no tenemos testimonios que dejen claro en virtud de qué principio el alma transmigra y ni siquiera cómo se encarna en

⁵⁷ Rohde, *o.c.*, p. 187.

⁵⁸ Burnet, J. (1994) *O despertar da filosofia grega*, Trad. Mauro Gama Ed. Siciliano, São Paulo, p. 84.

⁵⁹ Cornford, *F. M.*, *o.c.*, p. 62.

cada cuerpo. Lo que sí parece claro es que en la transición de un cuerpo a otro cuerpo, el alma completa su purificación. Ahora bien, la trasmigración en otra vida guarda relación a lo hecho en ésta y al proceso de ascetismo, maduración y educación al que debe someterse el alma durante la vida. Eso quiere decir que la metempsicosis revela una grande preocupación por la corporeidad y la integridad del hombre.

Maceiras recuerda cómo Aristóteles (*De Anima*, 407 b 20) se refiere con cierta ironía a las doctrinas pitagóricas sobre la reencarnación con estas palabras: "Aquellos buscan sólo decir qué cosa es el alma, pero acerca del cuerpo destinado a recibirla, no añaden ninguna explicación, como si cualquier alma penetrase casualmente en cualquier cuerpo, según las fábulas de los pitagóricos".⁶⁰

"Fábulas de los pitagóricos", dice Aristóteles, lo cual no quiere decir que él no tuviese presente el problema de la inmortalidad, tanto del cosmos como del alma. Para él no radica el problema en aceptar la inmortalidad, sino en explicar cómo habían comenzado las cosas y, con ellas, el alma, puesto que es más lógico afirmar que existe algo inmortal y eterno a decir que un buen día las cosas empezaron a existir desde la nada. Por eso admitir la inmortalidad no implicaba un problema para Aristóteles, pero seguramente sí consideraba pura fabulación toda la literatura sobre la reencarnación, sea la pitagórica sea la que procede del orfismo.

De todo lo dicho sobre el alma, pueden deducirse algunas conclusiones que no parecen dudosas. La primera es la consideración del cuerpo como la parte del hombre que limita las facultades del alma y reduce sus posibilidades. Ahora bien, eso no supone, ni mucho menos, menosprecio o descuido del cuerpo, como demuestra su atención a la higiene y el cuidado que a los pitagóricos merecía su adiestramiento para la ciencia y el arte. Así lo entendía también Platón, y será sólo la literatura neoplatónica menos ortodoxa posterior quien divulgue el desprecio y deprecio corporal. Basta leer la *Vida de Pitágoras* de Porfirio o la *Vida Pitagórica* de Jámblico, que hemos citando, para deducir el respeto que tenían por el cuerpo, así como la invitación a estar alegres⁶¹.

En segundo lugar, tampoco parece dudoso que el pitagorismo consideró que la preocupación científica, la ascética y la estética mediante la música, eran medios para la purificación del alma y para la expiación de la propia conciencia, tanto de los delitos y faltas individuales, como del difuso sentimiento de culpabilidad que lleva anexa la

⁶⁰ Maceiras, *o.c.*, p. 25.

concepción de la existencia como lugar de exilio transitorio del alma, que induce la permanente actitud de purificación. Pero, volveremos a reiterarlo, existe una diferencia radical entre el pitagorismo y el orfismo, en cuanto los órficos pretendían conseguir la purificación a través de los ritos y misterios, en el pitagorismo la purificación del alma era fruto del conocimiento, de la ascesis y de la práctica musical.

En tercer lugar, es claro que la educación y la formación son predominantes en la comunidad pitagórica, si bien su carácter profundamente religioso hizo que muchas de sus doctrinas fueran recibidas a modo de revelación divina. Eso dio pie a una doble clase de pitagóricos, si seguimos a Porfirio, quien nos refiere:

"Todo cuanto trataba con sus discípulos lo decía detalladamente o bien de manera simbólica. Pues era doble el carácter de su enseñanza. Incluso, también entre sus discípulos unos se llamaban matemáticos y otros acusmáticos. Eran matemáticos los que habían llegado a conocer la materia de la ciencia de un modo más amplio y trabajando hasta la exactitud; en cambio, los acusmáticos eran los que han escuchado solamente las enseñanzas, resumidas en una definición, de las doctrinas sin exposición suficientemente esmerada"⁶².

En cuanto lugar, frente a las elucubraciones pesimistas, son claros los testimonios que rechazan el suicidio o la pretensión de acortar la vida. Esta es necesaria, de tal modo que recurrían a la medicina para curar el cuerpo y a la música para purificar el alma. Por eso el hombre debe acoger la muerte con satisfacción pero sólo en la vejez, idea que el pitagórico Cebes defiende en el *Fedón* platónico (61 de- 62 b) donde explícitamente dice "que no debe liberarse uno a sí mismo ni evadirse de él", refiriéndose al cuerpo, de tal modo que la materialidad está subordinada a los designios de los dioses. La vida, por tanto, y con ella el cuerpo, no está en nuestras manos. Ideas explícitas en el *Fedón*, que acabamos de citar, de las que Aristóteles se hace eco citando precisamente a uno de los más notables pitagóricos, Filolao: "Así pues, confirma Aristóteles, hay pensamientos y pasiones que no están en nuestro poder, como también las acciones que de tales pensamientos y reflexiones se desprenden; pero, como dice

⁶¹ Jámblico, *o.c.*, XXXI, 196, p. 119. Pitágoras exigía el cuidado, el aseo y la atención al cuerpo.

⁶² Porfirio, *o.c.*, 36-37. El concepto "acusmático" significa "oyente", "sin razonamiento", "espontáneo". Jámblico reconoce esta división, *o.c.*, VI, 28, p. 31.

Filolao, hay razones más fuertes que nosotros"⁶³.

De todo lo que hemos dicho, se confirma que el pitagorismo supuso el primer gran momento de la reflexión antropológica en el pensamiento occidental, puesto que recorrió los grandes problemas de la naturaleza humana, entre ellos las relaciones cuerpo/alma, razón/sensación, teoría/práctica, con sus exigencias educativas, sociales e incluso políticas, con grandes derivaciones estéticas.

3.3. La música como expresión y terapia

Pitágoras y las comunidades pitagóricas consideraron la música como el arte por excelencia por varios motivos.

En primer lugar, como ya hemos comentado, porque la Naturaleza es un complejo heterogéneo y no uniforme, formado por elementos diversos y diferentes, como es evidente desde los relatos cosmogónicos, a los que hemos aludido citando la *Teogonía* de Hesíodo y la doctrina de los diversos elementos –tierra, fuego, agua, aire-, común y permanente en Grecia. Heterogeneidad que no podría presentarse como algo comprensible si la armonía no existiese como fuerza que la conxiona y le brinda racionalidad. La armonía, por tanto, es algo que pertenece al mismo orden natural que los elementos, que se hace razonable a partir de la que hemos llamado "metafísica del número, y puede ser expresada mediante la analogía con lo que sucede con los sonidos que emiten las distintas cuerdas de la lira: cada una emite una nota pero las percibimos armonizadas como unidad sonora. En este sentido existe un memorable fragmento de Aristóteles que nos remite Plutarco, en el que la armonía aparece como divina, venerable y admirable, propia del espíritu⁶⁴.

En segundo lugar, la música fue considerada en las comunidades pitagóricas como el ejercicio más apto para alcanzar la paz y la serenidad del espíritu, a partir del criterio según el cual los efectos interiores se alcanzan empezando por las sensaciones y los sentidos, en este caso, por los cantos y sonidos. Está bien testificado que usaban la música en forma de terapia bien dosificada y no de forma esporádica o espontánea. Si

⁶³ Aristóteles (1985) *Ética eudemia*, 1225 a 30, Gredos, Madrid, p. 456.

⁶⁴ Rose, *Aristoteles Fragmenta* (1966) Ed. Teubner, Stuttgart,. El fragmente citado es el 47, p. 53. Es un largo fragmento, conocido por "fragmento musical", que Plutarco refiere bajo el epígrafe "De musica".

atendemos a Jámblico, en las sesiones musicales, se situaba en el centro el tañedor de la lira⁶⁵ en torno al que formaban círculo los que sabían cantar⁶⁶. Si todo el texto de Jámblico es primoroso, en estos pasajes referidos a la música resume indudable modernidad, como puede apreciarse en el siguiente pasaje evocando las enseñanzas de Pitágoras:

"Y, por Zeus, lo que merece ser mencionado por encima de todo esto, que prescribió a sus discípulos y compuso los denominados arreglos y terapias musicales, de forma divina ideando mezclas de ciertas melodía diatónicas, cromáticas y armónicas, por medio de las cuales fácilmente invertía y refrenaba las pasiones del alma que recientemente de manera inconsciente habían aparecido y desarrollado entre ellos, como dolor, ira, piedad, celos absurdos y temores, deseos de todas clases, cólera, apetitos, orgullo, negligencia y vehemencia. Cada una de estas pasiones él las corregía en el sentido de la virtud a través de melodías apropiadas como si se tratara de una mezcla de ciertos fármacos salvadores"⁶⁷.

Es claro que la música se hace equivalente a los fármacos. Retirándose a sí mismo, hacia el final de su libro Jámblico vuelve sobre el interés pitagórico por la música como medio terapéutico, pero no la música en general, sino la seleccionada como más apropiada para el caso que había que tratar, acompañada quizás, de recitaciones poéticas, tal como transmite el siguiente testimonio:

"Había también ciertas melodías pensadas para curar las pasiones del alma, las depresiones y pesares que consumen, y a su vez otras para la ira, la cólera y cualquier perturbación del alma. Había también descubierto otro tipo de música para los apetitos. También danzaban. Su instrumento era la lira. Creía que las flautas tenían un sonido excesivamente excitante y festivo y en modo alguno propio de un hombre libre. Utilizaban también una selección de versos de Homero y Hesíodo para la corrección del alma"⁶⁸.

⁶⁵ Ya hemos comentado que el instrumento de Dioniso era la flauta, cuyo sonido los pitagóricos consideraban pomposo y poco noble. Lo suyo era la lira, propia de Apolo.

⁶⁶ Jámblico, *o c.*, XXV, 110, p. 79.

⁶⁷ *Ibid.*, XV, 64, p. 52. El interés por el pitagorismo ya en nuestra era, sobre todo en ambientes neoplatónicos, demuestra hasta qué punto fue valorado, como reitera en muchos pasajes el propio Jámblico.

⁶⁸ *Ibid.*, XXV, 111, p. 79.

Con las precisiones de técnica musical, es claro que la música era usada en función de la medicina en relación con terapias encaminadas a mitigar el dolor y la inapetencia, pero sobre todo como práctica con valor psicológico tal como aparece en los pasajes citados. Las terapias musicales, nos sigue contando Jámblico, van seguidas de otro tipo de terapias tranquilizadoras basadas en la palabra, aplicables antes de dormir, con el fin de liberar de "las turbaciones y resonancias diurnas" y purificar la "facultad intelectual agitada por las olas" con el fin de "tener sueños sosegados, agradables y además proféticos"⁶⁹. Esto quiere decir que los recursos musicales y poéticos se emplean en sentido inverso al de la exaltación dionisiaca: para tranquilizar y enseñar, no para exaltar. Hoy podemos comprender muy bien este doble uso porque sabemos que la música puede ser vehículo de exaltación, pero en no menor medida, de serenidad y calma. Depende del tipo de música, de los instrumentos y también de la actitud tanto del intérprete como del oyente.

Desde el punto de vista de la técnica musical, el pitagorismo desarrolló la teoría de la armonía a partir del descubrimiento de la consonancia perfecta de la escala musical: los intervalos de quinta, sexta y octava, pueden ser expresados exactamente con la razón entre los números 1, 2, 3..., que sumados componen el número perfecto, el 10. La razón de la octava es 2:1; la razón de la quinta es 3:2 y la razón de la cuarta es 4:3.⁷⁰ Tal descubrimiento fue realizado utilizando un monocordio con caballete móvil, calculando la medida de las cuerdas necesarias para producir las diversas notas que componen los intervalos perfectos. El capítulo XXV, 115-125, de la obra Jámblico que estamos citando, es un detallado relato que llega a precisar aspectos puramente técnicos: la diversidad de los tonos y semitonos sobre las consonancias; las cuerdas y los intervalos; el puente para tensar la cuerda; la diversidad de instrumentos como platillos, flautas, siringas, monocordios, triángulos y también el octacordio pitagórico, combinación de tetracordio y pentacordio. En fin, todo un lujo de detalles en los que "descubrió que en todos los casos concordaba exactamente con la interpretación numérica"⁷¹.

La música confirma, así sus convicciones teórico matemáticas y su interpretación de la naturaleza como *cosmos* armónico. Teniendo en cuenta todos estos

⁶⁹ *Ibid.*, XV, 65, p. 52.

⁷⁰ Cornford, *Antes e depois de Socrates, o.c.*, p. 59.

⁷¹ *Ibid.* 119, p. 83.

textos que nos transmiten Porfirio y Jámblico, no es extraño que uno de los más grandes especialistas de la cultura griega, quizás en más autorizado en el siglo XX, Werner Jaeger, reconozca que la vinculación matemáticas/música, cultivada por los pitagóricos, es la más alta contribución a la formación humana, no sólo de los griegos, sino de toda la tradición espiritual de occidente. Porque Jaeger fue quien mejor estudió los ideales formativos de la cultura griega -no en vano su gran obra se titula *Paideia*- transcribiremos la larga cita, tan elocuente como de máxima actualidad, realzando la fecundidad educativa de la vinculación matemática/música:

"De esta unión nacieron las ideas pedagógicas más fecundas y de mayor influencia entre los griegos. En aquella fuente se alimenta evidentemente una corriente de nuevos conocimientos normativos que se derraman sobre todos los dominios de la existencia... No existieron desde el principio. Vieron la luz a través de un proceso histórico necesario. ***La nueva concepción de la estructura de la música constituye un momento decisivo de aquella evolución. Sólo el conocimiento de la esencia de la armonía y del ritmo que surge de ella será bastante para asegurar a los griegos la inmortalidad en la historia de la educación humana.*** La posibilidad de aplicación de aquel conocimiento a todas las esferas de la vida es casi ilimitada... Se aprende allí la necesidad causal del tiempo, el sentido del "derecho" de la existencia; mediante la idea de armonía se llega a tomar conciencia del aspecto estructural de la legalidad cósmica"⁷².

Palabras de quien se ha pasado la vida escrutando e interpretando la cultura griega. De ellas se deduce que la música nos facilita la comprensión profunda del tiempo, de la secuencia existencial como realidad regulada por normas y sujeta a medida, en fin, de nuestra situación en un ámbito y horizonte que son los de un cosmos organizado, no sometido al vértigo ininteligible del caos. Para convivir en él es ineludible la educación que requiere energía y vigor psicológicos, en fin, esfuerzo, más importante para la formación del espíritu que para la adquisición de aptitudes y capacidades prácticas. En tal proceso la palabra y el sonido son fuerzas formadoras irremplazables, y con ellas el ritmo y la armonía que se ejecutan por su mediación.

A partir de tales supuestos adquieren plena actualidad las palabras de Jámblico, concluyendo el capítulo XXV que acabamos de citar, en las que sintetiza todo

⁷² Jaeger, W., *o.c.* p. 163. El subrayado y la negrita son nuestros.

el sentido de las enseñanzas de Pitágoras: "Así se dice que descubrió la música, y tras haberla reducido a sistema se la transmitió a sus discípulos como colaboradora de todo lo más hermoso"⁷³.

Pitágoras no es, pues, sólo descubridor y amante de la música como terapia, sino que, según las elocuentes palabras de Jámblico, la considera inseparable del sentimiento estético y de la experiencia de la belleza, sin la cual el mundo sería un antro inhabitable. Para que el lugar de nuestra convivencia no sea eso, la música actúa como instrumento para alcanzar la belleza de las cosas, a la par que realzará la hermosura de aquellas que nos parecen hermosas. Pero a todas sobrepuja, en poder y dignidad, la universal armonía de la naturaleza, no separada ni pasiva, sino apreciada como *cosmos* trenzado por las correspondencias de las justas distancias, las proporciones conseguidas, las interacciones equilibradas, las relaciones consumadas. En fin, como ámbito en donde el concierto -ritmo y armonía- es ley a la que se someten sus fuerzas y poderes.

Corolario: Vinculación temática con los capítulos siguientes

Tras el recorrido de este capítulo, se confirma el supuesto de la estrecha vinculación entre vitalismo y expresionismo. De los griegos nos queda su proclamación dinámica y vital de la naturaleza y del hombre, entendiendo los conceptos en el sentido que hemos aclarado en nuestra Introducción. Vitalidad que el griego encuentra en cada uno de los seres, que pugna por su expresión en la belleza de los cielos, de la tierra y de los mares, todos ellos plagados de espíritus vivaces y activos – dioses, diosecillos, musas, faunos, nereidas, euménides o furias- que alimentan la mitología, el arte literario y escultórico e incluso la filosofía de los griegos. Pero es particularmente por el expresionismo de la tragedia y por la música por donde la vitalidad se hace presente de modo sensible, sin que ello deba pasar por alto el espíritu vital que se pone ante los ojos en la escultura del clasicismo ateniense y más todavía en el helenístico.

No en vano la secuencia de nuestro trabajo ha estado animada por el interés renacido en torno a la cultura griega y su literatura. El ambiente en el que surgen las formas de pensar que veremos en los capítulos siguientes, obedecen, sin duda, a las sugerencias del panenergismo de Leibniz, y a las razones que puedan derivarse de los

⁷³ Jámblico, *o.c.* XXV, 121, p. 84.

problemas que dejó abiertos Kant, que motivarán a sus sucesores, tales como Humboldt, en el terreno del lenguaje, y más específicamente a Schiller y Schelling. Se da otra circunstancia muy decisiva: el resurgir de las **discusiones en torno a la interpretación y significado de las obras clásicas**. Es todo un momento histórico en que el clasicismo llega a entrar en los intereses de la cultura, sobre todo alemana, suscitados entre otras razones, por los nuevos hallazgos documentales y por el nuevo clima posilustrado que buscaba en el arte clásico nuevo refugio para las inquietudes racionales. Nuevo refugio que supuso un impulso renovador de formas de pensar, tanto en cuanto al fondo de las concepciones de la naturaleza, como respecto a sus formas de expresión artística.

Lo señalaremos en su momento, pero las discusiones entre Lessing y Winckelmann van más allá del terreno de la estética, y no son manifestaciones aisladas. En todo caso no puede olvidarse que Winckelmann (1764) es un espíritu neoplatónico que situaba la belleza en Dios y su reflejo en las criaturas, de la que -según él- era expresión la obra de arte. A su vez, Lessing sigue al clasicismo, particularmente a Aristóteles, en su *Dramaturgia amburguesa*, obra 1767. F. Schlegel, gran figura del romanticismo, publica en 1797 la obra cuyo título es bien ilustrativo de su filiación clásica: *Los griegos y los romanos*. Y ambiente clásico igualmente es el que anima a Goethe, Hölderling, al propio Hegel. Particularmente Schiller toma de los clásicos su concepto de "poesía ingenua", que considera lírica aunque objetiva y realista porque es reflejo de la armonía natural y de la interior del poeta. Schelling, por su parte, se dirige directamente a la mitología como ámbito para ampliar el campo de la reflexión sobre la naturaleza. Mitología que debe ser considerada en conjunto, tal como la hemos evocado en este capítulo, sin desgajar los mitos unos de otros.

Todo este ambiente entre siglos está empapado de interés por lo clásico, como muestra la obra de un discípulo de Schiller, Friedrich Creuzer, que en 1803 publica *Historia del arte griego*, seguido de otro enorme tratado, en varios volúmenes, que lleva por título *Simbolismo y Mitología del mundo Antiguo*, publicada en 1809-10. Y Schopenhauer volverá los ojos a Platón como inspirador suyo y modelo de un mundo organizado a partir de la Voluntad, que se jerarquiza en ideas que se objetivan o naturalizan en fenómenos y estos en individuos. A su vez, el romanticismo de Wagner, será recogido por el gran espíritu clásico de Nietzsche, cuya primera obra es precisamente *El nacimiento de la tragedia*, que lleva el bien ilustrativo y pitagórico

subtítulo "*en el espíritu de la música*".

A partir de tales supuestos, aunque el camino podría haberse dirigido a otras épocas o a distintos autores, entendimos que el modo más significativo para mantener la continuidad con lo comentado en torno al pensamiento griego, era situarnos en el momento que proponemos en nuestro siguiente capítulo. Es en él donde entendemos que se continúa de modo más evidente la secuencia conceptual que justifica la relación vitalismo/ expresionismo.

CAPÍTULO III

VITALIDAD Y SUS FORMAS DE EXPRESIÓN

El propósito de este capítulo es poner de manifiesto que la interpretación dinámica y energética de los entes que propone Leibniz, ha suscitado no pocas inquietudes, más o menos derivadas de él pero que, en todo caso, supusieron un marco inicial de la estética que nos parece de gran fecundidad en las concepciones posteriores, incluso contemporáneas. El presente capítulo va fundamentalmente orientado a poner en evidencia la vinculación vida-forma en la estética de Schiller, y la fusión subjetivo-objetivo como fundamento de la obra de arte en Schelling. Sin embargo estas figuras resultarían poco comprensibles si se prescindiese de las ideas de Baumgarten, Lessing y Kant, que aquí abordamos y en cuyas formas de pensar, el cuerpo directamente o mediante la sensibilidad, tiene un destacado papel en el campo de la estética.

Somos conscientes de que podría tomar un camino más largo para dejar claro que en la historia del pensamiento occidental la concepción dinámica del cuerpo y su relación con la expresividad estética, no se circunscribe ni a las ideas y herencias órficas y pitagóricas, que hemos abordado en el capítulo anterior, ni a cuanto vamos a tratar en éste. Pero era necesario acotar el territorio, centrando la atención en aquellas figuras que, no por criterios históricos, sino por su contribución a la argumentación general de la tesis, nos parecieron particularmente significativas para el propósito general que pretende investigar.

1. La "vis viva" y la mónada como "entelequia"

Una aproximación a las tesis de Leibniz piden, incluso para esclarecer los conceptos, una evocación, aunque sea breve, del propio Aristóteles, quien concibe el alma como "entelequia", en cuanto que ella es la que introduce finalidad, dinamismo y orientación y, por tanto, vitalidad que da sentido e impone unidad al compuesto humano, tal como explícitamente reconoce en su obra *Acerca del Alma*:

"...el alma es la entelequia primera de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. Tal es el caso de un organismo... Por tanto, si cabe enunciar algo en general acerca de toda clase de alma, habría que decir que es la entelequia primera de un cuerpo natural organizado. De ahí además que no pueda preguntarse si el alma y el cuerpo son una única realidad, como no cabe hacer tal pregunta acerca de la cera y la figura..."¹.

Tales afirmaciones conducen a una concepción del cuerpo como entidad con autonomía y, por tanto, con capacidad para su propia auto manifestación, en todos los sentidos. Y no sólo el cuerpo humano, sino que todos los seres naturales, como las plantas y los animales, incluso los minerales, están dotados de este principio, con la consecuencia de una concepción vitalista o energetista del universo. Nada hay sin un principio interno de su actividad en el ámbito de los seres naturales que no puede confundirse con sus partes ni composición. Un principio vital es su esencia, de donde se deriva que a ella deben buscarse cauces para que se manifieste.

1.1. El energetismo vitalista de Leibniz

Las tesis que acabamos de evocar van a estar muy presentes en la tradición occidental que, en nuestra investigación, venimos a retomar a partir de las formulaciones de Leibniz, para quien todos los cuerpos son compuestos por elementos más simples, de tal modo que todos ellos se nos presentan a modo de estados transitorios que envuelven y representan "una muchedumbre en la unidad o substancia simple", lo que Leibniz llama *Percepción*². Ahora bien, todos los movimientos y el paso de *Percepción a Percepción*, son inexplicables por razones o causas mecánicas, de tal modo que incluso en una máquina cualquiera, si sólo atendemos a sus partes o componentes, no encontramos más que piezas pero nada que explique su movimiento. Y si se trata de un organismo que piensa, siente y tiene percepciones, habrá que buscar una explicación de su actividad, no en la organización del compuesto, sino en una

¹ Aristóteles (1978) *Acerca del alma*, 412 b 5-10. Trad. T. Calvo, Ed. Gredos, Madrid, p. 168-169. Como es evidente, el concepto de *entelequia*, en el sentido aristotélico, no tiene el significado de algo irreal, falta de consistencia o esquemático. Todo lo contrario: aquí significa el principio mismo de la unidad estructural y, por tanto, que confiere al organismo su orientación y le activa para conseguir sus fines.

² Leibniz, *Monadología*, § 14. Trad. M. Gacia Morente, (1994) Ed. Fac. Filosofía de la UCM, Madrid, p. 12.

substancia simple en la que no se encuentre más que la acción interna.³ A estas substancias simples, fuentes de las acciones internas, siguiendo a Aristóteles, Leibniz les va a llamar Mónadas. Y aunque ellas son simples y no coinciden en sus funciones con las del alma aristotélica, su función es análoga en cuanto que también ellas son principio de actividad, por lo que Leibniz las califica también de "Autómatas incorpóreos"⁴ con una consecuencia: "todo estado presente de una substancia simple es naturalmente una consecuencia de un estado anterior, de tal suerte que el presente está preñado del porvenir"⁵.

Y no sólo del porvenir, sino también del pasado, no sólo considerado temporalmente, sino ontológicamente, en cuanto que cada mónada refleja el universo entero, puesto que todos los seres son comprensibles a partir de estas unidades. Ellas son principio puro de energía, inmateriales. Ciertamente que son contingentes, por eso deben tener su razón suficiente en una substancia necesaria, que es Dios⁶. De este modo, todo el Universo aparece trabado y organizado en virtud de tal principio interno que se erige como una auténtica "*vis viva*", fuerza vital que, animando a cada cuerpo, vivifica el universo entero mediante esta especie de vida compartida que tiene en los seres su mejor espejo visible puesto que ellos reflejan la armonía preestablecida por Dios, actuando por mediación de la actividad de las mónadas. Así parece querer confirmarlo Leibniz cuando escribe:

"Y, por consiguiente, todo cuerpo resiente los efectos de cuanto pasa en el universo, de tal modo, que aquél que todo lo ve podría leer en uno lo que en todos sucede y aun lo que ha sucedido y sucederá, advirtiendo en el presente lo lejano, tanto en los tiempos como en los lugares: *sympnoia pánta* (=todo conspira) que decía Hipócrates. Pero el Alma no puede leer en sí misma sino aquello tan sólo que en ella está representado distintamente, y no puede de un golpe desenvolver todos sus repliegues, que llegan al infinito"⁷.

En consecuencia, aunque ese núcleo energético sirve de vínculo de unión entre los seres, lo cierto es que cada Mónada representa "más distintamente el cuerpo

³ *Ibíd.*, § 17.

⁴ *Ibíd.*, § 18.

⁵ *Ibíd.*, § 22.

⁶ *Ibíd.*, § 38.

⁷ *Ibíd.*, § 61.

que particularmente le es afectado y cuya Entelequia constituye"⁸, de tal modo que cada organismo viviente está animado por este que podemos llamar "Autómata Natural que sobrepuja infinitamente a todos los Autómatas artificiales... Pero las Máquinas de la Naturaleza, o sea, los cuerpos vivos, son Máquinas hasta en sus más mínimas partes, hasta el infinito"⁹.

Máquinas sí, pero máquinas no construidas, naturales y originarias. No puede pasarse por alto la insistencia de Leibniz en advertir que toda esa estructura de los cuerpos es algo natural en ellos, esto es, perteneciente a su propia forma de ser o esencia, y no añadido o derivado de su propia composición. Por el contrario, es aquello que los hace ser y comportarse como lo hacen. De ahí su gran diferencia de Descartes, quien deriva el principio de actividad de la propia composición de los cuerpos. El principio vital es en Leibniz originario, en Descartes derivado.

Lo que a nuestro propósito concierne de modo particular, es precisamente esta concepción vitalista de los seres naturales que abre la puerta, por una parte, a la especulación científica pero, por otra, servirá de estímulo a las interpretaciones literarias, estéticas y filosóficas que se verán estimuladas a encontrar vías de acceso para conocer o manifestar sea conceptual sea simbólicamente, esa naturaleza viva que hace de cada ser un depositario de poderes, fuerzas, potencialidades y motivos para quien convive con él o simplemente lo contempla.

Dejemos claro que Leibniz no va a seguir el camino de la estética como adecuado para el conocimiento e interpretación de los entes. Para él todo conocimiento puede dividirse en obscuro y claro, pudiendo éste ser confuso o distinto. A su vez, el conocimiento distinto puede ser adecuado o inadecuado. La culminación del conocimiento distinto y adecuado no puede darse por ninguna actividad que no sea la del entendimiento, mediante verdades de razón. El arte queda subsumida en este contexto gnoseológico, si bien desempeña un papel puesto que, para Leibniz, el arte no alcanza más que un conocimiento claro pero no distinto, esto es, no nos facilita el mayor grado de conocimiento de las cosas, porque el conocimiento estético asociado o derivado del arte, por una parte, es de naturaleza intelectual como todas las demás actividades humanas, pero, por otra, es sensitivo en cuanto dependiente de una percepción ligada al objeto. Con ello, el conocimiento que proporciona es un grado

⁸ *Ibíd.*, § 62.

inferior al conocimiento intelectual que debe ser claro, distinto y adecuado.

Todavía en Leibniz el arte y los juicios estéticos quedan, por tanto, sólo asociados a los problemas gnoseológicos, descartando cualquier papel cognitivo preponderante por parte del sentimiento y de la sensibilidad. Mentalidad que continúa Wolff, para quien el espíritu actúa de forma casi dicotómica: en su parte inferior o sensibilidad, no alcanza más que verdades confusas, y en ella se sitúa el arte en cuanto conocimiento inferior ligado a la fantasía; en su parte superior se produce el verdadero conocimiento lógico intelectual. Con tal división, Wolff más que interpretar a Leibniz, quizás lo desvirtuó, por lo que al arte se refiere, al dejar de lado las tesis leibnizianas sobre la energía y la vitalidad como esencia de los entes, y acentuando sólo la atención al conocimiento intelectual.

Este ambiente, inaugurado por Leibniz, tendrá como resultado una atención cada vez más matizada a los problemas estéticos, como tales, y a su relación con las posibilidades que el arte pueda ofrecer, no sólo para conocer, sino también para "educar" al ser humano. En efecto, de Leibniz se deduce una consecuencia de capital importancia que es la siguiente. Si los seres son esencialmente energía, apetito, voluntad, vida, esto es, deseo y acción, esto quiere decir que nuestras representaciones intelectuales, nuestras ideas, en fin, nuestro mundo intelectual, está asentado o se erige sobre este substrato vital/energético que viene a ser su responsable o raíz última. En consecuencia, nuestro entendimiento y pensamiento no son tan autónomos y libres de ataduras, y debe reconocerse y darse cuenta de ese fondo o territorio movedizo que los sustenta, antes de fiarse de las razones puramente intelectivas. Será esa la gran línea que conducirá a Schiller, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche y Freud, en quienes, con procedimientos distintos, el arte va a jugar un papel determinante para llegar o intuir, al menos en parte, esa esencia radical y activa. En ellos la estética y el papel del arte no serán ya subsidiarios del conocimiento intelectual, como en Leibniz o Wolff, sino que ejercerá de órgano independiente e indispensable para suplir las carencias del propio conocimiento intelectual.

⁹ *Ibíd.*, § 64.

2. El arte, atributo objetivo. La Estética como ciencia: Baumgarten

Abierto de modo próximo por Leibniz, este camino es el que va a ser seguido, no sólo por filosofías de filiación metafísica, sino también por las concepciones biológico vitalistas y, muy en proximidad, por la estética alemana a la que vamos a aludir. Antes de seguir esta línea temática, que se hará evidente en Schiller y Schelling, es necesario clarificar este ambiente intelectual, tomando en consideración tres figuras que elevaron el problema estético y el de la función del arte al primer plano. Son Baumgarten (1714-1762), G. E. Lessing (1729-1781) y Kant (1724-1804) En los tres se atisba una preocupación que apuntábamos más arriba, no presente en Leibniz. Para Baumgarten, los problemas estéticos deben situarse en la voluntad de conocer al ser humano, en su totalidad, también como cuerpo y organismo, cuyas formas sirve de estímulo a la creación artística. Sin embargo, su estética será todavía una parte más de los problemas propiamente gnoseológicos. Lessing dará un paso más para asociar el arte al esfuerzo de la naturaleza humana para alcanzar su perfección. De este modo los problemas estéticos se sitúan en el más amplio del conocer y del hacer efectivas las posibilidades del ser humano, tanto en el orden cognitivo como práctico. Se abre así un camino que vinculará humanismo y estética cuya culminación más significativa, la encontraremos en Nietzsche. Kant, por su parte, con la *Crítica del Juicio* (1790) será el primero en asociar arte y sentimiento, abriendo un amplio camino que, de hecho, será el que de modo inmediato motiva a Schiller, Schelling y Schopenhauer, si bien cada uno de ellos seguirá caminos no coincidentes con los de Kant.

2.1. Baumgarten y el origen de la Estética como ciencia

Alejandro Godofredo Baumgarten se sitúa en el contexto del pensamiento ilustrado interesado en realzar el valor de la razón, muy en proximidad a las tesis de Wolff, que había partido de Leibniz. Su *Metaphisica*, de 1739, fue la adoptada por Kant para sus enseñanzas. Años antes, en 1735, siendo todavía un joven de 21 años, presenta la habilitación para el doctorado con una obra breve titulada *Meditationes philosophicae de nonnullis al poëma pertinentibus*¹⁰, en la que aparece por vez primera el término

¹⁰ Baumgarten, A.G., Trad. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Ed. Aguilar, Madrid, s/d.

"*aesthetica*" con el sentido de definir una ciencia o saber que tiene por objeto el estudio de la belleza, tanto en los aspectos formales como en los elementos compositivos de la poesía. En 1750 publica la primera versión de su obra capital *Aesthetica*¹¹ y en 1758 la segunda, en la cual sostenía la tesis general, heredada de Wolff, según la cual el objeto del arte son las representaciones *confusas*, aunque *claras* en cuanto sensibles, puesto que el conocimiento intelectual tiene como objeto las representaciones *distintas*. El libro se divide en dos partes, teórica y práctica.

En la parte teórica, a la Estética se le atribuye el objetivo de determinar qué es la belleza, a través del estudio de los fenómenos sensibles (aisthetá), a la par que se la califica como un conocimiento inferior en los términos siguientes: "Scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitnadi, ars analogi rationis" (§ I, 1, p. 119).

En términos muy genéricos y en un contexto puramente cognitivo, la belleza se define como "*la perfección del conocimiento sensible*" (I, §14) y, en cuanto que la perfección del conocimiento sensible debe ser universal, esto quiere decir que lo bello goza de universalidad. Esto no quiere decir que sea equiparable al conocimiento lógico que goza de necesidad, sino que es contingente, como todo lo que es sensible. La belleza no debe confundirse con la materialidad de los objetos, porque cosas feas pueden expresarse bellamente, y cosas bellas pueden expresarse de modo torpe (I, § 18). La manifestación de la belleza de las cosas exige: a) reducir la multiplicidad de sus elementos a uno privilegiado que haga aprehensible el objeto mediante la sensación o intuición; b) hacer sentir la armonía intrínseca del objeto, siguiendo a Leibniz, dejando clara la adecuación o concordancia entre los significantes o signos y los significados (cosas, sentimientos, hechos, etc.). En la parte práctica de la obra, podemos distinguir lo referido al autor y lo que concierne al objeto, en todo caso siempre referido a la poesía.

Para el autor o artista, Baumgarten reclama que esté dotado de un "bello ingenio natural" (II, § 29,30,32 y ss.) y un cierto espíritu profético o alma poética (§ 44), capaz de promover un cierto ímpetu estético susceptible de incitar la mente hacia la belleza. Algo así como un impulso o actitud contemplativa que sobrepase la materialidad del objeto (§ 78), que implique o comprometa al alma toda entera. Impulso

¹¹ El término "Estética", siguiendo su base etimológica, hace referencia a lo que concierne al conocimiento sensible.

que no es sólo consecuencia de la capacidad intelectual, sino que viene favorecido por elementos orgánicos y sensitivos (vista, oído), que deben ser cultivados con ejercicio deportivo, con la serenidad y el ocio (§ (84, 85) y con una cierta superación del principio de razón, mediante el recurso a ciertas pócimas estimulantes. Viene favorecido también por la juventud y el entusiasmo que contribuyan a sobreponerse a la simpleza y comodidad de la vida cotidiana. No menos importantes son, con la educación, el estudio y la lectura, conocimiento de grandes poetas, entre los que sobresalen los clásicos latinos.

En cuanto al objeto que pueda servir de motivo o pretexto creativo, Baumgarten continúa la tradición iniciada en la antigüedad clásica y renovada en el Renacimiento, que distingue objetos más o menos sugerentes, más o menos fecundos para la imaginación, de tal modo que el artista debe saber tomar como motivos de su arte aquellos más ricos y sugerentes si se trata de objetos o cosas. Y si son acontecimientos, aquellos que ofrezcan más grandeza o grandiosidad, siguiendo siempre un principio realista, de tal modo que la verosimilitud de la acción contada o narrada, el no apartarse de la naturaleza de las cosas y presentarlas sin deformaciones, son preceptos intransigentes. Lo que, en gran medida, recuerda en parte la *Poética* de Aristóteles en la que, desde las primeras líneas, se advierte que la acción poética debe seguir un principio, realista sí, pero elevando los caracteres,

"Puesto que los que imitan representan a sus personajes en acción, y estos son necesariamente buenos o malos -ya que los caracteres casi siempre se reducen a una de estas dos clases, pues todos los caracteres se diferencian por la virtud o el vicio- los representan mejores de lo que somos nosotros en la realidad, o bien peores que nosotros..."¹².

Como para Aristóteles, también para Baumgarten el principio realista no impide que la obra poética, sobre todo la epopeya, pueda crear un mundo, un cosmos propio que la imaginación del poeta construye a partir de la purificación de los elementos reales y su idealización, pero nunca basada en la utopía falta de realismo.

Para nuestro propósito, Baumgarten es significativo, en primer lugar, por elevar la estética al plano del saber y de la ciencia, bien es cierto que todavía asociado al

¹² Aristóteles, *Poétique*, II, 1147 c.

intelectualismo con el que los asuntos del arte venían siendo tratados desde la antigüedad. Pero, en segundo lugar, es notable su importancia para nuestro propósito específico de vincular energía vital y expresión estética, en cuanto que él, entre los primeros, implica al arte en todo el desarrollo de las capacidades humanas, consideradas en su totalidad. En este sentido es un adelantado de las tesis ilustradas que encontramos inmediatamente en Lessing.

3. Artes del espacio y artes del tiempo: Lessing

Es bien conocida la célebre máxima de Lessing, manifestada en una de sus cartas a Mendelssohn, según la cual si Dios le ofreciese con la mano derecha la verdad plena y en la izquierda el ansia de buscarla, no dudaría en escoger esta segunda, convencido de que no podría dejar nunca de perseguirla, porque la posesión de la verdad es atributo exclusivo divino, mientras que la auténtica condición del hombre consiste en el afán por conseguirla. En tal inquietud se sintetiza su espíritu de ilustrado crítico, cuyo propósito consistió en contribuir a *La educación del género humano*, título de una de sus obras más importantes. Educación que para el individuo se alcanza por la formación en el uso de la razón y para la humanidad procede de la propia revelación bíblica, cuando ésta alcance a encarnarse en la historia y hacerse historia por la religión, a condición de que sus dogmas se conviertan en verdades de razón. En este sentido deben interpretarse sus aforismos:

"Lo que es la educación para el individuo, es la revelación para el género humano (§1). La educación es una revelación que acontece al individuo y la revelación es una educación que aconteció y acontece todavía al género humano" (§ 2). La educación no le da al hombre nada que no pueda alcanzar éste por sí mismo...Igualmente, la revelación no le da al género humano nada que no pueda alcanzar también la inteligencia humana liberada a sí misma; al contrario, le dio y le da las mas importantes de esas cosas, sólo que con anticipación (§4)¹³.

Estas convicciones de un profundo racionalismo humanista, con gran

¹³ Lessing G. E. (1982) "La educación del género humano", en *Escritos filosóficos y teológicos*, Editora Nacional, Madrid, p. 574. Este trabajo es complemento y comentario del libro que lleva el mismo título.

influencia y no menos transgresoras de las ideas más al uso en su tiempo, para nosotros se ven confirmadas por su preocupación estética y por la invocación del arte como mediación expresiva de las convicciones de épocas y períodos históricos, pero también como manifestaciones de las inquietudes y sentimientos humanos. Las fue exponiendo, entre otros escritos, en *Dramaturgia Hamburguesa*, publicación periódica de 104 números, aparecidos entre 1767 y 1769, cuando se le encarga la dirección de Nationaltheater de Berlín. Pero lo que a nosotros más interesa, es su obra *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, cuya versión definitiva se publica en 1766. La obra marca un importantísimo hito en la historia de la estética y, para nuestro objetivo, en la interpretación de la obra de arte en relación con la expresión de los sentimientos y pasiones del ser humano. Su discusión de fondo se sitúa en la preocupación por los ideales de la perfección humana, que el arte debe contribuir a expresar, si bien el objetivo más específico tiende a distinguir y poner de manifiesto las diferencias entre "artes del tiempo", como la poesía y las asociadas al lenguaje, y "artes del espacio", como la pintura y con ella todas las demás artes plásticas, tal como el propio Lessing aclara ¹⁴.

El motivo de la obra, que Lessing retoca con reiteración, es la respuesta crítica a la obra de Winckelmann *Reflexiones sobre la imitación en las obras de arte griegas*¹⁵ y a la interpretación que en ella ofrece el autor sobre la civilización y el humanismo griego. Para este gran conocedor e historiador del arte, en Grecia la belleza es patrimonio autóctono y va desde el clima o la lengua a los cuerpos atléticos, auténticos símbolos de la proporción, la armonía, en fin, lo que debe ser un ideal de humanidad, también en sus dimensiones morfológicas. Podría decirse que en Grecia, de modo eminente en su arte, se sintetiza la humanidad real con la idealidad que pudiera ella alcanzar. El arte griego supo captar la belleza de los seres naturales, de los cuerpos y alcanza a expresar sus sentimientos, hasta tal punto que Grecia es la educadora del buen gusto europeo. Por eso percibir e interpretar la belleza del arte griego es lo mismo que acceder a la belleza de la naturaleza. Esta interpretación magnificente de la cultura griega tuvo gran influencia en el pensamiento de la época, al que se enfrenta Lessing con mentalidad de crítico ilustrado.

¹⁴ Lessing, G. E. (1977) *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Trad. E. Barjau, Ed. Nacional, p. 40.

¹⁵ Winckelmann, J. J., *Reflexiones sobre la imitación en las obras de arte griegas*.

Tomando como motivo la interpretación del grupo escultórico helenístico *Laocoonte y sus hijos*¹⁶, Winckelmann advierte la "noble simplicidad y la tranquila grandeza", "la armonía y serenidad" de los rostros, cuando Laocoonte y sus hijos son estrangulados por la serpiente pitón. Armonía, serenidad, tranquilidad y grandeza que se reflejan en los rostros, compuestos y sin deformaciones, en la mirada elevada sin signos de espanto o en el rictus de las bocas, apenas entreabiertas. De este modo, ninguna de las partes u órganos de aquellos cuerpos expresan el horror de la situación, ni traslucen sentimientos de angustia o torsiones de dolor, que desfiguraría sus cuerpos. Todo ello es debido a que la escultura perpetúa en mármol la serenidad que caracterizaba al espíritu y al arte griego, y se salvaguarda en ella la armonía que debe caracterizar a la belleza, sobre todo cuando ésta tiene que ver con el cuerpo humano.

Tan evidente serenidad y armonía de los cuerpos que la escultura pone de manifiesto, choca de frente con el relato que de la misma escena nos trasmite Virgilio en el libro segundo de la *Eneida*. Aquí, el gran poeta latino recoge la escena en los términos que van a servir de pretexto para la confrontación entre Lessing y Winckelmann y que, de hecho dará pie, para la distinción entre artes del tiempo y del espacio. Virgilio relata la escena del estrangulamiento de Laocoonte y sus hijos los términos siguientes:

"..... Aquellas en ruta certera
 buscan a Laocoonte, y primero rodean con su abrazo
 los pequeños cuerpos de sus dos hijos y a mordiscos devoran
 sus pobres miembros: se abalanzan después sobre aquel
 que acudía en su ayuda con las flechas y abrazan
 su cuerpo en monstruosos anillos, y ya en dos vueltas
 lo tienen agarrado rodeándole el cuello con sus cuerpos de
 escamas,
 y sacan por encima la cabeza y las altas cervices.
 El trata a la vez con las manos de deshacer los nudos,
 con las cintas manchadas de sangra seca el negro veneno,
a la vez que lanza al cielo sus gritos horrendos,

¹⁶ El grupo escultórico *Laoconte y sus hijos* que en una versión más clásica y en otra más próxima a la expresividad helenística, que se encuentran en el patio del Belvedere del Museo Vaticano, atribuido este segundo a Agesandro de Rodas, perpetúa en mármol el momento en que el troyano Laocoonte, aurúspice sacerdote de Neptuno y sus hijos son estrangulados por dos monstruosas serpientes. Él fue el único que había sospechado del peligro que suponía el caballo introducido en Troya por los griegos y así lo advierte a sus conciudadanos. Para castigarlo, Minerva primero lo ciega y luego envía a las pitones. Todo el relato queda referido por Virgilio en el libro segundo de la *Eneida*, a partir del verso 40. Cf. Virgilio, (1986) *Eneida*, tr. Rafael Fontán, Alianza Editorial, Madrid, libro IIº p. 50 a 75.

*como los mugidos del toro escapa herido del ara
sacudiéndose de su cerviz el hacha que erró el golpe*¹⁷.

Subrayamos, por nuestro interés, los versos principales que motivaron la discusión puesto que en ellos se presenta una escena llena del dramatismo propio del momento en el que Laocoonte aparece en medio de contorsiones que le hacen proferir "gritos horribles, como los mugidos del toro", lo que supone que su rostro estaría muy lejos de la tranquilidad y la serenidad del grupo escultórico. Winckelmann atribuye la diferencia a que la estatua manifiesta el espíritu griego y el relato de Virgilio manifiesta el espíritu romano, más expresivo y no sometido a las exigencias de la armonía y serenidad helénicas¹⁸. Esta interpretación le parece a Lessing fuera de lugar, puesto que la diferencia entre la escultura y el poema obedece a la distinción de naturaleza entre las dos artes: pintura/ escultura (artes plásticas) y poesía (artes del lenguaje)¹⁹. Estas dos clases de artes "difieren una de otra, tanto por sus objetos como por el modo como imitan a la realidad... /por la materia y por los modos de imitación"²⁰.

Los dos tipos de arte coinciden en que deben expresar la belleza, no sólo la sensiblemente apreciable en la naturaleza y en los cuerpos, sino también representar la expresión del alma que sobrepasa, con mucho, la belleza sensible que, siguiendo la tradición aristotélica, es un atributo de la realidad, natural o anímica. El arte no puede ser sino una "imitación" que, como Aristóteles la entendía, no es una reproducción o calco neutro o pasivo de las cosas o hechos, sino una reformulación idealizada y activa de sus objetos. Pero las artes se diferencian por los medios de imitar (poesía, tragedia),

¹⁷ *Ibíd.*, vv. 212-225. *ed. cit.*, p. 57-58.

¹⁸ Las ideas y teorías de Winckelmann, Moses Mendelssohn se las comenta a Lessing en una carta de 1756, pero éste no le contesta. El *Laocoonte* será, de hecho, la respuesta. Mendelssohn es una figura muy notable, hombre de gran preocupación y formación filosófica, literaria y cultural, autor de obras muy relacionadas con la interpretación artística, como *De los sentidos o las sensaciones* (1755), *Principios de las bellas artes y las bellas ciencias* (1757). Su misma inteligencia e inquietudes las transmitirá a su hijo y, sobre todo, a su nieto, el gran músico y compositor Félix Mendelssohn Bartholdy que, además de sus aptitudes musicales, en su breve biografía tuvo una gran preocupación por la filosofía, incluso siguió al curso de Hegel en la universidad de Berlín.

¹⁹ En la polémica entre Winckelmann y Lessing terciará nada menos que Herder, con su habitual vehemencia, tomando partido por las tesis del *Laocoonte*, obra que considera "auspiciada por las tres Gracias entre las ciencias humana, la musa de la filosofía, de la poesía y de las bellas artes", si bien le achaca falta de unidad, algo así "como una colección de materiales", que no le quitan mérito. Juicio a nuestro parecer muy adecuado. No infravalora Herder, sin embargo, la obra de Winckelmann, quien, según él, "vive todavía en Grecia" y para quien "Homero...ha sido la devota plegaria de todas las mañanas". Cf. Herder, (1982) *Silvas críticas*, en *Obra selecta*, Alfaguara, Madrid, p. 3-4. Toda la *Primera Silva*, p. 3-22, la dedica a esta polémica.

²⁰ Lessing, *Laocoonte, o.c.*, p. 38-39.

por sus objetos (seres modélicos o iguales) y por la forma de interpretar (narración, ditirambos, etc.)²¹. En la misma línea, Lessing vincula la pintura y las artes plásticas con el espacio, puesto que él configura su substrato necesario, mientras que la poesía queda asociada al tiempo, en cuanto que su secuencia es la condición necesaria para alcanzar sus efectos. Por tanto, la distinción entre ellas no radica en que se propongan suscitar sentimientos distintos, sino en la naturaleza misma de los materiales medios a los que debe recurrir, asociados unos al tiempo y otros al espacio. Ambas, sin embargo, deben supeditarse a la ley suprema de la expresión de la belleza, por eso el Laocoonte escultura no podía presentar un rostro desfigurado

"por el dolor con toda la violencia deformadora que comportaba, no era compatible con aquella belleza; había, pues, que rebajarlo; había que atenuar los gritos convirtiéndolos en suspiros; y no porque el grito sea algo que revele un alma innoble, sino porque deforma el rostro dándole un aspecto repulsivo"²².

El escultor lo que ha hecho es detener un momento fecundo del clímax trágico de tal modo que la imaginación es la que construye a su vista el grito del dolor que no queda fijado en la piedra, alejando de la belleza natural. La plástica, pues, retoma los cuerpos en forma estática, haciendo coexistentes todas sus partes, que no permiten su deformación, si se quiere salvar la belleza. Como se ve, la belleza está aquí tomada como proporción y equilibrio según cánones impuestos todavía por el realismo, no por lo que solicita un concepto de arte más asociado al expresionismo, como veremos más adelante.

Pero la poesía no es arte derivada de su recurso a cuerpos espacializados, sino mediante el lenguaje por el que se puede describir el dolor a través del grito y el desgarrar sin suprimir la belleza, puesto que el poeta y las demás artes ligadas al lenguaje, representan cuerpos y acciones describiéndolos de un modo progresivo (*Ibid.*, p. 162). Lo que no es factible sino mediante sonidos articulados en el tiempo (p.165) para poder alcanzar el efecto de llegar a impresionar o sensibilizar al lector. No tiene otros medios para alcanzar los sentimientos del lector, por eso:

²¹ Aristóteles, *Poétique* I, II, o.c., 1147 a - 1148 b.

²² Lessing, *Laocoonte*, o.c., p. 52.

"El poeta quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física de los objetos que nos presenta, y que en este momento de ilusión y engaño dejemos de ser conscientes del medio del que se sirve, es decir, de las palabras...el poeta tiene que pintar siempre"²³.

El poeta, por tanto, elige una cualidad o estado único de los cuerpos y debe elegir el que de modo más elocuente suscite la imagen o situación corporal que pretende transmitir, tomándolo como símbolo sintético de toda su acción. Por tales razones Virgilio no tenía otro medio que el de recurrir a los "gritos horrendos", a los "mugidos de toro", para expresar lo que sucedía al personaje Laocoonte y a sus hijos.

Lessing, por este camino, se ve conducido a una cierta rigidez en la diferenciación de las artes del espacio y del tiempo, asignando los cuerpos como objeto de las primeras, y las acciones como objeto de las segundas. Ahora bien, dedica el capítulo XVI (165-173) a poner de manifiesto que tal principio no puede ser mantenido con rigidez. En efecto, los cuerpos no existen sólo en el espacio, sino también en el tiempo porque tienen duración. Por eso la pintura y las artes plásticas podrán imitar acciones, pero "por medio de cuerpos" (166). Del mismo modo, las acciones son siempre de determinados seres, esto es, de cuerpos, por eso el poeta podrá representar también cuerpos, pero deberá hacerlo a través de acciones. Este principio, sin embargo, tiene muchas excepciones puesto que la poesía y la pintura se entrelazan, por ejemplo en la pintura histórica, en la narración, la epopeya, la novela, etc. donde los cuerpos y sus descripciones, incluso descritos con gran naturalismo, se entrelazan con la narración de acciones.

A pesar de reconocer la dificultad para objetos tan definidos a los dos tipos de artes, Lessing no deja de advertir sobre dos grandes reglas de la poética que deben orientar la estilística y la literatura creativa. La primera es la regla de la unidad de los epítetos por la cual el poeta debe ser eminentemente figurativo en orden a expresar la acción y el concepto, destruyendo en lo posible la imagen (p. 188). La segunda es la regla de la extrema sobriedad en las descripciones, evitando redundancias, puesto que la descripción no debe ser más que un soporte para las acciones y para hacer aflorar los sentimientos. Esto quiere decir que la poesía y la literatura no deben aproximarse a la

²³ *Ibid.*, p. 176.

pintura, mediante la minuciosidad descriptiva abusando de los detalles con reincidencia en el uso de las palabras. Como la larga tradición que le va a seguir, Lessing considera que el arte poético es superior a las artes plásticas porque si éstas tienen la capacidad de impulsar la evocación y la imaginación, la poesía suscita emociones y sentimientos.

Para Lessing, Homero es un ejemplo de esta forma de componer, puesto que sus personajes aparecen, en gran medida, asociados a la representación de acciones sucesivas: "*vistió su bella túnica..., se envolvió en su gran manto, calzó sus pies...colgó del hombro la espada..., tomó el imperecedero cetro*" (p. 169; 170). Incluso cuando se refiere a un objeto, como la rueda, lo hace de forma que podemos calificar de activa: "*las redondas ruedas, que eran de cobre y tenían ocho radios*" (p. 180). A su vez, representa los cuerpos cuando toman parte en la acción o cuando busca suscitar emoción a través de su gracia o presencia (p. 204; 216).

Puede concluirse que Lessing guarda todavía los principios del realismo estético, heredero de Aristóteles, pero sus consideraciones dotan ya al arte de un interés específico, no supeditado a los fines del conocimiento intelectual. Contribuye así a abrir paso a la vinculación del arte con la esfera de los sentimientos y las emociones. Al mismo tiempo, para nuestro propósito de relacionar vitalidad corporal y expresividad estética, su obra trae a primer plano la gran novedad de organizar todas sus ideas en torno a estéticas, a partir de, precisamente, atender a la corporeidad y sus formas de expresión, manteniendo la belleza, o a las acciones en cuanto procesos temporalizados.

4. El juicio reflexivo estético sobre lo bello: Kant

Con no pocas cautelas, conscientes de nuestras limitaciones en cuanto se refiere al conocimiento e interpretación del pensamiento de Kant, nos aproximaremos a la *Crítica del Juicio* puesto que no parece que pueda ser orillada en cualquier consideración que concierna a las ideas estéticas en el siglo XIX, desde cualquier punto de vista. Es en esta obra²⁴ donde Kant se plantea el problema estético, si bien, en el

²⁴ Con anterioridad a la *Crítica del juicio*, Kant había publicado en 1766 el pequeño opúsculo que lleva por título *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Trad. L. J. Moreno, Alianza, Madrid, 1990. El contenido de esta pequeña obrita se aproxima en muy poco a la *Crítica del Juicio*, porque en ella se hace más una descripción, casi de sentido común, que un análisis conceptual de los asuntos estéticos. Se divide en cuatro secciones: 1ª: Sobre los diferentes objetos del sentimiento

fondo, la inquietud kantiana en esta obra no es estética, puesto que viene motivada por la necesidad de hacer comprensible la conformidad entre la naturaleza, regida por el determinismo, y la moralidad asociada a las motivaciones de la libertad. Tal compatibilidad puede ser apreciada mediante un juicio del sentimiento, sin mediación de conceptos, que reflexiona sobre los objetos ya determinados por el entendimiento y descubre en ellos su conformidad con los imperativos de la moralidad. Es el propósito que conduce al juicio estético que, siendo subjetivo, tiene como objeto el placer de lo bello, cuya facultad es el gusto²⁵. Muy esquemáticamente nos aproximaremos a tales supuestos, siguiendo el orden de su tratamiento en la *Crítica del Juicio*, atendiendo primero al juicio de lo bello, en segundo lugar, a la reflexión sobre lo sublime.

4.1. La formulación analítica de la belleza

Sintetizando sus primeras páginas, el gusto aparece como la facultad de juzgar lo bello, esto es, apreciar un objeto o representación mediante el placer o desagrado que nos produce, sin que medie interés alguno por nuestra parte en relación con tal objeto o representación. Interés, ni de orden cognitivo ni tampoco práctico de cualquier tipo. Se trata, por tanto, de considerar el objeto o la representación desde un punto de vista asociado puramente al efecto que nos produce su contemplación, lo que implica más una especie de intuición sentimental que un conocimiento conceptual o un aprecio moral. Ser bello se distingue de agradable en cuanto que éste deleita y vale incluso para los irracionales; de lo bueno en cuanto que éste es apreciado y evaluado con aprobación. Lo bello, sin embargo, solamente produce cierto placer, como algo característico o específico de los seres sólo racionales. Del análisis de los juicios del gusto, puede deducirse que lo bello, que es su objeto, puede definirse mediante una

de lo bello y de lo sublime; 2^a: Acerca de las propiedades en general de lo sublime y de lo bello en el hombre; 3^a Acerca de la diferencia de lo sublime y lo bello en la relación recíproca de ambos sexos; 4^a: Acerca de los caracteres nacionales en cuanto se apoyan en el sentimiento diferenciador de lo sublime y de lo bello. En todas estas temáticas, es ya el sentimiento y no los conceptos, el que se invoca como criterio determinante de lo bello y lo sublime. Su aproximación se basa en observaciones, algunas muy curiosas e incluso divertidas, de una cierta psicología vulgar o popular, en el temperamento, inclinaciones y tendencias propias de los sexos o las razas.

²⁵ El otro camino que se abre en la *Crítica del juicio* es el del juicio reflexivo teleológico, cuyo objeto es la comprensión de la finalidad de la Naturaleza. Aquí la conformidad entre determinismo y libertad se alcanza mediante el concepto de fin, inherente a cada uno de los seres y a la Naturaleza como totalidad. Su aproximación desborda el propósito de esta tesis.

aproximación sucesiva que, para Kant, tiene cuatro momentos.

En el primer momento, tomando como referencia lo que acabamos de decir, lo bello, en su condición de desinteresado, se puede definir mediante el gusto del modo siguiente: "GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción se llama *bello*"²⁶.

La satisfacción que produce la belleza es una complacencia absolutamente libre puesto que ella va asociada a la ausencia de cualquier interés, sea de los sentidos o de la razón. Lo que no sucede con lo agradable, que deleita a los sentidos, o con lo bueno que es aprobado por la razón.

En el segundo momento, puesto que lo bello no se basa en interés alguno del sujeto, la base de su satisfacción debe servir para cualquier ser racional como él. No se funda, en efecto, en ninguna inclinación subjetiva, por tanto, debe poder atribuírsele una cierta universalidad, no lógica como la de los conceptos, pero de algún modo compartible. En este sentido, lo bello es comunicable, no con valor universal y necesario pero aceptable intersubjetivamente. Su comunicabilidad "no puede ser otra cosa más que el estado del espíritu en el libre juego de la imaginación del entendimiento... teniendo nosotros conciencia de que esa representación... debe tener igual valor para cada hombre y, por consiguiente, ser universalmente comunicable"²⁷.

Esta forma de comunicabilidad, sintéticamente Kant la enuncia, del modo siguiente: "*Bello* es lo que, sin concepto, place universalmente"²⁸.

Al decir sin concepto, Kant está haciendo alusión a su teoría del conocimiento, en cuanto que en ella, los conceptos son elaborados por el entendimiento, a partir de la aplicación de sus categorías "a priori" a los datos de la experiencia, mediante la acción espacio temporalizadora de la sensibilidad. Y en la objetividad de los conceptos se basa y garantiza la universalidad y necesidad de las leyes científicas. Tal universalidad no es la del juicio del gusto, en el que no median conceptos puesto que la única mediación es la del sentimiento (de agrado o desagrado) que, como decimos, es subjetiva si bien compartible.

El tercer momento se define a partir de la finalidad de los objetos. El juicio

²⁶ Kant, M. (1914) (reed. 1977), *Crítica del juicio*, § 5, Tr. M. García Morente, Espasa, Madrid, p. 109.

²⁷ *Ibid.*, § 9, p. 117.

²⁸ *Ibid.*, § 9, p. 119.

del gusto, en efecto, siendo desinteresado, no es un juicio banal, sin fundamento en el objeto que es apreciado como bello, sino que se establece a partir de la consideración de los fines o "formas de finalidad" de los objetos²⁹. Fines que no pueden ser fijados ni subjetivamente ni tampoco objetivamente, sino que nos los representamos como forma de la finalidad de la que somos conscientes y que cualquier objeto lleva asociada. En este sentido genérico, la finalidad de los objetos justifica dos tipos de belleza: la libre y la adherente. La belleza libre (*pulchritudo vaga*) no supone concepto alguno de lo que el objeto debe ser; es consistente por sí misma. Las flores son bellezas naturales libres, o pájaros como "el loro, el colibrí o el ave del paraíso, multitud de peces del mar" (*sic*, §16, p. 129-130). En este caso el juicio del gusto es puro porque ningún presupuesto conceptual de un fin lo predetermina. La belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*) presupone un concepto del fin que determina lo que debe ser el objeto. Con simplicidad y claridad así se expresa Kant con relación a este tipo de belleza:

"... la belleza humana (y en esta especie, la de un hombre, una mujer, un niño) la belleza de un caballo, de un edificio (como iglesia, palacio, arsenal, quinta), presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa: por tanto un concepto de su perfección: así, pues, es belleza adherente"³⁰.

En cada una de estas cosas, como en muchas otras naturales y artificiales, podremos luego distinguir muchos rasgos que nos pueden gustar o no, pero la iglesia debe ser una iglesia y un hombre debe ser figura humana por mucho que se la adorne o desfigure. Por eso la belleza adherente se funda en algo añadido, el fin de la cosa, en condiciones que deber cumplir o en el concepto que de tal cosa se tiene. Su juicio no es, por tanto, puro lo que lleva a la conclusión de que no es propiamente un juicio del gusto, en cuanto fundado o determinado por el fin y, en consecuencia, en cierto modo, es un juicio no desinteresado. Debemos, pues, concluir que el ideal de lo bello, en este tercer momento, consiste en que la "*Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin*"³¹.

Ciertamente el juicio del gusto, a partir de la finalidad, en parte no es nunca

²⁹ *Ibid.* § 11, p. 120.

³⁰ *Ibid.*, § 16, p. 130.

³¹ *Ibid.*, § 17, p. 136.

puro porque, aunque no se puede pensar por medio de un concepto objetivo el ideal de las bellas flores, sin embargo debe existir *a priori*, o sea, con anterioridad a la experiencia, alguna idea de la razón en el que descansa la posibilidad interna de sus fines. Y, del mismo modo, de la casa o la iglesia, tampoco pueden fijarse fines tan determinados por su propia objetividad, hasta tal punto que su finalidad puede considerarse tan libre como en la belleza vaga. Pero Kant hace aquí dos importantes observaciones: la primera nos aproxima a criterios que hoy compartimos y defendemos con notable proximidad a lo que llamamos multiculturalidad; la segunda tiene que ver con el fin propio del ser humano. Ambas nos parecen importantes y a ellas nos referimos.

La primera pone de manifiesto que es mediante la actividad de la imaginación, más que por el entendimiento, por la que se establece una cierta media o tamaño medio de objetos diferentes dentro de un determinado género de seres, que lleva a fijar un cierto canon de belleza, referido a los cuerpos y sus formas de composición. Eso sucede con todos los objetos, pero sobre todo se pone de manifiesto cuando se trata del género humano, en donde se alcanza a fijar la intuición de una "idea normal de hombre bello en el país donde se ha establecido la comparación; de aquí que un negro deba tener necesariamente, bajo esas condiciones empíricas, otra idea normal de la belleza de la figura que un blanco, y un chino otra que un europeo"³².

Esa idea media no se deriva de la experiencia, sino que está por encima de las intuiciones particulares y diferentes de los individuos. Ni tampoco coincide con el prototipo de belleza de esa clase de individuos, sino que es sólo una idea a priori que "no contradice a ninguna de las condiciones bajo las cuales una cosa de esa especie puede ser bella"³³.

La segunda observación se refiere específicamente a la finalidad del ser humano, no desde el punto de vista morfológico, sino en cuanto se refiere a sus fines como ser racional. De todos los demás seres en el universo tenemos una idea de sus fines, que no puede ser nunca tan precisa y preconcebida, hasta el punto de garantizar que uno u otro alcance un ideal de belleza o cumpla de modo absoluto tal finalidad. Exclusivamente el ser humano tiene en sí mismo el fin de su propia existencia y sólo el hombre

³² *Ibid.*, p. 135.

"... puede determinarse a sí mismo sus fines por medio de la razón, o, cuando tiene que tomarlos del exterior, puede, sin embargo ajustarlos a fines esenciales y universales y juzgar después estéticamente también la concordancia con ellos, ese *hombre* es el único de un ideal de la *belleza*, así como la humanidad en su persona, como la inteligencia, es, entre todos los objetos en el mundo, única capaz de un ideal de la *perfección*"³⁴.

Esta convicción no es indiferente y, de hecho, introduce la moralidad en el campo de la estética, en cuanto que los fines que pueden esperarse de la figura humana no deben ser ajenos a la expresión moral, sin la cual no podrían suscitar placer universalmente. De este modo, la figuración visible o exteriorización corporal de las ideas morales que dominan interiormente al hombre, requiere ideas puras en la razón, esto es, anteriores a la experiencia, por parte de quien las ejecuta y una gran fuerza de la imaginación en quien las juzga para ser capaz de comprender los posibles fines de tales ideas. Debido a que esto es así, para Kant la belleza es expresión de la moralidad.

El cuarto momento del juicio del gusto para la determinación de la belleza, se basa en que tales juicios no están sometidos a la necesidad lógica, como ya se anunció en el segundo momento. Como no interviene la mediación de conceptos con valor objetivo, que vimos en el segundo momento, que queda pendiente en qué pueda fundarse la comunicabilidad y universalidad de la belleza. Kant recurre a la mediación de un "sentido común" como condición para que el juicio del gusto pueda gozar de comunicabilidad y ser así compartido intersubjetivamente. Esto no supondrá establecer su valor como universal y necesario. El sentido común es la condición necesaria de la comunicabilidad universal. Y porque tal sentido común radica en la naturaleza del hombre, y no es sólo un ejercicio psicológico esporádico, podemos concluir, en esta cuarta aproximación, que "*Bello* es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción"³⁵.

Las diversas aproximaciones a la belleza, como objeto del juicio del gusto, vienen a confirmar que el gusto es la capacidad o facultad de juzgar un objeto, no por su figura presente y real, sino por su relación a la libertad de la imaginación, no entendida

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ *Ibid.*, p. 135.

³⁵ *Ibid.*, § 22, p. 140.

como simple reproductora, sino como productiva, en cuanto a que es capaz de ofrecer formas a los objetos muy diversas a las que presentan. En consecuencia, sin faltar a su verdad, cada cosa no es sólo apreciable por lo que su presencia nos brinda, sino por lo que a partir de ella la imaginación puede refigurar. El canto de los pájaros, irreductible a reglas musicales, el discurrir de un arroyo o las figuras cambiantes del fuego en una chimenea..., llevan consigo un estímulo para el libre juego de la imaginación. Y, más allá de Kant, podemos decir que no hay objeto que no pueda ser símbolo que sugiere tanto un mundo que está detrás de él -quien lo hizo, para qué, con qué arte o técnica, etc.-, como un horizonte que se abre por su mediación: psicológicos, sociales, culturales, humanísticos, etc. No hay objeto neutro, en cuanto que todos los del universo pueden ser razón y motivo de múltiples sentidos, si la imaginación creadora actúa sobre su materialidad y proyecta a parte de ella nuevas maneras de ver y entender las cosas.

4.2. Concepto y definición de lo sublime

Desde las primeras líneas del segundo libro de la *Crítica del Juicio*, Kant se propone dejar clara la vinculación entre lo bello y lo sublime en los términos siguientes: "Lo bello tiene de común con lo sublime que ambos placen por sí mismos"³⁶, esto es, no dependen de quien juzga sensible o lógicamente los objetos, sino que sus atributos y propiedades, en cierto modo, se imponen a quien los percibe. El sujeto que los contempla sólo emite sobre ellos un "juicio reflexivo", esto es, de reconocimiento o testificación de lo que percibe, sin la previa intervención de su capacidad judicial. Sin embargo, aunque bello y sublime tengan como denominador común el que ambos producen placer, Kant va distinguir muy claramente uno del otro, basándose precisamente en la diversa manera en que ellos afectan al sujeto que los aprecia. La belleza, sobre todo la belleza de los seres y cosas naturales, induce el juicio del gusto a partir una cierta "previsión" de los fines esperados de ellos. Se presupone, por tanto, una cierta conformidad con las anticipaciones "a priori" de la razón. Digamos que lo bello supone una cierta conformidad o adecuación entre la cosa y quien la aprecia. No sucede así en el sentimiento de lo sublime, que se genera precisamente en virtud de la contradicción o contraposición entre el fenómeno que lo provoca y las expectativas o

³⁶ *Ibid.*, § 23, p. 145.

previsiones racionales:

"...lo que despierta en nosotros, sin razones, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin para nuestro Juicio, inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violenta para la imaginación; pero sin embargo, sólo por eso será juzgado más sublime"³⁷.

La diferencia será más apreciable si se siguen las aclaraciones de Kant respecto a la definición de sublime, en el párrafo 25, en donde distingue su dos formas de generarse: lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

Sublime matemático.- En primer lugar, el sentimiento de lo sublime se suscita a partir de lo que se considera absolutamente grande, aquello que se percibe como algo que supera toda comparación, y cuyas medidas apreciemos sólo por sí mismas, por no encontrar otra cantidad adecuada para establecer relaciones basadas en la cantidad. Tal cosa sucede, de modo fundamental, con la grandeza de la naturaleza, la grandiosidad del mar o la imponente presencia del firmamento. Podemos afirmar, en consecuencia, que "*Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña*"³⁸. Por eso Kant lo llama "*sublime matemático*", porque tales sentimientos vienen provocados en nosotros por la grandiosidad del Universo o por alguna de sus partes o fenómenos. Ahora bien, lo sublime es actitud subjetiva, radica en el sujeto, no en la naturaleza. Por eso explícitamente dirá con total claridad:

"Por tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante... *Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos*"³⁹.

Las cursivas son de Kant y sintetizan de manera clara que lo sublime es una actitud suscitada en el espíritu por la grandeza de la Naturaleza, mejor dicho, por su infinitud, respecto a la cual el esfuerzo y capacidad de nuestra imaginación se siente

³⁷ *Ibid.*, § 23, p. 146.

³⁸ *Ibid.*, p. 151.

³⁹ *Ibid.*, § 25, p. 152.

inadecuada. Lo que es grande por encima de toda medida respecto a las posibilidades de la sensibilidad, provoca que el espíritu lo intuya como realidad suprasensible, en cuanto que de la magnitud de la Naturaleza no se prevé límite alguno. Ella se va asociando a unidades "siempre mayores cuanto más adelantamos" en su conocimiento y experimentamos sus fenómenos, tal como sucede si contemplamos el sistema planetario, la vía láctea y la inmensidad de formaciones y nebulosas celestes.

Este sentimiento, derivado de la apropiación estética de las magnitudes, suscita en el espíritu el sentimiento de *dolor* que nace de la inadecuación de la imaginación. Pero este dolor se transforma en placer, el placer de lo sublime, porque el propio sujeto, reconociendo su incapacidad o insuficiencia imaginativa, descubre "una facultad ilimitada" en cuanto que su espíritu supera los límites de las cantidades empíricas. Con dos consecuencias: por una parte, nuestro entendimiento se proyecta hacia la idea de ilimitado y de "todo absoluto"; por otra, se abre a la comprensión de que la Naturaleza y sus fenómenos son conformes a un fin, aunque aparezcan asociados a su propio determinismo. Pero esta apertura, al absoluto y a la comprensión de los fines, sólo se da "con un placer que sólo es posible mediante el dolor" que causa en el espíritu la grandeza de la naturaleza⁴⁰.

Sublime dinámico. Kant precisa otra forma del sentimiento de lo sublime, el llamado "sublime dinámico", que viene suscitado en el espíritu, no por la magnitud, sino por la consideración de la naturaleza como *fuerza y/o poder*. Fuerza y poder propios y originarios del ámbito natural, que provocan en el espíritu el sentimiento inevitable de *terror*, en cuya descripción Kant es pictórico y figurativo:

"Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderosos, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza"⁴¹.

Ahora bien, el temor que suscitan tales fenómenos, no puede producir placer por sí mismo, pero sí cuando el ser humano, a pesar del poder y las fuerzas naturales,

⁴⁰ *Ibid.*, 62.

⁴¹ *Ibid.*, § 28, p. 163.

reconociendo su limitación, descubre con su razón que, a pesar de todo, es independiente de ella y tiene superioridad sobre ella, de tal modo que todo en la naturaleza es pequeño comparado con la independencia de nuestro espíritu frente a sus poderes. Este reconocimiento de independencia y superioridad es el que suscita el sentimiento de lo sublime. Por su claridad, nos parece que su mejor explicación la expresa el propio Kant:

"Pues así como en la inconmensurabilidad de la naturaleza... hemos encontrado nuestra propia limitación..., al mismo tiempo, (hemos encontrado) en nuestra facultad de la razón, otra medida no sensible que tiene bajo sí aquella infinidad misma como unidad, y frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño, y por tanto, en nuestro espíritu, una superioridad sobre la naturaleza misma en su inconmensurabilidad,... que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre sin embargo, una facultad de juzgarlos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza..., en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder"⁴².

Por tanto, el temor no es el que suscita el sentimiento de lo sublime, sino que éste se origina porque la naturaleza suscita en nosotros "nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida)... El espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza"⁴³.

En consecuencia, es la propia capacidad racional de sentirnos independientes de los fenómenos naturales, suscitada por la propia conciencia del valor supremo de la humanidad, lo que hará concluir a Kant:

"Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros). Todo lo que excita en nosotros ese sentimiento entre lo cual está la fuerza de la naturaleza que provoca nuestras facultades, se llama entonces

⁴² *Ibid.*, § 164.

⁴³ *Ibid.*, p. 164.

(aunque impropriamente) sublime"⁴⁴.

4.3. Sentimientos estéticos, moralidad y humanización

De acuerdo con lo que hemos expuesto, para Kant la belleza está más ligada a las cualidades del objeto, mientras que lo sublime se suscita en virtud de la proporción o desproporción con las facultades del sujeto. Porque lo sublime es en cierto modo intrínseco al espíritu y la belleza se caracteriza más por su exterioridad, la belleza será el medio más propicio para que el ser humano pueda ir adquiriendo conciencia de su progresivo ennoblecimiento y de su propia elevación, por encima de las impresiones sensibles y de la simple contemplación de la materia como objeto de uso o utilidades. Eso lleva a Kant a concluir que la belleza es *símbolo de la moralidad*⁴⁵. Kant dice símbolo, lo que supone no identificar belleza y moralidad, sino interpretar la primera como vía de acceso visible a la segunda, el orden moral, en cuanto que el encanto sensible que se aprecia en los objetos llamados bellos, enseña a representar la imaginación en su libertad y a encontrar una libre satisfacción del espíritu. Por eso podemos afirmar que la belleza supone un tránsito al orden moral habitual.

A partir de tales supuestos, y teniendo en cuenta los objetivos de nuestra tesis, el campo estético y su cultivo queda ligado a lo que podríamos llamar integridad del ser humano. En el campo de la estética, no es ya un entendimiento que conoce, sino un espíritu encarnado el que, en virtud de sus sentimientos, aprecia y siente sin limitar las facultades y las inquietudes humanas a las puramente cognitivas, puesto que el ser humano es, antes que nada, cuerpo y sensibilidad. Desde este punto de vista que tiene en cuenta la plenitud de la de los atributos y facultades antropológicas, el gusto como facultad de juzgar un objeto como bello, sería incomprensible sin el cuerpo en cuanto organismo complejo en el que confluyen, con los atributos intelectuales y morales, el placer, el deseo y satisfacción, más estrechamente vinculados al cuerpo. Así se confirma si vamos a la última obra de Kant, la *Antropología en sentido pragmático*, libro con gran sentido humano aunque no quiera ser de un libro de filosofía teórica, puesto que "pragmático" hace referencia a lo que el hombre libremente hace o puede hacer "de sí mismo". En tal propósito no es tanto el conocimiento intelectual por conceptos, sino los

⁴⁴ *Ibíd.*, § 28, p. 167.

sentimientos y la sensibilidad, en fin, el cuerpo, los que van a jugar el papel más decisivo. Buena parte de esta obra se basa en una apología de las funciones sensibles del ser humano, con la rehabilitación del valor de los sentidos y su defensa de la sensibilidad frente a tres acusaciones tópicas dirigidas contra ella:

"Se dice mucho mal de ella, por ejemplo: 1) *confunde* a la facultad de la representación; 2) que lleva la voz cantante y que, *dueña y señora*, cuando sólo debía ser *servidora* del entendimiento, es testaruda y difícil de dominar; 3) que llega incluso a *engañar* y que respecto a ella nunca se está bastante en aviso."⁴⁶

A tales acusaciones puede añadirse una cuarta, procedente de la Lógica, que le reprocha superficialidad en el conocimiento. A tales acusaciones contra la sensibilidad, Kant contesta haciendo ver que, en todos los casos, el entendimiento es el responsable, ya que la sensibilidad no juzga nunca y, por tanto, nunca puede engañar. Quien juzga es el entendimiento y, por tanto, los errores caen siempre de su parte. Pero las relaciones entre sensibilidad y entendimiento quedan más claras si se enfocan desde el punto estético: por este camino se puede abrir una vía que, por una parte, concede a la sensibilidad su verdadero valor y, por otra, sitúa al hombre en el camino que va a contribuir a su perfeccionamiento sucesivo: el de la moralidad y el de la sociabilidad, ambas indisociables. Por el juicio del gusto, que hemos comentado, el ser humano tiende a comunicar sus sentimientos de placer o displacer a los demás, puesto tal juicio no tendría sentido como puramente subjetivo. Por eso Kant nos parece magistralmente humanista y, al tiempo, de gran sensibilidad estética cuando afirma:

"Luego el juicio del gusto tiene un tendencia a fomentar exteriormente la moralidad. Hacer al hombre *educado* /gesittet/⁴⁷ para su posición social, no quiere, indudablemente, decir tanto como hacerle *moralmente bueno* /sittlich-gut/, pero predispone para esto, para la tendencia a complacer a otros en dicha posición (a ser querido o admirado). De este modo podría

⁴⁵ *Ibid.*, § 59.

⁴⁶ Kant, M. (2004) *Antropología en sentido pragmático*, Trad. José Gaos, reed. Alianza, Madrid, p. 46.

⁴⁷ El traductor, J. Gaos, traduce *gesitte* por *pulido* que, quizás, expresa la acción de perfeccionar o dar el toque final a algo. Nosotros lo traducimos por *educado*, atribuyendo a este concepto el sentido que hoy concedemos a la educación entendida como proceso de formación integral.

llamarse al gusto moralidad de la apariencia externa"⁴⁸.

El juicio estético, pues, no es un añadido accidental en la acción del hombre sobre sí mismo, sino que ejerce la esencial y substancial misión de contribuir, de modo primordial, a su perfección mediante la sensibilidad que se ve motivada, no sólo por la belleza de los seres naturales, sino por el arte y las construcciones artísticas, obras del genio, cuyo campo es el de la imaginación no sujeta a reglas. Su fomento, no reducida a la de pura imitación o reminiscencia⁴⁹, entiende Kant que contribuirá al perfeccionamiento de la especie humana, singular y específica comparada con todas las demás especies, precisamente por su disposición para tender a su perfeccionamiento. Las capacidades de las que está dotado su organismo así lo confirman:

- la capacidad técnica, como ser racional, le lleva a emplear sus órganos de tal manera que es diestro en manejar las cosas, no de una sola manera, sino de maneras infinitas;
- su capacidad pragmática le impulsa, a lo largo de inacabables generaciones, a progresar siempre más allá de donde ha llegado, de tal modo no podrá volverse nunca retrógrado;
- su capacidad moral, admitiendo que él comparte la naturaleza buena y mala, confirma que el "destino natural del hombre consiste en el progreso continuo hacia lo mejor", para alcanzar a realizar en su individualidad las potencialidades de la humanidad.

Estas tres series de capacidades serían totalmente ineficaces, incluso no podrían ser ejercidas, sin la comunicación ínter subjetiva y social. Lo que hace concluir a Kant, con sagacidad y modernidad indiscutibles:

"El hombre está destinado, por su razón, a estar en una sociedad con hombres y en ella, y por medio de las artes y las ciencia, a *cultivarse* y a *moralizarse*, por grande que pueda ser su propensión animal a abandonarse *pasivamente* a los incentivos de la comodidad y de la buena vida que él llama felicidad, y en hacerse *activamente*, en lucha con los obstáculos que le depare

⁴⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

lo rudo de su naturaleza, digno de la humanidad"⁵⁰.

"Hacerse digno de la Humanidad", dice Kant, mediante el cultivo de sí mismo, por la educación y la civilización, a lo que de modo primordial contribuye el camino del aprecio estético de la naturaleza y de los demás seres, también por el arte y mediante el cultivo de las artes, que vienen a jugar un papel educativo humanizador, puesto que el fomento del gusto no se limita a contemplación, sino que alcanza a sacar al ser humano del estado de naturaleza y ponerlo en la ruta de una humanidad cada vez más cabal. Pero tal propósito no sería nunca alcanzado sin la contribución de la sensibilidad, esto es, de un ser humano para el que su cuerpo no es instrumento, sino medición substancial y necesaria que faculta el proceso de cada persona hacia un ideal cada vez más perfecto de humanidad.

5. El arte como expresión de la "figura viva"

No parece dudoso que la concepción dinámica de la naturaleza que Leibniz deja bien testificada y de la que hemos dado alguna referencia anteriormente, ha transmitido profundas secuelas a las interpretaciones estéticas posteriores. En primer lugar y entre los más significativos, Schiller quien, para no pocos de sus comentaristas e intérpretes su obra estética es una derivación directa de la corriente "pandinamista" que de Leibniz llega a Heder⁵¹, a cuya interpretación dinámica de la naturaleza responden las ideas de Schiller en las que, por nuestra parte, vamos a situar la especificidad de su modo de entender el arte y la estética. Pero, a su vez, la influencia inmediata de Kant deja en toda sus contemporáneos y posteriores, también en Schiller, tan profundas huellas que hacen reconocer a Hegel que "la crítica kantiana... constituye

⁵⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁵¹ Herder, muy de acuerdo con el clima intelectual de fines del siglo XIX, continúa la visión de Leibniz en una amplia obra que, en este punto y de acuerdo con Goethe, consideran que la Naturaleza es una creación sucesiva cuya fuerza y vida interior, a partir de un mismo prototipo, ha ido gestando organizaciones y organismo más perfectos. Del mismo modo, la historia, aún siendo creación de la libertad, como fuerza inmanente, tiende a realizar el plan divino, motivado por una especie de ideal o virtud de humanidad enfrentada a la configuración física del ser humano. Cf. *Otra Filosofía de la Historia para la educación de la humanidad*, en *Obra Selecta*, o. c. p. 275-367. A esta especie de evolucionismo o transformismo meliorista ya no serán ajenos ni las ciencias biológicas, ni las ciencias físico/químicas, ni el ámbito propiamente humanista y literario que animará el todo el movimiento del *Sturm und Drang*, con figuras tales como Heder, Hamann, Jacobi, a cuya secuencia se pueden adscribir Goethe y Schiller, y el propio romanticismo en general.

el punto de partida para una verdadera captación de lo bello artístico"⁵², aunque Kant parta de dos supuestos que a Hegel no le parecen acertados. El primero es que en el juicio estético Kant enfrenta la sensibilidad, el sentimiento y el entendimiento, con una cierta disociación de funciones y marcando profundamente sus diferencias. El segundo consiste, todavía a juicio de Hegel, en que Kant sitúa en el sujeto todas las operaciones que conducen a las consideraciones sobre la belleza, puesto que el juicio estético "existe sólo en virtud de su juicio", con lo cual el objeto o las cosas en sí mismas no juegan un papel determinante en lo que podemos calificar de bello, objeto del juicio del gusto. El gran mérito de Schiller consistirá precisamente,

"en haber superado la subjetividad y la abstracción de la concepción kantiana, y haber intentado por el pensamiento concebir y realizar en el arte la unidad y la conciliación como expresión única de la verdad... Schiller no sólo se ha remitido al arte y a su contenido sin preocuparse de sus vínculos propiamente dichos con la filosofía, sino que... llegó a resultados que le han permitido ir hasta el fondo de la naturaleza y del concepto de lo bello"⁵³.

Schiller, por tanto, es quien, a juicio de Hegel, de una vez establece el principio de la totalidad y de la conciliación de las facultades -sensibilidad, entendimiento y sentimiento-, haciendo de la obra de arte el lugar de su confluencia. En este sentido, son las cosas en sí mismas las depositarias de los elementos que justifican el juicio estético y, por ende, la obra de arte, se erige en lugar o vínculo de la unión de Naturaleza y Espíritu. Con tales supuestos, a nuestro juicio, Hegel sitúa a Schiller en la estela de Leibniz, pero no por eso puede apartarse de Kant, como esperamos dejar claro en nuestra inmediata exposición.

Schiller (1759-1805) estudia la *Crítica del Juicio* de Kant en 1791 e inicialmente incorpora muchas de sus ideas sobre el concepto de belleza que aparecen en sus opúsculos sobre la tragedia, publicado en 1798. Sin embargo, tal como acabamos de citar en Hegel, su preocupación se orientará hacia una concepción del arte y de lo bello que tengan sus motivos o razones no tanto el sujeto cuanto en el objeto. Esto supone introducir una concepción ontológica del arte que sitúa en la entidad misma de

⁵² Hegel, M. (1977) *Lecciones de estética*, La Pléyade, Buenos Aires, p. 101.

⁵³ *Ibíd.*, p. 102

las cosas su propia razón de ser, bien es cierto que sin descartar la contribución del sujeto creador o artista. Es lo que, a nuestro juicio, se reitera por parte de Schiller en la obra que nos sirve aquí de referencia principal que lleva por título *Sobre la educación estética del hombre*, un conjunto configurado por veintisiete cartas ficticias, de hecho textos breves⁵⁴, escritos entre 1793 y 1795. A juicio de J. M. Navarro el "texto más maduro y más originariamente integrador de todas las instancias que entran en juego en lo estético: antropología, filosofía de la historia, ética, teoría de las artes"⁵⁵.

El supuesto antropológico del que parte Schiller es la afirmación de que la naturaleza se ha comportado con el hombre como con todos los demás seres, si bien él no permanece en este estado en que fue situado. Con capacidad para transformarse profundamente, en él coexisten estados diferentes que llevan anejos tres impulsos contrapuestos, pero indispensables para su pleno desarrollo: uno natural, físico o sensible, otro formal o moral, y un tercero que será el estético.

5.1. El estado natural o físico

El primer estado, anterior al ejercicio de la libertad es, de hecho, contrario al hombre moral y lo determina como realidad física. Es éste un "estadio natural" en cuanto que está regido por fuerzas y no por leyes, de tal modo que si en él encontramos leyes éstas van encaminadas a "someterse a fuerzas". Su ordenación y funcionamiento están regidos por la necesidad. Ahora bien, el hombre no puede ni debe renunciar a él en cuanto que es lo realmente efectivo, "algo sin lo cual nada tendría", siendo la condición de su propia vida tanto la animal como la propiamente racional y humana⁵⁶. Como irrenunciable que es, tanto dentro como fuera de nosotros, la realización de lo que impone como necesario se lleva a cabo por medio del impulso que Schiller llama sensible. Impulso que radica y procede de la existencia física del hombre, lo que conocemos como su naturaleza y le impulsa a actuar en el tiempo, a llenar vida dándole contenido, obligándole a la actividad y a la experimentación en el espacio y en la

⁵⁴ Usamos y citamos la traducción de M. García Morente, Ma. J. Callejo y J. González, que se recoge en la edición de J. M. Navarro Cordón, *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991. Esta edición, con la obra que citamos, incluye otras cortas de Schiller, con una excelente introducción del propio J. M. Navarro Cordón.

⁵⁵ *Ibid.*, "Estudio preliminar", p. XXX.

⁵⁶ *Ibid.*, *Carta III*, p. 102-103. A partir de aquí citaremos el número de la Carta en romano (I, XII, etc.) y la página de la edición que acabamos de citar en las notas inmediatamente anteriores.

sociedad. Esta tarea de "llenar el tiempo" es lo que Schiller entiende por *sensación*, que es la única mediación por la que se manifiesta la existencia física o el estado natural. Por ella el hombre constata su limitación, percibiéndose nada más que como unidad de magnitud. En fin, no es propiamente un ente plenamente dueño de sí mismo "pues su personalidad está suprimida mientras la sensación le domina y el tiempo le arrastra consigo"⁵⁷.

Pero, a pesar de que la *sensación* ata el espíritu y la plenitud de las posibilidades de la humanidad, debe tenerse muy en cuenta que toda realización formal o moral no podrá llevarse a cabo sin contar con las condiciones que impone el estado natural, puesto que "toda forma aparece sólo en una materia; como todo absoluto aparece sólo a través del medio de límites, es desde luego, el impulso sensible el sostén en que se afirma en último término el total fenómeno de la humanidad"⁵⁸.

La afirmación de que "toda forma aparece sólo en una materia", como veremos más adelante, es una de las piezas capitales de Schiller para identificar algo, primero como plenamente humano, y también como obra de arte. Para que una obra pueda ser calificada de artística y se haga merecedora al juicio estético, en todo caso, su forma deberá sustentarse o afincarse, sea cual fuere su grado de idealización o abstracción, en dimensiones materiales y reales, mejor ontológicas, del objeto que sirve de motivo a la obra. Más adelante volveremos sobre ello.

5.2. El estado formal

Aunque tal estado es irrenunciable, en este momento menos racional, el hombre no deja de ejercer su capacidad y fuerza, de tal modo que no queda atado a la necesidad y determinismo al que le somete el estado natural, puesto que él "posee la capacidad de desandar, por medio de la razón, los pasos que la naturaleza anticipó, de transformar en obra de su libre elección la obra de la férrea constricción y tornar la necesidad física en necesidad moral"⁵⁹.

Reacciona así contra la naturaleza necesaria, no para aniquilarla o prescindir de ella, sino para elevarla puesto que, incluso lo que la naturaleza le impone, el ser

⁵⁷ XII, p. 139.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁹ III, p. 102.

humano no puede ni podrá satisfacerlo en virtud de su condición de persona moral. Busca, en consecuencia, sustraerse

"con el mismo derecho que le hace hombre, al dominio de una ciega necesidad, haciendo uso de su libertad en esto como en otras muchas cosas, por ejemplo, la siguiente: el carácter grosero que lleva consigo la necesidad del amor sexual, bórralo con la moralidad y ennoblécelo con la belleza. ... Y en ese estado ideal fórjase un fin último, que le era desconocido cuando se hallaba en su efectivo estado natural, y toma una decisión que antes era incapaz de tomar"⁶⁰.

Se abre así paso al estado formal o moral en el que el ser humano se libera del dominio de la necesidad y del sueño de los sentidos. Este estado no es, sin duda, *efectivo* porque no está realmente dado, como el natural, sino que es *problemático* puesto que en él se arriesga lo que se posee como cierto y actual, tanto física como socialmente, proponiéndose un ideal "meramente posible", aunque sea moralmente necesario. Lo que se nos da como actualidad, como decimos, también la sociedad o el Estado en los realmente vivimos, no puede dejar de existir en el tiempo y fácticamente, mientras que el ideal pertenece al campo de lo posible, al de las ideas. Sin embargo ¡desgraciado del hombre que quisiera permanecer en el estado natural!, dice Schiller, porque se quedaría fuera de su propia humanidad. Y Schiller recurre entonces a un concepto en el que Kant había sustentado la dignidad suprema del ser humano, su moralidad y también el deber de obrar de acuerdo a un ideal de humanidad: el concepto de *persona*⁶¹, que sintetiza a la humanidad misma, puesto que ser persona equivale a tratar y ser tratado como fin en sí mismo, esto es, reconocer que el mundo de los seres humanos adquiere categoría de tal y se hace humanidad cuando unos a otros se respetan como fines en sí mismos, haciendo así posible un mundo moral realmente universal y una sociedad o estado cosmopolita. Con el mismo sentido de moralidad universal, la invoca aquí Schiller, para introducir un segundo impulso, que llama formal en el cual se toma como referencia

⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹ Kant, M. (1980) *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. M. García Morente, Ed. Espasa, Madrid, reed., p 83 y ss. Aunque el concepto de persona tiene una larga tradición filosófica, sobre todo a partir de Boecio, quien la define como síntesis ontológica de la individualidad racional, sin embargo Kant la renueva con un sentido mucho más cargado de connotaciones éticas y incluso sociales y políticas.

"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. Y como la persona, que es unidad absoluta e indivisible, no pueda jamás caer en contradicción consigo misma..., nunca puede el impulso que tiende a la afirmación de la personalidad exigir otra cosa que lo que por toda la eternidad deba exigir...Abarca por tanto, la sucesión íntegra del tiempo; esto es, suprime el tiempo, suprime la variación; quiere que lo efectivo sea necesario y eterno, y lo eterno y necesario sea efectivo"⁶².

En consecuencia, el impulso formal o moral tiende a la afirmación de la libertad y a liberación de la necesidad física y exime toda fuerza del determinismo puramente natural. Ahora bien, los dos impulsos son tendencias que, si bien actúan en sentidos distintos, no se contradicen sobre los mismos objetos, en cuanto que el impulso sensible pide variación, pero no cambio de principios ni que la variación se extienda a la persona y su esfera de acción; a su vez, el impulso formal aspira a la unidad y permanencia de la persona, sin pretenden que con ella permanezcan invariables la sociedad, el estado y el hombre mismo a lo largo de su vida. Su antagonismo les lleva, es cierto, a confundir sus esferas, por eso para mantener la unidad del hombre o salvaguardar su persona, debe subordinarse el impulso sensible al formal o moral. Subordinación coordinada que le corresponde a la *cultura*, que es la llamada

"a administrar justicia ente ambas tendencias, no sólo defendiendo el impulso racional contra el sensible, sino también a éste contra aquél. La incumbencia de la cultura es, pues, doble: primero proteger la sensibilidad contra los ataques de la libertad, y, segundo, proteger la personalidad contra el poderío de las sensaciones. Lo primero, se consigue educando la facultad del sentimiento; lo segundo, educando la facultad de la razón"⁶³.

Las palabras de Schiller son evidentes en la solicitud de entender la *cultura* como educación dispensando a la facultad receptiva toda la riqueza de la experiencia y los contactos con el mundo, de tal modo que el sentimiento desempeñe un papel paulatinamente más pasivo y la razón adquiera un máximo de actividad. Con tal

⁶² XII, p. 140.

⁶³ XIII, p. 143-144.

empeño, el hombre será capaz de recibir, interpretar y usufructuar de todos los fenómenos de la naturaleza, en fin, rehacer en sí mismo el mundo entero, sin perder la unidad de su persona. Sólo por el equilibrio, la limitación y la acción conjunta de los impulsos sensible y formal, esto es, entre sentimiento y actividad de la razón, alcanzará el hombre a ser sí mismo lo que equivale a salvaguardarse como persona y tender a una idea o ideal de humanidad.

5.3. El estado estético

La conciliación, mejor dicho, la acción conjunta de los dos impulsos, el natural y el formal, es el que Schiller llamar *impulso del juego*, por el que el hombre entra o realiza un tercer estado: el estado estético, en el que confluyen activamente la acción mutua de los dos anteriores. El concepto "juego" parece claro, por las propias explicaciones de Schiller, no está aquí tomado como la actividad lúdica en la que se emplea la energía física y psíquica sobrante o simplemente no encaminada a fines pragmáticos. Aquí juego viene a significar la interrelación e interferencia que se producen entre las reglas del juego y la actividad libre del jugador. Las reglas son fijas, determinadas y sometidas a la necesidad; la actividad del jugador es libre y variable, asociada a la iniciativa, la intuición o el cálculo. Jugar, por tanto, supone unificar necesidad (reglas) y libertad (jugador), en cuanto que el juego se realiza no por sí mismo, sino según la modalidad que impone el jugador que debe respetar las reglas. En ese sentido, reglas y jugador se implican en una mutua dependencia, hasta tal punto que no son concebibles uno sin el otro. En fin, en el juego, reglas y jugador se confieren sentido mutuamente, de tal modo que quien juega no es sólo sujeto puesto que está sometido a reglas. A su vez, sólo a través del jugador puede decirse que el juego llegue a la representación, esto es, a tener realidad.

Al recurrir Schiller al concepto de juego lo que parece pretender es poner en evidencia que los dos impulsos, el natural y el formal, se entrelazan y actúan entre sí para dar sentido a la persona, esto es, al ser humano en su dimensión de humanidad. Es esta una situación de interactividad análoga a la de las reglas y el jugador. Ahora bien, tal interactividad se produce, ciertamente en el ámbito de la moralidad, pero se hacer representable de modo eminente por la actividad artística. Toda la *Carta XV* es

reiterativa en el razonamiento que vamos a seguir señalando sus tres momentos.

- a) En primer lugar, todas las fuerzas que rigen el estado natural se sintetizan en la idea universal de *vida* tomada en su más amplia expresión, por la que llegan a la representación todo cuanto hay de potencia y energía en los seres, haciéndose presente a los sentidos. Los seres, por tanto, deben ser considerados como realidades animadas en sí mismos y vivas, por grande que sea el peso de su naturaleza.
- b) A su vez, el impulso formal supone la tentativa por parte del hombre para dar forma, conferir ley y medida a lo que naturalmente es informe en su pura materialidad. Por eso podemos decir que el objeto del impulso formal puede expresarse por el concepto universal de *figura* para expresar todas las propiedades de las cosas que, a partir de su estado natural, pueden ser conformadas representativamente por la actividad de la razón y de la libertad. Por el estado formal, por tanto, las cosas adquieren configuración, se dotan de sentidos a partir de la intervención del hombre.
- c) *Vida*, por una parte, y *figura* por otra son los dos atributos de la realidad, uno efectivo, el otro potencial, que se unifican en por el tercer impulso, el del juego, cuyo objeto no puede ser otro que su síntesis que, también a través de un concepto universal, se puede llamar *figura viviente* (*lebende Gestalt*). Concepto por el cual se expresan todas las propiedades de cuanto podemos aprehender de las cosas, tanto en aquello que son o dimensión natural que se sintetiza en el término *viviente*, como aquello que pueden llegar a ser o dimensión formal, sintetizado en el término *figura*. En fin, el concepto *figura viviente* indica, por tanto, todo lo que de las cosas, entendidas como esencialmente vivas, podemos percibir mediante la sensibilidad, esto es, todas sus propiedades "estéticas". Estético, en efecto, expresa aquí la percepción sensible de la *figura viviente*. Esta percepción de la *figura viviente* es lo para Schiller se

expresa por el concepto de *belleza*.

La belleza, por tanto, demanda que la vida se manifieste por la figura y la figura, adquiera vida. Tal es la tarea y el objeto de la estética y, sobre todo, lo que define una obra como obra de arte: hacer pasar a la representación, a la figuración, la forma viviente de cualquier de los entes de este mundo -de las cosas a las personas o los hechos, etc.-, que pueda ser tomado como objeto estético. En otra obra de Schiller, bien conocida, *Poesía ingenua y poesía sentimental*⁶⁴, se parte del principio según el cual es la manera de sentir la forma por parte del poeta lo que determina su cualidad poética y la estructura o composición de la obra. Para no dejar dudas, Schiller recurre a una ejemplificación muy gráfica:

"Un bloque de mármol, aunque sin vida, puede llegar a ser, en manos del arquitecto o del escultor, una figura viva; un hombre, aunque vive y posee una figura, no es, sin embargo, por ello figura viva. Para serlo hace falta que su figura sea vida y su vida. Mientras estamos pensando en su figura, ésta carece de vida, es una mera abstracción; mientras sentimos su vida, carece ésta de forma, es una mera impresión. Sólo cuanto su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, entonces es figura viva. Y éste será el caso, siempre que lo juzguemos como bello"⁶⁵.

Tomando como referencia, no las artes plásticas, sino la poesía, gran poeta es aquél que sabe sentir por su imaginación la historia de la humanidad, siendo ésta el análogo de la forma viviente de los objetos naturales. En consecuencia, la génesis de la belleza supone la capacidad para descubrir y expresar la forma que espontáneamente se presenta a la razón como espíritu o/y vida, de las cosas. La belleza es, pues, la figura, no liberada de la materia o de la naturaleza, sino descubierta en ella. Por eso la pieza de mármol es absolutamente imprescindible para que aparezca como *figura viviente* toda la

⁶⁴ Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, (1962) Trad. J. Probst y R. Lida, Nova, Buenos Aires. Schiller caracteriza la poesía ingenua por su espontaneidad y la sentimental por la tensión del poeta hacia las grandes exigencias de totalidad e infinitud que se concentran en Dios, Cosmos y Alma. Las tres realidades que Kant sitúa como ideas de la razón y hace objeto de la "ilusión trascendental", no susceptibles de ser alcanzadas por el conocimiento objetivo. Schiller parece indicar que aquello que el entendimiento no alcanza, lo vislumbra o desvela la poesía. Se abre así un camino hacia Heidegger, incluso Ricoeur y otros que ven en el lenguaje poética una "vehemencia ontológica" en cuanto que abre caminos que invitan a pensar más allá del conocimiento objetivo.

⁶⁵ XV, p. 151-152.

significación de la personalidad de Moisés, pero la intervención Miguel Ángel es igualmente necesaria para expresarla plenamente y hacerla presente a la sensibilidad a través de su intervención en la materia natural marmórea. Esta es la esencia de la obra de arte: hacer pasar a la representación objetiva, esto es, a una realización concreta, plástica, musical, poética, etc., las potencialidades o vida que anima a los seres. Potencialidades, decimos, interpretando por nuestra parte, el concepto de figura viviente de Schiller. El arte, pues, no es desrealización de la naturaleza, sino intuición que hace figurativa su vida, unificando materia y espíritu.

La potencialidad inscrita en la naturaleza, que se ofrece a todos los hombres, sin embargo no es percibida más que por aquellos capaces de ir más allá de las apariencias de las cosas, y no se quedan sólo en lo que sus sentidos le brindan. Sin embargo, aunque el hombre no pueda ni debe renunciar a los sentidos, la belleza inscrita en las cosas no puede ser pasada por alto, de tal modo que "conduce al hombre que vive sólo por los sentidos, 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"⁶⁶.

En consecuencia, la belleza conduce a quien está dominado por la sensibilidad, hacia la forma y el pensamiento, y a quien está dominado por lo intelectual lo convoca hacia la materia y el mundo sensible. Se unifica así o se acorta, por lo menos, la distancia entre ambos mundos, distancia que había sido tan señalada por Kant. Debido a ello, el impulso del juego, del que la belleza emana en forma de obra de arte, supone el restablecimiento de la unión, puesto que espontáneamente, en forma de creación artística, tiende a realizar lo que los sentidos/naturaleza imponen y lo que la razón ordena. Por esta razón, el juego, interpretado como hemos comentado más arriba, es uno de los símbolos más significativos de la civilización o cultura de un pueblo, puesto que él es el origen primigenio de su arte, en la que, de hecho, se va manifestando tanto lo que un pueblo es (naturaleza) como aquello que aspira a ser (espíritu).

En sus exposiciones reiteradas, Schiller no deja de ofrecer una cierta contradicción porque, insistiendo en que el impulso del juego es unión, no duda tampoco en afirmar que lo natural y material debe supeditarse a lo formal y moral. Lo que sucede en la obra de arte, puesto que ella el artista, de hecho, borra o ensombrece la materia por la forma, de tal modo que cuanto más seductora e impositiva es la fuerza de

⁶⁶ XVIII, p. 163.

la materia y cuanto más el espectador se encuentra invadido por la fuerza y peso de presencia, tanto más triunfante y seductora es el arte que la somete al dominio formal y más grande el artista que alcanza a descubrir en ella sus potencialidades formales para hacerlas llegar a la representación sensible mediante la obra de arte. Esta capacidad de creación, no la alcanza sino quien, situado en el estado estético, se libera del dominio del mundo y lo *contempla* con tal desinterés como si ya no formara parte de él, de tal modo que la *contemplación*⁶⁷, que podemos también calificar como *reflexión* recordando a Kant, es la condición para poder situarse en el estado estético y ser captado por la belleza a la que, por otra parte y mediante la obra de arte, contribuye también a crear. Sólo situándose, por tanto, en el estado estético y actuando de acuerdo a su solicitud, podrá el hombre sentirse plenamente tal. Por eso se pregunta Schiller:

"¿Qué es el hombre antes de que la belleza lo arranque del libre deleite y la tranquila forma dulcifique su vida salvaje? Sumido en la eterna uniformidad de sus fines... vive esclavo, sin servir a una regla... En vano la naturaleza hace desfilar ante sus sentidos la rica muchedumbre de cosas; él no ve, en magnífica abundancia, nada más que el propio botín..."⁶⁸.

Esta capacidad para el *desprendimiento* del mundo natural, es lo que Schiller va a llamar "*temple estético*" cuyos atributos sobrepasan a las del hombre sólo limitado a vivir como *un troglodita* encerrado en su cueva o cabaña, sin ejercitar sus alcances más allá de lo que sus sentidos le otorgan. "*Temple estético*" que, si por un parte Schiller atribuye a "un don de la naturaleza", por otra, siguiendo la letra y el contexto de las *Cartas*, debemos reconocer que en su formación o, por lo menos, en su fomento y perfeccionamiento, intervienen de modo primordial la educación, la cultura e incluso las condiciones sociológicas. Parece, por tanto, que podemos hablar del "temple estético" como aptitud común a todo genio creador, pero reconociendo, a su vez, la inmensa variedad de sus formas de actuación, si se atiende a la infinita diversidad de ser representada la belleza en las diversas culturas y pueblos⁶⁹.

La dualidad del temple estético, entre natural y adquirido, se confirma si analizamos los caracteres o disposiciones que le atribuye y que pueden ser sintetizadas

⁶⁷ XXV, p. 194-195.

⁶⁸ XXIV, p. 188-189.

⁶⁹ XV, p. 154.

como sigue. El temple estético requiere:

- a) saber encontrar humanidad también fuera de sí mismo, salir de la propia cabaña, para lo que es necesario abrirse a la presencia viva de las cosas;
- b) no moverse en el mundo como un número "en el rebaño", sin capacidad para identificar la humanidad en sí mismo;
- c) volver sobre sí mismo en un movimiento de introspección o meditación que ponga en conversación su humanidad con la humanidad entera;
- d) abrir los sentidos y poner en ejercicio la imaginación para liberarse de la realidad efectiva, esto es, de cuanto limita sus horizontes, sin extraviarse fuera de la sencillez de la naturaleza;
- e) tener la disposición para situarse en ambientes propicios, en las "jubilosas coincidencias" de los seres, donde la vida se manifiesta en el orden y donde el orden engendra vida⁷⁰.

Tales disposiciones ponen al hombre en condiciones para que lo natural y lo formal se "jueguen" entre sí, esto es, sitúen al hombre en el estado estético en que se desarrollan al tiempo la capacidad *receptiva* de la sensibilidad y la *activa* del espíritu: "... sólo ahí llegarán a desarrollarse los sentido y el espíritu, **la fuerza receptiva y la creadora** con ese equilibrio venturoso que es el alma de la belleza y la condición misma de la humanidad"⁷¹.

El subrayado en negrita lo hemos remarcado por nuestra cuenta, porque, a nuestro juicio, de tan pocas palabras se deducen dos grandes corolarios que elevan a Schiller tanto a gran maestro de la estética como a educador de la humanidad.

El primero advierte sobre la consecuencia de asociar el arte a la capacidad *receptiva* de la sensibilidad y a la *creadora* del espíritu. Dicho de otro modo, una obra es artística en la medida en que en ella se objetiva o da "figura" a alguna de las potencialidades de la "vida" que la anima. Potencialidades objetivas, que radican

⁷⁰ XXVI, p. 199-207.

⁷¹ XXV, p. 200.

siempre en la cosa, aunque son transformales, en cuanto que no aparecen en su presencia física. A su vez son potencialidades numínicas en cuanto que sobrecogen o sorprenden a la facultad emotiva de quien es capaz de intuir las, esto es, al genio creador. Esto quiere decir que en la obra de arte se juega la dialéctica entre el objetivismo, basado en la vida de las cosas, y el subjetivismo emotivo creador que alcanza a hacer pasar a la representación alguna de tales potencialidades. Las cosas, en efecto, pueden ser consideradas depositarias, sin duda de su corporeidad, pero sobre todo sede de otras tantas potencialidades - lo santo, lo diabólico, lo atrayente y repulsivo, el dolor y lo festivo, lo serio y lo ridículo, lo desconcertante y lo sereno, etc.- además de ser soporte del color, la dimensión, el espacio, el peso, etc. que pueden por sí mismos erigirse en objetos puros de la intuición estética, como sucede en el arte abstracto.

Con tales supuestos, en nuestra interpretación, Schiller franquea un camino decidido hacia la comprensión del arte, entendido como expresión formal de la vida que anima a los seres y que cada arte y artista representan en incontables y muy diferenciadas formas de representación. Este punto de vista, abre el camino hacia una concepción de la obra de arte que, sea cual fuere su estilo o modalidad, si merece tal calificativo, es precisamente porque en ella se unifica expresivamente vida y forma, esto es, la *figura viviente* que Schiller introduce como novedad fecunda para la comprensión en el campo de la estética. De aquí deducimos no pocas consecuencias que, con algo más de amplitud, serán objeto de las conclusiones de nuestra tesis, cuyo propósito, como adelantamos en las primeras páginas, consiste en poner de manifiesto la relación entre vitalidad y expresión estética.

El segundo corolario es incluso más importante en la obra de Schiller, para quien reiteradamente insiste en el arte y la belleza tiene una función humanizadora, tanto para el hombre individual, como y, sobre todo, sociológica y políticamente. De hecho, para nuestro autor, la estética es más un auxilio de la moral y de la política, que un fin en sí misma. Para él la belleza y el arte son la mejor contribución para alcanzar una humanidad realmente lograda, hasta tal punto que si la razón dice que debe existir la humanidad, eso exige que haya belleza, y cuando sepamos que hay belleza, entonces sobremos si hay humanidad. La belleza tiene, en efecto, una función educativa primordial para la humanidad, de tal modo que la conclusión de sus *Cartas* podría

formularse en estos términos, precedidos de la advertencia de que deben ser interpretados en su sentido literal:

"Así pues, no es una metáfora poética, sino una verdad filosófica el decir que la belleza es nuestra segunda creadora. Porque si bien es cierto que la belleza se limita a hacer posible en nosotros la humanidad, dejando a nuestra voluntad libre el poder de realizarla, a esto se parece nuestra originaria creadora, la naturaleza, que también se limitó a darnos la facultad de ser hombre, abandonando el uso de ella a la determinación de nuestra voluntad"⁷².

La belleza, el arte y la cultura estética, ciertamente no condicionan o predeterminan el grado de humanidad por sí mismas, pero ponen al ser humano en situación de obrar libremente y, por tanto, lo enfrentan con su responsabilidad moral y política. Son una auténtica "educación para la libertad". A su vez, el arte y el aprecio de la belleza, no van encaminados a ningún tipo de hombres, sino que alcanzan a toda la humanidad, a todo tipo de seres humanos. Por eso la libertad para la creación artística es una condición de la estabilidad social y política. Bien es cierto que, como decíamos más arriba, el temple estético no puede ejercer su efectividad del mismo modo en un hombre culturalmente educado y en otro que lo no está.

Ciertamente Schiller no precisa en qué consiste realmente la obra de arte, si bien ella queda asociada al estado estético. Tampoco se detiene en precisiones sobre las cualidades objetivas de lo que puede ser considerado bello. Pero esto, a nuestro juicio, es más su fuerte que su debilidad en el campo de la comprensión estética porque, de hecho, la interpretación de la obra de arte queda dissociada de todo realismo figurativo, si bien se le solicita que *expres*e representativamente alguna de las potencialidades emotivas esenciales de las cosas, cuya belleza podrá ser siempre discutible, toda vez que no se le demandan elementos sensibles de ningún tipo. Pero eso, si no se define la belleza, deja a la obra de arte vinculada a la exigencia de *expresividad* que, a nuestro juicio, es lo que determina su calidad estética.

⁷² XXI, p. 177.

CAPÍTULO IV

EL ARTE, EXPRESIÓN DE LA ESENCIA VITAL: SCHELLING

No podemos dejar de advertir las limitaciones de nuestros conocimientos para aproximarnos a un pensamiento de tanta complejidad y amplitud como es el de Federico Guillermo José Schelling (1775-1854). Desde este momento quisiéramos dejar claro que nuestro propósito se limita a poner de manifiesto, de acuerdo con los objetivos generales de la tesis, la estrecha vinculación, incluso dependencia, que en su obra se establece entre la concepción vitalista y dinámica de la naturaleza y la expresividad artística. Dependencia y vinculación de vida y arte se da en Schelling, de modo tan eminente que son tales supuestos los que, quizás más que ningún otro, han motivado la orientación de fondo de nuestra investigación que, a modo de síntesis previa, vemos confirmada por sus propias palabras:

"¿pero qué es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima. Por consiguiente, aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, en general jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro de la belleza y la verdad."¹

La actividad artística será la que hará aflorar esa vida íntima, esencial y creadora que vivifica a las cosas u en la que radica su belleza y su verdad, esto es, todo lo que son y pueden llegar a ser, del mismo modo que las propiedades de los elementos químicos hacen factibles sus múltiples combinaciones y reacciones, a partir de las cuales se estructuran las cosas y adquieren sus capacidades, que es extensible a la Naturaleza en su totalidad. Para dar cuenta de esa "vida creadora", el pensamiento de Schelling hará un larguísimo recorrido que va de las ciencias naturales a la teología, la teosofía y, con más interés para nosotros, a la filosofía del. Conscientes de nuestras propias limitaciones y de acuerdo con el propósito de la tesis, las obras que de modo principal nos servirán de base investigadora son: *Escritos sobre filosofía de la*

¹ Schelling, F. W. J. (1972) *Las relaciones de las artes figurativas con la naturaleza*. Trad. A. Castaño, Aguilar, Madrid, p. 31.

*Naturaleza*², *Sistema del Idealismo trascendental*³, obra de 1800, particularmente lo que se refiere, a modo de conclusión, a la función de la obra de arte; *Filosofía del Arte*⁴, obra en la que se recogen sus conferencias en la universidad de Jena entre 1803 y 1805, en la que se sintetiza, más que el concepto, la amplitud y simbología propias del arte; la conferencia, que lleva por título La relación de las artes figurativas con la Naturaleza⁵, pronunciada en la Academia de Ciencias de Munich el 12 de octubre de 1807, en la que se atiende de modo específico a la plástica, si bien lo que se dice es ampliable al arte en general. Todos sus escritos numerosos y de gran amplitud, sobre Filosofía de la Naturaleza solamente son aquí evocados en sus ideas principales por su gran pertinencia para el propósito de nuestra tesis. La dificultad de su consulta nos ha obligado a recurrir a los trabajos que se recogen en la obra que citamos unas líneas más arriba, publicada por el propio Schelling en 1797. También hemos consultado algunas exposiciones generales sobre su pensamiento.

En cuanto a la secuencia e influencia de sus ideas, dejemos también dicho que Schelling va a dar un impulso mucho más eficaz a una concepción expresionista del arte que la derivada del propio Schelling y, desde luego, de Lessing o Kant. A nuestro juicio, sus ideas nos parecen un substrato que alimentará los puntos de vista de Schopenhauer, Nietzsche y, de manera muy significativa, los de Freud. A su vez, aunque no haya formado parte estrictamente de la escuela romántica⁶, leer páginas de Novalis o Fr. Schlegel no dejan de recordar ideas suyas muy notables. También a nuestro juicio, en el terreno estricto del arte, no parece que el expresionismo, tal como lo vemos reflejado en la obra de Kandinsky, *De lo espiritual en el Arte*, de 1911⁷, sea del todo ajeno a la influencia de Schelling.

En cuanto a la herencia que recibe, como buena parte de sus

² Schelling, F.W.J. (1996) *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Trad. Arturo Leyte, Alianza, Madrid.

³ Schelling, F.W.J. (1988) *Sistema del idealismo trascendental*, Ed. y Trad. J. Rivera de Rosales V. López Domínguez, Anthropos, Barcelona.

⁴ Schelling, F.W.J. (1999) *Filosofía del arte*, Intr. y trad. Virginia López - Domínguez, Tecnos, Madrid.

⁵ *Ibíd.*

⁶ Es la tesis de V. López-Domínguez, quien, citando la obra R.I Hayn, *Die Romantische Schule*, p. 842-844, escribe: "No hay que buscar en ellas (sus obras)... una estética romántica, que estaría representada más bien por autores como Fr. Schlegel, Novalis, o incluso hasta por Hölderlin. Es cierto que Schelling frecuentó el círculo de la Frühromantik de Jena e incluso vivió y se casó con su musa, Caroline, pero por su carácter y sus ideas no fue un espíritu romántico y quizás eso se debió que sus relaciones con los demás miembros no resultaron ni fluidas ni fáciles". Introducción a Schelling, *Filosofía del Arte, o.c.*, p. XI.

⁷ Kandinsky (1982) *De lo espiritual en el arte*, Barral editores, Barcelona.

contemporáneos, la influencia de Fichte fue muy notable o incluso decisiva en su obra, para seguirlo en algo, pero si para continuarlo. En efecto, si seguimos la de N. Arman, Fichte y toda su filosofía es una constante lucha por la libertad, de tal modo que todo cuento se opusiese a ella debía

"ser aniquilado... Por tanto Fichte tuvo que aniquilar lo natural, eliminarlo en su acto creador de libertad. El verdadero ser no se encuentra en la naturaleza sino en otra parte. Todo lector imparcial de las obras de Fichte siente... que este desvalorización de la naturaleza es algo connatural."⁸

Schelling supondrá sin embargo, el retorno al interés por la Naturaleza. Frente a la preponderancia que Fichte habría otorgado a la subjetividad, y todo lo que pudiéramos llamar actividad del espíritu como principio activo de la libertad, Schelling se propone revalorizar lo natural y la Naturaleza, no para prescindir del espíritu, sino para encontrar el punto de encuentro o, si se prefiere, de interacción o colaboración entre espíritu y naturaleza. Siguiendo, por nuestra parte, a Hartmann, Fichte supuso afirmar al Yo, como una actividad infinita que se manifiesta como progreso indefinido misma y determina sus propias representaciones, de modo espontáneo, por tanto, sin el recurso a la voluntad. Tal es el sentido de la máxima fichteana: "El yo se torna originario para sí mismo", de tal manera que el pensamiento y la acción equivalen a una "auto intuición del yo por sí mismo, a su auto posición originaria como principio de actividad creativa."

Tal preponderancia de la subjetividad, le parece insuficiente a Schelling para explicar el conocimiento del mundo natural, el origen de la inteligencia y de la actividad intelectual y moral. Por eso su propósito se dirige a la naturaleza, igualmente activa, a la que podemos calificar de principio de actividad objetiva. Ella actúa como realidad interactiva con el espíritu, y en la unión de ambos se pueden fundar todos los fenómenos humanos o subjetivos y naturales u objetivos. Tal unida de naturaleza y espíritu es lo que Schelling llama el *Absoluto*, que equivale a Dios, puesto que en él, de modo eminente, confluyen ambas dimensiones de la realidad. Un Dios que, como se ve, no es trascendente al mundo sino que se identifica o forma una unidad con el propio mundo. Lo que, si mal no interpretamos a Hartmann, justifica la que en el contexto

⁸ Hartman, N. (1960) *La filosofía del idealismo alemán*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, t. I, p. 166.

filosófico es conocida como "filosofía de la identidad".

1. La naturaleza y sus potencias

De tal supuesto nace la gran preocupación de Schelling por la naturaleza que, si tiene como interlocutor a Fichte, tiene como antecedente a Leibniz, a quien hemos dedicado atención en páginas anteriores. En efecto, el concepto de "vis viva" o fuerza viva implícita e intrínseca a las mónadas, induce también en Schelling una concepción de la naturaleza como realidad viviente y vivificadora de todo cuanto en ella tiene cabida. Su vida, lo mismo que su propia estructura y organización, no pueden ser derivadas de su simple composición mecánica, sino que obedecen a un principio interno organizador análogo pero no idéntico, a la mónada de Leibniz.⁹

Tal principio organizador actúa por sí mismo y en virtud de su propia vitalidad, de un modo espontáneo, esto es, no consciente, en cuanto no puede pensarse que haya una conciencia fuera de nuestro yo. Por tanto, el espíritu que actúa como principio motor de la naturaleza, no es el espíritu subjetivo siempre asociado a la actividad consciente, sino algo más radical y fundamental, subyacente incluso al espíritu humano consciente. Es un principio que se caracteriza por ser pura actividad o fuerza, sin que más allá o por debajo de él sea pensable substancia alguna. Es, de hecho la propia naturaleza en cuanto que actúa en virtud de sí misma promoviendo e imponiendo fines determinados a los seres, a la propia libertad y al espíritu asociado a la acción humana. Puede decirse que es puro espíritu en la naturaleza, aunque no consciente, pero hasta tal punto activo que es el responsable de toda realidad, en fin, los entes en su totalidad. Principio que no es una simple fuerza vital, opinión común en su tiempo, sino una auténtica vida. Vemos recapituladas la amplitud de tales consideraciones con estas palabras:

"En consecuencia, esta filosofía tiene que asumir que existe una gradación de vida en la naturaleza. Hasta en la materia meramente organizada hay vida, mantenido hasta nuestros días de manera tan firme, bajo las más diversas formas... que seguramente es lícito presumir de antemano que tiene que residir

⁹ Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, o.c. Particularmente la relación con Leibniz, p. 87 y ss.

algún fundamento para esta creencia natural en el espíritu humano. Y así es"¹⁰.

De hecho, para Schelling la convicción de que la vida es atributo de toda materia, será un convencimiento que no sólo se funda "en el espíritu humano", puesto que su empeño será demostrarlo empíricamente, como diremos enseguida. De estas consideraciones pueden adelantarse algunos supuestos en vistas a nuestro propósito, puesto que será esta generalización de la vida como esencia de los seres naturales, la que servirá de sustento último a sus tesis sobre el arte. A modo de síntesis previa, esquematizamos sus convicciones profundas sobre la naturaleza y su relación con el espíritu:

- a) La naturaleza no nos es en absoluto ajena, puesto que está en nosotros y la propia actividad del yo le viene de este espíritu natural inconsciente.
- b) El espíritu radica también en la naturaleza, si bien de modo no consciente. Por tanto, la naturaleza es *autónoma* y *autárquica* en cuanto que se regula por sí misma y se impone sus propias leyes.
- c) La naturaleza, en su totalidad, actúa o se manifiesta como unidad, de tal modo que la multiforme variedad de organismos, que aprecian nuestras percepciones como fraccionados, deben ser interpretados como realidades regidas por un mismo principio de manifestación y evolución.

Tal principio unificador – natural, espíritu / no consciente–, promueve la infinita actividad de la naturaleza, la del propio espíritu consciente y la actividad intelectual del ser humano. No contar con que tanto el hombre como las cosas se asientan sobre él, ha llevado, por lo que atañe directamente a nuestra tesis, a una tradicional confusión en el campo de las interpretaciones estéticas, precisamente porque

"la naturaleza ha sido considerada como un simple producto, y las cosas que ella encierra como existencias sin vida, sin que en modo alguno aparezca la idea de la naturaleza como algo viviente y creador. Y así, tampoco aquellas formas idealizadas ser vivificadas por un conocimiento positivo de su esencia; y si las de la realidad eran formas muertas para un observador

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

muerto, no menos lo serían las artes"¹¹.

En consecuencia, una concepción del hombre y de las cosas como realidades abióticas, sin vida, es lo que ha impedido el avance del arte y, de paso, ha suscitado las discusiones inacabadas como las que tuvieron lugar en torno a las interpretaciones de Winckelmann, que hemos comentado al hablar de Lessing.

Para confirmar que la naturaleza es viva y vivificadora, Schelling será prolijo en la aproximación a las ciencias físico-químicas y naturales que, a partir del descubrimiento del oxígeno por Lavoisier y de las investigaciones sobre el calor, la naturaleza y propagación de la luz, sobre el electromagnetismo etc., han ido poniendo de manifiesto experimentalmente la concepción dinámica y viva de la naturaleza. Desde luego, el descubrimiento del oxígeno y sus propiedades, obra de Lavoisier, supuso una importante revolución psicológica e intelectual, en cuanto que el nuevo elemento químico unificaba en gran medida los seres en la naturaleza¹². El oxígeno aparece, en efecto, como en el elemento presente y causante de todos los fenómenos naturales de oxidación/reducción: por la absorción de oxígeno la vida de los seres orgánicos, sobre todo los superiores como el hombre, se renueva día a día; a su vez, la vida vegetal se perpetúa mediante la acción fotosintética de las plantas que, mediante la luz, desprenden oxígeno y absorben anhídrido carbónico, produciéndose la reacción inversa en ausencia de luz; del mismo modo, la combustión es posible y el calor se desprende mediante fenómenos en los que interviene el oxígeno y el agua se perpetúa como fuente de vida de la naturaleza en su totalidad. No menos, los minerales quedan igualmente dependientes en gran medida de reacciones en las que intervienen fenómenos de oxidación o reducción.

Por los mismos años aparecen descubrimientos como la electrodinámica de Galvani y los posteriores de Volta y Faraday, lo mismo que la investigación sobre la excitabilidad, la irritabilidad, la sensibilidad y la reproducción de los organismos por obra de Haller, Brown y Kielmeyer, entre otros. Todo este campo merece la atención de

¹¹ Schelling, *Las relaciones de las artes figurativas con la naturaleza*, o.c., p. 21.

¹² El oxígeno vino a sustituir a un producto, no elemento, en gran medida mítico, el *flogisto*, que desde la Edad Media venía siendo invocado como causante de los fenómenos de combustión. Lavoisier introduce la nueva nomenclatura química en la que aparece este elemento, realmente novedoso en sus propiedades y combinaciones, en el libro que, de hecho, marca el origen de la química contemporánea: *Traité élémentaire de Chimie*, editado en París en 1789. Hemos tenido acceso a una reproducción facsímil hecha por Ed. Culture et Civilisation, Bruxelles, 1965.

Schelling puesto que de muy diverso modo se va confirmado y, al tiempo, su concepción dinámica de la naturaleza, que va reelaborando al ritmo de nuevos descubrimientos. Toda la amplitud que concede a tales asuntos, los sintetiza bajo el título "Deducción general del proceso dinámico de las categorías de la Física", escrito de 1800, que procede de la convicción según la cual todos los fenómenos de la naturaleza que pueden cobijarse bajo en nombre de "proceso dinámico"¹³, son los verdaderamente primitivos y constituyen una auténtica y permanente autoconstrucción de la materia que "se repite en diferentes niveles". En este sentido, la materia orgánica no es sino la inorgánica repitiéndose a otro nivel, mediante una renovada productividad. Ciertamente, Schelling no pudo profundizar en el conocimiento de todas las ciencias de su tiempo, a las que no diferencia en gran medida de su propia interpretación, encaminada o motivada por su intención general según la cual la diversidad de fenómenos naturales son manifestaciones o potencias del principio primordial, vital e inconsciente, que actúa en continuidad del mundo inorgánico al orgánico. Ambos configuran un organismo viviente y único, animado por este principio que bien puede ser llamado, como hacían los antiguos, Alma del Mundo. En concepto, recordando incluso a Giordano Bruno¹⁴, viene a expresar que la vida es el hálito universal de la Naturaleza, en fin del. Absoluto. Las cosas son sólo su concreción, su manera específica de aparecer individualmente, por eso las representamos en forma de ideas. Pero lo esencial de todas ellas es que no son puras apariencias y se entrelazan en una serie infinita de grados y formas de individualizarse. Todo ello resultante de su vida interior. Lo accidental en ella es la clase de vida, porque lo que parece muerto, en realidad no lo está, sino que es una forma de vida apagada. Y de todos los seres del que mayor certeza tengo es de mi propia esencia vital: "*que yo soy vivo, represento, quiero*"¹⁵.

No cabe duda de que el mundo inorgánico condiciona al orgánico, incluso limita su actividad productiva, pero eso no impide la unidad de ambos, hasta tal punto que el mundo inorgánico debe ser entendido como algo englobado en el orgánico, en el cual se hace más visible el principio de vida y actividad, de tal modo que la unidad de los dos es la que evoluciona y se manifiesta unitariamente.

¹³ Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza, o.c.*, p. 175 y ss.

¹⁴ Schelling escribe una obra sobre este filósofo. Cf. *Bruno*, (1957) Trad. R. Sanz, Losada, Buenos Aires.

¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

2. Límites del conocimiento intelectual y la vía del arte

Aunque en los seres confluyan en unidad, la naturaleza sintetiza en sí misma todo lo que podemos llamar objetivo, no consciente o simplemente inconsciente; por el contrario, lo que llamamos Yo, pensamiento o conciencia, es todo lo que podemos cobijar bajo el concepto de subjetivo. Ahora bien, no se trata sólo de reconocer la dualidad de funciones, sino de establecer un camino que nos dé acceso a su unidad. Unidad que la filosofía de la Naturaleza reconoce, pero de la que no puede dar cuenta mediante el conocimiento intelectual. En éste, sin duda alguna, confluyen el sujeto que conoce y el objeto conocido, pero diferenciándose entre sí, en cuanto que uno pone la actividad mental o acto de conocer, y el otro la materia u objeto conocido. Esa es nuestra forma intelectual de conocer, de tal modo que todo acto de conocimiento se basa precisamente en la distinción entre subjetivo y objetivo. Por eso dirá Schelling:

"En el saber mismo – *mientras yo sé* – lo objetivo y lo subjetivo están tan unidos que no se puede decir a cuál de los dos corresponde la prioridad. Aquí no hay primero ni segundo, ambos son uno y a la vez. Cuando *quiero explicar* esta identidad, ya tengo que haberla *suprimido*. Para explicarla, puesto que no se me da nada aparte de esos dos factores del saber (en cuanto principio // principio explicativo), tengo necesariamente que *anteponer* el uno al otro, *partir* de uno para desde él llegar al otro. De cuál de los dos he de partir no está determinado por la tarea."¹⁶

Porque esto es así, debe reconocerse la imposibilidad del conocimiento intelectual para dar cuenta de la unidad conjunta de subjetivo y objetivo, que realmente se unifican en la propia vida. La imposibilidad puede todavía apreciarse con más claridad desde los dos puntos de vista siguientes. En primer lugar, el conocimiento intelectual, imperceptiblemente, supone una elevación de la subjetividad sobre su propia condición natural y la ruptura, como decimos, de aquello que se quiere comprender unido. Sería algo así como querer comprender el movimiento fijando la movilidad de lo que se mueve. En segundo lugar, y de forma más determinante, la condición "no consciente" del propio principio vital en el que se unifican subjetivo y objetivo, escapa a la actividad intelectual que es siempre consciente. O, dicho de otro modo, si eso que se

¹⁶ Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, o.c., p. 150.

pretende conocer es "inconsciente", sería una paradoja evidente decir que queda al alcance o es accesible a la actividad racional consciente. Si así pudiese ser, habría perdido, en esta eventualidad, su propia condición de "inconsciente". Sería lo mismo que afirmar que nos formamos un concepto, esto es, conocemos, de aquello que hace posible el acto de conocimiento y que nos faculta para conceptualizar.

Esa dificultad, insuperable para la filosofía de la naturaleza, encuentra solución en la llamada "filosofía trascendental". El término "trascendental" está tomado aquí en sentido kantiano y expresa las condiciones que hacen posible todo conocimiento: lo trascendental por tanto, no un conocimiento determinado, sino aquello en lo que se funda todo conocimiento posible. O, lo que es lo mismo, "trascendental" es aquello "último en nosotros" y más fundamental responsable de toda actividad de los organismos, humanos y no humanos. En este sentido, si el principio vital y vivificador de los seres, unificador de naturaleza y libertad, de subjetivo y objetivo, es la condición misma de la propia actividad intelectual, esto quiere decir que su conocimiento lo podemos llamar "trascendental". Ahora bien, siendo el fundamento, de la propia actividad intelectual, es imposible que se pueda dar cuenta de él mediante la actividad que él mismo funda, esto es, el conocimiento puramente discursivo intelectual. Ante lo cual sólo queda o declarar su condición de inefable o buscar otra vía de acceso. Y es aquí donde Schelling introduce la novedad y, al tiempo, fecundidad de su pensamiento, al señalar que la cognoscibilidad de tal principio es posible mediante la *intuición artística*. Mediante la creación artística, el sujeto (Yo, artista) percibe en sí mismo, esto es, *intuye* que la obra o producto artístico, hace pasar a la representación sensible el fondo inconsciente que motiva su actividad y la propia actividad consciente. Por la obra de arte. Se alcanza, pues,

"... una armonía entre la inteligencia en cuanto libremente activa y en cuanto intuye sin conciencia, // armonía que es necesariamente preestablecida, si bien no para explicar la coincidencia de transformaciones involuntarias en el organismo con representaciones involuntarias, sino para explicar la coincidencia de transformaciones orgánicas con representaciones voluntarias... (lo que equivale a una armonía) entre la actividad que produce libremente y la que produce sin conciencia"¹⁷.

¹⁷ *Ibid.*, p. 300.

Esta intuición que, por una parte, testimonia la unidad de naturaleza y libertad, y, por otra, abre el camino para reconocer su armonía, es diferente y superior al arte. El arte, en consecuencia, debe ser considerado como "órgano general de la filosofía" en su dimensión trascendental, esto es, en su pretensión por alcanzar el fundamento de nuestros propios actos intelectivos, volitivos, etc. Órgano se toma aquí, como parece evidente, en el sentido de instrumento o mediación mediante la cual podamos remontarnos hasta el fundamento último de nuestros propios actos. Tal es el contenido reiterado del capítulo VI, también conclusión del libro que venimos siguiendo, *Sistema del Idealismo Trascendental*.¹⁸

3. El arte como unificación de objetivo y subjetivo. El absoluto y el genio

Para hacer más comprensible su razonamiento, si recurrimos al concepto de producto, por una parte, el arte limita con los productos de la libertad; por otra, limita con los productos de la naturaleza. Concilia así ambos productos, haciéndolos confluir de la forma en que se produce el propio acto por el que intuimos su unidad que aparece con doble faz: en primer lugar, como algo que es producido con conciencia, lo que lo asimila a la libertad; en segundo lugar, como algo producido sin conciencia, lo que lo asimila al producto natural. Esto quiere decir que por la obra de arte, el Yo se hace consciente de su propia producción reconociendo que ella confluyen elementos "no conscientes".

En el inicio de la obra de arte, en consecuencia, la actividad del yo que la produce, esto es, del artista, aunque puede comenzar de manera consciente, en cuanto que es él quien se decide, propone o proyecta la obra, sin embargo, lo hace bajo el impulso de una cierta contradicción reconocida dentro sí mismo e impulsado por la emoción del desasosiego creativo. Y, en su prosecución y final, el producto artístico no es ya resultado de su decisión consciente, sino consecuencia del propio desarrollo o progreso de la actividad que va siendo, en cierto modo, impulsada e incluso impuesta por la acción creativa de propia obra, cuya conclusión el propio autor es incapaz de prever. El es, ciertamente, consciente de su producción, pero no del producto del que él

¹⁸ *Ibid.*, p. 410-426.

mismo es ejecutor, en gran medida motivado inconscientemente. Su obra, en consecuencia, supondrá la unificación y la identidad de ambos impulsos.

Puesto que es una actividad "unificadora" de subjetivo y objetivo, de naturaleza y libertad, eso supone que ambas dimensiones son reconocidas, en las cosas y en el hombre, como diferentes y separadas, pero sólo en cuanto a sus manifestaciones o formas de aparecer apreciadas desde la inteligencia puramente discursiva. Pero esta diferenciación y separación no puede ser mantenida de modo indefinido, de lo que parece razonable deducir dos conclusiones, ambas vinculadas entre sí.

- a) En primer lugar, de no ser superable tal diferenciación de las dos dimensiones, el hombre y los seres vivirían en lo que pudiéramos llamar una esquizofrenia existencial y funcional, en cuanto que se sentirían sometidos a la tensión entre ambas y, por tanto, al eventual sometimiento o al naturalismo objetivista, o al voluntarismo puramente subjetivista.
- b) En segundo lugar, Schelling parece indicar que sólo la vida estéticamente vivida y, por tanto, asociada a las vivencias artísticas, es el medio para una existencia satisfactoria, en cuanto que por ella se unifica lo que la inteligencia separa. Esto supone comprender la perfecta unidad de la naturaleza y libertad y vivir y obrar de acuerdo a tal convicción. De ello se sentirá satisfecha la inteligencia, "sorprendida y feliz", dice Schelling, porque tal conciliación es recibida como un don superior y espontáneo de la naturaleza.

La razón por la cual se hace posible la recepción y eficiencia de este don de la naturaleza, esto es, la intuición que da origen a la obra de arte como unificadora de lo consciente y lo inconsciente, de lo subjetivo y lo objetivo, de la naturaleza y la libertad..., radica en que las diversas formas de realidad, no son más que, manifestaciones del *Absoluto*, en el que encuentran su unidad y en el que se engloban. Este no es reconocible por sí mismo pero, a la postre, es la unidad absoluta de naturaleza y espíritu, la que actúa como condición de posibilidad del propio acto intuitivo que da origen a la creación artística, como explícitamente reconoce Schelling:

"Pero esto desconocido que aquí pone en inesperada armonía la actividad objetiva y la consciente no es otra cosa que aquello absoluto (=la mismidad originaria) que contiene el fundamento universal de la armonía preestablecida entre lo consciente y lo no consciente. Así pues, ese absoluto se refleja en el producto, aparecerá a la inteligencia como algo que está por encima de ella y que, incluso contra la libertad, añade lo carente de intención a lo que había comenzado con conciencia e intención"¹⁹

El ser, por tanto, en su sentido más fundamental y fundante, es el Absoluto, y la verdad de cada cosa, como existencia individual, radica en la pertenencia a su totalidad. Y si el conocimiento intelectual, no hace sino establecer diferencias; el arte, por el contrario, es el testimonio del reconocimiento de la unidad de todos los entes en el Absoluto. Debido a que esto es así, al artista es sólo mediación del Absoluto, en cuanto que sus obras tienden a tal unificación. Por eso debe ser reconocido como *genio*, para significar que lo divino, lo absoluto, es lo que actúa en él y le impulsa a la superación de las diferencias y contradicciones entre lo finito y lo infinito, entre lo subjetivo y objetivo. Con palabras de Schelling:

"... sólo la contradicción entre lo consciente y lo no consciente en el actuar libre puede poner en movimiento al impulso artístico, del mismo modo que, a su vez, sólo al arte es dado satisfacer nuestra aspiración infinita y resolver nuestra última y extrema contradicción"²⁰.

El arte se sitúa así en la trayectoria de la contingencia y de las limitaciones que el ser humano siente en sí mismo: contingencia entre lo que quiere y lo que puede, limitación entre el tener y el desear que no es vivido con dolor. En la coyuntura, sólo el *genio* y su actividad genial²¹ aparece como mediación para superar estas contradicciones que, en el fondo, son las del hombre consigo mismo. Puestas en su camino por la naturaleza, también ella le facilitó el instrumento para superarlas: la espontaneidad creativa de la obra de arte, que no puede menos que producir satisfacción. Pero el arte para ser calificado de tal, debe ser actividad genial, como intuición de la esencia viva de la naturaleza y, por tanto, como tensión al Absoluto que

¹⁹ *Ibid.*, p. 413.

²⁰ *Ibid.*, p. 414-415.

²¹ *Filosofía del Arte*, § 63, p. 139 "Este concepto eterno del hombre en Dios como causa inmediata de sus producciones es lo que se llama *genio, el numen, diríamos, lo divino que habita en el hombre.*"

radica en la individualidad de cada cosa. Sólo el arte vivo y creativo puede aproximarnos a tal realidad lo que lleva implícito la belleza y el deleite. Por eso la poesía sin arte, sin vida y puramente formal, para la que algunos poetas pueden estar dotados, no engendra más que productos artísticos muertos, en los ningún entendimiento será capaz de encontrar ni belleza ni deleite. Sin genialidad creadora y vivificadora, no hay arte y sin arte no hay belleza. La condición del artista, pues, es su capacidad para intuir la unidad viva y esencial que en cada cosa refleja la unidad viva y esencial del absoluto. Por tanto, a través del arte

"... se expresa de modo finito algo infinito. Y lo infinito expresado de modo finito es la belleza. Por tanto, el carácter fundamental de toda obra de arte, que comprende en sí los dos (caracteres) anteriores, es la belleza, y sin belleza no hay obra de arte"²².

La forma más alta de superación de las contradicciones entre finitud e infinitud es, por tanto, la obra del genio que por su arte engendra belleza. Lo cual parece confirmar lo que más arriba decíamos: la vivencias estéticas se sitúan en la cúspide de todas nuestras vivencias en cuanto que por ellas

"se abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar"²³.

¿Y queda cerrado ese santuario a los no dotados de la genialidad artística? Sin duda alguna, para Schelling sólo el artista es genio. Los no artistas podemos, sí estar dotados de habilidad, de talento, de ansia de conocimiento, como el filósofo..., pero todo eso no alcanza el rango de la genialidad que, si no quita legitimidad a la vida consciente, tampoco va más allá de una forma en gran medida artificial de vivir y contemplar la naturaleza. Ahora bien, siendo el arte obra de la genialidad, esto no puede hacer pasar por alto que, en su esencia, la obra de arte es unificación de naturaleza y libertad. Por tanto, no puede dejar de ser entendida como el medio que enlaza la bondad moral, en cuanto verdad y esencia de las cosas, con su manifestación sensible. Con lo

²² Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, o.c., p. 418.

²³ *Ibid.*, p. 424.

cual el arte real y verdadero, no puede dejar de confluir con la moralidad. Por tanto,

"Allí donde encontramos esta belleza que nace de la perfecta fusión del carácter moral y la gracia sensible nos capta y arrebatada con la fuerza de un prodigio... El recuerdo de la unidad originaria de la esencia de la naturaleza y la del alma, aparece como una claridad súbita en el espectador, y, al mismo tiempo, la certeza de que toda oposición no es más que aparente, que el amor es el lazo de todas las cosas, y el bien puro, el fundamento y el contenido de toda la creación"²⁴.

En consecuencia, quedan dos caminos que, si no son obra del genio, encaminan las vivencias por la vía de la legitimidad vital. Una, la de la libertad que hace aflorar la verdad y el bien de las cosas y, por tanto, de los seres humanos, con lo cual la moralidad no se sitúa en rango inferior al de la estética. El mundo moral es primero reconocimiento y luego superación, por la vía de la acción, de la diferencia entre finito e infinito²⁵ En segundo lugar, aún no siendo creadores geniales, a todos queda la contemplación y comprensión de la obra de arte como actividad que nos facilita, bien es cierto que por la educación, los medios para una situación espiritual capaz de comprender a la naturaleza y comprenderse a sí mismo.

4. Alegorías y símbolos. Mitologías y moralidades artísticas

A partir de tales supuestos se justifica todo el contenido de las conferencias que configuran la *Filosofía del Arte*. En su párrafo 23, en coherencia con la afirmación de que todo se unifica en el Absoluto, sintetiza sus convicciones afirmando que "La causa inmediata de todo arte es Dios" (§ 23)²⁶, porque sólo en Él están originariamente todas las ideas y, por tanto, sólo Dios es la fuente de toda belleza. Afirmación que no debe ser entendida tanto en sentido platónico, como también como manifestación de que el arte no nace del cautiverio del realismo de las formas empíricas, sino de la intuición de la esencia formal, que se sitúa más allá de la empírica. Por eso continúa en el párrafo 24:

²⁴ Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza, o.c.*, p. 55-56.

²⁵ *Ibíd.*, *Filosofía del arte, o.c.*, p. 100.

²⁶ *Ibíd.*, p. 42.

"La verdadera construcción del arte es la representación de sus formas como formas de las cosas, tal como son en sí o como son en lo absoluto... En consecuencia, también las formas del arte, por ser las formas de cosas bellas, son formas de las cosas como son en dios y como son en sí y, dado que toda construcción es representación de las cosas en lo absoluto, la construcción del arte es especialmente *representación de sus formas* como formas de las cosas, tal como son en lo absoluto"²⁷.

Se reitera así su convicción de fondo por lo que atañe a la interpretación de la obra de arte concreta, incluso a la crítica de arte. La obra de arte, en efecto, no obtiene su belleza por la pura reproducción de la forma morfológica, aunque ésta sea bella, puesto que

"lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural"²⁸

En este ritmo de ideas, se justifica que para Schelling, todo lo finito, en fin, cada una de las cosas y de los seres, sí pierden consistencia por sí mismas, no obstante poéticamente y artísticamente, también mediante las artes plásticas, nada hay que no pueda significar y simbolizar lo infinito. Por eso denuncia las limitaciones de un pensamiento puramente dominado por las máximas de una razón ilustrada que aleja, desvanece o acaba siendo ciega al infinito. Pero también de ahí se deduce su profundo interés por la mitología y sus dioses, representación simbólica de las leyes de la infinitud y de la belleza. Sin salirse de la *filosofía del Arte*, son muy elocuentes, pictóricas casi, sus páginas sobre los dioses y demás figuras simbólicas. En efecto, para Schelling, tales figuras dejan traslucir siempre su significado porque ellos funden realidad con idealidad. En este sentido, significan por sí mismo, a modo de arquetipos. Por tanto,

"La mitología no es sino el mundo arquetípico mismo, la primera intuición general del universo, fue también la base para la filosofía y es fácil demostrar que ella determinó toda la orientación de la filosofía griega"²⁹

²⁷ *Ibíd.*, p. 43.

²⁸ *Ibíd.*, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza, o.c.*, p. 39.

²⁹ *Ibíd.*, *Filosofía del arte, o.c.*, § 42, p. 83.

De la mitología no sólo se originó la filosofía de la naturaleza, propia de los primeros filósofos, sino también la ética y el sentido de los comportamientos interpersonales y sociales. Y Schelling distingue con amplitud entre un tipo de mitología que podemos llamar *realistas* y otro *idealista*³⁰ La primera tiene su mejor realización en la mitología griega, en la que el arte tiene un carácter eminentemente simbólico porque lo finito desempeña un papel de símbolo de lo infinito que es intuitido como naturaleza. A su vez, otro tipo de mitología, que califica de idealista, es aquella en que lo infinito se toma como alegoría mediante la cual lo finito es intuitido como Providencia, como historia y como mundo moral. Este tipo de mitología desembocó, con el tiempo, en el cristianismo. En este sentido, la esencia del cristianismo supone que la historia del mundo es una permanente liberación del mundo y de lo mundano, y la figura de Cristo es el símbolo de la eterna humanización de Dios. Por su parte, la poesía griega alcanza el grado máximo de compenetración de finito/infinito.

Lo mismo que la mitología, también las artes se desarrollaron de acuerdo a una orientación más realista, fundamentalmente representada por las artes figurativas, y otra más idealista, asociada a la poesía. Entre las primeras, la principal es la música que, no sin cierta sorpresa, Schelling considera síntesis de las demás artes plásticas. Y eso es así, precisamente porque la música se basa en el sonido que es indisociable de la cohesión de los cuerpos. La música supone expresar simbólicamente la unidad real de materia y sonido, a la par que retrae a su unidad también al tiempo³¹. Las largas y no fáciles disquisiciones de Schelling en este punto parece que autorizan a concluir que la música es la base de la plástica porque ella sin ser material ni espiritual, representa la síntesis real o fusión de materia y espíritu – sonido, tono, tiempo, ritmo, armonía–. En fin, supone la culminación de la armonía de subjetivo y objetivo, más aún, elevando las apreciaciones, ella representa la forma misma del movimiento armónico y de la unidad del universo. Las demás artes plásticas, son la pintura, la arquitectura, la escultura y el bajo relieve que, de diverso modo, "son música de la plástica"³². El arte poético o de tendencia idealista, se divide en lírica, épica y dramática, que comprende la comedia y la tragedia. Parentesco con el drama guarda la novela. Schelling, entre las más notables,

³⁰ *Ibíd.*, § 42, p. 80-127. Este largo párrafo recurre a multitud de ejemplos en los que, de modo particular, se ilustra el carácter de la mitología idealista, para concluir que el cristianismo y sus cultos, sus figura y acciones, aparecen como una "obra de arte viviente".

³¹ *Ibíd.*, p. 179 y ss.

³² *Ibíd.*, p. 307.

cita y hace breves comentarios, en varias ocasiones, a *Dom Quixote* (sic), de Miguel de Cervantes³³

Para nuestro propósito, la obra de Schelling, en complementariedad con la de Schiller, trae de modo privilegiado a primer plano lo que es nuestro punto de partida, por el que vinculamos vitalidad y expresividad artística. Pero, con más pertinencia todavía, nos facilita ya todos los elementos conclusivos que se derivan del punto de partida inicial. En efecto, al arte, desde tales supuestos, tiene su razón de ser y procede a partir de una concepción eminentemente viva y vivificadora de la naturaleza y, por tanto, de cada uno de los seres. Es la vida creadora de las cosas y el principio vital que las anima, el motor de la creación y de la renovación del arte a lo largo de su historia. Quien no sepa intuirlo, penetrarlo, no hará más que reproducir, puesto que eso supone tratar a la naturaleza como muerta. La ley de la permanente renovación y de la creación interrumpida radica sólo en la capacidad genial y el entusiasmo para penetrar esa vida, sintiéndose dotado para hacerla representable mediante alguna de las modalidades artísticas. Sólo así el arte podrá rejuvenecerse sin cesar³⁴ Para continuar su historia como creación inacabada, el artista debe "entusiasmarse", dejarse motivar por el espíritu sin separarse de la naturaleza, que es permanente renovación, sin querer reproducir el pasado, por grande que haya sido. Schelling lo tiene claro reincidiendo en la confianza de que el arte futuro puede y debe ser tan grande y creativa como la del pasado:

"En verdad, un arte que sea en todo semejante al de siglos pasados no volverá jamás, pues la naturaleza jamás se repite. Un segundo Rafael no vendrá, pero sí puede surgir otro que, de una manera igualmente original, logre llevar el arte a la cumbre. Sólo con que no falte aquella condición fundamental de que hemos hablado; y el arte, tomando otra vez un nuevo camino, mostrará, como antes, su verdadero destino en sus primeras obras."³⁵

Tales convicciones nos dejan abierto el camino para deducir los corolarios de nuestro propósito, tal como lo hemos adelantado en la introducción. Así lo haremos ver en el último y conclusivo capítulo de la tesis.

³³ Dentro de la mitología asociada al Cristianismo, Schelling cita con gran aprecio a Calderón, si bien relacionándolo no con el misterio eucarístico, sino con las vidas de santos. Con sus palabras: "El español *Calderón de la Barca* representa la culminación de esta poesía, y quizás no se ha dicho aún todo de él cuando se lo iguala a Shakespeare. *Ibíd.*, p. 112.

³⁴ Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza, o.c.*, p. 65 y ss.

³⁵ *Ibíd.*, p. 70.

CAPÍTULO V

ENERGETISMO VITALISTA Y SUS EXPRESIONES ESTÉTICAS EN SCHOPENHAUER

En la construcción de nuestra tesis, cuyo hilo conductor es el estudio que pretende vincular vitalismo y expresionismo siendo el arte la manifestación que expresa la esencia o la potencialidad emotiva de las cosas, nos encontramos delante de la exigencia de una aproximación al pensamiento de Schopenhauer (1788-1860), uno de los grandes creadores de la teorización y del pensamiento filosófico, que hizo aclaraciones fundamentales referentes al modo de existir del hombre, que se sobrepone a la voluntad universal, fuente y fundamento de todo y por consiguiente, expresión de la energía, expresión de toda fuerza de la naturaleza, fuerza sin medida que es la base en sí del mundo en su totalidad bien como es la base de las cosas en su particularidad y singularidad; "designa lo que constituye el ser en sí de todas las cosas del universo y el núcleo exclusivo de todo fenómeno"¹. El referido filósofo, por las fecundas perspectivas que abre, adquiere extraordinaria importancia para el estudio que ahora emprendemos, puesto que tratará, en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* y en el capítulo de *Parerga und Paralipomena*, "sobre la metafísica de lo bello" (1977, X, p. 456-496), de cuestiones sobre estética estableciendo el estrecho vínculo de la estética con la metafísica de la voluntad, una referencia esencial para el presente estudio.

No podemos dejar de citar y destacar el libro de Maceiras, *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*², importante obra, una lumbrera cuya claridad y rigor expositivo facilita la comprensión de los variados y múltiples aspectos de cada una de las cuestiones tratadas en los textos de Schopenhauer, haciendo posible el acceso de los no iniciados a la diversidad, amplitud y complejidad del pensamiento filosófico.

Trataremos pues de Schopenhauer, uno de los principales filósofos del siglo XIX, que construye su camino apoyándose en un absoluto, la voluntad; fundamento subyacente de las representaciones, o del mundo como representación. Pletórico de

¹ Schopenhauer, A. (1950) *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Ovejero y Maury, E. El Ateneo Editorial, Buenos Aires, p. 332.

² Maceiras, M. F. (1985) *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y pasión*. Editorial Cincel, Madrid.

romanticismo, afirma la voluntad como energía universal y única a partir de la cual las cosas se manifiestan; la voluntad

"es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual, como también del universo; aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre, que en toda su diversidad sólo se diferencia por el grado de sus manifestaciones, pero no por la esencia del fenómeno"³.

Bajo esa perspectiva, el Todo se reduce a la unidad, pues todos los seres son fenómenos individuales que participan de la voluntad universal a partir de su grado.

Considerando como de interés primordial al individuo, a la persona humana como ser personal, Schopenhauer centra su atención en el hombre concreto, que infaliblemente tiene que vivir por sí mismo una existencia que le produce impactos perturbadores. Identificándose con un modo de ser enraizado en una existencia profundamente entristecedora, Schopenhauer delinea una vida marcada por el pesimismo y compone sus teorías filosóficas en las tristes tramas del existir, guiado por el sufrimiento, que es el camino para el hombre hacerse hombre, puesto que en el sufrimiento el hombre se hace hombre, necesita padecer por ser hombre.

Ante tan pesimista consideración, ¿cómo encontrar una luz que ilumine un existir tan nebuloso, atravesado por intensas brumas y que pueda conducir al amanecer de la libertad?

En Schopenhauer la libertad es patrimonio de la voluntad que obra, sin razón, inmotivadamente, con total espontaneidad. A la vista de esta consideración, el hombre, en su carácter de individuo particular está empíricamente determinado y trascendentalmente libre, puesto que su esencia es la voluntad universal. La libertad no pertenece a los seres individuales sino a la esencia del ser del mundo.

Hablar de Schopenhauer significa desnudar la condición pesimista de la vida, descubrir la visión dolorosa del mundo y encontrarse con un poderoso ascetismo que ratifica al mundo como dolor; es como apoyarse en la desconfianza de la razón que se considera engañosa, puesto que Schopenhauer no le otorga confiabilidad, ni a nuestra cotidianeidad ni a nuestra relación cognoscitiva habitual con el mundo, ni siquiera al mundo de la ciencia puesto que no es la razón la que guía sino las formas de

³ Schopenhauer, *o.c.* p. 230.

irracionalismo de la voluntad; una voluntariedad relacionada con la voluntad universal, la energía unitaria constitutiva de la substancia del mundo en sí mismo, esencia invisible de todo cuanto existe. De esta manera todas las propiedades físico-naturales de los seres humanos son determinaciones de la voluntad; la libertad del hombre se halla comprometida y subyugada por la voluntad. La realidad absoluta es la voluntad. En Schopenhauer la voluntad es soberana y lo finito de cada ser, se encuentra sometido a lo infinito de la voluntad. Donde hay voluntad hay también vida. Con el descubrimiento de la voluntad, Schopenhauer creyó haber encontrado la substancia en sí del mundo, o sea, el verdadero noúmeno de lo real.

Precedido por el idealismo de Schelling que mantiene la afirmación de un yo absoluto donde todo puede ser originario y también la preocupación en relación a la subjetividad humana entendida como principio por medio del cual el hombre se reconoce como sujeto responsable de la acción y del pensamiento y considera el tema de la subjetividad como fundamento de las cuestiones inherentes a la conciencia que el hombre adquiere de su realidad, Schopenhauer, con su pensamiento influenciado por esas concepciones, desarrolla sus estudios y produce su obra en el ambiente post-kantiano, marcado profunda y particularmente por Schelling. Como plantea Maceiras, las influencias de tal antecesor se hacen perceptibles a través de:

"...La preocupación por encontrar en el sujeto humano la clave de la comprensión del mundo....En Schopenhauer, a su vez, es el hombre quien confiere sentido al mundo como totalidad, ya que este pasa a ser por entero, representación suya. Tesis que él relaciona sólo con Kant, pero a la que no son ajenos Fichte y Schelling.

- La concepción del sujeto como actividad. Actividad entendida de modo distinto por todos ellos, pero actividad al fin. Como ya haremos notar a raíz del concepto de voluntad en Schopenhauer, el concepto de actividad no puede entenderse desvinculado del desarrollo de la ciencia físico-química y de la fisiología de su tiempo. Está presente en la Naturphilosophie de Schelling y en Schopenhauer en el concepto de voluntad, que él va a constituir en esencia del mundo.

- La búsqueda de una actividad que supere las limitaciones propias del conocimiento intelectual...A su vez, El Sistema del Idealismo Transcendental (1800) de Schelling, concluirá con la proclamación del arte como verdadero órgano de la filosofía, puesto que sólo ella puede expresar la identidad de lo consciente y lo inconsciente. Con ello se franquea el paso al Romanticismo

y a Nietzsche, pero también a Schopenhauer quien convertirá el arte en el conocimiento esencial del mundo, capaz de liberar al entendimiento del vasallaje al que le somete la voluntad prerracional"⁴,

Schopenhauer pretendía proclamar una filosofía gestada en la concreción de la vida real, traducida en voluntad que se manifiesta con desmesurada fuerza: ese concepto inaugural y fundamental de la filosofía de Schopenhauer que interpretaremos como esencia activa, irracional y universal del mundo, no atribuida exclusivamente al hombre, sino a todos los seres en general, dada su relación con la energía o actividad nuclear de toda la naturaleza sea mineral o humana. Los seres naturales son, por tanto, concreciones de la voluntad que se particularizan objetivándose en una realidad única, verdadera en sí misma. De esta manera, cada cosa es individuación de la voluntad única que se objetiva en diferentes gradaciones. La finitud natural de cada ser se encuentra engarzada en la infinitud de la voluntad. La voluntad, concebida de esta manera, se separa del sentido empleado tradicionalmente por la filosofía que trata de la voluntad como atributo individual de la persona. En el ámbito de la tradición filosófica, la voluntad, así entendida, deberá ser ratificada como voluntad individual o voluntad humana. Inserido en el contexto del romanticismo y envuelto en ese clima, Schopenhauer define la voluntad como energía universal y única, a partir de la cual, todas las cosas son manifestaciones. En el mundo contemporáneo, se actualiza esa cuestión expresada por Schopenhauer, puesto que lo actual proclama la primacía de lo inconsciente, punto crucial del fundamento freudiano.

1. La voluntad como energía y potencia

El verdadero núcleo de la obra de Schopenhauer es la voluntad entendida como la determinación del "en sí" del mundo; la forma substancial del mundo que, como fundamento primordial de su tesis, constituye lo que se puede denominar metafísica de Schopenhauer. Todas las derivaciones de su estudio proceden de la afirmación de la voluntad entendida como una fuerza energética universal que motiva todo el dinamismo de la materia, de la que todos los seres individuales y sus

⁴ Maceiras, *o.c.* p. 27.

propiedades específicas son solo manifestación.

Las influencias del postulado de Leibniz en relación a la realidad pan-energética, a través de la cual podría darse una integración orgánica, a partir de una fuerza vital única, capaz de explicar la heterogeneidad de las especies y de los individuos, como también las influencias de la química de Lavosier, relacionada con su estudio sobre el oxígeno, que introduce la necesidad de una causalidad circular entre los reinos mineral, vegetal y animal, marcaron nuevos rumbos y establecieron precedentes cuyas marcas son evidentes en Schopenhauer. Si por un lado su estudio sobre la voluntad-energía, trae las marcas de estudios precedentes, por otro lado, dibuja un panorama propicio para que pueda brotar una aurora que gradualmente anuncie el descubrimiento de la energía nuclear.

Teniendo en cuenta el interés de Schopenhauer en el campo de las ciencias físico-químicas, su concepto de voluntad se distingue de toda la semántica utilizada hasta entonces por la tradición filosófica, en torno a dicho concepto. Como acentúa Maceiras, "la potencialidad infinita de la voluntad cartesiana, la libertad-voluntad hegeliana, la capacidad creativa del yo en Fichte, todo el lenguaje vinculado a la teoría de las facultades o invocación kantiana de la voluntad, nada tienen que ver con la Voluntad de Schopenhauer"⁵.

Hasta entonces, el concepto de voluntad estaba inmerso en el contexto volitivo, vinculado a la dimensión subjetiva, o sea, se relacionaba la voluntad con la intencionalidad, entendida esta como una decisión, un proyecto unido a lo personal. Incluso inmerso en el ámbito de lo subjetivo, el concepto de voluntad se encontraba relacionado con lo infinito y lo universal, aunque esa relación se refería a los mismos como objetos de intencionalidad. Maceiras, admitiendo la ruptura de Schopenhauer con la lectura filosófica tradicional, sobre el significado de la voluntad, propuesta hasta entonces, pone de relieve el concepto leibniziano de fuerza viva y actividad que había sido reinterpretado por Thomas Young (1807) quien propuso y sugirió que los términos fuerza viva y energía fuesen substituidos por el término energía. Schopenhauer no hace ninguna mención en su obra a ese primer concepto de energía que se desarrollará a partir de la física del calor.

La voluntad-energía, fuerza primitiva, fue denominada reiteradamente así

⁵ *Ibíd.*, p. 121.

por Schopenhauer y por Kraft. Maceiras advierte que la referida formulación exige una aclaración puesto que

"la fuerza, según la formulación derivada de la ley de la mecánica de Newton, es igual a la masa por aceleración ($F = m \times a$), como hemos aprendido en nuestra física elemental. Esto quiere decir que en la física, ya del tiempo de Schopenhauer, la fuerza era una magnitud sometida a medida, una "energía" derivada de los fenómenos de masa y su aceleración".⁶

Esa fuerza primitiva es concebida por Schopenhauer como impulso, potencia motriz, elemento activo, por tanto, energía. Todas las fuerzas ciegas de la naturaleza son pues, manifestación de la fuerza primitiva que es igual a la voluntad misma. Si la voluntad es fuerza primordial, sigue siendo una e indivisible y se manifiesta en la pluralidad de los fenómenos; se manifiesta en todo cuanto existe como individuo y en sus actividades y funciones, incluida la materia y el pensamiento. Representa la misma naturaleza en el hombre, en la planta y en el mineral. Ante tales consideraciones se torna imposible vincular la voluntad al concepto de vida orgánica, por más elemental que ella sea. Entendida como energía, como fuerza capaz de producir efectos en toda la naturaleza, tanto el cristal, como la arena del mar, el hombre o un vegetal, todos pueden ser identificados con lo vivo. Los fenómenos de cristalización consecuencia de los procesos de combinación y cohesión entre los cuerpos, de acuerdo con el concepto de voluntad de Schopenhauer, son los mismos que hacen posible que el ser humano piense como piensa y actúe como actúa como hombre.

Continuando el raciocinio, la materia/substancia es la primera manifestación de la voluntad, por lo tanto es solamente la voluntad que se hace visible, independientemente de la categoría a que pertenezca la referido materia/substancia, sea ella orgánica o inorgánica. La esencia misma de la materia es inmaterial dado que la voluntad es la esencia invisible que se hace visible en la materia. En la materia se reflejan todas las propiedades de la voluntad. La materia es la substancia del mundo visible que manifiesta la voluntad invisible. La representación en su conjunto, la totalidad del mundo, es el único conocimiento posible de la voluntad. La representación es el espejo de la voluntad, es como la voluntad se objetiva y manifiesta.

⁶ Maceiras, M., *La voluntad como energía*, Anales del Seminario de metafísica, No 23-1989/119-134. 1987-88-89. Ed. Universidad Complutense, Madrid, p. 121.

Aunque se pueda manifestar en estados diferentes, la materia es una; no tiene origen ni fin, no se crea ni se destruye. Esa diversidad de la materia, sería una manifestación de la voluntad, o sea, su estado secundario, con lo cual queda evidenciada la identidad materia-voluntad, siempre continua e in descomponible unidad substancial de la naturaleza. La diferencia de estados de la materia, son siempre diferencias accidentales. Tanto las formas orgánicas cuanto las inorgánicas son, en su heterogeneidad, consecuencia de una cierta intra-causalidad de los procesos energéticos que transforman el azar en necesidad. Maceiras afirma que "*Oparion* (el origen de la vida sobre la tierra) y *Mond* (el azar y la necesidad), serían la aplicación a la vida del determinismo intracausal".⁷ Desde ese punto de vista se puede pensar en la ley de la permanencia de la substancia, según la cual la cantidad de substancia en el mundo, ni disminuye, ni aumenta.

Por más que se esfuercen las ciencias, la física, la química, la mecánica, orientan apenas el conocimiento de las manifestaciones fenoménicas de la materia puesto que consiguen entender las manifestaciones derivadas de su composición, pero no pueden acceder al concepto unitario de la voluntad; les está impedido el acceso al "en sí" del mundo, al noúmeno. Para Schopenhauer el único conocimiento verdadero para reconocer la voluntad como esencia, es la metafísica, puesto que la materia tiene su razón de ser en la voluntad, en la invisibilidad de la voluntad; en la esencia invisible de todo cuanto existe, por eso, la esencia de la materia esta dada por la causa y efecto: así "su ser es obrar".⁸

La materia es, por lo tanto, la voluntad, pero no la voluntad en sí, sino la percepción de la voluntad. Considerando que la voluntad expresa el fundamento substancial de la pluralidad- es la esencia invisible de todo cuanto hay-, lo metafísico significa la imposibilidad, por parte del objeto de conocerse y por parte del sujeto, la imposibilidad de pretender conocer lo incognoscible, puesto que es inobservable. La esencia de los fenómenos, las cosas en sí, son distintas del propio fenómeno, son cualidades ocultas, de ahí su condición de inobservables.

⁷ *Ibíd.*, p. 124

⁸ Schopenhauer, *o. c.*, p. 209.

1.1. La voluntad-energía: esencia del universo

Englobando toda la realidad, orgánica e inorgánica, la voluntad puede ser considerada como vida, puesto que todo el fenómeno heterogéneo de la vida, incluso el propio entendimiento, es una manifestación de la voluntad, aunque, la vida orgánica manifiesta una objetivación de la voluntad de una forma más elevada que la realidad inorgánica.

En el contexto de la vida, las peculiaridades de la vida química, se mezclan con la vida orgánica, existiendo apenas una distinción en grados, puesto que la vida es manifestación de la misma voluntad. Desde el interior de cada organismo, la voluntad es la que actúa como íntima inclinación y deseo. De esta forma, la voluntad puede ser considerada más que la vida, ya que es la energía que unifica todos los reinos, mineral, animal y humano. Según Schopenhauer,

"la fuerza que palpita en las plantas y los vegetales y aun la que da cohesión al cristal, la que hace girar a la aguja magnética hacia el polo Norte, aquella que brota al contacto de metales heterogéneos, la que se revela en las afinidades de los átomos como fuerza de atracción y repulsión, de unión y separación y hasta, en último término, la pesantez que tan poderosa se manifiesta en toda clase de materia y que atrae la piedra hacia la tierra y la tierra hacia el sol, todas estas cosas que sólo son diferentes en cuanto fenómeno, pero que esencialmente son lo mismo"⁹,

son pues, manifestación de aquello que se llama voluntad y que se presenta como fenómeno, como representación, diferenciándose apenas en el grado de sus manifestaciones. Las propiedades específicas de los seres se manifiestan en cada género del grado. La participación de los seres en las cualidades expresadas en los grados, se determina por el grado de complejidad de los mismos, no obstante cada ser participa de modo constante del grado de objetivación de la voluntad. La voluntad universal se manifiesta en cada ser, en cada fenómeno, de manera constante. La mayor o menor complejidad de los seres determina su participación en las cualidades expresadas en los grados.

⁹ *Ibíd.*, p. 323.

Los seres son fenómenos individuales, se realizan en el tiempo y en el espacio; en ellos se concretizan participativamente, otorgándoles singularidad, las propiedades de la voluntad universal y homogénea.

En dicha homogeneidad todos los seres se relacionan substancialmente por analogía, no existiendo la explicación de un grado en función del inferior. Por eso, en el fondo de un ser menos perfecto, se encuentra ya el atisbo de otro más perfecto. En el hombre, al más perfecto de los seres, existen indicios de formas animales, vegetales y orgánicas. Los seres se vinculan en razón de la acumulación de energía y por tanto, los más perfectos presuponen a los menos dotados y de esta manera el referido vínculo no obedece al principio de evolución. Este proceso de participación, si por un lado nos puede remitir a los conceptos metafísicos de Platón y Aristóteles, conceptos de Idea y de forma respectivamente, en Schopenhauer se trata de un proceso más relacionado con la transformación energética a través de la cual se manifiesta una única energía que se distingue por la intensidad del grado. Este proceso de participación no tolera la división cuantitativa. Explicitada como energía la voluntad es una, universal.

La misma voluntad mantiene en su cohesión la función fotosintética del vegetal, el instinto animal y la facultad de pensar del hombre. Únicamente existe una diferencia en relación a la intensidad de los grados. Lo que aparece en la planta, en el animal, en el hombre son ecos de la voluntad. La objetivación de la voluntad presupone grados inferiores y grados superiores. Dice Schopenhauer:

"Los grados inferiores expresan las propiedades primordiales de la naturaleza que encontramos en toda materia. Tales son la pesantez, la impenetrabilidad y las propiedades físico-químicas. Otros grados manifiestan las propiedades de los vegetales que expresan la sensibilidad, la excitabilidad, la estimulación, etc. Todas las propiedades de los seres supondrán su participación en alguno o algunos de estos grados inferiores.

Los grados superiores muestran la individualidad en sus diversas manifestaciones. Estos grados presentan una gama compleja de objetivación de la voluntad que va desde las propiedades de los seres vivos más elementales, en los que la individualidad se manifiesta de modo sumamente elemental, hasta las cualidades típicas del hombre en el que la individualidad aparece sumamente marcada por caracteres individuales y por una personalidad propia que les distingue e individualiza espiritual y

corporalmente"¹⁰.

En Schopenhauer el origen de la vida se sitúa en la voluntad-esencia del universo; la vida es un acontecimiento de la espontaneidad determinística de la voluntad. Refiriéndose a la voluntad, Maceiras resalta: "parece posible afirmar que la voluntad de Schopenhauer es una energía inherente a la materia, pero que la precede como causa eficiente y formal de ella misma".¹¹ El mundo visible es pura objetivación de la voluntad, es espejo de la voluntad que acompaña a ésta para guiarla al reconocimiento de si misma; "su posible salvación"¹².

1.2. El Cuerpo: una vía a la voluntad

Si,

"el sujeto tiene sus raíces en dicho mundo, es decir, se encuentra en él como individuo, su conocimiento, sostén indispensable del mundo entero, en cuanto éste es representación, está mediatizado por un cuerpo, cuyas afecciones, como queda demostrado, son para la inteligencia el punto de partida de la intuición de dicho mundo"¹³.

nos encontramos con que el cuerpo humano es la primera realidad que descubre, de modo inmediato, la esencia de lo real, o sea, el "en sí" del mundo. No es posible querer comprender el "en sí" del mundo a través de las formas del principio de razón suficiente, o sea, por medio de leyes que buscan unificar las representaciones, como mero sujeto del conocimiento. Hemos dejado claro que en el cuerpo está la clave que nos aproximará de la voluntad universal.

Análogamente a lo que sucede en el cuerpo, sucede en el universo entero. En cada una de las funciones, en cada uno de los movimientos del cuerpo podemos reconocer que una voluntad, actividad individual, lo hace posible. El cuerpo es observado como actividad, además de ser reconocido como un objeto, o sea, como otro

¹⁰ *Ibid.*, p. 346.

¹¹ Maceiras, *o.c.*, p. 126.

¹² Schopenhauer, *o. c.*, p 492.

¹³ *Ibid.*, p. 312.

objeto cualquiera y entre todos los objetos del conocimiento es reconocido de doble manera:

"como representación, es objeto entre objetos, pero vivido desde el interior, se ofrece como voluntad, una voluntad oscura de vida que, por analogía, podemos extender para todos los otros cuerpos del universo y así se manifestará en su verdad filosófica, como una objetivación de la voluntad".¹⁴

El cuerpo es para el individuo un objeto entre los demás objetos, con los cuales se puede establecer una infinidad de relaciones determinadas, todas ellas, por el principio de razón y las consideraciones referidas a estos objetos siempre vuelve al cuerpo – su punto de partida – eso es, la voluntad.

En el caso de que el hombre conociese al mundo teniendo como única referencia el plano de representaciones; si fuese apenas pura actividad teórica, el mundo se le manifestaría como absolutamente extraño, la realidad le quedaría ajena y vacía. Seríamos, en ese caso, una "*cabeza alada sin cuerpo*".¹⁵ Si el cuerpo es quien primero descubre la esencia de lo real, las funciones intelectuales nos remiten a la actividad del cuerpo; siendo así, tenemos en él el primer supuesto del pensamiento, de todas las actividades sensitivas y de todas las actividades valorativas y estimativas. Todas las formas de vida psíquica, estética, intelectual y moral, son manifestaciones de otra orden, que nos llegan por medio de ese elemento que mueve al hombre desde lo más íntimo de su ser. Bajo esta perspectiva, el cuerpo no estaría reducido a un mero "concreto sensible que puede manifestar el espíritu"¹⁶, puesto que el elemento que mueve al hombre desde el fondo de su ser, lo descubrimos en primer lugar, a partir del cuerpo. El cuerpo es actividad objetivada, o sea, es actividad convertida en cuerpo. El cuerpo es voluntad de vivir objetivada.

El hombre es más que un mero sujeto del conocimiento; es también objeto y por lo tanto es la cosa en sí del conocimiento. El cuerpo, como cualquier objeto del mundo, es también una representación más del sujeto. La percepción que tenemos de él es todavía como la de cualquier otro objeto del mundo exterior. Doblemente, el cuerpo

¹⁴ Costa, M. (1997) *Corpo e redes*, in *A arte no século XXI : A humanização das tecnologias*. Org. Domingues, D., Ed. Unesp, São Paulo, p. 303.

¹⁵ Schopenhauer, *o.c.*, p. 312.

¹⁶ Hegel, G. W. F. (1963) *Estética*. Org.: Nicolao Merker, Feltrinelli Ed. Milano, p. 97.

experimentado de modo inmediato por el hombre como actividad y movimientos, determinados por motivos es también el supuesto primero del propio pensamiento. Entonces "precisamente este doble conocimiento que tenemos de nuestro propio cuerpo nos da la clave del cuerpo mismo, de su actividad y sus movimientos determinados por motivos, como también de sus afecciones por los efectos exteriores"¹⁷.

Con el cuerpo encontramos una potencial abertura que posibilita la entrada en la esencia del mundo. En la naturaleza todo es manifestación de una voluntad-universal; por analogía lo mismo le sucede al cuerpo, cuya voluntad-cuerpo es también la manifestación de la objetivación de la voluntad universal. La actividad del cuerpo que posibilita cualquier manifestación de todos los seres, es la voluntad de Schopenhauer. Tenemos así en el cuerpo una doble vía donde la voluntad aparece como conocimiento a priori del cuerpo y el cuerpo el conocimiento a posteriori de la voluntad. El cuerpo "no es solo representación, sino que es, además, algo en sí, o sea nos proporciona un conocimiento inmediato que no teníamos de la esencia, modo de obrar y ser afectados de todos los demás objetos reales."¹⁸ Mediante el cuerpo como representación, se llega al verdadero descubrimiento del "en sí" del hombre. La única vía de acceso para llegar al "en sí" de todas las cosas es, por consiguiente, el descubrimiento de la voluntad en el hombre. Solamente a través del conocimiento que obtenemos de nuestro cuerpo, análogamente, llegamos al conocimiento de la esencia de todos los fenómenos de la naturaleza y de todos los objetos, pues los demás seres se vuelven igual que nuestro propio cuerpo. Del mismo modo que, por un lado conocemos al cuerpo y por otro lado accedemos a él experimentándolo como voluntad distinto esencialmente de todos los demás, es voluntad y representación. El cuerpo como fenómeno, como algo visible es también la voluntad misma, "es manifestación de la voluntad, voluntad objetivada, voluntad concreta"¹⁹. De esta forma Schopenhauer introduce en la filosofía el cuerpo, disponible y al mismo tiempo accesible para nosotros, capaz de hacernos posible la recopilación de la ontología de todo ser.

¹⁷ Schopenhauer, *o.c.* p. 316.

¹⁸ *Ibid.*, p. 316.

¹⁹ *Ibid.*, p. 329.

2. La vida como dolor y los límites del conocimiento

Tomando como punto de partida el concepto de voluntad como energía y por lo tanto considerando la voluntad como realidad energética, nos encontramos con que en la naturaleza prevalece la lucha, puesto que cada ser trata de conseguir del otro la parte de la voluntad que le falta, con lo cual se imposibilita la convivencia pacífica. Como enfatiza Schopenhauer, "en toda naturaleza las luchas, guerra y alternativas en la victoria no es otra cosa que la revelación del esencial desdoblamiento que se opera en el seno de la voluntad misma" concreta".²⁰ Instalada en una realidad de la lucha, se manifiesta en toda la naturaleza la disputa, ya sea en el mundo mineral, animal o vegetal, situándose la humanidad en el punto culminante de la misma y ahí nos encontramos con el género humano que encarna "aquella lucha, aquel autodesdoblamiento de la voluntad, con la más terrible violencia en que el hombre llega a ser el enemigo del hombre: "*homo homini lupus*"²¹ conforme Schopenhauer. Junto a esa realidad en la que prevalece la disputa, irrumpe en la vida el dolor, que se convierte en fundamento y razón de ser del mundo.

Considerando que, en sus diversos grados, la voluntad busca manifestarse por sí misma de forma incontestable y que la satisfacción plena de su absoluta tensión es imposible, la totalidad del mundo, lo inorgánico, lo vegetal, lo animal y lo humano, se convierte en el inevitable y universal mundo del dolor, puesto que el deseo persistente y continuamente insatisfecho de la voluntad se encuentra siempre obstaculizado, limitado, puesto que pertenece a la categoría de lo imposible; no se cumple, no se realiza.

El estado presente se manifiesta siempre envuelto por la angustia, la insatisfacción, la inquietud, puesto que queda restringido a la ley de la necesidad, impidiendo todo esfuerzo para ejercitar la voluntad. Schopenhauer afirma que

"todo esfuerzo o aspiración nace de una necesidad, de un descontento con el estado presente, y es por tanto un dolor mientras no se ve satisfecho. Pero la satisfacción verdadera no existe, puesto que es el punto de partida de un nuevo deseo, también dificultado y origen de nuevos dolores. Jamás hay descanso final; por lo tanto, jamás hay límites ni términos para

²⁰ *Ibid.*, p. 363.

²¹ *Ibid.*, p. 364.

el dolor"²².

En la medida en que la voluntad se hace más intensa, el dolor se nos manifiesta con mayor evidencia y en la medida en que el conocimiento es más evidente, más claro y la conciencia se desarrolla, el dolor también aumenta; el hombre es pues, la culminación del dolor. Cuanto mayor la lucidez, mayor es el sufrimiento, por eso "el genio es el que más padece" para el dolor".²³ El genio es así el ser que más sufre pues es un puente, una cuerda extendida entre todo que hay de visible y todo que hay de invisible; es un pasaje, un crepúsculo, es claridad; dispuesta entre el nacer del sol y la noche. Con la intención de clarificar este postulado, Schopenhauer explica la diferencia entre la facultad de sentir y la de padecer con una referencia a la obra del pintor/filósofo o filósofo/pintor Tischbein, que expresó en su dibujo, de forma admirable, la exacta relación entre la conciencia y el dolor."²⁴ Tischbein, representa con genialidad a través del arte la desesperación de las mujeres que reunidas en grupos diversos, manifiestan su intenso sufrimiento delante de los hijos que les son arrebatados, mientras las ovejas, que de semejante manera son despojadas de las crías que les son arrebatadas, permanecen plácida y pacíficamente sin manifestar ninguna reacción.. Este dibujo se representa en dos secuencias, con las mujeres en la parte superior y las ovejas en la inferior. Estableciendo una correlación entre lo humano y lo animal, queda de manifiesto la diferencia del dolor y del sufrimiento entre la obtusa y superficial conciencia animal y la claridad y nitidez de la conciencia humana.

2.1. La vida como dolor

El dolor no tiene su origen en ninguna experiencia vivida y por lo tanto escapa a la condición empírica puesto que es algo propio de la esencia misma de cada ser, configurada en la voluntad universal. Si la esencia de cada ser está configurada en la voluntad universal, el dolor tiene su origen en la voluntad universal, y aparece como una metafísica, de una doble manera. Primero, los seres son concreción de la voluntad universal y se manifiestan como fenómeno. Así en toda la naturaleza la relación se da

²² *Ibid.*, p. 539.

²³ Cf. Schopenhauer, *o.c.* p.538.

²⁴ *Ibid.*, p. 538.

por medio de fuerzas que, sean naturales u orgánicas disputan inclusive la materia en que quieren manifestarse, pues

"lo que cada una posee se lo quita la otra, perpetuándose así en el mundo una guerra sin cuartel, de la que nace también la resistencia, que hace que sea estorbada por doquiera aquella aspiración, aquella esencia íntima de todos los seres que aspiran infructuosamente, sin poder variar su naturaleza, y que perdura en medio de mil tormentos, hasta que el fenómeno perece y otros ocupan ávidamente su puesto y su materia"²⁵.

Pretendiendo sustraer al otro lo que le falta los seres de la naturaleza buscan arrebatar lo que le corresponde a los demás dando origen a la disputa y al conflicto desprendiéndose de allí el dolor. Segundo, siendo cada ser en sí mismo la concreción de un sinnúmero de necesidades, puesto que en él se manifiesta el impulso que siempre se transforma en un nuevo punto de partida y nunca alcanza la satisfacción verdadera, jamás hay límites ni descanso final, por lo tanto un impulso hacia un absoluto que no logra colmar en su singular concreción, los seres peregrinan de deseo en deseo con un ansia nunca satisfecha por completo y presos en el dolor siguen condenados. Así sin descanso final, sin bienestar completo y felicidad completa, tampoco hay límites ni términos para el dolor.

De esta consideración se deducen dos conclusiones; en primer lugar, la vida de los seres es una lucha constante por lo más elemental y particularmente la vida de los hombres, donde la voluntad se hace más intensa y donde se evidencia de una manera más clara el querer y ambicionar como una sed que nada puede aplacar. Por su propia existencia, como demuestra la historia, el hombre es la objetivación más perfecta de la voluntad de vivir, así es un ser que tiene más necesidad. Prefiriendo la vida de los demás como busca de completitud el hombre hace guerras, se vuelve hasta un caníbal. En segundo lugar, toda satisfacción o momento de felicidad, tiene siempre un carácter negativo pues la satisfacción verdadera no existe, entonces siempre quedamos exactamente igual que antes. La felicidad no puede ser duradera. A cada paso un nuevo deseo que, una vez satisfecho, genera una nueva ansia y búsqueda. Inmediatamente lo que sentimos de modo positivo es el dolor. Así la satisfacción verdadera es nada.

²⁵ *Ibid.*, p. 538.

En consecuencia, todos los esfuerzos para anular el dolor, tienen como resultado, apenas, el de cambiar su enfoque, variar su figura como en un calidoscopio, puesto que su esencia se encuentra en la voluntad universal.

Buscando una solución, a quienes consiguen superar los obstáculos que provocan el sufrimiento y el dolor tales como carencias, necesidades, cuidados exigidos para la conservación de la vida, se les prenden nuevos sufrimientos como las pasiones, los amores fracasados, la ambición y las enfermedades entre tantos otros sufrimientos propios de la naturaleza humana. Delante de tan constante esfuerzo en la incesante búsqueda para acabar con el dolor, surge el aburrimiento, la tristeza, el fastidio.

Queriendo y ambicionando, el hombre sigue incansablemente poseído por una intensa sed, por una aspiración, que encuentra en su propia esencia. Cuando se quiere o se ambiciona es porqué algo falta, siendo así, la base de todo querer es la privación, es por lo tanto la falta de algo, es sufrimiento. Así, por su misma esencia la voluntad está traspasada por el dolor. Cuando el hombre consigue la satisfacción de sus aspiraciones, la vida, la propia existencia se vuelve fastidiosa, aburrida. El hombre, afligido, siente su existencia vacía y convertida en carga insoportable. De esta manera la vida oscila entre el dolor y el hastío, realidades ambas constitutivas de la existencia. "Este hecho ha sido simbolizado de una manera bien rara: habiendo puesto en el infierno todos los dolores y todos los tormentos, no se ha dejado para el cielo más que el aburrimiento"²⁶.

Con todo esto podemos pensar que la satisfacción plena existe apenas, como deseo del deseo, pues la realización de la satisfacción, promueve el desaparecimiento de la satisfacción: el deseo reaparece bajo una nueva figura, la necesidad vuelve como un bumerán. Se ansía entonces, por el vacío, por la nada. Y la vida sigue deslizándose, sin ningún tipo de solución teórica; el mundo como dolor sigue su curso, entretanto el hombre busca sin descanso una respuesta a sus inquietudes, sin jamás conseguir huir del dolor de vivir. Entonces recurre a la sublimación de este dolor por medio de la ascética, por medio de la superstición, por medio del arte. Y el hombre prosigue sin conseguir dar a la vida los colores que desearía; y si buscara o prefiriera el "no ser" absoluto, también esto lo tendría prohibido, puesto que el "no ser", es irrealizable para el hombre.

Frente a este laberinto de la vida como dolor, al hombre le quedan la

²⁶ *Ibid.*, p. 540.

posibilidad de afirmar la voluntad de vivir; buscar la vida virtuosa restaurando la justicia; buscar la vida ascética como negación de la voluntad de vivir. Actitudes estas que no son selectivas. Así Schopenhauer propone que el hombre siga optando y practicando estas tres actitudes.

Si Schopenhauer recomienda estas tres actitudes, ¿cómo debe ser entendida la afirmación de la voluntad de vivir?

Ahora bien, si la vida es dolor, lo mejor sería no vivir, negar la voluntad de vivir; pero, esto es imposible puesto que el hombre es apenas una concreción del en sí de la voluntad universal que significa vida. Como singularidad fenoménica, el hombre que es vida, no tiene posibilidad de negar la vida. Tiene por lo tanto que afirmar la voluntad de vivir; la afirmación de la vida podrá realizarse a través de su conservación y de la reproducción sexual, aspectos de una afirmación positiva; o podrá también afirmarse a través del suicidio que legitima una afirmación negativa de la vida, aunque paradójicamente sea también afirmación positiva de la vida.

La influencia de la sabiduría oriental en el pensamiento de Schopenhauer, le lleva a admitir que la voluntad de vivir se manifiesta tanto en el suicidio, como en la voluntad de conservar la vida a través de la procreación sexual. En el contexto de su historia individual, el hombre podrá ser protagonista de esas diferentes maneras de la afirmación de la vida; podrá andar su camino por diversos lados.

La voluntad de conservación y la reproducción sexual como afirmación de la voluntad de vivir, están apoyadas en el cuerpo. Por medio de la voluntad de conservación organizamos la vida, hacemos planes, intentamos prever los acontecimientos con la intención de ahuyentar, disminuir o impedir que el dolor irrumpa en nuestra vida. En la búsqueda de la conservación de la vida, el hombre podrá incluso, volverse violento, para afirmar su propia vida, no raras veces exterminando la vida de los demás. En su lucha por la conservación, el hombre vacila entre la serenidad y la violencia, sin embargo la conservación es la manera menos vigorosa de afirmar positivamente la voluntad de vivir. Si no hubiera otra forma de afirmar la voluntad de vivir que no sea la conservación tendríamos que admitir que con la muerte del cuerpo se extinguiría también la voluntad que en él se manifiesta, pero la voluntad no puede ser extinguida ni puede cambiar pues solo tiene poder sobre ella la condición de que sea exactamente tal como es. Por la voluntad de reproducción sexual, manifestada en el acto

sexual, se asegura la continuidad de la especie, engarzándose ahí generaciones de vivientes; una eternización de la voluntad de vivir; una perpetuación del manifestarse de la voluntad universal, un perenne proceso gestor.

El proceso de gestación de vida, por perenne que sea, presupone la muerte y por eso produce dolor ya que el dolor pertenece a la naturaleza humana y es inevitable. La existencia es una lucha constante para mantener la vida, incluso de la inexorable seguridad de finalmente, perderla. Engendrar la vida es también engendrar la muerte, puesto que vida y muerte son fenómenos de la vida. La vida es como una moneda que tiene dos caras, vida/muerte; vivir es caminar para la muerte ya que según Schopenhauer, "la vida misma es un mar sembrado de escollos y arrecifes que el hombre tiene que sortear con el mayor cuidado y destreza, si bien sabe que aunque logre evitarlos, cada paso que da le conduce al total e inevitable naufragio, la muerte"²⁷.

Aún así, delante de esa condición dolorosa de la vida, el hombre se encuentra motivado por la reproducción, que no tiene como finalidad última la satisfacción sexual, o el deseo de continuidad de la prole, de una descendencia, sino la preservación de la especie. Independientemente de la infalible muerte, empleamos el esfuerzo de la vida en desear la vida. La vida, así, aún prevalece y a pesar de todos los infortunios, todas las luchas, esfuerzos, tristezas y dolor el hombre continúa reproduciendo la vida. Imponiéndose, en su condición de voluntad, como esencia íntima de la Naturaleza,

"la voluntad de vivir, se manifiesta más enérgicamente que en parte alguna en el instinto sexual; los poetas y filósofos antiguos, entre ellos Hesíodo y Parménidas, decían, con sentido profundo, que Eros (el amor) era el primero, el principio creador de donde todas las cosas salieron"²⁸.

Percibiendo la existencia como que atravesada por la voluntad de vivir, Schopenhauer, nos deja una "*metafísica del amor*", como propone Maceiras.²⁹ Buscando en el otro cualidades que puedan justificar sus opciones amorosas, el amante nada más encuentra en el otro a no ser una manera de garantizar lo más puro, la preservación de la especie. Engañado, el hombre nada más es que un mero trabajador de

²⁷ *Ibid.*, p. 542.

²⁸ *Ibid.*, p. 560.

²⁹ Maceiras, *o.c.*, p. 97.

la especie, que ofrece y renuncia, sin saberlo, a su heterogeneidad personal, y a su presente en virtud de la generación futura, sujetándose a todos los riesgos y contingencias determinadas por la voluntad; por eso, la vida, que siempre es "una historia de amor", sigue repleta de dolor, pues los amores irán anejos a los dolores que implica la vida como tal, pues el dolor es inevitable. Así sigue su curso el hombre, buscando siempre en el otro aquello que le falta, buscando depurar aquello que desea preservar perpetuándolo; sigue engañado por las apariencias del fenómeno, envuelto en el velo de Maya.

Otra manera de afirmar la voluntad de vivir es la práctica de la justicia. De igual manera que la superación del dolor se encuentra fortalecida en la voluntad de vivir, la injusticia se ve superada mediante la práctica de la justicia. Schopenhauer señala al Estado como sede temporal de la justicia. En el Estado se da la implantación de lo colectivo, quedando así debilitado el "*principium individuacionis*" y así se supera el individualismo, se supera la busca del arrebatamiento del otro, dado que el hombre siempre desea encontrar en el otro aquello que le falta. Se busca en el otro lo que a uno le falta, se busca en el otro a sí mismo, "el ofensor y el ofendido son un mismo ser en el fondo que, engañados por las apariencias del fenómeno, no se reconocen ni ven que son al mismo tiempo culpables y víctimas".³⁰

Mezclándose el yo/otro, irrumpe de nuevo la posibilidad del amor, de la bondad que supera el "*principium individuacionis*" y promulga la unidad ontológica que nos vincula a la humanidad. Al caerse el velo de Maya, velo de la ilusión que cubriendo los ojos de los mortales los hace renunciar a lo real, toda distinción entre los individuos debe quedar borrada puesto que reconocemos la humanidad como unidad, más allá de nuestra individual singularidad.

Puesto que la libertad es patrimonio de la voluntad que en constante sin razón todo lo penetra, y que el hombre como individuo particular está empíricamente determinado, no es libre para transformar esa realidad. Buscando aplacar esa parte inferior invencible y sin freno de su ser y de la voluntad, el hombre intenta cambiar la virtud en ascetismo buscando negar, a través de esa metamorfosis, definitivamente la voluntad, en sí mismo y en el mundo, convirtiendo de esta forma la vida en una perenne vía ascética, que nada más es, sino, otra vez la negación de la voluntad de vivir y

³⁰ Schopenhauer, *o. c.*, p. 590.

resignación en el dolor. Aquel que se entrega al ascetismo como búsqueda de solución de la vida, nada más hace que afirmar su pertenencia al fondo común de la voluntad, como todos los demás seres de todo el universo.

¿Al hombre sólo le queda el suicidio? ¿Una afirmación de la voluntad negativa, que no de la negación de la vida misma, resulta otra vez, en una afirmación de la voluntad? El suicida matándose, busca eliminar un dolor de forma alguna eliminable, niega al individuo, no a la especie. Negando la vida individual pasa a afirmar la voluntad universal y al mundo como dolor. La voluntad se afirma en él por la supresión de su fenómeno, ya que no puede de otro modo.

"La voluntad de vivir considera siempre como cierta la vida, y lo esencial en la vida es el dolor, por lo que el suicidio es un acto inútil e insensato, es decir, la destrucción voluntaria del propio fenómeno, mientras que la cosa en sí permanece intacta, como el arco iris permanece inmóvil por rápida que sea la sucesión de las gotas de agua que lo sustentan"³¹.

¿Cuál es pues el camino para que la vida pueda transcurrir tranquila? Lo que hace posible una vida hermosa y puede proporcionar al hombre los más genuinos placeres, es el conocimiento puro, extraño a toda volición,

"es pues el gusto de lo bello, los depurados placeres del arte, precisamente porque nos apartan de la vida real transformándonos en espectadores desinteresados; como exigen raras dotes es patrimonio de unos pocos, aun a estos mismos sólo les divierte como un sueño pasajero y aun les hace más susceptibles de grandes sufrimientos y los aísla de los otros marcadamente inferiores a ellos, por lo que todo viene a compensarse"³².

El consuelo de la vida está pues en el arte, en el placer de lo bello que hace olvidar las penas de la vida.

³¹ *Ibíd.*, p. 634.

³² *Ibíd.*, p. 543.

2.2. Los límites del conocimiento

Partiendo de la afirmación de que el mundo es mi representación, que la apariencia del fenómeno no pasa de representación, el mundo fenoménico está condicionado por el sujeto; los elementos que hacen posible el conocimiento del mundo provienen del sujeto. El mundo se presenta así, como causa de impresiones y aquello que a priori viabiliza el acceso al conocimiento, que pertenece por completo al sujeto. La causalidad, impresiones, espacio y tiempo en los que se efectúan los procesos del conocimiento, deben ser reducidos a representaciones subjetivas, puesto que el mundo se encuentra enteramente sometido a las leyes del sujeto. El sujeto es el que conoce todo y por eso el sujeto es la base del mundo, "la condición supuesta de antemano por todo objeto perceptible"³³ Como conocedor, el sujeto está presente en cada uno de los seres que conoce, está pues, fuera del tiempo y del espacio. Sin embargo nunca conocemos al sujeto, puesto que él existe como conocimiento y está donde está el conocimiento. Solamente un sujeto unido al objeto puede completar al mundo como representación, pues el mundo como representación, está esencialmente constituido por dos mitades inseparables, el objeto y el sujeto.

El objeto se realiza en el tiempo y en el espacio y desde allí se vuelve plural. Sujeto y objeto se funden en las representaciones y solamente así existe el mundo como representación. Si desaparece una de esas mitades, desaparecerá el mundo como representación. Entre objeto y sujeto existe una relación de reciprocidad, donde empieza el objeto, termina el sujeto; "cada uno de los dos sólo tiene sentido por y para el otro"³⁴.

En el mundo de las representaciones, éstas pueden ser intuitivas y abstractas. Todo el mundo visible, o sea, toda la experiencia y todas las condiciones que lo hacen posible, forman parte de las representaciones intuitivas. Las representaciones abstractas están compuestas por conceptos y son algo exclusivo del hombre, puesto que el hombre dotado de razón, tiene la oportunidad de formular conceptos, ya que la voluntad-energía actúa en él otorgándole una configuración anatómica con posibilidades de conocer y sentir. La acción que sirve de punto de partida para la intuición, se encuentra en el cuerpo. El cuerpo es pues el objeto inmediato del sujeto y en él está la llave que permite el conocimiento de los demás objetos. A través de las sensaciones el

³³ *Ibid.*, p. 205.

³⁴ *Ibid.*, p. 205-206.

cerebro es capaz de hacer abstracciones y criar nuevas combinaciones, pero éstas tienen su origen y se nutren en las representaciones intuitivas. Todo lo que se nos tiene que dar, todos los objetos existentes, incluso el propio cuerpo se nos da como fenómeno sometido a las propiedades del sujeto. Entonces las múltiples relaciones en el espacio, en el tiempo, en la causalidad, son propiedad y patrimonio del sujeto. No existe nada en el mundo que no esté forzosamente condicionado por el sujeto; el mundo no existe a no ser por el sujeto, puesto que el mundo es su representación. "Una realidad que constituyese un objeto en sí, que no fuese representación ni voluntad... sería un monstruo como los que vemos en los sueños."³⁵

Tejiendo algunas consideraciones sobre Kant, que admitía la objetividad del mundo independientemente del sujeto, Schopenhauer vuelve a afirmar que el mundo es representación y que por medio del entendimiento se coordina la pluralidad de la intuición y se reduce a la unidad y que cuando se establecen categorías, éstas son el resultado del conocimiento del objeto de la intuición, que se da a priori. Contraponiéndose a Kant en lo que dice respecto a las categorías como unificadoras de las experiencias, Schopenhauer, propone un nuevo elemento unificador de las experiencias. Para él el elemento que promueve la unión de la experiencia es, el principio de la razón suficiente, que da la razón adecuada al mundo. Explicitando lo que viene a ser el principio de la razón suficiente, afirma Schopenhauer:

"el principio de la razón suficiente es la expresión común de todas estas formas del objeto, conscientes a priori, y que por consiguiente, todo lo que nosotros sabemos puramente a priori, no es sino el contenido de aquel principio y lo que de él se sigue, y en él se expresa todo nuestro conocimiento cierto a priori" sueños³⁶.

Por medio del referido principio, se formulan las diferentes maneras de representar al mundo, dando un adecuado fundamento a las cosas, puesto que es ese el principio que da razón a la estructura y funciones de las cosas. En el mundo como representación, toda representación se produce en virtud de la causalidad, aplicándose así al mundo la misma causalidad. Schopenhauer establece cuatro formulaciones del principio de la razón suficiente, a saber: el devenir, el conocer, el ser y el actuar. El

³⁵ *Ibid.*, p. 205.

³⁶ *Ibid.*, p. 206.

hombre representa al mundo a través de esas cuatro formulaciones.

En el ámbito del devenir, el principio de la razón suficiente se da a conocer por medio de la ley de la causalidad que se manifiesta en toda la complejidad de la realidad empírica donde se dan las relaciones entre las cosas. La sucesión de las cosas en el tiempo ocurre a partir de ese principio y la causa se presenta como anterior al efecto. Son tres los modos como la causalidad se manifiesta en la naturaleza: la causalidad puede manifestarse como causa en sentido exacto, preciso, no soportando modificación; manifestarse como algo que anima y incita a la realización de algo o puede manifestarse como motivo. Estos modos de la manifestación de la causalidad van a determinar la diferencia entre cuerpos inorgánicos, plantas y animales cuya nitidez encuentra en ellos la causalidad. Respectivamente el mundo inorgánico se guía por la causalidad en sentido estricto, mientras que la vida orgánica se rige por la excitación y el estímulo; los motivos pertenecen a la vida animal, pues la actividad es dirigida por el conocimiento. De acuerdo con el pensamiento de Schopenhauer, cualquier motivo es una causa. "De la ley de la causalidad se derivan la ley de la inercia (no hay cambio sin causa) y la ley de la persistencia de la substancia"³⁷. El modo como el mundo empírico se presenta a través de la causalidad, se expresa por el principio de razón suficiente del devenir.

La segunda función del principio de la razón suficiente se pone de manifiesto en el conocer. Por medio de la manifestación del principio de razón suficiente se hace posible relacionar los conceptos que proporcionan la implantación de juicios y las relaciones de los juicios entre sí. De este modo, la verdad de cualquier conclusión se reconoce en las relaciones de los juicios entre sí. La clase de objetos establecida por ese principio es exclusividad del hombre y a través del referido principio, las relaciones intelectivas son conocidas a priori por el hombre.

La tercera función del principio de la razón suficiente se encuentra relacionada con el ser y rige las leyes que habrán de posibilitar las determinaciones mutuas, existentes entre el tiempo y el espacio. La realidad de los conocimientos matemáticos está fundamentada, a priori, en ese principio.

La cuarta y última aplicación del principio de razón suficiente, establecen las relaciones y dependencias entre las acciones. Aplicando ese principio estamos

³⁷ Maceiras, *o. c.*, p. 61.

autorizados a preguntarnos sobre el porqué de las decisiones "escogidas". Los motivos pueden cambiar, la causa es determinista. El mundo humano se mueve por los motivos. Los motivos están entre las causas. Cuando surge el motivo, se descubre la causalidad en el sujeto agente, reintroduciéndose de nuevo el tema de la primera formulación. Declarando cómo la causalidad se procesa en la naturaleza, el principio de la razón suficiente "es la fuente primera de todas las explicaciones y toda explicación le supone"³⁸.

De acuerdo con el estudio de Maceiras, ese enunciado lleva a la conclusión de un determinismo múltiple en Schopenhauer, una vez que cada formulación del principio prevé un tipo de necesidad:

"Una necesidad natural y física regida por la ley de la causalidad (primera formulación).

Una necesidad lógica, derivada de la ratio cognoscendi (segunda formulación).

Una necesidad matemática derivada de la ratio essendi (tercera formulación).

Una necesidad humana o moral basada en la ratio de la motivación (cuarta formulación), que se impone al hombre, necesidad derivada de la causalidad determinante del motivo y, por tanto, negadora de la libertad"³⁹

¿La causalidad sería pues, la necesidad que el entendimiento descubre en el mundo y en las acciones? La causalidad no es, en definitiva la necesidad que el entendimiento descubre en el mundo y en las acciones. La causalidad como ley de la representación, nos hace conocer a priori, sin necesidad de recurrir a la experiencia, por lo tanto puede escapar y prescindir de la experiencia. El entendimiento, de acuerdo con Schopenhauer, tiene como único destino el de poder conocer la causalidad y como su única y simple función, transformar la oscura e insignificante sensación en intuición. "Este mundo como mundo de la representación, existe sólo por el entendimiento y para el entendimiento"⁴⁰. Ante tales consideraciones vemos que, como cualquier otra realidad, el entendimiento es una objetivación, una concreción de la voluntad. Si el entendimiento es una concreción de la voluntad, que objetiva la voluntad, estará

³⁸ *Ibid.*, p.62.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ Schopenhauer, *o. c.*, p. 213.

consiguientemente sometido a la voluntad universal, cumpliendo siempre sus fines y sus objetivos.

De esta forma, el entendimiento sólo podrá conocer la realidad fenoménica; solamente aquello que aparece, que se presenta, la manifestación, los seres individuales, un mundo que se manifiesta en el movimiento, pero que no conoce la esencia misma oculta en el en sí del mundo, la razón de ser del fenómeno; no conoce el grado en que las individualidades participan en los seres. El entendimiento sólo accede a la los fenómenos, o sea a la concreción de los organismos, no accede a la Idea misma que les da sentido, o sea, a la esencia misma, por lo tanto lo verdadero en sí, la voluntad misma, la esencia de los seres permanece incognoscible. Al tener su origen en la voluntad, el acceso al conocimiento adecuado no se realiza y por consiguiente, él en sí del mundo se torna impenetrable por medio del conocimiento. Toda la conducta reflexiva del hombre se encuentra, enteramente, bajo el yugo de la voluntad. El conocimiento, por mayor que sea la evidencia de su extensión, está referido al mundo fenoménico, hace posible el acceso a cada uno de los seres de la naturaleza, como expresión de los modos concretos de manifestarse la voluntad universal.

En el mundo tanto el sujeto como el objeto son realidades fenoménicas puesto que se contextualizan en el ámbito de lo experimentable, son modos concretos de manifestación de la voluntad universal, pero el en sí del mundo, no se nos da a conocer como fenómeno. Si los seres en la naturaleza son modos concretos de manifestación de la voluntad y si el conocimiento da acceso solamente a esa manifestación fenoménica, entonces el conocimiento accede a la sombra de las cosas reales, al reflejo del en sí del mundo y no a la esencia misma, que por ser energía prerracional y universalmente activa, por ser fuerza ciega en la naturaleza, es inalcanzable e impenetrable por medio del conocimiento.

El conocimiento se vuelve así una quimera, se vuelve limitado, pues no consigue alcanzar el en sí del mundo como totalidad ni el en sí de cada cosa como singularidad, puesto que estos nada más son que la voluntad universal, esencia invisible de todo cuanto existe.

Al mundo como representación se le superpone un mundo que no es sólo representación; un mundo que escapa al conocimiento: la voluntad irracional. Schopenhauer resaltaré, por lo tanto, que el principio de razón no será suficiente para

llegar a la esencia misma, al en sí del mundo. Constatando la insuficiencia del conocimiento, irrumpe el arte como conocimiento posible y verdadero. Por delante de los ojos del artista desfilan "casi todos los cuadros posibles de la vida"⁴¹ y el conocimiento es para él como "el sol que ilumina el mundo y le revela su sentido"⁴².

3. La superación estética de la vida como dolor

"Aquellos que fuera de la caverna, contemplaron el sol directamente y vieron las cosas (las ideas) no pueden ver en la caverna, porque sus ojos no están acostumbrados a la oscuridad"⁴³. Así continúa Schopenhauer refiriéndose al mito de la caverna de Platón en La República y estableciendo los contactos del mundo del arte con el mundo de la locura, ya que el artista desaparece como fenómeno y se sitúa fuera del tiempo y del espacio. Desposeído del principio de razón y de las facultades cognitivas que están al servicio de la voluntad, el artista- poseído por vivos afectos y pasiones poco razonables- abdicará de limitar su conocimiento a las cosas individuales, para conocer las ideas. Abstrayéndose de las cosas y concentrando toda su fuerza en la visión intuitiva, el artista no se limita a establecer la relación entre las cosas que peculiarmente configuran el principio de razón. Así, impregnado de intuición, se pierde en las cosas, olvidándose de sí mismo como individuo y de la particularidad de su voluntad, convirtiéndose en puro sujeto,

"en claro espejo del objeto, de tal modo que parece que el objeto está solo, sin el ser que lo percibe y que no se puede separar el sujeto que percibe de la percepción misma, sino que ambos son una misma cosa, porque la conciencia en su totalidad está completamente ocupada y llena por una sola imagen intuitiva; cuando de este modo el objeto se ha desprendido de toda relación con algo que no sea él mismo y el sujeto se ha emancipado de todo lo que le liga a la voluntad, lo conocido entonces no es ya la cosa particular, sino la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad, en ese grado; por eso mismo el que se entrega en esta intuición no es ya individuo, pues el individuo se ha perdido en tal acto intuitivo, sino el puro

⁴¹ *Ibid.*, p. 407.

⁴² *Ibid.*, p. 408.

⁴³ *Ibid.*, p. 410.

sujeto del conocimiento, por encima de la voluntad, de la pasión y del tiempo"⁴⁴.

Superando las cosas individuales, que existen en función y condicionadas por diversas relaciones y por lo tanto, forman parte del mundo fenoménico, del mundo de las apariencias, el artista pierde su naturaleza de individuo y sin voluntad propia, se convierte en puro sujeto del conocimiento. Solamente de esta manera rompe con el "*principium individuacion*", al que está subyugado el conocimiento intelectual y lo supera, tanto en sí mismo, como en el objeto que se propone conocer, transformándose en espejo de la voluntad universal. Actuando por la voluntad universal, el artista sobrepuja el "*principium individuacion*" subjetivo y también el principio de individuación del objeto, puesto que de las cosas escapan su anecdótica presencia de singularidades individuales, no son ya tal cosa particular sino pasan a ser la representación de formas o cualidades permanentes y universales, la forma eterna, la Idea misma. En su carácter de individuo no tiene otra clase de conocimiento que el regido por el principio de razón y esa manera de realización, excluye el conocimiento de las ideas. Para realizar la travesía del conocimiento de las cosas particulares al conocimiento de las ideas, hay que tener en el sujeto un cambio análogo y correspondiente a aquel otro gran cambio que se opera en la naturaleza total del objeto, mediante el cual "el sujeto en cuanto conoce una idea, ya no es individuo"⁴⁵, es puro sujeto del conocimiento. El tiempo, el lugar, el individuo conocido y el individuo que conoce, no existen como objeto en relación, puesto que quedan fuera de la cadena de causa y efecto. Entregado a la contemplación de la Naturaleza, absorbiéndose y perdiéndose en ella, el sujeto se convierte en sujeto puro, solamente así comprenderá que es, como tal, la condición, el fundamento del mundo y de toda existencia objetiva.

El arte, resultante de la contemplación de la naturaleza, libre de las formas del principio de la razón, se fundamenta en el conocimiento de las ideas que son su única y verdadera fuente y tiene como finalidad expresar dichas ideas; comunicar el conocimiento de las ideas. A través del arte las ideas son purificadas de todo elemento extraño y dotadas de una fuerza creadora, surgen con poderosa originalidad extraída de la propia vida. De este modo el arte arranca la cadena que tiene cautivas las cosas de

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 397.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 397.

este mundo y libertando al objeto particular que encadenado era algo meramente efímero, lo convierte en representante del todo, transformándolo en el equivalente de la multiplicidad espacio-tiempo. Así las relaciones se deshacen y para momentáneamente la rueda del tiempo, para abrirse un tiempo sin orden, suelto; un tiempo que filtra; "un tiempo que ignora la distinción pasado-presente-futuro, tiempo de cambios y metamorfosis, en el que sucesiones y simultaneidades se sobreponen en la superficie de un devenir inestable"⁴⁶, así como en el mundo de los sueños. Solamente lo esencial se desnuda, haciendo surgir la misma Idea que, detenida y capturada por el artista, se convierte en su objeto; allí el sujeto y el objeto se funden como dos universalidades, rompiendo el "*principium individuacion*", tanto en lo relativo al sujeto como en lo relativo al objeto. Esta fusión, sugiere una complementación, un acto de amor con la vida misma. Se desatan los nudos del mundo como dolor, puesto que en ese instante se suprimen el sujeto y el objeto. Irrumpe entonces el conocimiento puro, emancipado de la servidumbre de la voluntad. Aparece el conocimiento, emancipado de toda motivación causal lógica.

El arte reproduce de esta forma, las ideas, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo; reproduce el carácter efímero de las escenas de la vida, despertando una emoción y desacomodación particular, pues fija lo huidizo y mutable en las imágenes duraderas que forman las escenas aisladas, que entre tanto, completan el conjunto de la vida. Inmovilizando el curso del tiempo cronológico, se descubre otro tiempo; "un tiempo cuya variedad se compara a la danza de las llamaradas de una hoguera: aquí entrecortadas, verticales allá, moviéndose o apareciendo inesperadamente"⁴⁷, un tiempo que eleva lo individual a la condición de universal ya que logra superar la individualidad del sujeto y del objeto, abriéndose entonces, el verdadero acceso al en sí del mundo.

El genio es análogo al cuerpo que en la naturaleza asimila, transforma y crea, produciendo en cada movimiento de la voluntad. Precisamente porque la Idea es intuitiva, el artista no tiene, ni conciencia in abstracto de la intención, ni conciencia de la finalidad de su obra, una vez que ante él suscita vivamente la Idea y no un concepto. Solamente poseído por la inspiración y comprensión del mundo, el verdadero genio

⁴⁶ Pelbert, P. P. (2000) *A vertigem por um fio* - políticas da subjetividade contemporânea. Ed. Iluminuras Ltda., São Paulo. SP., p. 115

⁴⁷ Latour. B.; Michel Serres (1999) *Luzes, cinco entrevistas*. Ed. Unimarco, São Paulo, p. 45.

llega, por un instante, a la genialidad y desvela la esencia del mundo.

El artista se desliza como una estrella fugaz y en ese movimiento se "transmuta", sale de la "horizontalidad" y "verticalidad" del tiempo y pasa a considerar la vida como algo completamente alejado de la sumisión a las leyes de la razón; fuera del dominio del principio de la razón suficiente; fuera por lo tanto, del modelo de Idea cuando ésta cae bajo el dominio del sujeto como individuo. Así, el elemento del artista es este lado del mundo, que cae bajo el conocimiento puro, y su reproducción por el arte, cualquiera que sea ésta.

"El espectáculo de la objetivación de la voluntad le cautiva, ante él permanece atónito, sin cansarse de admirarlo ni de reproducirlo, y mientras esta contemplación dura, él mismo es el que hace el gasto de la representación, es decir, en constante sufrimiento. Este conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en fin del artista"⁴⁸.

Independientemente de la ley de la causalidad, que es la ley del mundo de los fenómenos, el artista se vincula a lo espontáneo, a lo sin razón y por tanto a lo irracional. No elige los motivos racionalmente, él trabaja, produce, crea intuitivamente, ya que participativamente presenta trazos de la voluntad universal, dado que él tiene trascendentalmente, por esencia, la voluntad universal libre. Obrando sin razón alguna el artista es libre, libre del mundo como dolor. Por medio del arte, el artista se acerca a la libertad.

Si el artista está "dentro-del fuera" y "fuera-del dentro" es que está poseído por la voluntad misma y en ese instante se deshacen todos los límites sujeto/objeto y se deshacen también el mundo como disputa y el fundamento del mundo como dolor. Desaparece la relación al fenómeno que es la visibilidad y la concreción de la voluntad universal, en sus distintos grados. La voluntad sin obstáculos, se manifiesta de forma incontenible en el genio que, mónada, atraviesa las cosas. En el camino de su vida el artista atraviesa las cosas y simultáneamente las cosas lo atraviesan, tal como propone Guimarães Rosa al referirse a ello.

"Yo atravieso las cosas y en medio de la travesía veo, que estaba

⁴⁸ Schopenhauer, *o. c.*, p. 492.

entretenido únicamente con los lugares de partida y de llegada. Bien lo sabe usted: hay quien quiere pasar el río a nado y lo pasa, pero, cuando llega a la otra orilla se da cuenta de que está en un punto mucho más abajo, distinto del que había pensado al principio."⁴⁹.

Analógicamente en el arte, el artista atraviesa las cosas sin al mismo tiempo, guiarse por el conocimiento lógico formal. En esa travesía vive en continua despreocupación. Vinculándose apenas a lo espontáneo, a lo inmotivado, se deshacen los límites del objeto que ya no puede separarse del sujeto, puesto que ambos son la misma cosa y se decide así la ruptura del "*principium individuacion*". En estado contemplativo puro, es decir, elevado depurado y libre sujeto del conocimiento, el sujeto está liberado de todos los sufrimientos de la voluntad y de la individualidad. Entonces desasiéndose de la voluntad, el sujeto se abandona al conocimiento puro y libre. Un nuevo mundo se le presenta; y ya no existe el dolor ni la dicha pues ni el dolor ni la felicidad franquean estos límites.

Emancipado de la servidumbre de la voluntad, logrando sacudir su yugo, el hombre "libre de todos los fines de la voluntad, puede subsistir por sí mismo como espejo claro y limpio del mundo, y entonces nace el arte."⁵⁰ Así la praxis estética en la obra de Schopenhauer emerge como acontecimiento donde el entendimiento se libera del vasallaje a la voluntad. En una libera/acción del entendimiento del vasallaje a la voluntad, los flujos corren libremente en el arte, que es eterno, vivo y no tiene antigüedad, "no puede envejecer, sino que aun pasados muchos años, sigue conservando su frescura y novicidad; deja de estar expuesto al desconocimiento y al olvido".⁵¹ No puede ser refutado, ni considerado falso porque agarrado a la vida, conserva eternamente su fuerza y su frescor; pertenece a la humanidad de forma atemporal.

4. El arte y las artes: obra del genio y perfección del conocimiento

El arte, como actividad de un ser sobrehumano, distinto del individuo que sólo en determinados momentos se apodera de él, será considerada como traslación a

⁴⁹ Guimarães Rosa, J. (1968) *Grande Sertão Veredas*, Livraria José Olímpio, Ed. Rio de Janeiro, p. 30.

⁵⁰ Schopenhauer, o. c. p. 370.

⁵¹ *Ibid.*, p. 459.

una obra concreta del en sí de las cosas, haciendo visible el mundo invisible. El arte será "el género de conocimiento que considera la verdadera esencia del mundo independiente y fuera de toda relación, el contenido real de sus fenómenos no sujetos a cambio alguno, y por lo mismo conocido en todo tiempo con la misma verdad".⁵² De esta manera el arte considera la idea, fruto de la identidad del sujeto puro y del objeto puro, que es la objetivación inmediata y adecuada de la cosa en sí, o en otras palabras, la voluntad misma. Por definición el arte es la consideración de las cosas independientemente del principio de razón, de manera diferente y opuesta a otras concepciones de las cosas que se dan por la vía de las ciencias y los experimentos. Fruto de la pura contemplación, el arte reproduce las Ideas eternas, así reproduce lo esencial, lo permanente en todos los fenómenos mutables del mundo. Proporcionando al hombre, en esencia, lo mismo que el mundo visible, el arte es la relación acabada de todo lo que hay en la vida, en el mundo, de modo más perfecto y concentrado, así podemos llamarle "la flor de la vida" de acuerdo con Schopenhauer.⁵³

La vía de la ciencia y la experiencia, siguiendo la ley constante del principio de razón recorre un camino regido por la consideración racional, que muestra su utilidad en la ciencia y en la vía práctica. Esta vía indica siempre una fuente de nuevas posibilidades por el hecho de no encontrar jamás un resultado definitivo, acabado; "esa clase de consideración puede ser comparada a una línea horizontal que se prolonga infinitamente".⁵⁴ sin encontrar satisfacción completa.

La vía del arte recorre otro camino diferente puesto que, atravesando todas las cosas en cualquier punto, las corta perpendicularmente. Esta vía, prescindiendo del principio de razón, es la vía seguida por el genio, "que comprende a la Naturaleza a media palabra y expresa de modo acabado lo que ella solo balbucea"⁵⁵. El arte expresa la Idea de que, concebido en la pura contemplación, pone de manifiesto la esencia y lo permanente de todos los fenómenos del mundo. Schopenhauer pone de relieve que la consideración regida por el principio de la razón, se orienta por los supuestos aristotélicos, en cuanto que la consideración regida por la contemplación, propia del mundo del arte, se orienta por los supuestos platónicos y, como un rayo de sol, atraviesa

⁵² *Ibid.*, p. 404.

⁵³ *Ibid.*, p. 492.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 404.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 444.

todas las cosas. Metafóricamente Schopenhauer ilustra su concepción sobre estas dos propuestas, afirmando que la consideración regida por el principio de razón, la primera, "recuerda las gotas de agua de una catarata, innumerables y violentas, que son reemplazadas incesantemente por otras y no reposan jamás; la segunda, el arco iris, cerniéndose majestuosamente por encima de este tumulto"⁵⁶.

Schopenhauer atribuye la contemplación estética a dos elementos inseparables, a saber: el conocimiento del objeto, o sea, el conocimiento de la Idea entendida como forma permanente de todo género de objeto, conforme el concepto de ideas platónicas, y la autoconciencia del que conoce como sujeto puro del conocimiento y no como individuo. Como se ha dicho anteriormente la condición para que esos dos elementos se fusionen, es la capacidad de desligadura del conocimiento fundado en el principio de la razón, que en grados de intensidad diferente, podrá ser alcanzado también por el hombre común, mientras que la capacidad de perderse en el objeto, es decir, la contemplación pura es propia del genio que se olvida de su propia persona y de sus intereses pues posee una cantidad excedente del conocimiento que es mayor que el necesario para el servicio de una voluntad individual. Este además de conocimiento libre de la voluntad individual se convierte en puro sujeto de la voluntad "en espejo de la esencia del mundo"⁵⁷.

En el interior del conocimiento estético existen dos esferas inseparables: lo bello y lo sublime. Aunque inseparables se puede concretar la distinción entre lo bello y lo sublime, como lo propone Schopenhauer en los siguientes términos:

"frente a lo bello, el conocimiento puro se produce sin lucha, pues la belleza del objeto, que no es más que su propiedad de facilitar el conocimiento de la Idea, aparta de una manera suave e inadvertida para la conciencia, la voluntad y el conocimiento de las relaciones sujeto a ella.. Sin embargo, la conciencia subsiste como sujeto puro del conocimiento, borrando el recuerdo de la voluntad. Pero en lo sublime, el conocimiento puro ha de ser logrado previamente por el sujeto, arrancándose con violencia y conscientemente las relaciones del objeto, que conoce como hostiles para él, y elevándose libre y deliberadamente sobre su voluntad y el conocimiento, de todo lo que con ella se relaciona"⁵⁸.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 405.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 405

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 422.

Lo bello por lo tanto supera la individualidad e imperceptiblemente la universalidad se logra en lo bello. Lo sublime es la intuición estética alcanzada con violencia y dificultad por parte del sujeto; para obtener este estado de elevación hay que conquistarlo y conservarlo.

Ello produce miedo y lanza al sujeto en la angustia pues la voluntad vuelve sobrecargada de sus fueros, imponiéndose en la concreción del sujeto y también de cada objeto. Si esa pasa a ser la fuerza predominante, el artista perdiendo su condición, se ve enredado por el "*principium individuacion*". Para vencer y desvincularse de la atadura de lo individual fenoménico, se impone la lucha. La belleza es más objetiva cuanto mayor claridad y precisión tienen sus formas de expresar la idea. Procurando una satisfacción inmediata, surge lo bello estimulando la voluntad y al concederle una satisfacción inmediata, prende al sujeto puro del conocimiento y lo reduce a la condición de siervo de la voluntad y como tal se manifiesta de forma contraria a lo sublime. Las esferas de lo bello y de lo sublime se encuentran incrustadas tanto en el arte como en la naturaleza. Schopenhauer afirma que "la naturaleza posee en más alto grado esta propiedad, proporcionando al hombre más indiferente momentos fugaces de goce estético"⁵⁹. En este sentido la naturaleza es una fuente que proporciona a todos una vía de acceso al goce estético. En un estado de encantamiento se entrega a la contemplación de las ideas y cuando el encanto se desvanece, se vuelve al conocimiento regido por la razón, por lo tanto, se pasan a percibir las cosas individuales, como individuo. Los hombres, en su mayoría, permanecen casi siempre en ese tránsito con la vida, buscando en los objetos solamente las relaciones con la voluntad. En general, las cosas que se distancian de las relaciones, pierden la intensidad de sus ecos y se esquivan el desinterés objetivo, deshaciéndose en el aire.

El placer estético, considerando las condiciones subjetivas, promueve la liberación del conocimiento del vasallaje de la voluntad, la supresión del yo como individuo, la elevación de la conciencia a puro sujeto del conocimiento, libre de cualesquiera relaciones temporales y voluntarias. Frente a ese aspecto subjetivo de la contemplación estética, surge siempre el lado objetivo de la misma, como una correlación necesaria, o sea, la concepción intuitiva de las ideas platónicas. El hombre tanto puede presentarse como poseído por las fuerzas ciegas de la voluntad,

⁵⁹*Ibid.*, p. 421.

expresándose muchas veces por medio de la violencia, como podrá, condicionado por el conocimiento perfecto, desnudarse de su condición de individuo y como sujeto libre manifestarse como eterno manantial de luz. Como la luz, el símbolo de todo lo bueno es para Schopenhauer, la más hermosa de todas las cosas, aquel que es por ella bañado, se regocija con la alegría del conocimiento puro y con los caminos que a él conducen; los placeres estéticos fundados en los principios subjetivos del gozo estético. El genio se coloca en la vida, como puntos de luz, haciendo transparente la esencia, lo substancial del en sí del mundo. A través de su mirada, la luz enfoca el en sí del mundo, revelándose la con/fusión sujeto/objeto.

Ahora, como elemento, la luz pone de manifiesto la multiplicidad de los colores, predisponiendo el goce estético y para Schopenhauer el elemento la luz es la condición y correlación del más perfecto conocimiento intuitivo, único que no afecta inmediatamente a la voluntad.

Como un fenómeno rarísimo en la naturaleza que excepcionalmente aparece en la vida, el genio es aquello capaz de, a través de la contemplación pura, perderse en el objeto, en el completo olvido de la propia persona y sus intereses, conteniendo en su esencia la capacidad preeminente para esta contemplación. Esta elevación del intelecto constituye una anomalía y se encuentra muy próxima de la locura. El loco, en la percepción de Schopenhauer, conoce con claridad hechos actuales y hechos pasados, pero **pierde** de vista las relaciones y sin poder dominar las cosas, comete errores y cae en el claro delirio. El genio **olvida** el conocimiento de las relaciones y de las relaciones de las cosas entre sí estructurado en el principio de razón. Temporalmente estas relaciones, se pierden para el genio, puesto que son simplemente olvidadas. Todo el conocimiento derivado del principio de razón se queda en suspenso de modo que el genio pasa a buscar en las cosas solamente las ideas e intuitivamente expresa la esencia de las Ideas. Expresando la Idea misma de las cosas, una única cosa pasa a representar su género entero. "Los objetos aislados que contempla aparecen a sus ojos con tan viva luz, que los demás eslabones de la cadena retroceden en la oscuridad y esto da lugar a fenómenos que tienen mucho parecido con los de la locura"⁶⁰.

Entre el loco y las cosas se produce una hendidura, una grieta de imposible costura, puesto que no hay camino viable para la elaboración. Por lo contrario, el genio

⁶⁰ *Ibid.*, p. 414.

elabora la Idea y depurando lo imperfecto del objeto, lo perfecciona a través de múltiples modificaciones, elevándolo a la calidad de esencia pura, a la Idea misma. El genio percibe en todo, lo extraordinario, porque ve el en sí de las cosas y no las ve como individuo, ni las ve como objetos. Por eso no se detiene en la justa medida de las cosas y por lo tanto, carece de moderación.

"Conoce muy bien las ideas, pero desconoce a los individuos. De aquí que, como ya hemos hecho notar, por el hecho de no tener un perfecto y exacto conocimiento del hombre, porque conoce muy mal a los hombres, al poeta se le engaña con facilidad y se le convierte en juguete de las gentes astutas"⁶¹.

Según Schopenhauer entre el loco y el genio todo se da en función del grado, por lo tanto no tenemos que sorprendernos con la genialidad en la locura, ni con la locura en la genialidad, aunque el loco y el genio sean absolutamente distintos. La genialidad para Schopenhauer "no es otra cosa que la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu, en oposición a la dirección subjetiva encaminada hacia la propia persona, o sea, hacia la voluntad".⁶²

Como una facultad que posibilita al hombre caminar en la vida como un contemplativo, perdido en la intuición y emancipado del conocimiento, que originariamente está a servicio de la voluntad y su servidumbre, la genialidad es, la expresión del sujeto puro del conocimiento. Manteniendo una visión transparente del mundo, el genio está envuelto por la fantasía, que pulverizada ante su mirada, transfigura las cosas, presentándolas no como la naturaleza realmente las hizo, sino como deseaba hacerlas y no las hizo, debido a la lucha que sus formas sostienen entre sí.

Así, una cierta dosis de fantasía es compañera e incluso condición indispensable para el genio, aunque, la posibilidad de fantasía no es sinónimo de genialidad, puesto que muchos hombres son capaces de fantasear y no construyen a no ser castillos de arena ya que en su fantasía contemplan los objetos en su condición de interesados y dirigidos al principio de la razón, convirtiendo el acaso en un compendio topográfico para su caminar. En su caminar, el genio es capaz de considerar las cosas de modo objetivamente puro y penetrando íntimamente en la Idea del objeto, lo contempla

⁶¹ *Ibid.*, p. 414.

⁶² *Ibid.*, p. 405.

desinteresadamente, recreando en la contemplación la vida misma. Para el hombre común "el conocimiento es como una linterna que dirige sus pasos; para el genio, es el sol que ilumina el mundo y le revela su sentido"⁶³. Si el genio es guiado por la luminosidad del sol y el hombre común es guiado por la luz de una linterna, nos encontramos con algo que se traduce en intensidad, en grado.

El genio aprovisionado de intensa sensibilidad y capacidad en sumo grado, es aquel cuya habilidad consiste en conocer las ideas independientemente del principio de razón, no limitándose al conocimiento de las cosas individuales condicionadas por diversas relaciones y en ser correlación de la Idea misma, puesto que pierde su naturaleza de individuo para transformarse en puro sujeto del conocimiento. Esta capacidad, sin embargo, no se restringe solamente al genio, sino que es una capacidad patrimonio de toda la humanidad, que se manifiesta en la diversa intensidad de grado. Sin esta capacidad, los hombres comunes estarían imposibilitados de apreciar las obras de arte y privados de sensibilidad estética. El genio se distingue del loco y del hombre común, al perder su condición de individuo para convertirse en puro sujeto del conocimiento.

Así como cada ser participa de las cualidades expresadas en los grados según su mayor o menor complejidad y por lo tanto la voluntad se objetiva en distintos grados, para Schopenhauer, cada arte, como expresión de la idea, manifestará los innúmeros estados del ser, haciendo intuitivas las ideas de cada grado de objetivación de la voluntad. De esta forma, Schopenhauer tipifica las diversas artes, estableciendo una distinción entre ellas, a partir de la participación de los grados de la voluntad expresados en cada arte.

4.1 Las bellas y diversas artes

Teniendo como finalidad expresar las ideas, la principal diferencia y diversidad de las artes consiste en el grado de objetivación de la voluntad que cada Idea expresa. Aunque distintas, pueden explicarse mutuamente por medio de la comparación. Ejemplarizando esta concepción, Schopenhauer afirma que

⁶³ *Ibid.*, p. 408.

"para concebir de un modo completo las ideas en que el agua puede expresarse, no basta verla detenida en un tranquilo estanque o corriendo moderadamente por el cauce de un río, sino que dichas ideas sólo se desarrollan completamente cuando el agua aparece bajo toda clase de circunstancias y obstáculos que, obrando sobre ella, la fuerzan a manifestar todas sus propiedades. Por eso la encontramos bella cuando cae, cuando ruge, o en fin, cuando, dirigida por el arte, se lanza en poderosos surtidores, mostrando así sus diversas cualidades: en estas diversas condiciones conserva fielmente la unidad de su carácter; para ella es tan natural lanzarse juguetona hacia la altura, como reposar inmóvil como un espejo, tan dispuesta está a una cosa como a otra, según las circunstancias"⁶⁴.

En cada modo de expresión artística una misma cosa se manifiesta distintamente pues cada artista capta la configuración real, o sea, la esencia misma de las cosas, sometido a sus propias capacidades, aunque el fin de todos es desarrollar y dar claridad a los varios grados de objetivación de la voluntad, es poner de manifiesto la Idea misma, distinta del tiempo y del espacio. De esta manera unas cosas pueden aproximarse más de lo bello que otras, dado que unas facilitan la contemplación al paso que otras la dificultan. Pero hay cosas que tienen el privilegio de expresar un grado superior de objetivación de la voluntad. En este universo de tanta pluralidad el hombre es, para Schopenhauer, el más bello de todos los seres y "la revelación de su esencia el más alto fin del arte"⁶⁵.

Todas las cosas, sean orgánicas o inorgánicas, manifiestan las ideas por las cuales se objetivan los grados más ínfimos de la voluntad a grados más elevados de la voluntad y las diversas ramas del arte tendrán por objeto hacer intuitivas las ideas de cada grado de objetivación de la voluntad.

En la diversidad de las artes Schopenhauer destaca la arquitectura, la escultura, el arte de la jardinería, la pintura, la poesía, la tragedia, la música buscando explicitar a través de esa tipificación como se hacen intuitivas las Ideas de cada grado de objetivación de la voluntad.

La arquitectura al tener una finalidad utilitaria, se pone al servicio de la voluntad y no del conocimiento puro como requiere el arte esencial. De acuerdo con Schopenhauer, la arquitectura no podrá ser concebida como arte en la acepción pura de

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 476-477.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 431.

esa palabra, pues en el arte arquitectónico se manifiestan intuitivamente algunas ideas que objetivan los grados más irrisorios de objetivación de la voluntad, tales como, pesantez, cohesión, solidez y dureza. Lo que queda evidenciado como manifestación estética en su esencia, es la lucha que se presenta entre la pesantez y la solidez que son manifestación de grados ínfimos de objetivación de la voluntad. Estructurada en los principios matemáticos que estudian las formas puras, retratando así el tiempo y el espacio, con ayuda de los cuales surgen las ideas como fenómenos múltiples para el conocimiento del sujeto como individuo, la arquitectura, entre tanto, sobrepuja los efectos matemáticos, la forma, la simetría, y produce efectos dinámicos, o sea, las fuerzas elementales de la Naturaleza, aquellos grados inferiores de objetivación de la voluntad, por lo tanto, las primeras ideas.

En la arquitectura se desarrolla un contra juego dado por la lucha entre la solidez y la gravedad que constituye la vida de la piedra, expresando la manifestación de su voluntad y así da la expresión visible a la objetividad de la voluntad en grados inferiores. En la arquitectura hay toda una relación y configuración entre las partes con el todo determinadas por un fin. Dado esta relación entre las partes, de esta manera, la arquitectura no produce solamente efectos meramente matemáticos, produce también efectos dinámicos, entonces, el placer estético proveniente de la arquitectura nos remite antes a las fuerzas elementales de la Naturaleza, aquellos grados inferiores de la objetivación de la voluntad, aquellas primeras Ideas y por lo tanto no nos habla sólo de las formas y simetrías.

Traduciendo leyes del espacio, las regularidad de las figuras de un conjunto arquitectónico con sus demás partes se encuentran establecidas por la acomodación inmediata de cada pieza a la consistencia del conjunto como un todo; es útil para propiciar la visión y la comprensión del conjunto en su todo y sirve para introducir lo bello en el mundo, sin embargo, todos estos aspectos no constituyen el valor principal, todos pueden ser concebidos como subalternos y ni siquiera la simetría es necesaria, ya que, lo bello también puede ser encontrado en las ruinas.

Al mismo tiempo, las obras arquitectónicas, presentan una cierta relación con la luz; con los efectos de la luz. De ahí que, paradójicamente, junto con la solidez y la gravedad, la arquitectura acaba por expresar la esencia de la luz.

"Como la luz está aprisionada, cohibida, rechazada por las impenetrables masas variamente configuradas, desarrolla su naturaleza y sus cualidades de manera más pura y distinta, con gran placer del espectador, puesto que la luz es la más deliciosa de las cosas, o como la condición y el correlativo del más perfecto conocimiento intuitivo"⁶⁶.

El goce estético presentado por el valor objetivo de la arquitectura es relativamente escaso pues no produce una contemplación absolutamente emancipada del conocimiento individual regido por el principio de razón. Raramente las obras arquitectónicas realizan fines exclusivamente estéticos a semejanza de las bellas artes. Como las obras arquitectónicas siempre están subordinadas a fines utilitaristas es difícil al artista arquitecto alcanzar, en dicha subordinación, la realización de lo bello.

La libertad estética de la arquitectura será proporcional a las exigencias del clima, o sea, tratándose de un clima áspero, duro, donde, por ejemplo, las exigencias utilitaristas y la defensa son mayores, la libertad estética expresada en la arquitectura será menor. Cuando el clima es sereno, ameno, la libertad estética de la arquitectura será mayor. La arquitectura podrá, además, recurrir a la escultura como modo de producir mayor goce estético, teniendo en cuenta que el adorno al ser ofrecido por la escultura facilita el irrumpir del goce estético.

El arte de la jardinería, donde siempre está presente la participación de la naturaleza y con frecuencia, desnuda la lucha referida a la fuerza y rebeldía de la naturaleza, es un grado superior de objetivación de la voluntad en la naturaleza vegetal. La belleza allí, casi siempre, pertenece a la naturaleza que, en aparente armonía, dispone la variedad de los objetos naturales, sin embargo, cuando el arte tiene que reprimir la rebeldía de la naturaleza, sus efectos son insuficientes pues algo pasa a necesitar control, se busca limitar el irrumpir de la Naturaleza en toda su irracionalidad y fuerza ciega. En general la variedad de los objetos naturales que se encuentran en el paisaje reunidos y la evidencia de aquellos que se destacan, guardan la armonía y en una asociación mutua crean condiciones para el emerger de la belleza. Diferentemente de la belleza arquitectónica que es dueña de su material, la belleza de la jardinería nunca puede ser tan dueña de su material.

Cuando, sin la intervención directa del arte, se deduce en el mundo de las

⁶⁶ *Ibid.*, p. 437.

plantas la posibilidad de la contemplación, este territorio se encuentra, principalmente, bajo el dominio de la pintura paisajista, en la que, en sus límites se puede apreciar el resto de la Naturaleza irracional. En los trabajos del género, el que predomina es el lado subjetivo del placer estético. No es pues la concepción inmediata de la Idea que primariamente delicia el goce estético sino la correlación subjetiva de esta concepción en el conocimiento puro, liberado de las ligaduras de la voluntad. A través de los ojos del pintor pasa a coexistir en nosotros la sensación, la profunda paz y completa ausencia de voluntad que permite la absorción de forma tan objetiva de aquel objeto que está allí, sin vida. Siendo las Ideas representadas en la pintura paisajista grados superiores de la objetivación de la voluntad, que se manifiestan de modo convincente y con fuerza expresiva, el aspecto objetivo del placer estético emerge y provee abasteciendo el equilibrio con el subjetivo. En este contexto el conocimiento puro no es lo esencial o lo fundamental sino que, obra con la misma fuerza, la Idea conocida; el mundo como representación en grado importante de objetivación de la voluntad.

Así tenemos que en la pintura y la escultura prevalecen el aspecto objetivo del goce estético mientras que el aspecto subjetivo queda en segundo lugar. Por medio de la pintura y la escultura, la Idea se hace intuitiva más de inmediato, alcanzando grados superiores de objetivación de la voluntad. Dado que la Idea expresada por estas artes tiene mayor proximidad con la esencia activa de la voluntad, su valor estético es superior. Tratándose de pintura y escultura de animales hay un predominio del aspecto objetivo del goce estético sobre el subjetivo. En esta contemplación estética como en las demás, la calma del sujeto que conoce estas Ideas y que sojuzga su propia voluntad se da, entretanto su efecto no es sentido pues, la evidencia de los aspectos inquietantes y la vivacidad de la voluntad representada prevalece. Emerge en las imágenes representadas aquella voluntad que es la que también constituye nuestra propia esencia y concretamente se encuentra allí en las figuras que, no dominadas por la prudencia, puede manifestarse claramente en los fuertes rasgos, lo grotesco y lo monstruoso. Es así que la voluntad, de modo ingenuo y franco, se revela libremente creando y produciendo intereses al espectáculo de los animales. En la pintura histórica y escultura, donde la voluntad alcanza su más alto grado de objetivación, es evidente que prevalece el lado objetivo siendo secundario el lado subjetivo.

Las figuras de animales y de hombre presentadas en la pintura y escultura

histórica ponen de manifiesto aspectos distintos. Objetivando grados inferiores de la voluntad, en la pintura de animales lo característico está fundido con lo bello pues lo animal dispone sólo el carácter genérico que tratado en términos generales no promueve lo individual. En la representación del hombre, por otro lado, el carácter genérico se aleja de lo individual. La belleza, en su sentido objetivo, se sitúa en el carácter genérico en cuanto el carácter individual pone de manifiesto la expresión.

En la Idea de hombre, la belleza – expresión objetiva da la más perfecta objetivación de la voluntad en el grado supremo de su cognición – siempre va acompañada de lo subjetivo. Es pues la figura humana la que más promueve impactos estéticos. Delante de las mismas quedamos obsesionados por un bienestar indecible y indescriptiblemente ascendemos por encima de nosotros mismos y de nuestras pasiones pues, poseídos de la intuición directa de la voluntad somos transportados rápidamente al estado de conocimiento puro; momento en el que desaparecen temporariamente las miserias e infortunios de nuestra condición humana mientras dura el goce estético. Frente a la contemplación de la belleza se sustrae, en dicho momento, todo el mal que flota en el mundo y en el hombre, convalidando la armonía universal. Cuando la Naturaleza produce una bella figura humana, afirma Schopenhauer que

"es porque la voluntad, al objetivarse en su más alto grado en el individuo en virtud de circunstancias favorables, ha conseguido vencer todas las dificultades y resistencias que le oponen todos los fenómenos de la voluntad en sus grados inferiores y que constituyen lo que llamamos fuerzas naturales y en los que tiene que vencer la materia constitutiva de todos ellos"⁶⁷.

El arte procede como la Naturaleza y el artista, para expresar estéticamente la figura humana de modo más hermoso y bello reúne las bellezas parciales repartidas entre todos los hombres y vuelve a componer con ellas una figura perfecta, pero vale recordar que el conocimiento de la belleza que se manifiesta a priori es distinto del principio de razón. Esa creación de la figura humana es la voluntad en la adecuada objetivación de sus últimos grados que nada más es que nosotros mismos. Solamente por este motivo el hombre posee un anticipo de aquello que la Naturaleza – que asimismo es voluntad y particularmente en ese caso nuestra propia voluntad – se

⁶⁷ *Ibid.*, p. 442-443.

esfuerzo por hacer presente de modo representativo, en realidad. Esa anticipación acompañada de la intuición hace posible que el artista comprenda la Naturaleza. En virtud de ese anticipo se puede reconocer lo bello como un conocimiento a priori es la Idea que contempla y el a posteriori es para el artista el dato natural. Por el presentimiento anticipado de la belleza, el genio crea el arte.

Hablando de lo bello Schopenhauer establece una clara distinción entre la belleza y la gracia. Así

"la belleza es la manifestación que corresponde a la voluntad por lo que se refiere a su fenómeno espacial, la gracia es la manifestación de la voluntad en lo que se refiere a su fenómeno temporal, es decir, la expresión perfecta y justa del acto voluntario por la oposición y el momento que en ella se objetiva".⁶⁸

Belleza y gracia son esenciales en la escultura. Éstas son el fin primordial de la escultura. Dando énfasis a la referida cuestión Schopenhauer afirma que "siendo la belleza indudablemente el fin primordial de la escultura, Lessing ha tratado de explicar el mutismo de Laocoonte, diciendo que el lamento es incompatible con la belleza."⁶⁹ Oponiéndose a las opiniones de Winckelmann, Goethe, Hirt, Fernow con relación a Laocoonte, Schopenhauer admite que Lessing se acerca a la verdadera explicación con respecto del semblante y expresión de Laocoonte pero no la concluye. Aventurándose en una nueva explicación Schopenhauer se refiere a la cuestión resolviendo que los gritos no podían ser representados sencillamente porque su representación cae fuera del dominio de la escultura, que no tiene recursos para la reproducción de tales gritos. Hay artes, como la poesía y el teatro, que disponen de recursos para reproducir el grito contribuyendo a la manifestación acabada de la Idea, lo que no sucede a la escultura.

Considerando que la escultura tiene como fin la belleza juntamente con la gracia, el desnudo se vuelve de especial interés para la escultura. Tolerando las vestiduras cuando éstas no ocultan las formas, la escultura se sirve del ropaje

"como una representación indirecta de las formas, lo cual hace que la inteligencia trabaje mientras sólo llega a la percepción de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 446.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 448.

la causa, es decir, de las formas del cuerpo, por el efecto inmediato, o sean los pliegues de las vestiduras. Según esto, el indumento en la escultura será, en cierto modo, lo que el escorzo en la pintura. Ambos son indicaciones, pero no simbólicas, sino que cuando son acertadas obligan al entendimiento a representar aquello mismo a que aluden como si se hallara manifiesto."⁷⁰

Así las vestiduras sugieren, insinúan lo que permanece oculto, velado, invisible.

La poesía, aproximándose más del hombre, de su esencia misma de vivir, desvela sus pasiones, sus actos. Comunicando los conceptos por medio del lenguaje, la poesía, intenta expresar, con la ayuda de signos representativos de los conceptos, las ideas de la vida. Así la esencia de la humanidad concebida como cosa en sí, es desnudada fuera del tiempo. Tratando al hombre como su motivo principal, la poesía expresa grados más elevados de objetivación de la voluntad. Toda la naturaleza, las ideas en todos sus grados, se tornan susceptibles de ser representadas por la poesía. Los poetas, asociando los conceptos generales e incoloros, promueven un precipitado que se traduce en un concreto, un individual, una imagen intuitiva y por ese medio se vuelve posible alcanzar la Idea, una vez que, el conocimiento de la Idea de que dispone el arte es posible solamente en la intuición.

Por su potencia, la poesía sobrepasa dimensiones superiores al promedio de las artes en virtud de la generalidad de los conceptos expresivos de las Ideas. Así, toda la Naturaleza, las Ideas en su diversidad de grados son pasibles de ser representadas por la poesía. En la poesía, el ritmo y la rima son subsidios muy apropiados y adecuados a sus fines. Explica Schopenhauer que el poderoso efecto de ritmo y de la rima se encuentran enraizados en el hecho de que el entendimiento, por estar enlazado esencialmente al tiempo, adquiere la peculiaridad de estimular incentivando al sujeto a acompañar el sonido que, en intervalos regulares, repite haciendo coro, en cierta medida. De aquí que, de acuerdo con Schopenhauer

"que el ritmo y la rima sean, por una parte, un lazo que cautiva nuestra atención, mientras nos hace escuchar en nosotros una aprobación tácita, anterior a toda clase de juicio que nos lleva a asentir a lo que escuchamos, que recibe así una fuerza de persuasión enfática, independiente de todo razonamiento"⁷¹.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 451.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 467.

Frente a esta consideración podemos pensar que el ritmo y la rima pueden crear la condición al *ritornelo* que, arrancándonos de todo razonamiento, nos lanza al seno del conocimiento intuitivo. Expresando la Idea, que es esencialmente intuitiva el poeta puede comunicar la misma con toda precisión y vivacidad.

Para aguzar la imaginación hacia el fin propuesto es necesario un corte en la agrupación de los círculos de conceptos abstractos, solamente así se destituye de los conceptos su carácter universal y abstracto erigiéndose la imaginación intuitiva que pasa a ocupar el lugar de dichos conceptos. La imaginación intuitiva promueve el despertar de la fantasía. En un flujo entre el ritmo y rima, el poeta como un artista "quimérico" transmuta los conceptos generales abstractos haciendo precipitar así las imágenes intuitivas. Cuando hay intuición se hace posible el conocimiento de la Idea. La Idea así concebida es la única y verdadera fuente de la obra de arte.

La poesía, entonces, revela la verdad universal, la verdad de la Idea, la cosa en sí en su más alto grado de manifestación, que no reside en ninguno de los fenómenos particulares pero que se encuentra en todos los fenómenos, pues lo importante no es el hecho singular, sino lo que en él este hecho contiene de universal, o sea el aspecto de la Idea que en él se manifiesta. Entonces el poeta, tal cual un espejo que condensa y vuelve a producir lo esencial y fundamental, con toda claridad, suprime lo contingente y heterogéneo revelando la esencia misma, la Idea de la humanidad. Para la poesía, toda la Naturaleza, todos los grados de la Idea son susceptibles de ser representados y según la inclinación dada a los mismos, el poema adoptará formas descriptivas, narrativas, dramáticas. Las ideas recurrentes de constantes nociones se vuelven usadas por el artista con cierta frecuencia, sin embargo dichas nociones escapan a la intencionalidad, escapan al sentido forzosamente consciente.

La Idea presentada a través del poeta puede manifestarse de modo más subjetivo, entonces surge la lírica o puede manifestarse más objetivamente, entonces tenemos el idilio, el romance, la epopeya y el drama. Cuando el poeta describe y contempla sus estados de alma presentando en esencia a sí mismo, cierto grado de subjetividad se vuelve explicitado, o sea, el poeta se representa sí mismo. Este género de poesía se denomina lírica. Cuando el poeta describe algo distinto de sí mismo, ocultándose detrás de lo representado, hasta llegar a la completa desaparición, la poesía se vuelve más objetiva, entonces tenemos los géneros idilio, romance, epopeya y drama

Siguiendo el pensamiento de Schopenhauer, la lírica es un género poético más fácil que los demás, así un hombre común, en estado de vivo entusiasmo, estando sintonizado a su estado por una profunda intuición, podrá alcanzar la inspiración poética y expresar, en canción, este momento de exaltación. De modo más refinado y completo, el gran poeta lírico, en su obra reflejará, a manera de un espejo, la esencia de la humanidad ya que consigue representar, por sí mismo, toda la humanidad, "todo lo que por un instante ha hecho latir el corazón de los hombres y lo que la naturaleza humana ha dado de sí, todo lo que en el corazón del hombre puede nacer y ocupar algún lugar".⁷² El gran poeta lírico, en sus canciones, es sujeto de la voluntad, lo que siente y llena su conciencia es su propia volición y, en estado lírico, el conocimiento puro es el que prevalece, invade, inunda y libra a los hombres de los intereses y obsesiones de los fines personales. Pasado ese momento, nuevamente, los hombres vuelven a ser lanzados en la agitación de los intereses personales. Así, hay toda una mezcla entre la pura contemplación del mundo circundante con las disposiciones subjetivas.

La tragedia es el género poético más elevado pues produce mayores impresiones e impactos al representar el triunfo de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo del grado supremo de su objetivación más completa. El elemento esencial de la tragedia es un gran dolor. Así, presentando un escenario de la vida donde triunfa la voluntad consigo misma en el más elevado grado de objetivación, en la tragedia se evidencian ora los dolores humanos que proceden del azar o del error que tiene poder y fuerza para regir el mundo bajo el rostro de la fatalidad y con tan deslealtad presenta la apariencia de una persecución personal voluntaria; ora se origina en la voluntad humana traducida en intención, plan y esfuerzos individuales que se entrecruzan y luchan entre sí o en la perversidad de los hombres.

La tragedia siendo una forma suprema de poesía desnuda el aspecto terrible de la existencia humana. Cuanto más perfecta, más se aproxima de los hombres el aspecto terrible de la vida, tratándolos con familiaridad, como un acontecimiento natural y constante en la vida. Así, después de los sangrientos combates e intensos dolores, ocurre la renuncia a los fines perseguidos hasta en aquel que tiene el más noble carácter; están también aquellos que sacrifican los goces de la vida y hasta voluntariamente se deshacen de la carga de la vida con gozo; mueren cuando la voluntad de vivir en ellos

⁷² *Ibid.*, p. 473.

cesa y así mueren purificados por el dolor.

El poeta puede expresar un gran dolor - elemento fundamental de la tragedia – siguiendo conceptualmente tres caminos que, como enfatiza Schopenhauer motivan la tragedia, a saber:

- "- la extraordinaria perversidad de un carácter que toque en los extremos límites de la posibilidad; ejemplo de este caso son: Ricardo III, Yago en *Otelo*, Shylock en *El mercader de Venecia*, Franz Moor, la Fedra de Eurípides, Creón en *Antígona*, etc, etc.
- Otras veces la causa puede ser el destino ciego, es decir, el acaso y el error: un verdadero modelo de este caso es Edipo de Sófocles, las Erinias, en general la mayor parte de las tragedias antiguas. Entre las modernas: *Romeo y Julieta*, *Tancredo*, de Voltaire; *La Novia de Mesina*.
- Por último, el desenlace trágico puede ser motivado por la mutua posición recíproca de los personajes, por las relaciones; en este caso la causa no es ni un monstruoso error o un inaudito azar, ni un carácter perverso tocando en los límites de la maldad, sino caracteres morales como ordinariamente conocemos, los cuales se encuentran situados de tal modo que su misma posición recíproca les impulsa a luchar unos con otros, acarreado así el desenlace trágico, sin que la injusticia se pueda imputar a ninguno de ellos especialmente."⁷³

En los dos primeros motivos el mal parece encontrarse situado muy lejano y se tiene la impresión de que se puede intencionalmente huir o salir de sus amenazadores poderes sin buscar refugio en la renunciación. En el último, las fuerzas que constituyen amenaza a la vida y la felicidad pueden encaminarse, a cada momento, en la urdimbre del camino del hombre por medio de complicaciones capaces de meter en la tela que se teje los diferentes hilos del destino y por actos cometidos aunque sin injusticia. Frente a esta circunstancia el hombre percibiéndose al borde del precipicio, vive estremecido de horror.

Schopenhauer admite que este último motivo presenta ventajas sobre los demás pues la tragedia pasa a ser considerada como "consecuencia natural y lógica de la conducta y carácter de los hombres y como algo que se cierne sobre nosotros todos los días".⁷⁴ Schopenhauer concluye afirmando que la ejecución de este último género de tragedia es el más difícil pues tiene que alcanzar poderosos efectos usando medios más

⁷³ *Ibíd.*, p. 479.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 479.

sencillos.

La tragedia, desdoblado los grados superiores de la objetivación de la voluntad, pone de manifiesto delante de nuestros ojos, de esta manera, los impulsos ciegos e inconscientes, produciendo efectos de grandes proporciones. El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión de que "lo que el héroe expía, no son los pecados individuales, sino el pecado original, la culpa de vivir".⁷⁵

Entonces, el sentido de la tragedia es el reconocimiento de la naturaleza de la vida como ella es; trágica. La significación del héroe trágico es su resignación donde se desprende la renuncia no solamente de la vida sino la renuncia del deseo de vivir. La voluntad de vivir que anteriormente era inherente a él muere y, solamente así, el héroe trágico es purificado por el sufrimiento. Insiste Schopenhauer que en la tragedia se evidencia el dolor inexpresable, todo el lamento de la humanidad, el desdeñoso dominio del acaso, la acción trágica de la fuerza ciega, la irrecuperable degradación del justo y del inocente. El mayor infortunio irrumpe sin dificultad y no es una excepción o algo causado por circunstancias raras y por personajes monstruosos pero por sí solo de las acciones y del carácter del hombre como si el hombre fuese así en su esencia. Así, esta posición se encuentra terriblemente cercana a nosotros.

La música refiere la esencia interior del mundo, pues, trascendiendo las ideas, se sitúa independiente, fuera del mundo fenoménico. Como el mundo mismo, la música es una objetivación inmediata y acabada de la voluntad, tal como son las ideas, cuyas varias manifestaciones constituyen la universalidad de las cosas singulares. Considerando que la misma debe quedar excluida de la sistematización de las bellas artes hasta entonces tratadas por Schopenhauer, el referido filósofo concluye que la música constituye por sí solo un capítulo aparte pues en ella está

"la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y admirable, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya alrida y elocuencia superan en mucho a todos los idiomas de la tierra"⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 479.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 481.

El aspecto de la naturaleza íntima, infinitamente verdadera y adecuada presentada por la música promueve la posibilidad de una universal e instantánea comprensión. Susceptible de reducciones a reglas absolutamente exactas expresadas a través de relaciones numéricas, la música muestra su carácter de infalibilidad. Cultivada desde los más remotos tiempos de la historia da humanidad, la analogía entre la música y el mundo en la cual la música se presenta como imitación o reproducción del mundo es algo que permanece oculto en sus entrañas secretas. Si las artes tienen como objetivo estimular el conocimiento de las Ideas que constituyen la más adecuada objetivación de la voluntad, la música, trascendiendo las Ideas es como el mundo mismo, objetiva la voluntad de modo inmediato y produce una imagen también enteramente acabada de la voluntad misma. Así, la música es la Idea misma que en las varias manifestaciones componen la universalidad de lo singular. Como manifestación de la esencia, la música produce un efecto más poderoso que las demás artes, una vez que éstas dejan entrever solamente las sombras de la esencia y la música la genuina esencia en sí misma.

Tanto en la música como en las Ideas la que se objetiva, de modo distinto, es la misma voluntad. Entonces, entre la música y las Ideas ocurre un paralelismo análogo que manifestándose en la multiplicidad e imperfección resulta en el mundo visible, en el mundo fenoménico. En la música la melodía pone de manifiesto

"la historia de la voluntad iluminada por la reflexión, cuyas manifestaciones constituyen la conducta humana; pero dice aún más, nos refiere su historia secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el concepto amplio y negativo de sentimiento, sin poder ir más allá de esta abstracción. Por lo mismo, siempre se ha dicho que la música es el lenguaje del sentimiento y las pasiones, como las palabras el de la razón"⁷⁷.

Así como la esencia humana se encuentra poblada de deseos que mueve el hombre en una multiplicidad de incesantes buscas y direcciones, la esencia de la melodía se encuentra en vagar en las interminables direcciones hasta volver al tono fundamental. La música en la diversidad de su evolución, expresa los interminables modos de los deseos humanos bien como la realización de los mismos volviendo siempre al tono fundamental; al sonido musical. El genio de la música crea en la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 485.

melodía lo que hay de más secreto, escondido y disimulado de la voluntad humana. Movido por la pura inspiración, su acción se vuelve independiente de toda reflexión e intención deliberada. El genio de la música presenta en su lenguaje todas las agitaciones de la voluntad que constituyen el núcleo de los acontecimientos. Así, la música esta llena de expresión. Revelando la esencia del mundo y expresando una profunda sabiduría a través de un lenguaje que la razón no puede descifrar, para el genio de la música los conceptos nada pueden producir, motivo por el cual en la música hay una nítida disociación entre el hombre y el artista, que poseído de un sentido artístico se vuelve como obsesionado de una atmósfera que ofusca el entendimiento. Lo mismo sucede con todos los demás géneros del arte, pero, en la música la intensidad de ese sentimiento de "*transmundo*", se amplía considerablemente dejando enteramente fuera del contexto la posibilidad de la razón. Es como una inundación de intensidad que sorprendiendo produce una especie de levitación sobre la razón, sobre el entendimiento. Desposeído del principio de individuación, el sujeto es sujeto del conocimiento puro. Lo único que pulsa es la fuerza del sentimiento, es la voluntad misma, entonces, toda reflexión e intención deliberada queda excluida.

Afirmando que inclusive en el intento de explicar la música – este prodigioso arte – los conceptos quedan empobrecidos e insuficientes, Schopenhauer insiste en traducir, por medio de la palabra, los sentimientos que las oscilaciones melódicas pueden producir; siempre estableciendo analogías entre las variaciones de las melodías con las variaciones del deseo del hombre. Sin embargo enfatiza que

"una melodía de movimientos rápidos y sin grandes digresiones expresa el gozo. En cambio una melodía lenta que pasa por disonancias dolorosas y no vuelve al tono fundamental sino después de muchos compases, expresará la tristeza, las dificultades que se oponen al logro de nuestros deseos. El retraso en los movimientos de la voluntad que trae aparejado el tedio, no puede tener en la melodía otra expresión que la continuación prolongada del bajo fundamental, y en grado más tenue, pero análogo también, un canto monótono e insignificante. Los motivos cortos y fáciles, como los motivos de baile, parecen hablarnos de una alegría vulgar y fácil; el allegro maestro, con sus largos motivos, sus períodos extensos y sus digresiones amplias, nos habla de grandes y elevadas aspiraciones hacia un fin lejano, así como su satisfacción final. El adagio nos habla del dolor de un carácter generoso y noble

que desprecia toda felicidad mezquina. Pero ¡Cuán asombroso el ver que el cambio de un sentimiento, la sustitución de la tercera mayor por la menor nos produce instantánea y indefectiblemente un sentimiento penoso de angustia, del que nos libera el tono mayor también súbitamente! El adagio consigue expresar un dolor intensísimo con el modo menor y se convierte en un lamento conmovedor. La danza en tono menor parece recordar la pérdida de una frívola y desdeñable, o bien parece decir que después de mil trabajos y contrariedades se ha conseguido un fin mezquino⁷⁸.

Lanzarse pues en lo inefable, en lo indecible de la intensidad y permitirse ser con la fuerza ciega de la voluntad parece absolutamente asustadizo y puede sugerir fragmentación pues trastorna la pretendida sensatez de estar siguiendo la marcha cumpliendo la vida. Desde allí, parece que Schopenhauer escruta paso a paso cada movimiento de la música intentando mostrar con objetividad aquello que es ajeno y avieso a la objetividad. Schopenhauer aproxima y desvela con gran sabiduría la música como expresión de la Idea de la esencia del mundo pero, nuevamente, busca conceptualizar los movimientos, las oscilaciones estableciendo analogías con los sentimientos del hombre.

Así Schopenhauer continúa y dice que análogamente a la interminable variedad de los seres, fisonomías y existencias que pueblan la naturaleza, la inagotable diversidad de melodías también guarda una posible correspondencia entre las multiplicidad de existencias. Cuando comprenden oscilaciones en la modulación de tonos, o sea, en el paso de un tono a otro, concluye Schopenhauer, que esta ruptura de la relación entre tonos recuerda la muerte aniquiladora del individuo, pero la voluntad sigue viviendo y en eslabón enlaza en otros individuos que no tienen conciencia de ser la continuación del primero.

Schopenhauer sigue manifestando su pensamiento y sostiene que las analogías referidas a la música no tienen sino una relación únicamente mediata pues, expresan el en sí del fenómeno, su esencia interior y no el mero fenómeno, la apariencia. La música, sin embargo, no es la expresión de un sentimiento en su particularidad, tal cual un preciso goce, amargura, dolor, terror, júbilo, serenidad, es expresión de la esencia de los sentimientos mismos en abstracto, sin ninguna cualidad

⁷⁸ *Ibid.*, p. 486.

circunstancial o motivo. Entonces, las fantasías propias del ser humano son, de aquí, activadas y en estado de agitación, provocan la concreción del mundo espiritual que, vivamente movilizado, directamente habla invisible revestido de los más variados matices. La música es pues la manifestación de la "quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos"⁷⁹, no siendo nunca la expresión del acontecimiento como fenómeno por lo que sus diferencias no la afectan. La referida generalidad de la música, privilegio único de ella, a pesar de toda precisión inflexible derivada de su curso estricto y preciso, es lo que hace en "Panakeion" de todos los dolores de la humanidad. Cuando, por consiguiente, se busca ajustar la música acercándola a las palabras y limitándola a los hechos de lo cotidiano se esfuerza por hablar un lenguaje que no es el suyo pues no hay como hacer una costura entre la música, la palabra, los hechos de tal modo que no se encuentre más la costura que los juntó.

Solamente la naturaleza y la música como expresión distinta de la misma cosa pueden mezclarse y confundirse una en la otra en una fusión total que apague y no se encuentre más la costura que las unió, pues ambas son la misma cosa. Dotada del supremo grado de universalidad, la música es pues la expresión del mundo que preñada de la generalidad del concepto alcanza como éste a las cosas singulares. La generalidad de la música, lejos de ser vacía de abstracción, tiene otra naturaleza y se encuentra ligada a una clara determinación o motivo por el cual se asemeja a las figuras geométricas y a los números que son intuitivos y determinados, no mera abstracción. Soportando la faz de la significación estética y el interés, la música atisba una significación empírica y exterior pues es un complejo tejido de complicadas relaciones numéricas, su otra faz.

Todos los procesos humanos, excitaciones, esfuerzos que la razón lanza en el molde amplio del concepto son tratados y mencionados por la infinitud de las melodías posibles pero son expresados en la generalidad de la forma pura sin ninguna materia, según el en sí, o sea, la esencia misma de todo cuanto existe, "el alma interior, por decirlo así, de los mismos, sin cuerpos"⁸⁰. Usando el lenguaje de la escolástica Schopenhauer enfatiza que "los conceptos son los universalia post rem, pero la música nos da los universalia ante rem, y la realidad los universales in re".⁸¹ El alma interior, la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 487.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 488.

⁸¹ *Ibid.*, p. 488.

forma pura que constituye lo inefablemente íntimo, de toda música reproduce las agitaciones más íntimas del hombre sin la realidad y todos sus intensos tormentos. Su virtud consiste en crear la posibilidad del hombre enfrentar y entrever un paraíso tan familiar y al mismo tiempo tan lejano; comunicar algo tan comprensible y al mismo tiempo tan inexplicable. Siendo su objeto la voluntad y no la representación, el fenómeno visible y aparente, por lo tanto posible al engaño, se vuelve explícito el carácter de seriedad inherente a la música que excluye de su dominio inmediato lo cómico pues de la voluntad todo depende. Schopenhauer sigue afirmando que

"la melodía tiene sus raíces en la armonía, que es parte integrante de aquella, como aquella de ésta. Y así como la música sólo expresa lo que se propone expresar, merced a este consorcio, la voluntad una y extratemporal sólo nos muestra su perfecta objetivación en la perfecta unión de todos sus grados, que revelan su esencia con claridad cada vez creciente".⁸²

En su teorización referida a la voluntad, Schopenhauer dice que en toda armonía se entiende una inevitable lucha de dichos fenómenos tenidos en cuenta en sus particularidades individuales que en todos los grados de sus manifestaciones se hacen visibles. De esta forma, el mundo es un campo de luchas de todas aquellas manifestaciones de la voluntad una e irracional, haciendo evidente la interior contradicción que en sí mismo contiene la voluntad. Así también es la música, ya que la música es la voluntad misma.

Sin el influjo del conocimiento de la causalidad, o sea, del entendimiento, bien como, sin el influjo del espacio, la música derrama en el tiempo y solamente en el tiempo y por el tiempo se nos da a percibir pues, como significación estética, produce inmediatamente su efecto como sucede en la intuición. La música, como un arte suprema, como visibilidad más clara de la voluntad, posibilita la aprehensión del mundo con mayor pureza. Claramente y por sus propios medios – los sonidos – lo que la música expresa en un alto grado de generalidad es la esencia íntima del mundo y solamente la música es capaz de expresar en lenguaje sonoro el en sí del mundo con tanta precisión y verdad.

Explicitando lo esencial de la filosofía, Schopenhauer establece una estrecha

⁸² *Ibid.*, p. 490.

comparación entre la filosofía y la música concluyendo que la música es equivalente a una verdadera filosofía pues en su significación estética e interior reproduce y expresa la esencia misma del mundo. La música comprendiendo dos caras tan distintas, por un lado se manifiesta como significación estética e interior, por el otro se manifiesta en una enmarañada y compleja relación numérica, es la síntesis que reúne las distintas concepciones, es pura unión de complejos que, armónicamente, oculta ese acuerdo de disidentes. Siendo tan ciertas las dos referidas concepciones en la música, se podría concebir a la música como una filosofía de los números, así como muy bien recuerda Schopenhauer; semejante a la filosofía de los números de Pitágoras, anteriormente presentada en este estudio. Vale recordar que, desarrollando su concepción de armonía, Pitágoras se apoyaba en la música y Schopenhauer tejiendo su concepción de la voluntad afirma que el mundo, objetividad inmediata de la voluntad, sólo se muestra de modo acabado en la armonía, igual a la música, que expresa lo más real de la esencia del hombre y del mundo pues reproduce las palpitations más íntimas de todos los seres, desvinculadas de la realidad y lejos de sus profundos tormentos. Su objeto es pues la voluntad misma.

La estética de Schopenhauer, donde el gran espectáculo de la voluntad - esencia del mundo - transita de escena a escena, libre de pretensiones limitantes de los bordes de marcos conceptuales y formales, potencializa la realidad en su esencia prescindiendo de la concreción de las cosas, del fenómeno en sí, de lo inmediatamente visible. Así, abre las más fecundas posibilidades para el irrumpir del arte precipitado en el emerger de sucesivas epifanías de potencialidades que garantizan la esencia de la vida. El arte relaciona el estar vivo y solamente por medio del arte la vida es digna de ser vivida.

Continuando la tradición irracionalista de Schiller y Schelling, el filósofo Schopenhauer asegura que la razón no es el fundamento del mundo, que el mundo no puede ser guiado y determinado por un orden lógico formal. Schopenhauer asegura que el mundo se encuentra asentado sobre el impulso ciego de la voluntad, sin meta reflejada, sin progreso, ni dialéctica. El hombre es un fantoche de la voluntad, marioneta cuyos hilos son eternamente manipulados por el querer vivir, manipulados por la fuerza ciega de la voluntad. Entonces afirmando la supremacía del arte, la estética de Schopenhauer deja camino abierto para la expresión de la esencia vital de las cosas

garantizadas en el fundamento último de lo real que es el de ser vida, energía, potencia, fuerza irracional, pulsión. El arte es la salvación por instantes, particularmente la música, pero como indicio solamente pensable de un mundo en que el dolor dejaría de ser totalmente absurdo para volverse contemplación y belleza.

Así, Schopenhauer introduciendo en la filosofía las lágrimas trata de la sangre, del horror de la vida, y del coraje de durar, preocupándose también con esa masa de afecto y carne - el cuerpo - en detrimento solamente del espíritu, del absoluto y de la razón y trayendo de vuelta a la filosofía, el amor, la muerte, el dolor, la emoción olvidados desde los griegos, abre también las puertas para sus sucesores como Nietzsche y Freud.

Nietzsche, el hijo rebelde, que discutiendo a Schopenhauer y Wagner asegura su equivoco haber situado a los dos, inicialmente, en posición de privilegio tratando el pesimismo filosófico y artístico respectivamente como un síntoma de una fuerza nueva y afirmación de una superabundancia. Así contrasta el hombre dionisiaco con el hombre romántico, atribuyendo al hombre dionisiaco sufrimiento como afirmación de fuerza sobrante, en cambio al hombre romántico sufrimiento debido a la falta de vigor vital. Atribuye a Wagner un arte etéreo y trascendental pues maldice, niega y considera el mundo como nada. Según Nietzsche, todo es un pacto secreto entre Schopenhauer y Wagner. Tanto Schopenhauer como Wagner se encuentran inundados del romanticismo, un movimiento que tiene aversión a la abundancia y parte de la carencia, bien como tiene aversión al deseo de crear y apuesta en la aniquilación. Así, aliado a Schopenhauer se hunde en el escepticismo y en la desconfianza.

Freud, el hijo dócil, que transporta para la realidad psíquica todo aquello que Schopenhauer había tratado como el substancial en sí del mundo, o sea, la voluntad, energía unitaria, la esencia invisible de todo cuanto existe, la fuerza sin medida que constituye el en sí del mundo como totalidad, así como constituye el en sí de cada cosa como singularidad. Así afirmando una realidad pulsional - carga energética - que se encuentra en el origen de la actividad motora del organismo, bien como, en el origen del funcionamiento psíquico inconsciente, Freud concibió un nuevo valor a la realidad psíquica, confiriendo también en esta realidad relevancia al principio de elevación estética común a los hombres que eran plenamente dotados, los artista - aquellos que producen por la sublimación - modo substitutivo de lidiar con la pulsión. El arte puede

ser considerado como eslabón, o sea, elemento que permite el enlace entre el consciente e inconsciente; un modo substitutivo del lidiar con la pulsión y con la utilización de la energía pulsional que, neutralizada hace del arte un camino para la comprensión de lo que Artaud llamaba "estados innumerables del ser. Entonces la expresión artística es un patrón de humanidad y la estética pasa a configurar un nuevo campo de posibilidad: la ética. Fundando la noción del inconsciente en el psicoanálisis, Freud considera la razón, o sea, el consciente, como un aspecto menor del psiquismo humano, un subcontinente del psiquismo humano, así Freud subvierte el COGITO cartesiano: pienso donde no soy; soy donde no pienso.

Schopenhauer se convierte en una figura fundamental para la comprensión de una gran parte del llamado "irracionalismo" posterior a su tiempo tanto en el terreno de la filosofía como en el terreno del arte, principalmente en la estética expresionista del finales del siglo XIX y principio del siglo XX, que, como sinónimo del acontecer artístico, es una creación impuesta por fuerzas psíquicas agitadoras, donde el espíritu creativo conforma la imagen del mundo como expresión del sentimiento vital, ideas que son desarrolladas del romanticismo. La exaltación de lo irracional como fuerza superior al poder del entendimiento y de la razón es una característica de la estética moderna que privilegia al inconsciente. Se expresa también en el retorno a Nietzsche.

CAPÍTULO VI

EL VITALISMO ESTÉTICO DE NIETZSCHE

El presente capítulo está fundamentalmente orientado a tratar de algunos aspectos del complejo y plural pensamiento de Nietzsche que pone de manifiesto concepciones desarrolladas en el presente estudio. Aproximarnos al pensamiento de Nietzsche es una tarea que se muestra siempre, ante nosotros, como un desafío dado la pluralidad de cuestiones abordadas en los principales núcleos de su pensamiento que ofrecen muchas posibilidades de acceso, explicaciones, interpretaciones que difícilmente pueden ser abarcados en su totalidad. Consciente de los límites que esta tarea impone, principalmente dada a carencia de formación filosófica impuesta por la orientación de mi formación académica, voy, con esfuerzo pero con gran deseo, a acercarme de Nietzsche.

El objeto principal de este estudio es enfocar la contribución de Nietzsche respecto a la visión que el referido autor tiene del carácter afirmador de la vida, de la voluntad de poder y establecer una posible relación con el sentimiento estético.

Como hilo conductor de esta temática, a modo de regla metodológica, abordaremos cinco núcleos temáticos:

- 1- Un camino de Schopenhauer a Nietzsche
- 2- La cultura griega fuente de inspiración creativa
- 3- La música como expresión del sentimiento vital
- 4- Wagner y el espíritu de la música
- 5- La superación de la creatividad estética por la ética de la superación

Desenraizando la primera realización de Nietzsche, "*El Nacimiento de la tragedia*" obra tan duramente criticada por el autor en la última fase de su pensamiento, haciendo un precurso por Schopenhauer, Wagner, las principales inspiraciones de su juventud, destacamos algunos aspectos de la filosofía de Nietzsche, entre estos, la afirmación trágica, dionisiaca, en su relación con el arte considerada como fuerza vital. Indudablemente podríamos extender la investigación hasta mucho más allá de estos

cinco supuestos conceptuales pero la realidad de nuestro estudio nos impone estas delimitaciones.

1. Un camino de Schopenhauer a Nietzsche

Es soñando con Schopenhauer, un verdadero amigo y hermano espiritual, como inicialmente Nietzsche se atreve a pensar y, así, imbuido del pensamiento de Schopenhauer –visto como precursor de la filosofía no académica que posibilita un florecimiento cultural en Alemania¹, Nietzsche sostiene, igual que Schopenhauer, que los seres humanos, como los demás seres de la naturaleza, son esencialmente voluntad.

Posteriormente, cuando se depara con el pesimismo de Schopenhauer respecto al sentido de la existencia, que desvaloriza totalmente la vida, Nietzsche desecha a este autor. Focaliza en Schopenhauer un mórbido pesimismo romántico que instaura el empobrecimiento de la vida, y el rechazo a la misma, ya que no hay redención final para el carácter trágico con que la define. El sufrimiento, desde esta perspectiva, se vuelve resentimiento, una acusación y no una afirmación de la vida plena como expresión de una poderosa energía llena de futuro.

Sorprendentemente, Schopenhauer, que tanto hablaba de la voluntad de vida, acaba por concluir su obra con esta pesimista consideración y reducción del hombre y del mundo a la nada debido a que se destituye a la vida de sentido, objetivo y propósito final. Si Schopenhauer hizo de la negación de la voluntad de vivir el fin último Nietzsche, por el contrario, encuentra en la vida y su evolución el motivo supremo de afirmación; él insiste en que la vida es en sí misma el sentido de la vida, pues es la vida, y solamente la vida lo que cuenta; nada hay colocado fuera de ella. Prosiguiendo y avanzando, Nietzsche sostiene que la vida se manifiesta como voluntad de poder. Vivir es un acumulamiento de fuerza, de luchas, de potencia, que consume, arruina, estropea, y esa voluntad de poder, esa voluntad de potencia se fortalece más cuanto más vida es.

¹ De acuerdo con Ansell-Pearson, K. Nietzsche y todos sus amigos académicos de aquella época pretendían transformar a Schopenhauer en una gran figura inspiradora de la generación de 1866, lo mismo que Hegel lo fue para la generación de 1830. Cf. Ansell-Pearson, K., (1997) *Nietzsche como pensador político: uma introdução*, Trad. Maurom Gama, Claudia Martinelli, consultoria, Fernando Salis, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., p. 83.

En su primer libro, "*El nacimiento de la tragedia*", según señala Szondi², se evidencia como "*pathos*" el rechazo a la doctrina de Schopenhauer sin embargo, hasta en los más pequeños detalles de su texto se puede ver la influencia del sistema del mencionado filósofo. Aunque, en el punto esencial, el mórbido pesimismo de Schopenhauer aparezca como algo negativo, el modelo schopenhaueriano, en las entrelíneas de ese escrito, se dan a conocer no sólo en la interpretación de la música, sino también en la interpretación del modelo trágico e incluso en los dos conceptos fundamentales –el dionisiaco y el apolíneo– postulados por Nietzsche en dicha obra. Según Szondi, los conceptos de voluntad y representación de Schopenhauer pueden considerarse antepasados de los dos principios artísticos nietzscheano: el dionisiaco y el apolíneo, respectivamente. Nietzsche reencuentra el ímpetu de la fuerza ciega original del concepto de voluntad en el mundo de la embriaguez de Dioniso, así como reencuentra la visibilidad y el autoconocimiento del concepto de representación en el mundo de la imagen, en el mundo de la bella apariencia y en el mundo del sueño de Apolo, que tiene como máxima "*Conócete ti mismo*"³. Desde esta perspectiva, los conceptos metafísicos de Schopenhauer –la voluntad, y la representación– se manifiestan en la esfera estética, tal y como ha sido tratado en el capítulo anterior, del mismo modo que la metafísica, en sí misma, emerge en la obra de Nietzsche como estética, puesto que *la existencia del mundo sólo se justifica como fenómeno estético*⁴. Se comprende entonces la necesidad de esclarecer el mito trágico a partir de la esfera estética, ya que, al tratar el mito trágico, Nietzsche dirige paso a paso su interpretación de lo trágico en la esfera de la tragedia ática, concebida ésta como un acuerdo, una reconciliación entre los dos principios artísticos que, en el período antiguo del arte griego, se encontraban en constante conflicto.

La imagen que Schopenhauer trazó del proceso trágico, Nietzsche la presenta de modo más preciso, aunque de manera inversa. Si Schopenhauer entendía las causas en conflicto de la tragedia como expresión de la voluntad, Nietzsche afirma que hasta Eurípides el héroe trágico y todas las célebres figuras del escenario griego fueron Dionisos. Así pues, en este contexto, Prometeo, Edipo y todos los héroes de los

² Szondi, P. (2004) *Ensaio sobre o trágico*, trad. Pedro Süskind, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., p. 67.

³ Nietzsche F. (1992) *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, tradução e notas de J. Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, p. 40.

⁴ *Ibíd.*, p. 18.

períodos anteriores del arte griego, no eran nada más que máscaras de Dionisos. El destino de Dioniso, o sea, su aniquilación propagada en el mito y festejada de modo siempre vigoroso en las diversas tragedias, fue interpretado por Nietzsche como evocativo de la individuación. De este modo, se evidencia en el héroe trágico el sufrimiento producido por la individuación; el héroe trágico se convierte en el símbolo del dios que, en sí, soporta el sufrimiento de la individuación. En Schopenhauer, ese destino reservado a Dioniso se vincula a la suerte que se encuentra destinada a la voluntad en la tragedia: los individuos en los que la voluntad aparece se dilaceran, se aniquilan a sí mismos. Esta correspondencia denota la afinidad entre el concepto de apolíneo en Nietzsche y el concepto de representación en Schopenhauer, tal y como propone Szondi.

Mientras en la escenificación de la tragedia la objetivación de la voluntad se evidencia en su más elevado grado, Nietzsche propone que el diálogo dramático se presenta como objetivación de un estado dionisiaco. De la misma forma, tanto del concepto de apolíneo como del concepto de representación se desprende la contraposición al Uno primordial. Así, podemos considerar el concepto de voluntad y el de representaciones análogas a los conceptos de dionisiaco y apolíneo, aunque se hace necesario tener en cuenta que esta comparación traza una diferencia significativa entre la concepción de Nietzsche y la concepción de Schopenhauer. La voluntad por medio del proceso trágico, en Schopenhauer, se suprime a sí misma, promoviendo en el espectador el efecto de un abandono de sí mismo; una profunda apatía e impotencia, la resignación a través del conocimiento de la esencia eterna de la vida que produce como efecto una apatía inoperante. Purificado por el sufrimiento, el héroe trágico pierde la voluntad de vivir que anteriormente era inherente a él y viene a morir, pues la voluntad se extingue. En Nietzsche, al contrario, lo dionisiaco emerge como un poder indestructible en su despedazamiento en la individuación, ofreciendo la consolación metafísica a través de la tragedia, donde todo lo que existe se encuentra igualmente justificado. Tenemos como ejemplo el horroroso destino de Edipo que, transubstanciado por la magia poética de Sófocles, será atravesado por el necesario "consuelo metafísico... de que la vida, en el fondo de las cosas, a pesar de todo el cambio de las apariencias fenomenales, es indestructiblemente poderosa y está llena de alegría"⁵. Con

⁵ *Ibíd.*, p. 55.

toda la crueldad de su sino, Edipo sigue construyendo un mágico campo a su alrededor y desentraña una lección mayor:

"la criatura noble no peca... por su actuación puede venirse abajo toda y cualquier ley, todo y cualquier orden natural y hasta el mundo moral, pero exactamente por esa actuación se traza un círculo mágico superior de efectos que fundan un nuevo mundo sobre las ruinas del viejo mundo que fue derribado"⁶.

La lección de Dioniso era todo menos una lección derrotista. De este modo, mientras la voluntad en su objetivación se niega a sí misma, lo dionisiaco, en contrapartida, se afirma, no obstante, su placer en la apariencia apolínea, que consiste en su objetivación. Negando este placer y esta apariencia, crea un nuevo y más elevado placer a partir del aniquilamiento del mundo visible de la apariencia. Lo que Nietzsche modifica no es la lectura schopenhaueriana de la naturaleza trágica de la vida, sino la significación y el verdadero sentido de tragedia que de ella resulta. A la tensión resultante de la tragedia, Nietzsche da una respuesta activa, pues ésta se resuelve en una unidad más alta: una estética de placer trágico en el sufrimiento inevitable de un hombre que la acción de la tragedia nos muestra en el intento de trascenderlo. El arte deja de ser el espejo en el cual el mundo de la individuación manifiesta con claridad el juicio sobre la voluntad, convirtiéndose en un medio a través del cual la individuación pasa a representar tanto el "fundamento primordial del mal" como la "esperanza alegre de que el hechizo de la individuación se pueda romper", "el presentimiento de una unidad restablecida"⁷.

Así, Nietzsche hace una declaración fundamental y presenta al arte como una actividad del hombre verdaderamente afirmadora e intensificadora de la vida, como una actividad que posibilita un vivir más allá del bien y del mal, más allá del simple sí y del simple no del juicio moral.

⁶ *Ibíd.*, p. 64.

⁷ *Ibíd.*, p. 48

2. La cultura griega: una fuente de inspiración creativa

El ideal griego de la vida fue determinante para Nietzsche, que se aproximó a los griegos con el deseo de conocer el presente. Proponiendo la creatividad tal cual fue para los griegos en su tiempo, Nietzsche actualiza y reivindica esa creatividad para sí y para su tiempo no como una reconstrucción imitativa, como mera copia, sino teniendo en los griegos un modo de identificación intensificadora, impulsora; distinta, diferenciadora. Solamente así los antiguos griegos podrían convertirse en una ilimitada e inagotable fuente de creatividad, manifestándose de forma incesante y siempre renovada en cualquier tiempo y lugar.

Nietzsche se fijó en la época trágica, donde en ese momento de la vida antigua se situaba el núcleo del esplendor griego. La atracción de Nietzsche por los griegos se encuentra justificada por el "ideal de perenne creatividad, la eternidad del ideal helénico que inspira a todas las épocas"⁸ independientemente de los avances de la técnica y de las formaciones políticas modernas. En su exquisita sensibilidad, Nietzsche llega a la cuna de la creatividad y proclama que la experiencia griega del arte puede ser una fuente de enseñanzas que haga posible la superación del nihilismo a través del cultivo de una afirmación del carácter trágico de la existencia. Percatándose con claridad de cuál era la columna vertebral del carácter griego, herencia de la época prehomérica y del espíritu dionisiaco, Nietzsche concluye que los seres humanos son voluntad de poder, son indómita pasión de lucha como estimulante de la lucha.

Los griegos tenían la necesidad de un fuerte deseo de existir, pues el peligro estaba siempre presente. Las pasiones eran algo divino, por lo que deberían ser estimuladas y no reprimidas, ya que la potencia del hombre se revela y afirma a través de ellas. Todo lo que aparece como humano debe ser respetado y, en la relación con ello, no cabe la extrañeza, puesto que nada que sea humano es extraño. Así, toleraron lo malo, lo animalesco, lo brutal, lo violento, lo inquietante de la naturaleza humana, construyendo con todo esto lo bello. La atmósfera de lucha como modo de vida y la crueldad como culminación de la alegría abonaron el subsuelo más profundo sobre el que se edificaría el genio helénico. En los sucesivos períodos de la cultura griega, la intensa y terrible fuerza de lucha fue tratada, ordenada, mensurada y justificada. En el

⁸ Suances M. (1993) *Friedrich Nietzsche: crítica de la cultura occidental*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, p. 80.

período homérico, bajo la tutela de Apolo, a continuación, irrumpe el torrente dionisiaco que traza la exigencia del espíritu apolíneo, el cual se impone a través del arte. Finalmente, ambas predisposiciones –la apolínea y la dionisiaca–, haciendo una síntesis en la tragedia, se convierten en el punto más elevado e intenso del genio helénico. Así, la tragedia es una asimilación apolínea de la intuición y de los poderes dionisiacos.

En el período Socrático, la dialéctica socrático-platónica cambia el curso de esta realidad al imponerse al espíritu trágico y hacer prevalecer los más bellos, tranquilos y cómodos sentimientos de mundos celestes. Aquí empieza la decadencia.

Con la naturaleza, el griego tenía una relación de pertenencia, y sus impulsos eran apenas un factor más. La fuente de las idiosincrasias griegas, que rechaza el sometimiento a poderes sobrenaturales, se encuentra ancorada en la fuerte identificación que el griego tenía con sus pasiones y en la alegría al desarrollarlas. Así daban un color diferente a la vida. Tal y como afirma Suances, los griegos

"tenían un carácter crédulo y apasionado; eran enemigos de la cortedad y de la estupidez; su temperamento alegre era lo que les llevaba a la profundidad de la comprensión y al dominio de lo inmediato, no eran sobrios, sino sensibles en exceso, vivos y apasionados. Vieron lo general en lo particular, cosa que, como dice Schopenhauer, es el rasgo típico del genio. Verdaderamente, para Nietzsche son el único pueblo genial"⁹.

Sin necesidad del amparo de los dioses y de los mundos trascendentes, los griegos vivieron libres y para sí mismos. Tal modo de vida los llevó a considerar el trabajo como una lucha por la existencia y, como tal, una esclavitud para el hombre, aun reconociendo inconscientemente la necesidad ante los supuestos del trabajo. Inviendo al arte de valor supremo, los griegos aseguraban que lo más importante era liberarse del trabajo como lucha por la existencia para recurrir al arte, valiéndose del mismo como fuente libertadora.

Homero, con sus mensajes apolíneos, era fuente curativa de las pasiones del griego. Aun teniendo un papel decisivo, Homero fue, también, la fuente de liberación de los griegos de la pompa asiática y del carácter pasivo y ofuscador de los orientales.

⁹ *Íbid.*, p. 83.

2.1. Los dos mundos del arte: lo apolíneo y lo dionisiaco

Al contrario que helenistas germánicos, como Winckelmann y Lessing, que derivaron el arte de un único principio y establecieron en este punto el origen necesario de toda obra de arte, Nietzsche detiene su mirada en dos divinidades griegas – Apolo y Dioniso –, reconociendo en ellas los dos mundos del arte: el arte apolíneo y el arte dionisiaco.

Estableciendo un punto multiplicador de cuestiones, Nietzsche, mediante las dos divinidades del arte, Apolo y Dioniso – respectivamente, de la escultura y de la música – sugiere que los griegos franquearon los profundos misterios de la producción artística. A partir de los misterios de estas dos divinidades, símbolo intuitivo de las dos fuerzas o impulsos de la naturaleza, Nietzsche establece la correspondencia del doble rostro de la experiencia griega del mundo, y asegura que "el continuo desarrollo del arte está vinculado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, de la misma manera que la procreación depende de la dualidad de los sexos donde la lucha es incesante y donde intervienen periódicas reconciliaciones"¹⁰.

2.1.1. Lo apolíneo

La cultura apolínea tiene como expresión a Homero y al elemento apolíneo siempre se encuentra al lado del elemento dionisiaco las dos grandes fuerzas que formarán el espíritu griego. Así, bajo la cultura apolínea late el luminoso mundo olímpico con todos sus dioses, teniendo como ocupante del lugar principal a Apolo, el padre de los demás. Apolo, en su cualidad de dios de los poderes configuradores, es al mismo tiempo el dios adivinatorio. Según las raíces de su nombre, Apolo es el "resplandeciente", la divinidad de la luz que también reina sobre la bella apariencia del mundo interior de la fantasía. El mundo olímpico no es un mundo donde predomina la santidad, ni la piedad o la elevación moral, ni nada dice respecto al ascetismo, la elevación o el deber. En el mundo olímpico se diviniza lo bueno y lo malo, todo lo que es de la vida exuberante y repleta de gozo.

"aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber, aquí sólo nos habla una opulenta y triunfante existencia, donde todo

¹⁰ Nietzsche, *o.c.*, p. 27.

lo que se hace es divinizado, sin importar que sea bueno o malo. Y así es posible que el observador realmente se sorprenda ante esta fantástica exaltación de la vida y se pregunte con qué filtro mágico en el cuerpo pudieron tales hombres exuberantes disfrutar de la vida hasta el punto de depararse, hacia donde quiera que mirasen, con la risa de Helena –imagen ideal –, "**afloando en dulce sensualidad**" de sus propias existencias"¹¹.

La angustia frente a los horrores de las fuerzas titánicas de la naturaleza, la crueldad de las fuerzas del destino, llevó a los griegos a la creación de ese mundo luminoso, armónico y bello. Así, sintiendo el temor y el horror de existir, los griegos tuvieron que poner entre ellos y la vida "la resplandeciente creación onírica de los dioses olímpicos"¹² para, de alguna manera, hacer posible el vivir. Solamente entonces aquel pueblo, sensible e impetuoso en el deseo y singularmente vulnerable al sufrimiento, podría soportar la existencia. Buscando afirmar la vida y superar los desafíos impuestos por las más diversas e imperiosas necesidades, se hizo necesaria la creación y la ayuda de los dioses olímpicos. Bajo esa realidad, en metamorfosis, las primitivas teogonías tiránicas del espanto se transformaron, bajo la fuerza de la belleza apolínea, en teogonías de los goces olímpicos. La sabiduría popular de los griegos, así siendo, acaba estando sustentada en el mundo olímpico. Según propone Nietzsche,

"ahora se nos abre, por así decir, la montaña mágica del Olimpo y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los temores y los horrores de lo existir: para que le fuera posible de algún modo vivir, tuvo que poner ahí, entre él y la vida, la resplandeciente creación onírica de los dioses olímpicos. Aquella inaudita desconfianza ante los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira [destino] que reinaba sin piedad sobre todos los conocimientos, aquel buitre que roía al gran amigo de los hombres que fue Prometeo, aquel horrible destino del sagaz Edipo, aquella maldición sobre la estirpe de los Atridas, que obliga a Orestes al martirio, en suma, toda aquella filosofía del dios silvano, junto con sus míticos ejemplos, a la cual sucumbieron los sombríos etruscos – a través de aquel artístico mundo intermediario de los Olímpicos, fue constantemente sobrepujado de nuevo por los griegos o, por lo menos, encubierto y substraído de la mirada. Para poder vivir, los griegos tuvieron que crear, impelidos por la más profunda necesidad, a estos dioses, cuyo advenimiento debemos, de

¹¹ *Ibíd.* p. 36.

¹² *Ibíd.* p. 36.

hecho, representar así, de modo que, de la primitiva teogonía titánica de los terrores, se desarrolla, en morosas transiciones y por medio del impulso apolíneo de la belleza, la teogonía olímpica del júbilo –como rosas que se abren entre la maraña espinosa"¹³.

Los griegos tuvieron una enorme capacidad para percibir y sentir el dolor inherente a la existencia misma. En el mundo olímpico, la "*voluntad*"¹⁴ helénica pone un espejo transfigurador y así los dioses griegos legitiman la vida humana, por el hecho de que también ellos la viven; viviendo los propios dioses la vida humana, ésta queda justificada. Entonces, ante la existencia de tales dioses, bajo la radiante claridad del sol, la vida es algo digno de desear y el verdadero dolor de los hombres homéricos consistía en separarse de esa existencia, sobre todo si se trata de una separación rápida de modo que, en sentido inverso a la sabiduría de Sileno se podría decir que: "lo peor para él es morir enseguida; lo segundo peor es, simplemente, morir un día."¹⁵ Así pues, la voluntad, bajo la autoridad de Apolo, pasa a desear tan intensamente la vida que las quejas contra ella se transforman en himnos. Gracias a los dioses del Olimpo, los griegos pudieron decir "sí" a la vida, combatiendo el mal, el dolor y el sufrimiento con la ayuda de la belleza de aquellos dioses.

La naturaleza de lo apolíneo se puede comprender mejor a través de la analogía del ensueño que, según Nietzsche, la figura de Apolo encuentra en la tragedia al representante de la expresión de esa alegre necesidad de la experiencia onírica. Lleno de la alegría promovida por la contemplación de las imágenes del ensueño, el soñador quiere seguir soñando pero, para alcanzar ese estado de dicha, el mundo de la vigilia, agobiado y oprimido por el peso de las ocupaciones y preocupaciones cotidianas, el hombre tiene que olvidarse de sí. Sin embargo, Apolo sigue confirmando que la vida es en sí misma dos mitades: una, la que vivimos despiertos, y la otra, en la que estamos envueltos de sueños. Si la vida de la vigilia parece asumir una relevancia principal por ocupar el lugar de lo más "real", la vida de los sueños, aunque parezca únicamente compuesta de vanas y fútiles ilusiones, tiene en realidad la misma importancia que la primera, pues su fuerza estética impulsiva es en la apariencia pura objetivación.

¹³ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁴ La voluntad invocada en diversos pasajes de la argumentación nietzscheana en ese texto se refiere al sentido que la misma tiene en la filosofía de Schopenhauer.

¹⁵ Nietzsche, *o.c.*, p. 36.

Aquí Nietzsche teje su analogía para la comprensión de lo real, pues el ser absoluto, el Uno primordial, está enmascarado, sofocado, agobiado, tal y como el hombre en la vida de la vigilia. El ser absoluto o el Uno primordial necesita la belleza de la visión y la alegría de la apariencia, tal y como el hombre siente la necesidad del sueño para la vigilia, y así promover su liberación.

El mundo de la realidad empírica –su devenir en el tiempo, su causalidad espacio-tiempo– no es nada más que la representación o apariencia del Uno primordial; fundamento éste que se apoya en el modelo schopenhaueriano de la voluntad. Entonces, si el mundo es una apariencia para el Uno primordial, el mundo del sueño es la apariencia de la apariencia.

Ocultando el dolor original del principio único del mundo, surge el mundo de la belleza apolínea, o sea, el mundo de la apariencia y de los sueños. Las representaciones individuales se manifiestan en la apariencia. La imagen divinizada del principio de individuación se representa por Apolo, que aparece capaz de realizar los perpetuos fines del Uno primordial y muestra la legitimidad del sufrimiento que, siendo necesario, lanza al individuo a la creación estética. Solamente así, como sujeto ensimismado en la contemplación, el hombre permanece sereno en medio de las tempestades de la vida. La divinización de la individuación es, pues, representada por Apolo, que extrae las bellas imágenes del caos y del uno primordial alcanzando las representaciones, o sea, individuos. Teniendo un carácter imperativo y regulador, la individuación conoce solamente al individuo, es decir, al individuo que se mantiene contenido en unos límites determinados. La medida es una exigencia apolínea y, para conservarla, se hace imperativo el conocimiento de sí mismo. Desde esta perspectiva, Apolo es la divinidad ética. Todo lo que esté desreglado, sea desmesura o signifique descuido, es contrario al ambiente de Apolo y pertenece a la época preapolínea de las luchas titánicas. Así pues, Apolo se sobrepone sobre la esfera de la barbarie y las profundidades ocultas del mal. Desde aquí se alza como divinidad de la luz, como dios creador de las bellas formas y "reina también sobre la apariencia del mundo interior de la fantasía".¹⁶ De este modo, a la figura de Apolo tampoco le debe faltar

"aquella línea delicada que la imagen onírica no puede traspasar,

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

a fin de no actuar de un modo patológico pues, de lo contrario, la apariencia nos engañaría como realidad grosera: esto es, aquella limitación mensurada, aquella libertad cara a las emociones más salvajes, aquella sapiente tranquilidad del dios. Su ojo debe ser "solar", en conformidad con su origen; incluso cuando mira colérico y malhumorado, permanece sobre él la consagración de la bella apariencia"¹⁷.

Apolo es, pues, la ponderación de las emociones, y la individuación encuentra en él su expresión más sublime. La experiencia de la "bella ilusión" está, por tanto, promovida por lo apolíneo, que sustenta al individuo para confiar y tener serenidad frente a un mundo atormentador. Confluye en la perspectiva nietzscheana el modelo schopenhaueriano, de donde se desprende la relación existente entre el concepto de representación con la figura apolínea. Induciendo al olvido de la vulnerabilidad de la vida por algunos momentos, la dimensión apolínea hace que la realidad parezca bella y, así, la vida finita pasa a ser amada y deseada.

2.1.2. Lo dionisiaco

"Cuando el cuerpo y el alma griegos florecieron, nació aquel símbolo misterioso de la más alta afirmación de la vida y una transfiguración de la existencia como jamás hubiera conocido el mundo"¹⁸. Y su nombre divino fue Dioniso.

Dioniso representa tanto el flujo dinámico del ser como la experiencia embriagadora de la aceptación del destino y del caos de la creatividad, pues él es el dios de la alegría, de la danza, de la fiesta, del vino, de la sexualidad que, despedazando el *principium individuationis*, descubre al sujeto, haciéndolo desaparecer en completo autoolvido, convertido en integrante de la armonía universal. Propiciando un atisbo de esta armonía universal, la existencia individual no pasa de ser una ilusión en el estado dionisiaco, una vez que la exaltación dionisiaca se lleva en su ímpetu al individuo hasta conducirlo al olvido de sí mismo. En esta exaltación dionisiaca, análoga a la vivencia de la embriaguez, surge un hiato de olvido que separa el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca, en el cual la experiencia de unicidad primordial – el Uno primordial – con el Todo se puede alcanzar.

¹⁷ Nietzsche, *o.c.*, p.29-30.

¹⁸ Suances, *o.c.*, p. 89.

Guardando una analogía con la embriaguez,

"Dionisos, el Baco de los romanos, era una divinidad originaria de Tracia. Era el dios del vino, de los frutos, de las vendimias, de la embriaguez. Había sido criado en el interior de los bosques por nodrizas poseídas de un delirio divino. Primero fue adorado en forma de árbol rodeado de yedras; después, como un hombre barbudo y vigoroso. En las fiestas en su honor, sus adoradores se reunían de noche y, oyendo música, mataban animales y comían luego su carne cruda, después, acometidos por una locura religiosa, se lanzaban por los campos dando gritos y haciendo movimientos desordenados. Este entusiasmo es el elemento que Nietzsche destaca como caracterizador de lo dionisiaco"¹⁹.

Así pues, poseído por ese enorme entusiasmo, de repente, el hombre se extravía de las formas cognitivas de la apariencia fenoménica y, en la medida en que el principio de razón parece franquear una excepción en algunas de sus configuraciones, del hombre se apodera un inmenso espanto que lo inunda de terror, de horror. Esta experiencia de lo dionisiaco, no obstante, viene impregnada de un *quantum* de placer que fuerza la ruptura de las fronteras del *principium individuationis*, en cuya intensificación lo subjetivo se desvanece en el autoolvido, produciendo un delicioso éxtasis, análogo a la embriaguez que, como la primavera en fiesta, impregna toda la naturaleza de alegría.

En el estado de autoolvido, las formas aparentes de los fenómenos y la fragilidad propia de la existencia del hombre se enturbian, y así el hombre se sumerge en la unidad indiferenciada que la naturaleza le desnuda. Todo aquello que proporciona delimitación, individuación, se desvanece bajo el encanto de la magia dionisiaca. Alcanzando una renovada y armoniosa unión con el universo, ese éxtasis, esa fusión con el universo

"llevan al hombre a traspasar los límites establecidos por su identidad cultural e individual y a reconciliarse con la naturaleza, celebrando de esta manera su compromiso primitivo con la Totalidad indiferenciada, de quien es un hijo desgarrado. Si el hombre surge, como ser individual y único, de la unidad de todas las cosas, a ella deberá también volver"²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁰ Rodrigues, Luiza M. (1998) Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura, Annalume Ed., São Paulo, p. 28-29.

Así, es entonces posible acercarse a lo dionisiaco.

Ésta es la gran fiesta de Dioniso tal y como propone Nietzsche en las entrañas de su texto donde, en sus laberintos, quedan manifiestos el movimiento danzante y los flujos incesantes de su pensamiento, los cuales, de forma nómada, recorrerán el camino con una superabundancia de fuerzas. Y así habla Nietzsche

"bajo la magia de lo dionisiaco vuelve a estrecharse no sólo el lazo de persona a persona, sino también la naturaleza alienada, inamistosa o subyugada, vuelve a celebrar la fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. Espontáneamente ofrece la tierra sus dádivas y pacíficamente se aproximan las fieras de la montaña y del desierto. El carro de Dioniso está cubierto de flores y guirnaldas: bajo su yugo avanzan el tigre y la pantera. Si se transmuta en pintura el jubiloso himno beethoveniano a la "Alegría" y si no se refrena la fuerza de la imaginación, cuando millones de seres entusiasmados se revuelcan en el polvo, entonces es posible acercarse a lo dionisiaco"²¹.

Todas las barreras que el odio y la individualidad crearon como muralla para delimitar las fronteras de los territorios y esclavizar al hombre, caen rompiendo la rigidez de las formas cognitivas de la apariencia fenoménica y la crueldad, impuestas por las delimitaciones de la necesidad. En este contexto, bajo la exaltación dionisiaca

"ahora el esclavo es hombre libre, ahora se rompen todas las rígidas y hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la "moda impúdica" establecieron entre los hombres. Ahora, gracias al evangelio de la armonía universal, cada cual se siente no sólo unificado, conciliado, fundido con su prójimo, sino uno solo, como si el velo de Maya hubiera sido rasgado y, reducido a tiras, remontara el vuelo ante el misterioso Uno-primordial".²²

Entonces, de una armonía universal que a todo reconcilia, se desprende la unidad primordial que ha disuelto las diferencias. Celebrando esta fusión, el hombre se declara miembro de una comunidad superior en cánticos y danzas:

"ha desaprendido a andar y a hablar, y está a punto de,

²¹ Nietzsche, *o.c.*, p. 31.

²² *Ibid.*, p. 31.

danzando, salir volando por los aires. De sus gestos habla el encantamiento. Así como ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, desde el interior del hombre también resuena algo de sobrenatural: se siente como un dios, camina ahora tan extasiado y extasiado como había visto en sueños caminar a los dioses"²³.

Así pues, lo dionisiaco es la expresión del impulso dirigido a la unidad. Desprendiéndose de lo individual, lo dionisiaco significa un más allá de lo individual, un más allá de la cotidianeidad y de lo social. Como genuina afirmación de la vida en toda su complejidad, lo dionisiaco es la intensificación de un derramamiento de fuerzas apasionadas y dolorosas que sobrepasa y rebasa cualquier límite o medida, engendrando estados de ánimo vagos y plenos; es alegría desbordante: la manifestación de la risa; es tener en la cabeza la "corona del que ríe".²⁴ Lo dionisiaco santifica las profundas, tenebrosas, oscuras y enigmáticas condiciones de la existencia. Como una gran comunidad panteísta del ser y del sufrir, lo dionisiaco califica todas las cosas de modo aprobatorio; nada hay que recriminar. Así, lo dionisiaco es la perenne voluntad de creación, de fecundidad, de retorno; retorno de la vida con toda su sublime belleza, esplendor y terrible seducción, donde lo que retorna es siempre la afirmación y reafirmación de la vida misma sin substracción, adición o selección de ningún tipo. Es el "sí" a la vida como fuerza eternamente autocreadora y autodestructora. Dioniso es la riqueza de la vida desbordante y la suprema libertad, es la voluntad de vivir y el exceso de fuerza. Todas las potencialidades de vida, los griegos las expresaron a través de este fenómeno cuyo símbolo es Dioniso.

Por tanto, este éxtasis, ese suplemento de placer, esa elevación de gozo que diviniza y al mismo tiempo animaliza, esa intensidad de la alegría y de la risa que difumina las fronteras de lo humano, todo esto que se presenta como forma divinizada y como autojustificación de la naturaleza, que es transfiguración y afirmación de la vida, tiene solamente un único nombre: DIONISO.

Con la intensificación de las emociones dionisiacas, el principio de individuación entra en colapso, todo vuelve a su punto de origen, o sea, a la unidad primera. Volviendo a su estado natural, el hombre se reconcilia con la naturaleza, pues las individualidades son aniquiladas. Generando un supremo placer, esa reunificación

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

promueve un éxtasis fascinante que asciende desde lo más profundo e íntimo del hombre, e incluso de la naturaleza, retumbando en "gritos de espanto" y "gemidos nostálgicos". "Con cantos y danzas, ese ser entusiasmado, poseído por Dioniso, manifiesta su júbilo. Da voz y vez a la naturaleza. Voz y movimiento que no se añaden a ella como algo artificial, sino que parecen proceder de su misma entraña"²⁵.

En el estado dionisiaco, el hombre juega con la voluntad; con la propia fuerza de la naturaleza que en él se revela.

2.2. El "matrimonio" de lo apolíneo y de lo dionisiaco

En nuestro recorrido establecemos un foco distinto, examinando inicialmente lo apolíneo y lo dionisiaco por separado, aunque lo específicamente griego es la combinación de lo apolíneo y de lo dionisiaco, una vez que la transformación sucesiva del alma griega resultó de ese enlace, "de la misma manera que la unión sexual engendra la vida en medio de las luchas perpetuas y por aproximaciones periódicas"²⁶

Las dos divinidades, Apolo y Dioniso, nos sugieren que en el mundo griego existía un enorme contraste entre el origen y los fines. Animándose siempre mutuamente a realizar nuevas creaciones cada vez más fuertes, estos dos impulsos, a pesar de ser tan diferentes, caminan lado a lado, siempre simultáneamente y, con frecuencia, en estado de conflicto abierto, se declaran a guerra. Pero, como decimos, también mutuamente se excitan hacia creaciones nuevas, perpetuándose entre ellos el conflicto de los contrarios, que oculta, sólo en apariencia, el arte como fruto de esa excitación mutua, y que encuentra en la tragedia su creación más elevada.

Esta fuerte oposición de fuerzas con tendencias contrarias fue un gran enigma del alma griega. Con actuaciones opuestas, estas dos fuerzas activas interactuaban, de modo que lo apolíneo madura y se desarrolla en la médula de lo dionisiaco y, a su vez, lo dionisiaco para tener vigor y latir con fuerza, precisa de los finos hilos de la tela apolínea. Así pues, lo dionisiaco necesita de lo apolíneo para emanciparse de lo terrible, de lo incierto, de lo desenfrenado, de esas excitaciones

²⁵ Dias, Rosa Maria, Arte e vida no pensamento de Nietzsche, p.11 In Lins Daniel, Costa Silvio de Souza Gadelha, Veras Alexandre, *Nietzsche Deleuze: intensidade paixão*, Rio de Janeiro, Relume Dumará Ed., 2000.

²⁶ Suances, o. c., p. 90.

febriles, haciendo de ello una búsqueda necesaria de la medida, de la regla, de la simplicidad, del concepto.

"Contra las excitaciones febriles de esas orgías, cuyo conocimiento penetró hasta los griegos por todos los caminos de la tierra y del mar, este pueblo permaneció, por lo que parece, enteramente seguro y protegido durante algún tiempo por la figura, que se yergue aquí en toda su altivez, de Apolo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa a ningún poder más amenazador que ese elemento dionisiaco brutalmente grotesco".²⁷

En lo apolíneo, lo griego alcanza el entusiasmo de un mundo soñado, ilusorio: el mundo de la bella apariencia. Como símbolo de la apariencia y de toda la energía plástica que se expresa en formas individuales, Apolo es "el magnífico cuadro divino del principio de individuación y la más bella expresión del reposo del hombre en su envoltura de individualidad".²⁸ De este modo, fijando límites con contornos exactos, dando forma a las cosas, creando y definiendo en el conjunto la marca distintiva, fija el sentido y la función individual, imponiendo una ley y un devenir que modela el movimiento de todo el elemento vital, imprimiendo a cada uno un ritmo. En lo dionisiaco, el griego simboliza el devenir de modo activo, encarnándolo subjetivamente como furiosa lascivia, sensualidad creadora y destructora. La inspiración apolínea frente al fenómeno pretende eternizarlo; el hombre, ante el fenómeno, se silencia y, sin deseos, no se cuestiona. Por otro lado, la inspiración dionisiaca lanza el fenómeno al devenir queriendo con él crear y aniquilar. Experimentado desde la interioridad, "el devenir se constituiría en la continua creación de un ser insatisfecho, rico y tenso hasta el infinito, de un dios que supera el tormento del ser a base de un incesante transformar y cambiar", según Suances, al referirse al material recogido en los prefacios²⁹.

A través de una reconciliación y alianza en el momento adecuado entre Apolo y Dioniso, se trazan líneas fronterizas, y es en el arte donde se plasma el encuentro de las referidas líneas. Así, el arte – la música, la poesía, la escultura, la arquitectura – es el punto de encuentro de estas líneas fronterizas.

²⁷ Nietzsche, *o.c.*, p. 33.

²⁸ Dias, *o.c.*, p.10.

²⁹ Suances, *o.c.*, p. 91.

2.3. Fundamento de la tragedia griega

La tragedia ofrece al griego la oportunidad de vivir lo dionisiaco y hace posible su regreso a lo cotidiano sin impregnarlo de una visión pesimista de la vida. El desvelo declarado por la tragedia trae consuelo y expone el abismo, haciéndolo visible, pero al mismo tiempo salva, asegurando protección y cura frente a las consecuencias destructivas de esa exposición. Afirma la vida en todos sus momentos, incluyendo los más terribles, extraños y temibles, a la vez que exalta la voluntad; esto es lo que nos aproxima a lo trágico. Afirma "el cambio y la aniquilación, la aprobación de la lucha y de la guerra, el devenir con su radical renuncia al concepto de ser, tales son los exponentes más precisos de la sabiduría trágica"³⁰. La tragedia fue en Grecia el arte de la afirmación de la vida. Frente al dolor, a la guerra y a la lucha los griegos no desmintieron la vida, sino todo lo contrario, por eso mismo la afirmaron. Así pues, la emoción trágica deriva de la embriaguez de vivir; en la embriaguez de la voluntad de vivir, a pesar de que la existencia conlleva dolor y lucha.

Originándose en la alegría, en la salud exuberante, en el exceso de vitalidad, la tragedia convalida la existencia, propiciando un estímulo que permite modificar y transmutar lo horrible en fuerza. Éste es, pues, el efecto de lo trágico; es el arte de la reconciliación de lo apolíneo y de lo dionisiaco, la destrucción del héroe trágico está cargada de alegría. Así, éste héroe es negado para llevar al hombre a creer en el eterno y supremo placer de existir ya que, con el aniquilamiento del héroe trágico, se restaura la unidad originaria – la vida eterna de la voluntad. En la intensidad de ese momento de éxtasis, donde la victoria deriva de la derrota, la lucha, el dolor, el sufrimiento y la destrucción de los fenómenos emergen como algo necesario, pues queda el atisbo de alguna cosa indeterminada que trasciende al héroe individual.

Mientras el espectador de la tragedia, como superviviente que es forzado a testificar la catástrofe trágica, el hombre no se inunda de ese terror, al contrario, se consuela –tiene el "*consuelo metafísico*"– que lo arranca, momentáneamente, del torbellino de la transformación de las figuras. En la fugacidad y transitoriedad de ese momento, a despecho de la transformación de los fenómenos, en lo más íntimo de la cotidianeidad, la vida es indestructiblemente poderosa y alegre. Durante un fugaz instante, el espectador se identifica con el Uno primordial.

³⁰ *Ibid.*, p. 92.

El consuelo metafísico surge representado en el coro sátiro –seres naturales que, a despecho de toda transformación de las diversas generaciones y de la historia de los pueblos, viven inextinguiblemente en los bastidores de toda civilización, permaneciendo siempre inalterados e inalterables–.

"Es en este coro donde se reconforta el heleno con su profundo sentido de las cosas, tan singularmente apto para el más tierno y para el más arduo sufrimiento, él que posó su mirada cortante justo el centro de la terrible acción destructora de la llamada historia universal, así como de la crueldad de la naturaleza, y que corre el peligro de ansiar por la negación budista del querer. Es salvado por el arte y, a través del arte, se salva en él la vida".³¹

El coro es un mundo natural imaginariamente creado, poblado por seres también naturales y, por ello, es un mundo que pertenece al dominio ideal, dotado de realidad y verosimilitud, como también lo está el mundo del Olimpo. Adorado y presidido por el mito, el sátiro –un personaje dionisiaco– vive una realidad religiosa. Con los sonidos del coro sátiro, el alma griega, sensible y expuesta a las calamidades de la historia y a las crueldades de la naturaleza, se siente reconfortada. En ese momento, el espíritu griego estaba expuesto al riesgo de dirigirse, por un lado, a la anulación búdica de la voluntad: la opción por la nada sublime, por la tensión cero, por el Nirvana o, por otro lado, seguir expandiendo sin límites esa voluntad y diezmando y sometiendo a pueblos y razas, tal y como hizo el Imperio Romano ávido de hegemonía. Frente a esas dos opciones los griegos, cautelosos en sus decisiones, crearon una tercera opción y eligieron la tragedia en su fuerza purificadora y emancipadora. Así, el arte trágico aparece como una fuente de salvación para los griegos ante el nihilismo y la omnipotencia de la voluntad. Hasta llegar a la condición de arte, el alma griega atravesó un complejo conjunto de diversas situaciones para que el arte se constituyera como tal. En un primer momento se instala

"el estado dionisiaco de embriaguez en el que desaparece la individualidad y se percibe la realidad como una en su eterno fluir; aparece luego la vida cotidiana llena de hastío, aburrimiento, disgusto y pequeñez; como consecuencia, no cabe

³¹ Nietzsche, *o.c.*, p. 53.

consuelo, y entonces se rechaza la voluntad y se desea la muerte"³².

El arte surge como la posibilidad de redención, como un dios salvador, ya que trae el bálsamo de la cura. En este contexto, se transita en medio del peligro, pues el arte se hace depositaria de la misión de salvamento; mientras que, el arte, se impone con el poder de transformar lo que hay de horrible y absurdo en la existencia con imágenes que ayudan a sobrellevar y resistir la existencia. La salvación a través del arte se hizo posible con el coro sátiro.

El coro sátiro surgió como manifestación del vivo anhelo de un estado natural y primitivo, así como de la fuerte aspiración a una naturaleza pura, exenta de civilización.

El sátiro era la expresión del hombre primordial, era la voz profunda de la naturaleza cargada de sabiduría, era el símbolo de potencia sexual, la revelación del hombre que en júbilo grita frente a su dios. Como expresión grandiosa de la naturaleza, el sublime y divino sátiro ofusca la civilización, ya que "el sátiro, ese ser natural ficticio, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca mantiene con la civilización"³³. El hombre civilizado sería una caricatura en su presencia. La contradicción existente entre la verdad propia de la naturaleza y la "verdad" propia de la civilización es análoga a la correlación existente entre la cosa en sí, el *en sí* del mundo, y el mundo de la apariencia, el fenómeno. De modo similar, la tragedia es la revelación de la esencia eterna de las cosas, a pesar de los cambios y de las transformaciones de las apariencias. El coro sátiro simbólicamente expresa ese enlace primordial entre la cosa en sí y el fenómeno, siendo pues el punto primordial de esa objetivación. Se entiende entonces el motivo por el cual el griego dionisiaco, un amante de la verdad de la naturaleza en toda su fuerza, se transmuta en sátiro. Los seguidores de Dioniso, inundados de esa alegría, en metamorfosis, renacen como genios de la naturaleza, igual que los sátiros. El coro trágico, un reflejo del hombre dionisiaco, es una manifestación artística de ese fenómeno natural; debajo de sus acciones la multitud, como un único ser, se transforma en hechizo. Así, en el coro todos son "convocados" a participar. La dinámica en la que el coro se desarrolla es un envite a que

³² Suances, *o.c.*, p. 95.

³³ Nietzsche, *o.c.*, p. 55.

todos se asocien a la alegría, y la multitud entra en la vivencia del coro y, de modo pleno, se fusiona en un ambiente ardiente con lo dionisíaco; por eso el coro no necesita espectadores.

En la forma más antigua de la tragedia, el ardiente señor Dioniso, el verdadero héroe de la escena y el punto culminante del espectáculo, no está presente. La multitud se identifica con su dueño y señor Dioniso, pasando a contemplar el sufrimiento y las transformaciones que este dios experimentó, y cómo anunció y proclamó la verdad desde el fondo del alma del mundo. En una época posterior, el dios Dioniso empezó a ser presentado y representado visiblemente en un marco luminoso. El coro, desde esta perspectiva, se transforma en drama, y así transporta a los oyentes a un intenso estado de excitación dionisíaca. Ahora, cuando entra en escena el héroe trágico, la multitud no ve en él un rostro humano bajo una máscara, sino una imagen que procede de la pura "*envolvencia*" extática. El héroe trágico es el dios Dioniso, cuyos sufrimientos son también los de todos los hombres. A medida que la escena se realiza, se va llenando de significaciones que delinean situaciones de reconocimiento, constituyendo puntos de identificación. Dioniso abre las variaciones de sentidos procedentes de las vivencias propias de todos los sufrimientos del hombre. La multitud actualiza allí, en el sufrimiento de Dioniso, un sufrimiento que es el de la humanidad en sintonía con la llamada estética. La fluctuación de la imagen de ese dios, cuyo rostro aparece velado, enmascara lo real, estableciendo una oscilación entre la realidad natural y la irrealidad sobrenatural. La realidad natural se modifica, transformándose en una irrealidad sobrenatural. Las imágenes del rostro velado del héroe, que convierte las implicaciones de la vida real en una irrealidad sobrenatural, son el estado de ensueño apolíneo, donde el mundo de la realidad natural queda velado, emergiendo de ahí un nuevo mundo fantasmal. Se hacen evidentes así en la tragedia los dos elementos –el dionisíaco y el apolíneo– representados en los mundos de ensueño del escenario. Dioniso, el héroe trágico, ya no es una fuerza oculta.

Los poetas trágicos, como Sófocles y Esquilo, traen a la luz la genialidad de esa realidad. Sus héroes, Edipo y Prometeo, respectivamente, no son nada más que personificaciones de Dioniso. Como en un matrimonio armonioso, lo apolíneo y lo dionisíaco se entrelazan en la tragedia. En el entrelace de estos dos elementos, la apariencia resplandeciente manifestada a través del bello, sereno y sensible lenguaje del

héroe bajo la máscara apolínea, oculta la visión de la terrible naturaleza. Así, la apariencia luminosa de lo apolíneo es "como manchas luminosas que deben aliviar la mirada cruelmente dilatada por la espantosa noche"³⁴. El desventurado Edipo, como la más dolorosa figura de la escena griega, "fue concebido por Sófocles como la criatura noble que, a pesar de su sabiduría, está destinada al error y a la miseria, pero que, al final, por sus tremendos sufrimientos, ejerce a su alrededor un "poder mágico bendecido, que continúa actuando incluso después de muerto"³⁵. Su sufrimiento, por tanto, tiene un efecto transformador ya que, de forma mágica, se impone como un poder benefactor. Sus actos –"la misteriosa tríada de sus acciones fatales– Edipo, el asesino de su padre, el marido de su madre, Edipo el descifrador del enigma de la Esfinge"³⁶, llegan juntos a la conclusión de que, al descifrar los misteriosos enigmas de la naturaleza, hay que romper también con lo más sagrado en el orden de la naturaleza. De este modo, a través del mito, nos llega un murmullo que habla del precio de la sabiduría dionisiaca:

"la sabiduría dionisiaca es un horror antinatural y, aquél que por su saber precipita la naturaleza al abismo de la destrucción, ha de experimentar también en sí mismo la desintegración de la naturaleza. El agujijón de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es un crimen contra la naturaleza"³⁷.

En Edipo, el héroe nos hace comprender que en su comportamiento eminentemente pasivo se erige su suprema actividad, que va más allá de las esferas de su vida, a la vez que su búsqueda y disposición consciente lo guían hacia la pasividad. Contraponiéndose, Nietzsche presenta al Prometeo de Esquilo con su gloriosa actividad, igualando el hombre al Titán que conquista su propia civilización y obliga a los dioses a establecer con él una alianza, pues "en su autónoma sabiduría, tiene en sus manos la existencia y los límites de ésta"³⁸.

El mundo de los dioses tanto como el de los hombres surge igualmente subordinado a la justicia de la *moira*. El punto central de la proposición principal de la consideración esquiliana del mundo, evidencia "la Moira tornando, como eterna justicia,

³⁴ Suances, *o.c.*, p.96.

³⁵ Nietzsche, *o.c.*, p. 64.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

³⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁸ *Ibid.*, p. 66.

sobre dioses y hombres"³⁹. Contemplando las divinidades del Olimpo, el artista griego experimentó un sentimiento de dependencia recíproca. Y Prometeo es el símbolo de tal vivencia. Esa sabiduría, sin embargo, es alcanzada y redimida con el sufrimiento.

Aun cuando se puede trazar un paralelismo entre el mito de Prometeo, con el mito semita del pecado de Adán y Eva – que, al comer el fruto prohibido, adquirieron sabiduría, como los dioses, pero también grandes sufrimientos, e imprimieron en todos los hombres la marca del pecado original – encontramos que Nietzsche destaca la diferencia entre ellos. El "pecado" en Prometeo es activo, productivo, resultando en un efecto eficiente que arrebató a los dioses su poder. En cambio, "el "pecado" en Adán y Eva se refiere a la seducción, a la curiosidad, a la concupiscencia", a una serie de afecciones particularmente femeninas (que) son vistas como origen del mal"⁴⁰. El Prometeo de Esquilo, en esta consideración, es una máscara dionisiaca. Lo dionisiaco se manifiesta en su fuerza gigantesca, mientras que la experiencia del comedimiento y los límites de la justicia son las líneas que traza lo apolíneo. "Y así la doble esencia del Prometeo esquiliano, su naturaleza a un mismo tiempo dionisiaca y apolínea, podría expresarse del siguiente modo en una formulación conceptual: "todo lo que existe es justo e injusto y en ambos casos está igualmente justificado"⁴¹.

¡Éste es tu mundo! ¡A esto se llama mundo!"⁴².

Mostrándose bajo el disfraz de varios personajes, el héroe trágico es el verdadero ser que, presentándose en gran variedad de figuras, lucha en medio de las incertidumbres y mutaciones de la cotidianeidad. Entonces, manifestándose como un individuo vulnerable al error, al sufrimiento, a los riesgos de existir, este dios se expresa a través de actos y palabras. La precisión y transparencia inteligible con la que surge es obra de Apolo, que revela al coro su estado dionisiaco con la ayuda de esta apariencia simbólica.

La tragedia griega sucumbe teniendo en Eurípides al portavoz que rechaza el elemento original: lo dionisiaco. Eurípides reconstruye la tragedia exclusivamente bajo la base de un arte moral e ideal del mundo, quedando excluido su elemento original, lo dionisiaco. Como portavoz, la divinidad que habla a través de la boca de

³⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹ Goethe, *Fausto*, verso 409 *apud* Nietzsche, p. 69.

⁴² Nietzsche, *o.c.*, p. 69.

Eurípides ya no era ni Apolo ni Dioniso, sino Sócrates, que acababa de entrar en escena. El espíritu socrático, imponiéndose bajo una nueva fuerza opositora, deflagra, y con él la tragedia que, como una obra de arte griego, ahora sucumbe. Eurípides no fue nada más que una de las expresiones del socratismo: un poeta inmóvil, contemplativo, cuyas ideas frías y paradójicas sustituyeron las contemplaciones apolíneas y las alegrías dionisíacas. He aquí la máxima de su principio estético: "todo debe ser consciente para ser bello" cuyo apoyo se encuentra en el axioma socrático "todo debe ser consciente para ser bueno"⁴³. Eurípides encontró en Sócrates a su interlocutor leal. El armonioso y profundo enlace que hasta entonces unía a Dioniso y a Apolo, se deshace, y se instala la racionalización y la dialéctica que edifica mundos cada vez más lejos de lo real. Así, la concepción teórica del mundo pasa a predominar y se impone sobre la concepción trágica, que a partir de entonces va desapareciendo gradualmente. Así pues, la tragedia griega, después de haber alcanzado su perfección a través de la reconciliación de la embriaguez con la forma, de Dioniso con Apolo, comienza a declinar cuando, poco a poco, se va infiltrando el racionalismo. He aquí la aurora de la unión del arte con la ciencia que supone poder alcanzar las entrañas de la vida y hasta incluso corregirla. Cuando se inaugura la edad de la razón, llega a su fin la edad trágica.

3. La música como expresión del sentimiento vital

La música, para Nietzsche, que siempre ha tenido como finalidad la afirmación de la vida, ocupó una posición central en su estética. Reinterpretando a los griegos a partir de los impulsos artísticos de la naturaleza, Nietzsche retoma a Apolo y a Dioniso, presentándolos como ejemplo de dos impulsos artísticos distintos; dos facultades humanas esenciales: la imaginación figurativa generadora de las artes de la apariencia, donde se sitúan las palabras poéticas y las artes plásticas, y la potencia emocional, donde irrumpe la música que se desprende como una superabundancia de flujos de fuerzas incontenibles. Analizando a los precursores de la tragedia e identificando las manifestaciones que dan origen a la misma, Nietzsche reafirma que el responsable de tal engendramiento es el espíritu de la música. La música, por espejar la

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

esencia misma de las cosas; por reflejar la cosa en sí, frente a la apariencia y no el fenómeno, esa realidad fenoménica representada por la cosa en sí ante la apariencia es, de hecho, el elemento metafísico frente al físico. En este contexto, el pensamiento de Nietzsche se encuentra en convergencia e influido por el pensamiento de Schopenhauer que, como vimos anteriormente, afirma que la música es la voluntad misma. Frente a esta consideración, no se puede tener con la música la misma pretensión de enjuiciamiento que requieren los principios estéticos de las artes plásticas, ni tampoco se pueden esperar de la música efectos tales como los producidos por la contemplación de las bellas formas. La música, como arte, es distinta a todas las demás artes, pues es expresión del conocimiento puro; es la real objetivación inmediata de la voluntad. Como expresión del mundo, se convierte en lenguaje universal y está para la universalidad de los conceptos tal y como los conceptos están para las cosas individuales. La comprensión de la voluntad, que corre en flujos de fuerza por las venas del mundo, podrán alcanzarla solamente aquellos que son capaces de sentir la música. De esta íntima relación de la música con la verdadera esencia de las cosas, Nietzsche explica que

"al sonar una música adecuada para cualquier escena, acción, ocasión, ambiente parece revelarnos el sentido más secreto de éstos, y se presenta como su comentario más justo y claro: del mismo modo que aquél que se entrega por entero a la impresión de una sinfonía ve como si todos los posibles sucesos de la vida y del mundo ya estuvieran desfilando ante él; sin embargo, cuando reflexiona no puede indicar ninguna semejanza entre aquel juego sonoro y las cosas que pasaron por su fantasía, pues la música, como hemos dicho, difiere de todas las otras artes por el hecho de no ser reflejo del fenómeno o, más exactamente, de la adecuada objetividad [objektivität] de la voluntad, aunque sea reflejo inmediato de la propia voluntad y, por tanto, representa lo metafísico para todo lo que es físico en el mundo, la cosa en sí misma para todo el fenómeno. Se ha de poder, en consecuencia, denominar al mundo todo tanto música corporificada como voluntad corporificada; de ahí que sea también explicable por qué la música hace que inmediatamente destaque con mayor significatividad toda pintura, sí, toda escena de la vida real y del mundo; tanto más, en realidad, cuanto más análoga sea su melodía al espíritu interior del fenómeno dado"⁴⁴.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

Por ser así, la música espeja lo más real de la esencia del hombre y del mundo. El contacto con la música instala un sentimiento de totalidad y universalidad que coexiste con la individualidad del ser. Desde esta perspectiva, la música es la suprema fuente que, como totalidad, posibilita esa percepción del Todo, del Uno, sin negar la existencia de lo individual. Otra vez nos encontramos con la actuación conjunta de Dioniso y Apolo en un movimiento incesante. Y, así, "mientras la sugestión dionisiaca lleva al fondo universal de las cosas donde palpitan la alegría y el dolor, la fuerza apolínea se manifiesta como un bálsamo saludable de la bienhechora ilusión hacia el individuo casi anonadado"⁴⁵.

El espíritu apolíneo – trazando los contornos, dando forma a las cosas, creando y definiendo en el conjunto lo distinto – fija un sentido y una función individualizante. Con este medio, arranca al hombre de la universalidad del estado dionisiaco y, así, a través del poder de la imagen y de la idea, crea la posibilidad de la liberación de ese orgiástico aniquilamiento de sí mismo y lleva al hombre a figurarse que ve una escena apartada del mundo real. La música tiene como función el perfeccionamiento de esa realidad, en la cual se ve mejor y con mayor discernimiento dicha escena. Según Nietzsche,

"lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos seduce hacia los individuos: a ellos encadena nuestro sentimiento de compasión, a través de ellos satisface nuestro sentido de belleza, sediento de grandes y sublimes formas; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a aprehender con el pensamiento el núcleo vital contenido en ellas. Con la fuerza descomunal de la imagen, del concepto, de la enseñanza ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre hacia fuera de su autoaniquilación orgiástica y le engaña, pasando por encima de la universalidad del hecho dionisiaco, a fin de llevarlo a la ilusión de que él ve una única imagen del mundo, por ejemplo, **Tristán e Isolda**, y que, a través de la música, sólo ha de verla mejor y más íntimamente"⁴⁶.

La música, "el corazón del mundo"⁴⁷, surge como contención para la vida; reuniendo lo disperso es aumento de fuerza, movimiento, creatividad, que apacigua el

⁴⁵ Suances, *o.c.*, p. 99.

⁴⁶ Nietzsche, *o.c.*, p. 127.

⁴⁷ *Ibid*, p. 100.

huracán desmedido que constituye la esencia misma de las cosas. En esta perspectiva, la música se presenta como un elemento simplificador del mundo una vez que, habiendo sido penetrado por el sentimiento de la música, se tiene el dominio de esa corriente amorfa, de ese caos intenso que, hasta entonces, se encontraba disperso e indelimitado. Ante la existencia de poderosas fuerzas que palpitan en distintas direcciones buscando afirmación y emancipación, y teniendo en estas fuerzas la diversidad de las fuerzas vitales, la música se hace no sólo necesaria sino imprescindible, ya que unifica los sentimientos y trasciende cualquier lenguaje y cualquier lengua. Como fuerza vital universal, reconcilia a los hombres, estrechando los lazos que los unen; juntando sus corazones, sintiéndose cómplices, los hombres se convierten en confidentes de los grandes designios de la existencia, y los enigmas de la vida aparentan aproximarse a una posible solución. De este modo, la música suscita la apariencia de un mundo más simple; a través de los sonidos se aproxima a la cosa en sí, a la esencia misma, a la *voluntad* en la concepción de Schopenhauer. Al mismo tiempo, la música es fuerza y serenidad, es el elemento que establece el eslabón entre el *yo* y el *no yo*.

Cuando establecemos las relaciones de la música con el drama, la naturaleza de la primera queda más clara. El drama hablado, por mayor intensidad que pueda alcanzar, no logra equipararse a la armonía preestablecida que existe entre el drama perfecto y su música. Con esta armonía puesta previamente, el drama alcanza un supremo grado de visibilidad.

"Así como todas las figuras vivas de la escena se simplifican delante de nosotros en las líneas melódicas que se mueven independientemente, hasta alcanzar la claridad de la línea ondulada, así la contigüidad de esas líneas resuena, para nosotros, en la alternancia de armonías que simpatizan de la manera más delicada con el evento movido: a través de esta alternancia, las relaciones de las cosas se nos hacen inmediatamente perceptibles, perceptibles de modo sensible y nunca abstracto, de modo que reconocemos a través de ellas que solamente en esas relaciones se revela con pureza la esencia de un carácter y de una línea melódica"⁴⁸.

Al relacionar la música con la cuestión de la voluntad, encontramos en la música elementos que traducen directamente el dolor y el placer, elementos éstos

⁴⁸ *Ibid*, p. 28.

relacionados con la armonía y con la melodía, mientras que otros calman y modelan el dolor a través de la medida, aquí nos deparamos con el ritmo y con la dinámica⁴⁹.

La música, y solamente la música, pone de manifiesto un supremo grado de visibilidad que nos obliga a ver mejor y de modo nítido el mundo de la escena que, desnudándose, se amplía, y se ilumina por la llama interior de nuestro "*mirar espiritualizado*"⁵⁰. Tal hazaña se hace posible para el poeta que, a partir de la palabra y del concepto, se esfuerza para alcanzar y lograr el aumento del mundo visible de la escena y su iluminación. A partir de esta consideración se puede asegurar que, para Nietzsche, ésta es la verdadera "*Idea*" del mundo, y que el drama no es otra cosa que revelaciones del "*espectro*" música, pues "la música es la auténtica Idea del mundo; el drama es solamente un reflejo, una silueta aislada de esta Idea"⁵¹. En la vida, lo que sigue siendo perceptible es lo fenoménico, es lo inmediatamente aprehensible; son los movimientos, las radiaciones de las figuras vivas; en cambio, todo lo que se da a percibir sigue siendo parte del mundo de la apariencia, que no es la verdadera esencia o la realidad misma, que de hecho no es "el corazón del mundo"⁵². La música, siendo así, sigue sin agotar su sustancia, su esencia misma.

En las cantigas populares, la música también se impone como el "espejo musical del mundo, como melodía primigenia que busca ahora una apariencia onírica paralela, y la revela en la poesía"⁵³. En un primer momento del pensamiento de Nietzsche, en el que habla respecto a la música, su análisis se circunscribe al campo de lo apolíneo y de lo dionisiaco, y subsiguientemente, este campo de impulsos artísticos antagónicos centrados en la música no podría ser pensado como una actividad independiente. Así, Nietzsche fue a buscar cómo se da la unión de la palabra y de la música, de lo apolíneo y de lo dionisiaco en el drama musical antiguo. Dicha unión la

⁴⁹ En su estudio sobre Nietzsche y la música, Rosa Maria Dias presenta la relación de la música con la voluntad, y destaca los elementos constitutivos de la música propuestos por Nietzsche. Así, afirma que: "la armonía, libre del espacio y del tiempo, guarda en su textura y espesura sonora la esencia del querer y, por ello, permanece como elemento específico de la música. En cambio el ritmo se presenta como un factor de ilusión –velo apolíneo que se extiende sobre el embriagador mundo sonoro–. Mientras que la armonía expresa el núcleo más íntimo del querer, el ritmo es el símbolo externo de la voluntad, su apariencia individual que no refleja el Todo. El ritmo está en el punto de encuentro entre la plástica y la armonía, el fenómeno y la voluntad, la apariencia y la esencia, el sueño y la embriaguez, lo apolíneo y lo dionisiaco." Dias, Rosa Maria (1994) *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, p. 34.

⁵⁰ Nietzsche, *o.c.*, p. 128.

⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

⁵² *Ibid.*, p. 129.

⁵³ *Ibid.*, p. 48.

realizó por primera vez Arquíloco, siglo VII a.C. –creador de la poesía lírica⁵⁴. Los griegos lo representaron al lado de Homero en las esculturas y joyas, para así reverenciar a ese genio; y como portadores de la antorcha de la poesía griega, tanto Arquíloco como Homero, en interjuego, derramaron sobre el mundo helénico un río de fuego:

"Homero, el encanecido soñador inmerso en sí mismo, el tipo de artista naif, apolíneo, observa ahora estupefacto la apasionada cabeza de Arquíloco, el belicoso servidor de las Musas que es salvajemente percibido a través de la existencia: y la estética moderna apenas supo añadir, interpretativamente, que aquí al artista "objetivo" se contrapone el primer artista "subjetivo"⁵⁵.

Así, en la estética nietzscheana, Homero encarna un epíteto, mientras que Arquíloco encarna otro. El primero es denominado artista objetivo, y el segundo artista subjetivo. En esta escala cromática de pasiones y deseos, de mezcla de lo apolíneo y de lo dionisiaco, la música, hecha canción popular como melodía originaria, aparece como espejo musical del mundo. Atribuyendo la hegemonía a la música, Nietzsche acepta el postulado de Schopenhauer de que existe una realidad esencial y fundamental que se expresa a través de la realidad fenoménica: mientras que el concepto, la palabra, manifiesta el fenómeno, la música es la esencia misma, es la cosa en sí, es la voluntad. De este modo, la melodía es lo primero, es universal y por ello plasma una gran diversidad de objetivaciones y diferentes textos, tal como la voluntad puede objetivarse en diferentes grados y contextos: poemas, imágenes y sueños.

Como antepasado de la poesía lírica, la canción popular, expresión del sentimiento de un pueblo, simplícidamente representa una unión de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Creando un enorme repertorio de imágenes que, en un aparte actúan en diversidades, cambios y colisiones, expresan una gran intensidad de fuerzas y traspasan los procedimientos creativos de la poesía épica. Aunque tanto la épica como la lírica usen las palabras como medio para fijar y dar a conocer la realidad, en la poesía épica el lenguaje simboliza el mundo de los fenómenos; retrata la realidad fenoménica y, en la

⁵⁴ El término lírica – *melos* – en la concepción griega se relacionaba con cualquier tipo de poesía cantada. Esta forma de expresión podría ser un acontecimiento referido a un único cantor o a un coro; un coral lírico. Cf. Achcar, Francisco, Platão e a Poesia, p. 51.

⁵⁵ Nietzsche, *o.c.*, p. 43.

poesía lírica, el lenguaje simboliza el mundo de la música, o sea, la emoción originaria de la voluntad⁵⁶. En la epopeya, predomina el placer por la apariencia, mientras que en la lírica se revela la voluntad. La epopeya se disocia y se distancia de la música, pero la lírica prosigue aliada a la música. Si el artista épico se entrega a la contemplación de las imágenes y, bajo los designios de Apolo, observa el mundo, la creación, preservando un distanciamiento como bajo un envoltorio de líneas fronterizas, el artista lírico, en cambio, en comunión con lo dionisiaco, genera a partir de sí, fundiéndose con el crear. Naciendo y creciendo en la profusión de esta condición metafísica de unidad y de renuncia a uno mismo, surgen las imágenes. Y lo que surge en el corazón de todas las cosas es *la voluntad*, la esencia misma, el *en sí del mundo*, según la concepción de Schopenhauer.

Como imitación de la música, el lenguaje, la imagen y la palabra en la canción popular, subyugada por la música, buscan por todos los medios una expresión que le sea análoga. Como las llamaradas de una hoguera que en movimientos danzantes se entrecortan, así de la música va surgiendo un mundo de imágenes; de la palabra, en su búsqueda por incitar la música, nace la canción popular, y el lenguaje de la poesía lírica, desigual y regular, aunque dependiente de la música, se encuentra rebosante de musicalidad. Con universalidad y perfección, el lirismo no expresa nada más que aquello que ya está contenido en la música, la cual lo obliga a esta traducción en imágenes.

La música, en su soberanía, no necesita ni de la palabra ni del concepto, ya que el lenguaje no puede agotar la universalidad simbólica de la música. La música, como soberano y supremo arte, es expresión de fuerza sin medida, es lucha, *es dolor primordial en el corazón del Uno originario, es lo substancial en sí del mundo*, simboliza un mundo que florece sobre la apariencia y que precede a todo fenómeno. Solamente la música produce la réplica del Uno primordial. La música, y sólo ella, propaga la certeza de un placer mayor que existe más allá del mundo de los fenómenos. La música como la Idea misma, como la voluntad, sin el recurso de la imagen, penetrando en lo más intenso y profundo de la vida, es expresión del dolor primordial; es eco del dolor primordial. Reconduciendo al hombre a la naturaleza, la música tiene el poder de transportarlo al estado de placer eterno en el cual él mismo sacrifica su

⁵⁶ Nietzsche, *A visão dionisíaca do mundo*, item 4.

individualidad por una irresistible identificación con el Uno primordial. Comparada con la música, toda la apariencia no es nada más que un mero símbolo; motivo por el cual el lenguaje no comporta la manifestación exterior de la esencia íntima de la música.

Como arte dionisiaca, la música ejerce dos influjos sobre el arte épico-apolíneo: primero, excita la percepción simbólica de lo general y, después, posibilita el más alto alcance a la imagen alegórica. Consecuentemente, la música favorecerá el nacimiento del mito, valga decir que del más significativo de los símbolos y, exactamente, del mito trágico que, a través de las parábolas, expresa el conocimiento dionisiaco. La creencia en la vida eterna es sentenciada por el mito trágico y la música es la idea inmediata de esta vida. "Es el espejo dionisiaco del mundo" como señala Suances⁵⁷.

4. Wagner y el espíritu de la música

El abordaje de la música en la obra de Nietzsche se asocia inmediatamente con Wagner, quien dejó marcas significativas en la trayectoria del gran filósofo. Escribió su obra inaugural, *El nacimiento de la tragedia* (1872), bajo el fuerte impacto causado, principalmente, por *Tristán e Isolda* y *El anillo de los Nibelungos*, de Wagner⁵⁸. "En estas obras Nietzsche vio sobre todo el encuentro del mito y de la música, la esperanza de un futuro dionisiaco y la promesa de una época trágica"⁵⁹. Wagner ocupó un lugar central en la estética de Nietzsche, aunque no se puede atribuir a él el hecho de que Nietzsche haya consagrado buena parte de su pensamiento a la música, aun admitiendo la innegable importancia del referido compositor en su vida. Con Wagner, el filósofo Nietzsche tuvo momentos de fértil amistad, de intensa admiración y de feroz hostilidad.

⁵⁷ Suances, *o.c.*, p. 101.

⁵⁸ En el estudio de la cronología de Wagner, la Tetralogía de *El anillo de los Nibelungos* aparece cuando Wagner estaba escribiendo una ópera sobre la *Muerte de Sigfrido* (1848). En 1852 Wagner escribe los poemas de *El anillo de los Nibelungos*. Cuando descubre la filosofía de Schopenhauer (1853-1854), el referido compositor piensa en *Tristán e Isolda*, cuya partitura concluye en 1859. *Tristán e Isolda* se presenta el 10 de junio de 1865 en el Hoftheater de Munich bajo la regencia de Hans von Bülow. Nietzsche es presentado a Wagner en 1868. En este encuentro el compositor toca fragmentos de *Maestros Cantores*. Cf. Dias, R. M. *o.c.* p. 153.

⁵⁹ Guimarães, Carol Gubernikoff, Nietzsche e música in Escobar, Carlos Enrique (Org.). *Por que Nietzsche?* Rio de Janeiro, Edições Achiamé Ltda, p. 99.

Una reflexión sobre el sentido de Wagner y el espíritu de la música en la trayectoria de Nietzsche presupone considerar la música en su obra inaugural: *El nacimiento de la tragedia*.

En dicha obra la música, en su soberanía y supremacía, "en su completa ilimitación no precisa ni de la imagen ni del concepto, pero los tolera junto a sí"⁶⁰. Sin necesidad de la palabra, la música en su esplendor se manifiesta en la fuerza de la tensión con que se impone y, en la firmeza con que el caos pasa a moverse bajo su comando, asume sucesivas formas. En ese momento del pensamiento nietzscheano, la música aparece en esta configuración prescindiendo de la imagen y del concepto, pero en la cuarta *Consideración extemporánea*, aunque la música continúe manteniendo su prioridad y excelencia sobre las palabras, la misma pasa a contar con la realidad visible como medio para traducir el mundo nuevo que presenta a la cultura moderna.

El pensamiento de Nietzsche, siguiendo su curso, en *El nacimiento de la tragedia* concibe la música como reflejo de la voluntad

"justamente por eso es imposible, con el lenguaje, alcanzar por completo el simbolismo universal de la música, porque ésta se refiere simbólicamente a la contradicción y al dolor primordial en el corazón del Uno-primigenio, simbolizando en consecuencia una esfera que está por encima y antes que toda la apariencia"⁶¹.

Nietzsche asegura que cualquier música posee algunos caracteres estructurales comunes. El rasgo distintivo de la música estaría relacionado con la embriaguez, con lo que la mejor música sería aquella capaz de conducir al hombre a ese dulce estado. De este modo, entregándose a la música en un intenso despojamiento del mundo de la racionalidad, puede alcanzarse una embriagante magia y, cuando se vuelve a elaborar conceptos, la comprensión de la música se empobrece. Frente a la imposición del razonamiento o del mundo conceptual, el encanto de la penumbra disipadora de esa luminosidad intelectual efectuada por la música pierde su intensidad. El estado de embriaguez se encuentra referido directamente al sentimiento de beatitud de la infancia.

⁶⁰ Nietzsche, *Nascimento da tragédia, o.c.*, p. 51.

⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

Añadiendo posteriormente un sentido más a la música, Nietzsche observa en el texto *Richard Wagner en Bayreuth (1873- 1874)* que la música revela las contradicciones que aparecen en el corazón del hombre. La música, como liberación de las pasiones humanas, fue tomada en consideración no sólo por los antiguos pitagóricos sino también por algunos filósofos, entre ellos Demócrito "que con (la música) calmó a un loco furioso"⁶². Wagner irrumpe, como mensajero de una buena nueva, como aquél que podría recuperar el impulso dionisiaco reprimido por el socratismo, concibiendo la música como el principal elemento del drama, acompañado de la acción y del componente verbal. La música volvería a su lugar de origen y, liberada del dominio del socratismo estético donde estuvo durante un largo tiempo sometida a la palabra, renacería apuntando hacia el resurgimiento de una cultura trágica.

Tanto en los ítems finales de *El nacimiento de la tragedia* como en la cuarta *Consideración extemporánea: Richard Wagner en Bayreuth*, este tema se encuentra claramente explicitado. En *El nacimiento de la tragedia* la palabra se adiciona a la música meramente como un elemento de protección haciendo viable la contención contra el poder de la música que provoca el arrebató del hombre a su estado de pura naturaleza, de donde se desprende el aniquilamiento de su individualidad. En *Richard Wagner en Bayreuth*, la palabra, lo visible, se une a la música para manifestarla.⁶³

Es en este contexto donde Wagner surge como un acontecimiento en la vida de Nietzsche. Su música, manifestando el lenguaje del *pathos*, expresa los dramas que se mueven en el interior del hombre.

En esta trayectoria marcada por momentos de grandes encuentros, Nietzsche ama a Wagner y ora considera su música como "*un trabajo sublime*"⁶⁴, ora "*apunta contra Wagner artillería pesada*"⁶⁵. En esta relación caracterizada por sentimientos ambivalentes e intensos ¿cómo aconteció Wagner al joven Nietzsche? Wagner adquirió significación para Nietzsche a través de su arte, pues Nietzsche ve la obra wagneriana como la aurora de un nuevo tiempo de esperanza. Con la piedra inaugural del Teatro de

⁶² Suances, *o.c.*, p. 188.

⁶³ Cf. Díaz, Rosa María, *Nietzsche e a música, o.c.*, p. 83. La referida autora presenta un análisis de la música estableciendo correlaciones entre *El nacimiento de la tragedia* y la cuarta *Consideración extemporánea: Richard Wagner en Bayreuth*.

⁶⁴ Nietzsche (1948) *Humano demasiado humano*, vol. II, Trad., Eduardo Ovejero y Maury, M. Aguilar Editor, Buenos Aires, § 374, p. 344.

⁶⁵ Nietzsche (1995) *Ecce homo*, tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, p. 102.

Festspielhaus en la ciudad de *Bayreuth* (mayo de 1872), Nietzsche creía en el resurgimiento de una nueva época para el arte en Alemania.

Wagner, con su virilidad y avidez intelectual, teniendo un conocimiento referido al arte, la religión, la historia, aparece como aquél capaz de reunir lo disperso. Mediante la construcción del Teatro de *Festspielhaus*, él mismo toma pose de ese reciente momento, pasando a tener en sus manos las llaves que podrían abrir y conducir a un nuevo tiempo de recuperación del arte que apuntara y orientara hacia un renacimiento artístico, cuyos efectos podrían repercutir en el campo de la educación, en las relaciones sociales, culturales y en el Estado. Con la esperanza de ese momento tan fecundo, augurio del renacimiento del arte, específicamente de la tragedia, también latía una expectativa revitalizada que hacía aflorar la posibilidad de la reaparición del "oyente estético".⁶⁶ Bayreuth se yergue como una realidad representante de una búsqueda renovada, pues en aquel instante representaba un centro fértil donde el espectador se encontraba preparado para descubrir las esferas estéticamente depuradas de lo moralmente sublime, y los artistas, desposeídos de cualquier interés que no fuera la creación en sí misma, se entregaban a los triunfos artísticos de la propia creación. Para Nietzsche el «porvenir del "verano de Bayreuth,"»: unificación de todos los hombres que realmente viven; los artistas aportan sus obras; los escritores, las suyas para ejecución; los reformadores, sus nuevas ideas. Debe ser un "baño general de almas", el despertar del nuevo genio; allí se constituye un reino del "bien"»⁶⁷. Bayreuth era sinónimo de profundidad y de intensidad para los auténticos oyentes, causando impacto y distanciamientos en aquellos que pretendían tener el arte como mera diversión y consuelo para los males de la existencia. Solamente del arte artificializado podría sobrevenir este conforto. La propuesta de Bayreuth negaba el arte como representante del poder, de las convenciones y de las costumbres. El arte no se prestaría a ser solamente un bonito velo que paralizara, aliviara el dolor o irritara al individuo, al contrario, cualquier misterio del arte, yendo más allá de la mirada, se derramaba sobre el individuo, se le presentaba como un convite a la comprensión y a la serenidad y, en su genuinidad, no sería nada más que un convite para aquél que participa en los

⁶⁶ NIETZSCHE, *Nascimento da tragédia, o.c.*, p. 133.

⁶⁷ Nietzsche, (1948) Antecedentes de "Ricardo Wagner en Bayreuth" (1875-1876), en *Humano demasiado humano*, vol.,II, Trad., Eduardo Ovejero y Maury, M. Aguilar Editor, Buenos Aires, § 374, p. 346

combates.

Entre todas las demás artes que brotan en una cultura, la música despunta como la última

"quizá porque es la más íntima y, por tanto, la que se logra en el ocaso de la cultura a la que pertenece; florece en unas condiciones políticas y sociales determinadas, como la última de las plantas, en otoño, y en el momento en que va a perecer la cultura de la que forma parte. A veces resuena también como el lenguaje de una época desaparecida en un mundo nuevo y asombrado"⁶⁸.

Conteniendo como rasgo estructural la posibilidad de conducir al estado de embriaguez que mezcla el gozo estético la música de Wagner despierta dicho sentimiento, y la fuerza de este compositor se transmitía a quien se le aproximaba.

Imposible sería refutar el mundo de los sueños. Wagner propiciaba la metamorfosis de la realidad visible que en una relación de intimidad y fusión con el mundo del sonido anhelaba espiritualizarse; de igual modo el mundo de los sonidos procuraba encarnarse haciéndose cuerpo en el mundo fenoménico, y aquí se hacía buscando la manifestación materializada, visible. Wagner con su música producía intercambios de intensidad de flujos donde el mundo de los sonidos y el mundo visual se atraviesan y difuminan sus fronteras, y como bailarines mezclaban alegría y danza en un movimiento embriagante y circular, en una intensa reciprocidad de relaciones. No limitándose sólo a la música, Wagner transitó los varios dominios del arte, entre ellos el drama, la tragedia, la ópera y la poesía, y tenía como objetivo promover cambios en la sociedad alemana que, en aquel momento, se desnudaba tan embrutecida, desalmada, inescrupulosa, hipócrita. Nietzsche veía en Wagner ánimo para transformar la sociedad y tal vez creyera que éste, con su arte, podría contribuir al surgimiento de un país sin las trampas de la contaminación de una sociedad falsamente cultivada. El pueblo, el espectador ideal, sería su objetivo principal, pues estaría exento de la contaminación de esa falsa sociedad, y para su fortalecimiento necesitaba tanto a la música como al mito. A través del carácter viril del mito se podría restituir su dignidad al pueblo y a través de la música devolverle la posibilidad del habla una vez que tenía la creencia de que el

⁶⁸ Suances, *o.c.*, p. 187.

solitario necesitaba a la colectividad como fuente de vida, pero no tuvo eco. Así Wagner, queriendo facilitar la explicitación de sus objetivos, pasó a escribir sus mensajes. Como consecuencia, se crea un mayor malentendido, pues admitir a un músico que escribiera y pensara sería absolutamente contradictorio una vez que, el encanto de la música, que asombra y apacigua a la racionalidad, no comporta la elaboración conceptual. El artífice de la esperada transformación se encuentra inmerso en una enorme incapacidad y no encuentra al pueblo tan esperado, el cual no era nada más que una dulce quimera. Ante la realidad así configurada, Wagner busca la revolución en sí y hace de esa esperanza una confrontación consigo mismo. Elaborando la complejidad implicada en ese momento de cambio, comprendió que el sufrimiento es en sí la esencia de todas las cosas, y traduciendo en sonidos todo aquello que percibía como la esencia del mundo, expresa a través de su arte sus pensamientos. Cuando Wagner se distancia del pueblo, inusitadamente, acaba por ser designado para buscar la solución a las cuestiones artísticas y literarias de aquel momento, de modo tal que todas las soluciones y decisiones referentes al dominio de las artes encontraban en él la fuente de conducción. Como en un pase de magia, Wagner comienza a ser la autoridad suprema de los demás artistas y en todos produce encantamiento. Creando un estilo que haga viable la eternización del arte sin que nada pueda deformarla, el referido artista sostiene e instituye la fundamentación de ese estilo. La música fue la expresión artística que utilizó Wagner para perpetuarse, haciéndola imperecedera. Con su música Wagner "no siempre nos habla de dicha, sino de las fuerzas lúgubres y subterráneas de los instintos humanos, del dolor que acompaña a nuestras dichas y la limitación de nuestra felicidad; por consiguiente, el goce que irradia su arte debe proceder del arte mismo"⁶⁹. Como un arte de un lenguaje de alcance universal, la música escapa a cualquier convención. Fuera de todo convencionalismo, se desliza hacia un retorno a la naturaleza. En Wagner la relación de la música con la vida se da primeramente como una

"relación del mundo perfecto de la ambición con el mundo completo de la visión. Como fenómeno visual, la existencia de los hombres actuales ofrece un espectáculo de pobreza indecible a pesar de su variedad; su múltiple abigarramiento se parece a

⁶⁹ Nietzsche (1948) Antecedentes de "Ricardo Wagner en Bayreuth" (1875-1876), en *Humano, demasiado humano*, vol., II, Trad., Eduardo Ovejero y Maury, M. Aguilar Editor, Buenos Aires, p.334.

un mosaico compuesto de innumerables civilizaciones pasadas; todas ellas son apariencias engañosas semejantes a un tejido lleno de parches de mil colores. Debajo de estas apariencias late la miseria moderna que cubre con ellas su desnudez. ...la segunda significación de la música para el mundo actual: ésta se erige en juez de las apariencias creando unidad y forma; concibe un cuerpo nuevo que se manifiesta en acciones, instituciones y costumbres. Así la música estará en la base del Estado y de la educación e inspirará en ellos el movimiento y la forma; invitará al recogimiento de los corazones para hacer de éstos confidentes de sus designios; de este modo, pone fin al mero goce pasivo del arte y las civilizaciones pasadas; hará de ellos el material armónico para una nueva cultura."⁷⁰ .

Revelando en un lenguaje inteligible para cualquier persona los misteriosos secretos ocultos en lo más íntimo del corazón del hombre, la grandeza de Wagner como artista consiste en su sensible y habilidosa capacidad comunicativa. El compositor partía de los fenómenos inmediatamente visibles prescindiendo de las ideas abstractas, así elegía los mitos del mismo modo que el pueblo había pensado en todos los tiempos. Tal y como sucedía con los dramáticos griegos y hasta antes de Homero, Wagner también recurría a los mitos, aunque traspasaba el sentido religioso y se situaba por encima de él. Impregnado de ellos, exigía de sus oyentes la referida actitud, y abordaba "unas veces los mitos cristianos germánicos, otras las leyendas de buques fantasma, otras los mitos budistas, otras los mitos pagano-germanos, otras la burguesía protestante"⁷¹ El mito manifiesta las mismas ideas que están contenidas en las representaciones del mundo y evoca una secuencia de fenómenos, acciones, esfuerzos, sufrimiento, dolor. Utilizando el lenguaje poético, la imagen y sentimientos como medio para alcanzar la esfera mítica, Wagner quiere hacer retroceder el lenguaje a un primitivo estado para que los héroes y los dioses de sus dramas sean plenamente comprendidos y accesibles para todos. Apurando y espiritualizando los sentidos y el espíritu de sus oyentes, Wagner hace de su obra la posibilidad de la liberación y gozo de la percepción una vez que, con su música, pasa a manifestar todo aquello que en la naturaleza carecía de expresión. Admitiendo que en la naturaleza no hay nada mudo, el compositor evoca la bruma, el abismo, el horror, la oscuridad, la luminosidad, la aurora, la serenidad de la noche. Si

⁷⁰ Nietzsche Verso, Werke I, Unzeitgemässe, p.367 y ss, afs 1 y 2 (t.c. I. *Consideraciones intempestivas*, p. 197 y ss.) apud Suances, o. c., p. 194.

⁷¹ Nietzsche, o.c., p. 337.

Schopenhauer magnificando fundamentalmente la voluntad afirma que, tanto en la totalidad del mundo y en cada cosa como singularidad, como en la naturaleza animada y en la naturaleza inanimada existe –como esencia– una voluntad, Wagner sostiene que esa voluntad desea una existencia en el territorio de los sonidos. La música wagneriana expresando el lenguaje de las pasiones –*patho*– presentaba la intensificación de las emociones, de modo que apuntaba hacia un avance una vez que, hasta los griegos, la música se aplicaba a los estados permanentes del hombre, o sea, al *ethos*. Anteriormente a Wagner, las composiciones musicales infundían un sentimiento que conducía a un estado de calma, o de alegría; de recogimiento o de arrepentimiento. Un fragmento musical no podría reflejar estados contradictorios o cualidades diferentes. La época prewagneriana no admitía excesos, por lo que todo aquello que estuviera relacionado con lo el desarreglo y la exageración se relacionaba con lo no ético, ya que la música de ese tiempo debía traducir estados del hombre referidos a la moderación y a la gravedad sentimental.

Adquiriendo gran significación, el drama musical wagneriano exhala el calor de la vida, desmenuza cada emoción, detiene sus lugares de intensidad máxima y hace que se irradian a través de ondas sonoras.

De una convivencia marcada por encuentros intensos y fecundos advén una sucesión de momentos de decepciones y así Nietzsche apunta contra Wagner artillaría pesada. Con una gran desidealización, Nietzsche asegura que el teatro vive de Wagner, el cual mueve a las masas –al pueblo– con lo grandioso, lo gigantesco, lo elevado, pues lo bello es espinoso, de modo que "es más fácil ser gigantesco que ser bello"⁷². Tres son los modos para realizar tal "estilo". Inicialmente, con la ausencia del pensamiento –"sobre todo, ningún pensamiento"⁷³, pues el pensamiento compromete. Entonces, en ese primer momento, se habla de la infinidad de estados de ánimo indiscriminados que precede al pensamiento, anunciándolo en el porvenir. Comenzando de la vivencia del caos –"la recrudescencia del caos"⁷⁴ para viabilizar el intuir, pero sin ninguna melodía. En segundo lugar, resalta el dominio de la pasión sobre la melodía. Surgiendo más fácilmente, la pasión arrebatada, no exigiendo ningún esfuerzo. En contrapartida, la

⁷² Nietzsche (1999) *O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*, Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza, Companhia das Letras, São Paulo, p. 20.

⁷³ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

melodía se hace peligrosa, pues corrompe el gusto, se muestra de modo más difícil. Wagner, tejiendo injurias a la melodía, propone como principio básico que "la melodía es inmoral".⁷⁵ Para ejemplificar su punto de vista, Nietzsche presenta a Palestrina, el gran compositor italiano de música sacra, y propone que Parsifal es aplicación práctica de ese principio básico suyo, pues "la ausencia de melodía llega a santificar"⁷⁶. En tercer lugar, surge la propuesta de hacerse idealista, pero un idealismo ilimitado, pues "para elevar a los hombres, es preciso ser excelso. ¡Vaguemos por entre las nubes, seduzcamos a lo infinito, dispongamos alrededor los grandes símbolos!"⁷⁷. He aquí el gran consejo. Así, el recorrido de Wagner permanece marcado por la corrupción y el debilitamiento del arte, pues

"nada se comprende de Wagner, al distinguir en él sólo el arbitrario juego de la naturaleza, un capricho y un acaso. Él no era un genio "incompleto", "desafortunado", "contradictorio" como se había dicho. Wagner era algo **perfecto**, un tipo **décadent**, en el cual no hay "libre arbitrio", y cada forma tiene su necesidad. Si algo es interesante en Wagner es la lógica con que un perfecto fisiológico avanza paso a paso, de conclusión en conclusión, como práctica y procedimiento, como invasión en los principios, como crisis del gusto"⁷⁸

En Wagner el arte empobrece, pues se vuelve estéril una vez que la vivacidad, la exuberancia de la vida, se comprime y el mundo, estando maldito, es considerado como nada y al arte se le añade el carácter trascendental. Se vislumbra, así, el secreto pacto entre Wagner y Schopenhauer, donde el mundo circundante pasa a ser excluido mientras que la cultura sólo puede existir a partir de su organización en sectas. La expresión artística de la voluntad schopenhaueriana de vivir se manifiesta aquí con su fuerza sin finalidad, con su éxtasis, su desesperación, con su tono de sufrimiento. "En esta actitud está la fuerza y la flaqueza del arte. El perfeccionamiento de la realidad ya no es el objetivo, sino el aniquilamiento, la destrucción"⁷⁹.

Enlazando a Wagner al pesimismo schopenhaueriano, Nietzsche aconseja recorridos a caminos diferentes. Dentro de sí, Nietzsche afirma tener "la triaca contra el

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁹ Nietzsche, *Pensamientos sobre Ricardo Wagner I*, p. 666, af. 352 *apud* Suances, *o.c.*, p. 197.

emponzoñado pesimismo. Schopenhauer fue "históricamente" un desconocedor del hombre"⁸⁰. Con poca solidez intelectual, Wagner empobrece todo aquello que intenta entrelazar. Aplicando un estilo hegeliano a la música, Wagner, el heredero de Hegel, atrajo a los jóvenes no por medio de la música, sino a través de las "ideas"

"es lo que hay de enigmático en su arte, el jugar a esconderse detrás de centenas de símbolos, la policromía del ideal, lo que seduce y conduce a esos jóvenes hacia Wagner; es su genio para formar nubes, su vaguitar, voltear y lanzar por los aires, su en-todos-sitios y en-ningún-lugar, ¡exactamente aquello con lo que, en su tiempo, Hegel los conquistó y pervirtió!"⁸¹.

Wagner no pasó de ser un retórico, no fue nada más que un comendador de "ideas". De este modo, como hegeliano, le faltaba "la gaya scienza, los pies ligeros; ingenio, fuego, gracia; la gran lógica; la danza de las estrellas; la espiritualidad petulante; los temblores de luz del sur; el mar liso; perfección..."⁸². Como típico representante del Romanticismo, Wagner exalta el idealismo, debilita la conciencia y, manteniendo un estilo seductor, busca quimeras ambicionando sobreponerse a sus fuerzas y, así, su talento queda minimizado. Impregnado de los efectos del Romanticismo, Wagner transita a partir de la carencia de abundancia de vida y, así, parte del empobrecimiento de la vida. Ora propone el mar liso, ora la embriaguez que causa convulsiones entorpecedora –"una venganza sobre la vida misma– la más voluptuosa especie de embriaguez para aquellos empobrecidos"⁸³

Wagner causa embotamiento; "él enfermó a la música"⁸⁴. Las acusaciones que Nietzsche hizo a través de Wagner dejan claros los presupuestos del artista decadente, comediante, falso, de mórbido pesimismo que fundiéndose en el escepticismo y en la desconfianza soterró la esperanza del resurgimiento del arte trágico de la afirmación de la "vida en demasía sobre la tierra"⁸⁵. Incensando todo el instinto nihilista (budista) Wagner lo traviste de música y así "él perfuma con incienso, todo el

⁸⁰ Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano, o.c.*, p. 374.

⁸¹ Nietzsche, *O caso Wagner, o.c.*, p. 31.

⁸² *Ibid.*, p. 31.

⁸³ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁵ Nietzsche, F. *Ecce homo, o.c.*, p. 65.

cristianismo, toda forma de expresión religiosa de la decadencia"⁸⁶.

Presentándose como una gran fuerza persuasiva, Wagner hace de los gestos una imagen de efecto seguro y, cuando presenta una escena, la contextualiza en un drama gestual; el drama traducido en acción, derivando de ahí sus personajes. Conciliándose con el público del siglo XIX y no con el público de Corneille, el pensamiento de Wagner se aproxima más al pensamiento del actor actual que se interesa por sucesiones de escenas fuertes, cada vez más fuertes, conteniendo en sus urdiduras mucha sagacidad. Teniendo como guía la teatralidad, no hay modo de deparar repentinamente con el riesgo de crear un drama;

"éste exige una dura lógica, pero ¿qué importa para Wagner la lógica? Si el dramaturgo aplica sus fuerzas a dar necesidad al mundo de la acción y del desenlace, de modo que ambos sean posibles de una sola manera dando la impresión de libertad, Wagner pone poco esfuerzo tanto en el nudo como en la solución. Los enredos de los dramas wagnerianos son más bien divertidos. Decididamente Wagner no fue un dramaturgo; en sus escritos, la palabra drama es una simple equivocación en habilidad, pues no fue lo suficientemente psicólogo para el drama; evitaba constantemente la motivación psicológica poniendo en el lugar de aquella, la idiosincrasia"⁸⁷.

Con el afán de abrir nuevas vías y nuevos horizontes para el arte, uno de los presupuestos de la estética wagneriana se fundamentaba en la construcción de la obra de arte en su totalidad. Wagner pretendía ser el Artista: músico, poeta, dramaturgo, coreógrafo, escenógrafo, arquitecto –el edificio del teatro de Bayreuth es de concepción wagneriana– y su obra no debería significar sólo música, pues todo precisaría estar al servicio del drama. "El último papel que representó ante los alemanes fue su actitud de taumaturgo, salvador, profeta y hasta filósofo"⁸⁸

En el mismo sentido, Nietzsche ve el espíritu de la música disimulado y subvertido en la obra de Wagner. En ella se tiene la intención de la "melodía infinita" que se presenta de manera vigorosa, aunque imprecisa. "Puede ser esclarecida si imaginamos a alguien que entra en el agua, poco a poco deja de pisar con firmeza el

⁸⁶ Nietzsche, *O caso Wagner, o.c.*, p. 36.

⁸⁷ Werke II, Der Fall Wagner, p. 921, af. 9 (t.c. IV *El caso Wagner*, p. 626) *apud* Suances, *o.c.*, p. 198.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 198.

fundo y se entrega por fin a merced del elemento: es preciso nadar"⁸⁹. Anteriormente la música, en toda su riqueza, se presentaba de modo gracioso y en movimientos se desarrollaba con solemnidad o con vivacidad, ahora rápido ahora lento, invitando al danzar. Subvirtiendo el presupuesto fisiológico de la música⁹⁰, Wagner la impregnó de otra especie de movimiento y así subvierte el caminar, el danzar "esta sensibilidad más meridional, más morena, más quemada"⁹¹, desplazando a ese lugar el nadar, el flotar. Nietzsche indica que ahí reside lo esencial "'de la melodía infinita' que precisamente quiere romper toda la uniformidad de tiempo y espacio y hasta incluso se burla de ella a veces –su riqueza de invención está justamente en lo que para un oído viejo, suena como paradoja y blasfemia rítmica"⁹².

La música entraría en un circuito de peligro ante la posibilidad de la degeneración del sentimiento del ritmo.

"El peligro llega al ápice cuando dicha música se apoya cada vez más en una histrionía y arte de los gestos enteramente naturalista, ya no dominada por alguna ley de la plasticidad, que quiere **efecto** y nada más... Lo **expresivo** a toda costa y la música a servicio, convertida en sierva de la actitud – **esto es el fin...**"⁹³.

Sierva del gesto, la música cae en el dominio teatral. Y en el teatro, la persona desaparece en medio de la multitud; el individuo se pierde, se instaura el reino del pueblo, de la masa, donde se desvanece bajo el imperio de la nivelación del gran público la conciencia individual. Nietzsche, como antiteatral, admite que

"nadie lleva consigo al teatro los más finos sentidos de su arte, menos aún el artista que trabaja para el teatro –falta la soledad, lo que es perfecto no soporta testigos... En el teatro nos

⁸⁹ Nietzsche, *O caso Wagner, o.c.*, p. 55.

⁹⁰ Las objeciones de Nietzsche a la música de Wagner recaen en el aspecto fisiológico. Nietzsche explicita que no hay motivo para disimular tal propósito a través de la estética ya que, para él, la estética no pasa de fisiología aplicada. Nietzsche pretendía escribir una obra (obra principal) en la cual dedicaría un capítulo a la "Fisiología de la Estética". Lamentablemente, Nietzsche no escribió esta obra principal idealizada. Algunas anotaciones realizadas en 1888, agrupadas bajo el referido título, se incorporaron al capítulo "IncurSIONES de un extemporáneo, Crepúsculo de los Ídolos". Cf. Nietzsche, *O Caso Wagner, o.c.*, p. 22; 84.

⁹¹ Nietzsche, *o.c.*, 13.

⁹² *Ibid.* p. 55.

⁹³ *Ibid.*, p. 55.

volvemos pueblo, horda, mujer, fariseo, ganado elector, patrón, idiota— **wagneriano**: incluso, la conciencia más personal sucumbe a la magia niveladora del gran número, el prójimo gobierna, **nos convertimos en el prójimo...**"⁹⁴.

Situando al músico como un comediante, Nietzsche expresa la decadencia de la música una vez que su arte se impone como el talento de mentir; y esta mutación histriónica no es nada más que la expresión de una degeneración fisiológica. Esa música, "aunque domine y ansíe dominar, tiene tan sólo un breve período frente a sí: pues se originó de una cultura cuyo suelo se hunde rápidamente y trae una cultura dentro que en poco tiempo se va a **hundir**"⁹⁵.

La buena música tampoco tiene público; la buena música no es, ni puede ser, para el público. Una buena música se destina a los elegidos, debe existir "dicho sea, en lenguaje simbólico para la cámara"⁹⁶.

Wagner, en su último tiempo, sofocó a la música con una astuta cristiandad. Así la música quedó puesta al servicio de las necesidades religiosas. Apoyándose en la premisa de que la música prescinde de la palabra y del concepto, Wagner seduce de nuevo a aquellos que en la desolación terrena buscan el ideal ascético; la redención en la trascendencia. Parsifal explicita la cancelación y la negación de sí mismo. Nietzsche ve en ese momento que el odio se adueña de Wagner "pues Parsifal es una obra de perfidia, de venganza, de secreto envenenamiento de los presupuestos de la vida, una obra **mala**. —La predicación de la castidad es un estímulo para la antinaturalidad: yo desprecio a todo aquel que no percibe el Parsifal como un atentado contra las costumbres.—"⁹⁷.

Desidealizando a Wagner, concluye Nietzsche:

"un psicólogo todavía podría añadir que lo que yo oí en la música wagneriana cuando era joven, no tiene que ver en absoluto con Wagner; que, al describir la música dionisiaca, describí **aquello** que **yo** había escuchado —que yo, intuitivamente, todo traducía y transfiguraba en el nuevo espíritu que llevaba en mí—. La prueba de esto, **fuerte como sólo una prueba puede serlo**, es mi ensayo "Wagner en Bayreuth": en todos los pasajes de relevancia psicológica es de mí solamente

⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁶ Suances, *o.c.*, p. 200.

⁹⁷ Nietzsche, *o.c.*, p. 65.

de lo que se trata –se puede tranquilamente poner mi nombre o "Zaratustra" donde en el texto está el nombre de Wagner–. Toda imagen del artista **ditirámico** es la imagen del poeta **preexistente**, de Zaratustra, dibujada con abismal profundidad y sin tocar siquiera un instante la realidad wagneriana. El propio Wagner tenía noción de esto; él no se reconoció en el ensayo".⁹⁸

5 La superación de la creatividad estética por la ética de la superación

"La condición general del mundo es por el contrario, para toda la eternidad, el caos, entendido éste como una falta de orden, de estructura, de forma, de belleza, de sabiduría y de cualquier nombre de nuestros esteticismos humanos"⁹⁹. Ese mundo –sin principio ni fin– es un prodigioso flujo de fuerzas que, en juego, ahora se acumulan aquí, ahora se acumulan allá y en sí mismas se metamorfosean incesantemente. Sus formas, que se desarrollan continuamente en ese torbellino de flujos, se manifiestan desde las más simples a las más complejas, recorriendo en determinados momentos lo frío, lo rígido y lo tranquilo hasta encontrar lo ardiente, lo desenfrenado y lo contradictorio. En el itinerario de la abundancia a la carencia, de lo contradictorio a lo armónico, y en el infinito interjuego de afirmación de sí mismo, sin conocer la saciedad, la insatisfacción o el cansancio, el mundo se hace bendito como algo que debe siempre retornar eternamente.

Ese mundo que perpetuamente se crea y se destruye a sí mismo en esa doble voluptuosidad es el mundo dionisiaco y, según Nietzsche, "¡No tiene fin, sólo es voluntad de poder!"¹⁰⁰.

Todo lo que sucede en el mundo, cualquier acontecimiento, no es nada más que la visibilidad de la voluntad de poder, o sea, cantidades dinámicas de flujos. A su vez, la fuerza de esta voluntad de poder se define por la acción que ejercita y resiste: de modo dinámico, los cuerpos, en su especificidad, no son más que voluntad de poder y se esfuerzan por adueñarse del espacio a través de la extensión de dicha fuerza y por rechazar aquello que sea contrario a esa expansión. La concepción del mundo físico es meramente subjetiva: la explicación causal e intencional en el universo se apoya en la

⁹⁸ Nietzsche, *Ecce homo*, o.c., p. 65.

⁹⁹ Suances, o.c., p. 328.

¹⁰⁰ Nietzsche, F. *La voluntad de dominio*, IV, p. 393, of 1.066, *apud* Suances, o.c., p. 326.

concepción subjetiva y así, el hombre, tomando la causalidad de sus hechos internos, los proyecta en el mundo circundante. En esa dirección el concepto de cosa no pasa de un reflejo de la creencia de un yo como causa. Los esquemas de causalidad producen un apaciguamiento psicológico una vez que disminuyen el temor del desamparo frente a lo desconocido, pues la explicación psicológica fundada en la causalidad e intencionalidad –incluso bajo la égida del inconsciente– reduce una cosa desconocida a algo conocido. En la línea de la causalidad damos lugar a la religión y a la moral en el mundo, y así delegamos en un Dios que lo guía todo la responsabilidad de la creación. Pero Zaratustra dijo "*Dios ha muerto*"¹⁰¹. ¿Y entonces? Aparece en toda su plenitud la vida misma, la voluntad de potencia que se transfigura en estados de ánimo, los cuales, en cierta plenitud, se comunican a las cosas. Es ahora cuando Nietzsche proclama la restauración de la naturaleza humana, substituyendo el deseo de eternidad por el proyecto de futuro, la beatitud celeste por el bienestar terrenal, pues ha desaparecido el principio divino en el cual el hombre occidental fundó su existencia. El nuevo destino encarnado por Zaratustra requiere la destrucción de los valores antiguos incrustados en el contexto de la modernidad como requisito de la nueva creación. Esos valores inspirados en la moral y en la religión cristiana calumnian a la vida como fuente de alegría y niegan y desprecian el cuerpo y la tierra. Contraponiéndose a esta moral cristiana que condena la vida, Nietzsche propone el inmoralismo –la vuelta de la moral natural donde el deber se encuentra en forjarnos a nosotros mismos y al mundo–. Zaratustra presenta la victoria de la moral sobre sí misma para llegar al inmoralismo. El inmoralista niega al hombre cristiano, bueno, caritativo. La existencia humana fundada en la bondad, en el hombre bueno, es una farsa, pues niega las condiciones de las adversidades de la vida. Zaratustra se alía con todo lo que aumenta el sentimiento de poder y la voluntad de vivir, lo cual enriquece al hombre; por esto Zaratustra es enemigo del "bien", ya que éste debilita por llevar a la compasión.

Zaratustra, invirtiendo el pensamiento parece conducir en sentido contrario una vez que se alía al "mal" y repudia el "bien": todo aquello que en la perspectiva de la moral cristiana se presenta como bueno y moral, para Nietzsche es malo e inmoral, y viceversa. Los buenos no crean; lo que hacen es sucumbir a la vida inventando otro

¹⁰¹ Nietzsche (1998) *Assim falava Zaratustra*, Trad. Paulo Osório de Castro, Prefacio de Antonio Marquês, Lisboa, Relógio D'Água Editores, p. 12.

mundo que calumnia a la vida.

"Hay que romper el círculo de los Buenos y justos y lanzarse al mar intranquilo; es preciso correr el velo que ha cubierto la perversión: un hombre, un animal degenera cuando pierde sus instintos, cuando elige lo que le es nocivo; la vida es instinto de crecimiento, de duración, de acumulación de fuerza; cuando falta la voluntad de poder, sobreviene la decadencia"¹⁰².

El bien y el mal son creaciones del hombre en su relación con la vida y como tales no existen *a priori*, de modo que vivir presupone crear valores que generan siempre un sentido en nuestra convivencia con las cosas. Si, como señalábamos, los valores expresan la voluntad de poder y son creaciones del hombre, vemos que cada cultura tiene su propia tabla de valores del bien y del mal.

Rebelándose contra la moral cristiana que condena la vida que niega la expresión de la voluntad de vivir, Nietzsche, a través de Zaratustra, propone invalidar la vieja moral con la invención de nuevos valores. De este modo, la nueva escala de valores deberá ser fuente de vida y de sentimiento, de poder que florecerá con la valorización de lo espontáneo, de lo nuevo, de lo fuerte, de la creación a partir de la superabundancia de fuerzas y no a partir de la sed de abundancia. El valor se define por la mayor cantidad de poder que un hombre puede *atribuirse*. Y aquí volvemos a la estética, pues el sentido estético es uno de los estados donde la voluntad de poder se manifiesta y realiza su potencia. Bañándose de ese estado de ánimo, el hombre transfigura y comunica plenitud a las cosas, pues la exuberancia de fuerza, el excedente de fuerza generadora puede transformar "todo desierto en exuberante pomar"¹⁰³. Solamente el exceso de vida, el aumento de sentimiento de poder, conduce a la creación. "A Goethe, por ejemplo, fue el exceso de vida lo que lo hizo creativo"¹⁰⁴. En el artista, el aumento de fuerza caracterizado por el sentimiento de poder –la embriaguez dionisiaca– conduce a la necesidad de proyectar en el exterior la propia plenitud. El arte, como expresión de ese sentimiento es, pues, afirmación de vida, una bendición de la existencia, pues "en ella se manifiesta un excedente de fuerza para crear un mundo nuevo lleno de interpretaciones que impulsen al hombre a sentirse bueno,

¹⁰² Suances, *o.c.*, p. 313.

¹⁰³ Nietzsche, *O caso Wagner, o.c.*, p. 60.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 60.

grande, ebrio, gozoso, saludable y sabio"¹⁰⁵

Crear por abundancia exige la superación de sí mismo: primer mandato de la nueva tabla de valores.

El ideal de superación continua de sí mismo emerge como un nuevo sentido de la existencia humana y Nietzsche lo presenta a través del superhombre.

En la concepción del estado de perfección absoluta, de donde se desprende lo nirvánico que convida al reposo, a la quietud –promesa del budismo, del cristianismo tal y como también lo concibió Schopenhauer–, el pensamiento de Nietzsche presenta un nuevo sentido para la existencia humana. Destituyendo a Dios del timón que indica el rumbo que el hombre tiene que seguir, Nietzsche, enfatizando la muerte de Dios, asegura que el hombre es él mismo el hacedor de su camino y, como tal, necesita crearse a sí mismo. En este sentido, la primera consigna es construir sus propios valores, pues él es el señor del su destino, y el sentido de la vida se gesta en cada instante a partir del propio hombre. "El hombre es algo que debe ser superado"¹⁰⁶. Cabe al hombre la continua superación de sí mismo y la ausencia del contentamiento consigo mismo. Éste es el camino que lo conduce al superhombre aunque, sin embargo, no sea completamente alcanzable. La tarea del hacerse a sí mismo es del orden de lo interminable y no incluye la idea de meta alcanzada, cumplida, realizada. No incluye la idea evolucionista, desarrollista, de la superación de etapas en el curso de la existencia. Más que una realidad concreta, el superhombre es un paradigma que estimula al hombre en la búsqueda del ideal de superación continua de sí mismo. Ya no existe un Dios que le indique, trace el recorrido o le impida el curso. El hombre tiene en sus manos "regla y compás" para crear su camino, para crear sus propios valores,

"y eso no se va lograr de una vez por todas como para entrar en un estado paradisíaco donde reine la paz. El hombre no puede hacer las paces consigo mismo ni con lo que ha conseguido. Su verdadera esencia es caminar sin detenerse hacia un ideal, el superhombre, que nunca se conseguirá del todo"¹⁰⁷.

Hay un tránsito que hacer en la búsqueda del superhombre que comienza en

¹⁰⁵ Suances, *o.c.*, p. 309.

¹⁰⁶ Nietzsche, *Assim falava Zarathustra*, *o.c.*, p. 12.

¹⁰⁷ Suances, *o.c.*, p. 318.

el hombre común y sigue un curso para motivar hacia el superhombre. Entre las dos márgenes se sitúan los hombres fuertes y guerreros, seguidos por los genios y por los hombres superiores, entre los que se hallan los artistas. Sin embargo éstos no son los superhombres. La especie humana constituye meramente un punto que conduce al superhombre. Según Zaratustra "lo que es grande en el hombre es que es un puente y no un fin; aquello de lo que se puede gustar en el hombre es que él es una travesía y un hundimiento"¹⁰⁸.

La superación incesante de sí mismo es el camino que conduce al superhombre; éste es la antorcha que irradia de la "oscura" nebulosidad humana para iluminar su existencia. Deseando crear al superhombre, a la especie humana tendrá como ingrediente.

"la soledad, la lucha, la nobleza, el dominio de sí mismo, pero, sobre todo, el sentido afirmador de la existencia. A partir de ahora, es decir, de la muerte de Dios, las cosas tendrán sentido, valor y significación en cuanto se las dé el hombre. El corazón creador llegará incluso a tomar cualquier sufrimiento para hacer de él algo divino. El Dios creador ha sido sustituido por el superhombre. El hombre recoge ahora su función creadora y plasma su propio mundo infundiéndole su sentido en medio del devenir. El sentido de la existencia es la tierra"¹⁰⁹

El superhombre, declarando la muerte del Dios del otro mundo que dicta el camino que seguir y el deber que cumplir, es expresión de la floración de la vida, una divinización del existir en una superabundancia de fuerza enteramente inmanente. Con la desaparición de los valores absolutos, de las esencias y del fundamento divino, el cual desprecia la vida en nombre de valores superiores, el mundo metafísico pierde ahora su fuerza y su poder.

Cuando apuntamos hacia la superación de las oposiciones, indicamos una diferenciación importante, pues con esto no se pretende transitar en la esfera de la sustitución donde se niega a Dios, sino que se continúa, inconscientemente, reverenciándolo a través de las ideas modernas de ciencia, de progreso, de la supremacía de la razón trazada en el contexto del nacimiento de la modernidad. Para realizar una transvaloración de todos los valores es necesario tejer y seguir un camino

¹⁰⁸ Nietzsche, *Assim falava Zaratustra, o.c.*, p. 15.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 13.

que conduzca al superhombre a hacerse superhombre, como sugiere Zaratustra.

El superhombre, superando las oposiciones terrenal-más allá, sensible-espíritu, cuerpo-alma, se vuelve hacia la tierra. Al anunciar al superhombre, Zaratustra promulga la renuncia al viejo Dios, a la fe en lo ultraterreno, a la moral cristiana. Y Zaratustra enseña al superhombre: "el superhombre es el sentido de la tierra. Que vuestra voluntad diga: sea lo sobrehumano el sentido de la tierra"¹¹⁰.

Con el superhombre se puede decir *sí* a la a la vida y se alcanza el "aspecto más importante de la filosofía de Nietzsche, pues se pasa de su aspecto crítico al aspecto afirmativo, positivo"¹¹¹ por hacerla más trágica, dionisiaca. El superhombre representa la superación del hombre del pasado y su creencia en Dios. Al enaltecer la voluntad creadora *En las Islas Afortunada*", Zaratustra anunciando: "¿qué habría, pues, para crear si existieran dioses?"¹¹², asegura que exaltar la creencia en la generosidad del creador tiene como contrapartida denunciar la desvalorización del tiempo o la represalia contra el tiempo que radica en la idea de un más acá o más allá del tiempo. En el acto de crear se afirma la transitoriedad del tiempo, un tiempo que transcurre, el devenir. De esta forma, la redención del sufrimiento escapa a los designios de Dios, a la eternidad y sólo es posible a través de la creación en el tiempo. "Crear; he aquí lo que libera del sufrimiento y hace la vida más leve"¹¹³.

De esta perspectiva, donde los valores más elevados no son reconocidos, se desprende el nihilismo de la muerte de Dios que establece una crítica a la eternidad en nombre del tiempo. Como propone Machado "lo problemático para Nietzsche, en cambio, es que en esa crítica lo que es privilegiado es el futuro; es que en ella la tierra aparece como si sólo pudiera tener valor el sentido a través del futuro, de esperanzas terrenales futuras. Lo que dice el nihilismo reactivo es que los hombres ya no tienen un más allá, pero pueden tener un después; ya no tienen un Dios, pero pueden crear al hombre futuro. Nace la historia como perspectiva teleológica, como proceso finalizado; nace la idea de progreso"¹¹⁴.

La muerte de Dios conlleva el riesgo de la exacerbación del nihilismo, o sea,

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 13.

¹¹¹ Machado, Roberto, *Deus, homem, super-homem*, in *Kriterion*, Belo Horizonte, M.G., Julho/94, p. 21-32.

¹¹² Nietzsche, *Assim falava Zaratustra, o.c.*, p. 99.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 98.

¹¹⁴ Machado, Roberto, *o.c.*, p. 29.

la transformación del nihilismo reactivo en un presupuesto de un nihilismo pasivo, el nihilismo del último hombre; de aquél que "no sabe lo que es el amor, el deseo, la creación...; del que se lamenta diciendo: todo es vano, todo da igual, todo ha pasado,"¹¹⁵, nada vale la pena, todo saber es sofocante.

En toda la complejidad que expresa las interpretaciones de la obra de Nietzsche, el tema del superhombre traza un sentido positivo en el que se refiere a la muerte de Dios, ya que el interés del autor radica en ir más allá del nihilismo. El tema del superhombre pretende superar al hombre del pasado y su creencia en Dios, así como superar al hombre futuro estructurado con ausencia de valores y hasta incluso en la ausencia de la voluntad. En este sentido, el superhombre expresa la superación del hombre como una dolencia de la piel de la tierra, pues dice Zaratustra: "La tierra, dijo él, tiene una piel, y esta piel tiene enfermedades. Una de esas enfermedades, por ejemplo, se llama hombre"¹¹⁶ El superhombre, como un nuevo modo de evaluar y pensar, de sentir; como una nueva forma de vida; como un nuevo modo de subjetividad es, pues, aquél que tiene la voluntad afirmativa fundada en la existencia terrena. De este modo, él es un creador de valores inmanentes y "la muerte de Dios es la base o el trampolín para la superación del hombre por el superhombre"¹¹⁷.

En contraposición al nihilista con todo su negativismo, el superhombre es pura expresión de la voluntad afirmativa que sólo se hace realizable a partir de otra experiencia del tiempo. El tiempo es el gran desafío para la voluntad vista la segunda parte de Zaratustra –*De la redención*– donde el

«"aconteció"; así se llama el rechinar de dientes de la voluntad y a su más solitaria melancolía.... A su ira corresponde el hecho de que el tiempo no ande hacia atrás. "Aquello que fue"; así se llama la piedra que no puede rodar.... Esto, y sólo esto, es lo que es propiamente **venganza**: la aversión de la voluntad contra el tiempo y su "aconteció"»¹¹⁸

Si este fragmento se puede considerar particularmente relevante es por estar relacionando la voluntad no sólo con el tiempo en general, sino también, y sobre todo,

¹¹⁵ Nietzsche, *Assim falava Zaratustra, o.c.*, Prólogo, O Adivinho, p. 154.

¹¹⁶ *Ibid.*, Dos grandes acontecimientos, p. 151.

¹¹⁷ Machado, Roberto, *o.c.*, p. 30.

¹¹⁸ Nietzsche, *Assim falava Zaratustra, o.c.*, A redenção, p. 162.

con el tiempo pasado, asegurando la inexorabilidad del pasado que se constituye en un enorme desafío a la voluntad de potencia. Siendo así,

"para abolir la venganza contra la vida no basta con insurgirse contra las doctrinas que piensan el tiempo como una imagen de la eternidad y proponen una redención fuera del tiempo que privilegia la esperanza en el futuro. Si el pasado es la causa, el motivo de la venganza contra el tiempo, visto que la voluntad no puede querer hacia atrás, es impotente contra lo que está hecho; para redimir a la vida es preciso redimir el pasado, la angustiante prisión de la voluntad. Sólo afirmando el tiempo pasado se podrá afirmar el pasar del tiempo"¹¹⁹.

Para redimir el tiempo hay que tener una nueva visión del tiempo que supere la oposición de irreversibilidad, inmutabilidad, irremediabilidad del pasado. Así, si la venganza contra la vida procede de la incapacidad de retroceder el tiempo, la voluntad libertadora sólo podrá liberarse de la cárcel del tiempo –o sea, de la venganza contra la vida– a través de la afirmación del eterno retorno.

«Redimir a los que vivieron en el pasado y transformar todo el "aconteció" en un yo así lo quise; ¡eso es lo que sería para mí redención!... Todo el "aconteció" es un fragmento, un enigma, un acaso atroz; hasta que la voluntad creadora diga a ese respecto: "¡Pero fue así como yo (lo) quise!" Hasta que la voluntad creadora diga a ese respecto: "¡Pero es así como yo lo quiero! ¡Y así lo querré!"»¹²⁰

Aquí nos deparamos con el pensamiento nietzscheano del eterno retorno y, según Machado, se puede examinar en ese contexto dos aspectos.

«En primer lugar, una doctrina cosmológica que defiende la circularidad del tiempo y el movimiento circular y repetitivo de todas las cosas en el tiempo. Ésta consiste, inicialmente, en negar, contra el platonismo y el cristianismo, que el tiempo tenga un instante inicial, o sea, que exista un estado de ser antes del devenir, o que el tiempo tenga un instante final, esto es, que exista un estado de ser después del devenir; pero, además de esto, consiste en afirmar que, si el tiempo es infinito y las fuerzas que componen un mundo finito son infinitas, el curso del

¹¹⁹ Machado, Roberto, *o.c.*, p. 30.

¹²⁰ Nietzsche, Assim falava Zaratustra, *o.c.*, A redenção, p. 162-164.

tiempo no puede ser una variación continua de estados nuevos: es un eterno retorno del mismo.

En segundo lugar, el eterno retorno es una doctrina ética.... En este sentido, el eterno retorno es el pensamiento trágico, dionisiaco capaz de llevar la voluntad a su máximo de potencia, al hacer posible, sin introducir oposición de valores, la afirmación de todo lo que fue, es, y será"¹²¹.

En este sentido, se prescinde del fundamento moral que se edifica en la perspectiva de los valores universales y transcendentales del Bien y de los deberes para privilegiar los principios éticos que evalúan las conductas tomando como referencia la vida o los modos de existencia singulares e inmanentes que hablan respecto a la fuerza, a la potencia, a la intensidad, a la creación. Afirmar éticamente lo eterno es tener la osadía de decir, como Zaratustra, "¡Pero fue así como yo (lo) quise! ¡Pero es así como (lo) quiero! ¡Y así (lo) querré!"¹²² "¿Era eso la vida? ¡Pues muy bien! ¡Una vez más!»¹²³.

Ante el pensamiento del eterno retorno se hace necesaria una dosis de osadía para soportar la idea trágica de que todo retorna sin la esperanza de una eternidad futura o de un tiempo por venir bienhechor y verdadero donde se pueda dar nueva forma al momento presente. Frente al "todo vuelve" de ese eterno retorno, se corre el riesgo de resbalar en el "todo da igual", "no vale la pena", "acaba siendo lo mismo" que inadvertidamente podría identificarse con el nihilismo pasivo; fundamento de la esperanza melancolizada del "no vale la pena intentarlo". Y en esa realidad trágica donde se desnuda la realidad del hombre sin Dios y/o sin ídolos, sin esperanzas en las promesas ultraterrenas o futuras, el hombre podrá asfixiarse o alegrarse, podrá ser el último hombre o el superhombre. De este modo, el punto de vista ético prevalece frente al punto de vista cosmológico.

Haciendo justicia las cosas terrenales, la voluntad se libera del nihilismo en la medida en que es capaz de querer el eterno retorno de todas las cosas incluso cuando éstas no vuelven, pues lo más importante para el hombre es buscarse en el superhombre. Y buscarse en el superhombre es querer el eterno retorno de la voluntad afirmativa, es querer la vida a cada instante incondicionalmente y para toda la eternidad. La voluntad

¹²¹ Machado, Roberto, *o.c.*, p. 31.

¹²² Nietzsche, Assim falava Zaratustra, *o.c.*, A redenção, p. 164.

¹²³ *Ibid.*, Da visão e do enigma, p. 181.

que afirma el eterno retorno transforma el peso de las cosas: cuando se quiere lo que es –independiente de la moral y de cualquier posición de valores– la voluntad instituye la levedad. Entonces se oirá ciertamente de la vida aquello que Zaratustra un día oyó mientras bailaba con la vida: «Ambos somos dos auténticos tratantes, impropios tanto para el bien como para el mal. Fue más allá del bien y del mal donde encontramos nuestra isla y nuestro verde prado – ¡nosotros dos solos! ¡Sólo por esto, tenemos que ser amigos uno del otro!–»¹²⁴ ¿Tenemos algo más que desear de la vida?

Para acercarse al superhombre el "espíritu" necesitará pasar por tres metamorfosis. Nietzsche, en el discurso de Zaratustra, indica los tres caminos por los cuales deberá transitar: camello, león y por fin niño.

"El camello soporta la carga pesada, ya que hay muchas cosas pesadas para el espíritu, para el espíritu fuerte que soporta mucho y está imbuido de respeto, pues su fuerza exige lo que es pesado y hasta lo pesadísimo. [...] El león quiere apoderarse de su libertad y ser amo y señor de su propio desierto. Es aquí donde busca a su último amo: quiere hacerse su enemigo y enemigo de su último dios, quiere luchar con el gran dragón y vencerlo. ¿Cuál es el gran dragón, a quién al espíritu ya no le gusta llamar su señor y su dios? "Tú debes", se llama el gran dragón. Pero el espíritu del león dice: "Yo quiero". [...] Finalmente el niño, que es inocencia y olvido, un recomenzar, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir sí"¹²⁵.

Si el camello es la fortaleza necesaria para llegar a la plenitud, el león es la guerra contra los viejos valores morales y el sentimiento de deber. Solamente así se alcanza la libertad necesaria para transformar esos valores. El niño es la propia afirmación de la vida, es el sí a la vida; es la risa, el juego y la danza. Es la infinita plenitud de la voluntad de vida alegrándose de la propia inagotabilidad. Es el eterno *sí* a todas las cosas "el inmenso ilimitado Sí y Amén"¹²⁶.

Es o triunfo de la vitalidad, un aumento de fuerza, que posibilita un abrirse a las cosas para desde ahí hacer brotar la misteriosa riqueza de la vida y en ese inagotable proceso, descubrir siempre nuevos valores, "conditio sine qua non" para llegar a la

¹²⁴ *Ibíd.*, *A segunda canção para dança*, parágrafo 2, p 266.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 28-30.

¹²⁶ Nietzsche, *Ecce homo, o.c.*, p. 90.

plenitud creadora.

¿Qué alcance tiene esa idea en la vida? Según Deleuze, la risa, el juego, la danza, referidos a Zaratustra

"constituyen los poderes afirmativos de la transmutación: la danza transmuta lo pesado en leve, la risa transmuta el sufrimiento en alegría, el juego lo bajo en elevado. Pero referidos a Dioniso, la danza, la risa, el juego constituyen poderes afirmativos de reflexión y desarrollo. La danza afirma el devenir y el ser del devenir; la risa, las carcajadas, afirman lo múltiple y lo uno de lo múltiple; el juego afirma el acaso y la necesidad del acaso"¹²⁷.

Una nueva significación en la cual la vitalidad se extiende a lo inconmensurable, aumentando constantemente de valor en su fluir. Es pues ese fluir la fuente de todo ser y en su ocaso las cosas tejen sus leyes sin añadir, desde fuera, revelaciones morales o religiosas a dar sentido a la vida.

¹²⁷ Deleuze, Gilles, *Nietzsche e a filosofia*, Traducción Antonio M. Magalhães, Rés Editora Ltda, Portugal, p. 288.

CAPÍTULO VII

EL INCONSCIENTE FREUDIANO Y SU INTERPRETACIÓN DEL ARTE

Precedido por Schopenhauer (1788-1860), que formula y presenta una rica y genuina metafísica del inconsciente enunciando el concepto de voluntad universal como una energía, una fuerza irracional ciega que condiciona un determinismo múltiple en la naturaleza en general –incluyendo la naturaleza humana en donde el hombre, en sus más íntimas intenciones, desconoce la acción de la voluntad universal sobre su voluntad aparente–; contemporáneo de Nietzsche (1844-1900), que denuncia y desmitifica la cultura y el yo como fuente de una apariencia engañosa y encubridora de mentiras fundamentales, Sigmund Freud (1856-1939), impregnado de esa atmósfera, traslada a la realidad psíquica la dimensión inconsciente condicionante de la realidad misma del yo y de la conciencia, de donde se desprende que la "verdad" del hombre no puede ser pensada en relación a la razón, sino por referencia a un *no* dicho que se hace evidente de modo indudable, irracional. Tanto Nietzsche como Freud "hacen oír la voz de la **diferencia**, de la que –desde lo oculto– hace ser al yo y a la conciencia"¹.

Para reconocer cualquier sentido y expresión que el hombre "quiere" poner en juego y más específicamente en las manifestaciones estéticas, se hace imperativo afrontar al hombre como otro diferente de su conciencia, una vez que él no se reduce a ella, pues "allí donde el Yo proclama sus certezas se oculta un no perceptible inconsciente".² Postulado paradójico, ciertamente, porque aquello que parece estar oculto resulta que transita en la superficie de la palabra en la medida en que lo inconsciente "está organizado como un lenguaje"³. Se trata de una palabra reprimida, sin significación, que aparece en los sueños, en los juegos de lenguaje, en los chistes, en las bromas pero también en el arte, lo cual facilita la expresión, el reconocimiento y la elaboración simbólica de los deseos reprimidos.

Sin embargo, la práctica significativa del inconsciente puede encontrar su forma expresiva a través de los sistemas semióticos autónomos presentes en el arte .En

¹ Maceiras, Manuel Fafian, *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, o.c. p. 37.

² *Ibid.* p. 37.

³ Lacan, Jacques (1978) *Função e campo do discurso: Escritos I*, Siglo XXI, Madrid.

efecto, *Ducrot y Todorov*⁴, al definir el lugar histórico de la pictografía, sustentan que los pictogramas no pueden ser reducidos a unidades lingüísticas por ser sistemas semióticos diferentes y no existe razón alguna para reducir un sistema semiótico a otro.

Freud, desde esta perspectiva afirma que: "arte y sueño son dialectos diferentes, pero no opuestos"⁵.

De esta manera, la producción artística contextualizada en el ámbito de la teoría freudiana deberá privilegiar pues, la dimensión inconsciente en un sistema semiótico autónomo, no reduciendo la diversidad de las formas estéticas a procesos psíquicos lingüísticos característicos de la clínica de la palabra psicoanalítica

Las líneas, los colores, los trazos, las formas, no son nada más que una maraña de hilos entre la subjetividad y el mundo exterior. A través de la experiencia estética, "donde el arte posee una espesura análoga a la del sueño a descifrar, como si fuera ella la codificación de un enigma o la representación de complejos estados mentales o incluso, la expresión de relaciones entre el mundo interno y el externo"⁶.

Pensar el arte en el universo del dominio freudiano es poder trazar un punto de intersección entre el psicoanálisis y el arte buscando la manifestación de las implicaciones del psiquismo veladas y reveladas a través del arte; verdadera "*intertextualidad*"⁷ entre el lenguaje del inconsciente y la semiótica del arte.

Freud describe este proceso "intertextual e inconsciente" en el estudio de la obra de Fedor Dostoievsky, uno de sus escritores favoritos. En concreto, a partir del análisis de la novela *Los hermanos Karamazov*⁸, cuyo eje central está focalizado en la problemática del parricidio, Dostoievsky otorga a este parricidio un estatuto fundamental de la misma forma que Freud define el deseo parricida en el Complejo de Edipo como fundacional para la organización de la subjetividad humana.

⁴ Ducrot, D.; y Todorov, T. (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México.

⁵ Freud S. (1913) *Múltiple intereses del psicoanálisis*, Biblioteca Nueva, Barcelona, 1966.

⁶ Frayze-Pereira, João A., "A psicanálise aplicada", *Rev. Viver Mente & Cérebro*, Edição Especial n. 6, p.72.

⁷ Kofman, Sarah (1973) *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*, Siglo XXI, 1973.

⁸ Freud, S. *Dostoievski e o parricídio* (1929) Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol, XXI.

En efecto, el deseo de la muerte del padre, presente en la teoría de Freud desde la publicación del artículo *Totem y Tabú*,⁹ es central para las identificaciones simbólicas del sujeto. En este texto de características míticas, Freud atribuye al asesinato del padre de la horda primitiva y su posterior sustitución por el Tótem - cuya principal función es establecer la Ley de Prohibición del Incesto - el acto inaugural en la constitución del ser humano en la cultura. Quizá nadie como Dostoievsky haya conseguido captar la esencia de esta problemática profundamente paradójica de la subjetividad humana. Sus lectores pueden evocar simbólicamente algo de su propia subjetividad inconsciente. Esto nos lleva a considerar y reconocer que el psicoanálisis puede ser "aplicado"¹⁰ al arte.

Al mismo tiempo el psicoanálisis no se limita a la interpretación de esa intertextualidad. En este sentido, el psicoanálisis también incluye en su estudio la cuestión del deseo inconsciente de quien produce arte lo que estimuló, por ejemplo, el ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci (1910), donde reconocía la dimensión inconsciente del artista no abordada por ninguna otra disciplina en el campo de la estética. De esta manera, la obra freudiana establece una apertura a un juego interdisciplinario que deberá constituirse en una contribución al campo de la estética y no en una desfiguración impuesta por una escala interpretativa que pretende dar configuración de posiciones psíquicas sin intereses, mejor dicho, tanto para el propio psicoanálisis como para la cultura, afectando al equilibrio de esa relación entre el arte y el psicoanálisis. Consolidado en el advenimiento del modernismo y por lo tanto, compartiendo el mismo suelo cultural, tanto el psicoanálisis como el arte moderno conjugan muchos intereses comunes, entre ellos, la fuerte atracción por el origen y el valor concedido al sueño, a las fantasías y a la sexualidad; la búsqueda del conocimiento de lo arcaico, del niño y del loco; la reflexión sobre la subjetividad e intersubjetividad. En este interjuego, las ideas psicoanalíticas se deslizan al campo visual –como por ejemplo, al surrealismo de la década de 1920– y así, con Freud la estética se fortalece en el ámbito de la afectividad y de la emoción, ese saber que no se sabe inconsciente

El interés de Freud por el arte se relaciona con implicaciones de los

⁹ Freud, S. *Tótem e tabu* (1913) Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol. XIII.

¹⁰ El término psicoanálisis aplicado se refiere al el ámbito psicoanalítico que no se circunscribe en el campo estrictamente clínico, por lo tanto que se da en la frontera del "más allá-clínico". Al respecto consultar Mezan Renato (2002) *Interfaces da psicanálise*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 318.

significados inconscientes que aparecen enredados en los trabajos artísticos como expresión sublimada de deseos los reprimidos. Adoptando el término *sublimación*, utilizado por Nietzsche y oriundo del romanticismo, Freud conceptuó el término en 1905 para designar

"un tipo particular de actividad humana (creación literaria, artística, intelectual) que no tiene ninguna relación con la sexualidad, pero que extrae su fuerza de la pulsión sexual en la medida en que ésta se desplaza hacia un objetivo no sexual, invistiendo objetos socialmente valorados"¹¹.

Así, definiéndolo como un principio de elevación estética común a todos los hombres, Freud asegura que sólo los creadores y los artistas estaban plenamente dotados de ese principio. En su estudio denominado *Tres ensayos sobre la sexualidad* (1905) Freud definió por primera vez el término *sublimación*¹². Posteriormente, en su obra, especialmente en los trabajos titulados bajo la categoría de psicoanálisis aplicado, la sublimación se prestó a la comprensión del fenómeno de la creación intelectual.

El artista, haciendo de su actividad una expresión sublimada, transforma las pulsiones reprimidas –que no tendrían aceptación a través de la expresión directa– en formas simbólicas o formas culturales. Este destino de *la pulsión*,¹³ la sublimación, dependerá del vínculo intersubjetivo con el Otro que en psicoanálisis designa a los representantes de la cultura, pudiendo ser la madre, el padre o cualquiera que provee los símbolos esenciales de nuestra civilización, empezando por el lenguaje. Así, la obra de arte constituye no sólo una manifestación de las producciones intrapsíquicas inconscientes, sino que va más allá; la obra de arte es un reflejo de las producciones del inconsciente, que son las producciones del *Otro*¹⁴.

Entonces, entre el psiquismo y el arte se da un intercambio de flujos en el cual ese "vínculo puede llegar a ser concebido de modo tan directo o inmediato que la singularidad de la obra se pierde de vista, al mismo tiempo que el psiquismo pasa a ser

¹¹ Roudinesco, Elizabeth; Plon, Michel, (1944) *Dicionário de psicanálise*, Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães, Supervisão da Ed. Brasileira, Marco Antonio Coutinho, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., p. 734.

¹² Freud, S. (1905) *Os Três Ensaios sobre a sexualidade*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, vol. VII.

¹³ Freud, S. (1915) *As pulsões e suas vicissitudes*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol. XIV.

¹⁴ Lacan, Jacques (1956), *Seminário 4- Relaciones de Objeto*, Paidós, Buenos Aires, 1994.

simplemente ilustrado por ella"¹⁵. En este sentido, la lectura psicoanalítica del arte permanece simbólica y como tal debe ser descifrada, como si presentara una realidad a ser decodificada, pues en realidad la obra de arte se constituye de significaciones reprimidas, sentidos invisibles para un individuo solo y que solamente el artista capta en la dimensión sublimada de su obra. El psicoanálisis, en esta perspectiva, al aproximarse al arte deberá prescindir de concepciones preestablecidas para interpretarlo, una vez que el discurso intrínsecamente psicoanalítico no es normativo. Entonces, si lo pensamos bien,

"el psicoanálisis realmente interesado en el arte y compatible con él no puede ser "aplicado", sino implicado, esto es, derivado de las artes o engastado en ellas, pues no es una forma preestablecida que aplicar a la materia exterior, no es un modelo que ajusta abstractamente el objeto artístico a sus exigencias teórico-conceptuales"¹⁶

dándole configuraciones de posiciones psíquicas genéricas, groseras y, por tanto, banales; ejercicios estereotipados, tales como el complejo de Edipo, los objetos parciales, las pulsiones... El psicoanálisis implicado en el arte se inserta como una piedra preciosa se engarza en un metal concentrándose sobre una dimensión del objeto del arte que no es abordada por otras disciplinas: la dimensión del inconsciente. Siendo así, cuando buscamos en Freud las contribuciones para la comprensión de la vitalidad y expresividad estética pretendemos abordar una dimensión de la estética hasta entonces no considerada, o sea, la dimensión del inconsciente.

1. El inconsciente según los diferentes puntos de vista freudianos

De los trabajos publicados por Freud, la serie "*Artículos sobre metapsicología*" (1915) quizá sea considerado el más importante de todos sus escritos teóricos y, a su vez, el ensayo "*El inconsciente*" constituye su punto fundamental, pues sostiene la existencia de procesos mentales inconscientes que componen la concepción esencial de la teoría psicoanalítica.

¹⁵ Frayze-Pereira, João A., *o.c.*, p. 72.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 72.

Partiendo del presupuesto de que los datos conscientes se presentan con importantes lagunas tanto en las personas sanas como en las personas enfermas, Freud afirma que hay "actos psíquicos que sólo pueden ser explicados por la presuposición de otros actos, para los cuales, no obstante, la conciencia no ofrece ninguna prueba"¹⁷. Exigir que todo lo que pasa en la mente tenga necesariamente que ser conocido por la conciencia "significa hacer una reivindicación insostenible"¹⁸. El día a día se encuentra poblado de experiencias las cuales nos familiarizan con ideas que se le aparecen a la vida mental sin que se sepa su origen, así como con conclusiones intelectuales que tampoco se sabe cómo se alcanzan.

"Todos estos actos conscientes permanecerán desvinculados e ininteligibles si insistimos en sostener que todo acto mental que nos ocurre necesariamente debe también ser experimentado por nosotros a través de la conciencia; por otro lado, esos actos se encuadrarán en un vínculo demostrable si interpolamos entre ellos los actos inconscientes sobre los cuales estamos conjeturando"¹⁹.

De este modo, para una aprehensión del significado fuera del dominio del sentido común justificable en los límites de la experiencia directa, se hace imperativo ir más allá de la frontera de lo inmediatamente percibido. Los contenidos de la conciencia, de acuerdo con el pensamiento de Freud, son restringidos, y el campo del psiquismo no puede ser definido por la conciencia. Incluso la teoría psicoanalítica la considera como un fenómeno no menos esencial de la realidad psíquica una vez que ahí, se tiene una visión con lagunas de los procesos psíquicos.

En la misma dirección, el concepto abstracto de inconsciente es "una suposición perfectamente **legítima**"²⁰, puesto que hay actos psíquicos que carecen de conciencia. Reafirmando la concepción kantiana en lo que se refiere al condicionamiento de las percepciones por la subjetividad, no pudiendo considerarlas idénticas a lo que se percibe, aunque incognoscible, del mismo modo "el psicoanálisis nos advierte de que no establezcamos una equivalencia entre las percepciones

¹⁷ Freud, S. (1915) *O inconsciente*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol. XIV, p. 192.

¹⁸ *Ibid.*, p.192.

¹⁹ *Ibid.*, p.192.

²⁰ *Ibid.*, p.194.

adquiridas por medio de la conciencia y de los procesos mentales que constituyen su objeto"²¹. Destituido el sujeto del lugar de una entidad unitaria, un saber absoluto, consciente, racional y voluntario –elemento central de reflexión filosófica desde Descartes–, Freud afirma que el sujeto está dividido en un territorio consciente-racional-voluntario, o sea, el sistema preconscious/consciente, y en otro territorio inconsciente, involuntario, irracional, dotado de una racionalidad propia. "La parte preconscious/consciente se encuentra radicalmente separada de la inconsciente por la barrera de la represión, de forma tal que el sujeto consciente no tiene acceso cognitivo, ni dominio voluntario sobre ésta última"²².

De esta forma Freud provoca la ruptura con el sujeto cartesiano basado en la razón absoluta, escindiendo al sujeto a nivel de su propio discurso: el ser humano habla y no sabe lo que significa aquello que dice en sus sueños, actos fallidos, olvidos, conductas o en cada una de las vacilaciones de su discurso.

Cuando Freud desarrolló los diferentes puntos de vista del inconsciente, resaltó la importancia de establecer su cientificidad respecto al empleo del referido término según la perspectiva de su uso. Así propone incluir el concepto fundamental de inconsciente dentro de un sistema tópico que se puede abordar desde el punto de vista descriptivo, desde el punto de vista dinámico y desde el punto de vista económico. Finalmente, si consideramos la lógica del deseo inconsciente, se hará imperativo que consideremos el inconsciente desde el punto de vista ético.

1.1. Freud y el inconsciente desde el punto de vista tópico

Freud incluye lo inconsciente en un sistema tópico para definir el lugar que ocupa en el sujeto el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia. En este sentido, lo inconsciente es un lugar desconocido por la conciencia; se trata, pues, del lugar de otra escena. En esa escena percibimos apenas sus productos una vez que, lo inconsciente en sí mismo permanece supuesto, como algo del orden de la no significación subyacente a esas manifestaciones. O lo que es lo mismo, se trata de un proceso aparentemente oscuro que surge disimulado y por lo tanto, aparece a través

²¹ *Ibid.*, p.198.

²² Barendt, Gregório (1998) *Introdução à esquizoanálise*, Biblioteca do Instituto Félix Guattari, Coleção "Esquizoanálise e Esquizodrama", Vol. I, Belo Horizonte, p. 82.

de lapsus y de actos fallidos, aunque no por ello se elucida nada sobre el proceso encubierto de dichos actos: el inconsciente continúa siendo algo desconocido, velado como un "un proceso oscuro e incognoscible, que se halla en el origen de esas manifestaciones"²³.

Las formaciones del inconsciente se desvelan irrumpiendo como actos, imágenes, comentarios inesperados que surgen repentinamente, inundan y trascienden nuestras intenciones cotidianas y se materializan a través de los actos fallidos, de los olvidos, de las bromas y de los chistes, de los sueños, de las invenciones improvisadas, de las producciones artísticas, de la creación de poemas, canciones, novelas, pinturas, esculturas o de la producción de conceptos abstractos. Estas manifestaciones del inconsciente pueden aparecer incluso bajo la forma de ciertas expresiones patológicas, de donde se desprenden los síntomas neuróticos y psicóticos. Los productos del inconsciente, independientemente de que se consideren patológicos o no, siempre son actos sorprendentes, enigmáticos. Ante estos actos recubiertos de ausencia de intencionalidad se asegura la existencia del inconsciente no solamente como causa de los referidos actos, sino como la esencia misma del psiquismo. Lo característico de esas significaciones es que pueden devenir conscientes, llenas de sentido, con lo que "el consciente, por tanto, sería apenas un epifenómeno, un efecto secundario del proceso psíquico inconsciente"²⁴ que independientemente de la intención determina aquello que somos.

Así pues, los contenidos inconscientes buscan regresar a la conciencia y a la acción –el retorno de lo reprimido– fuertemente investido de la energía pulsional, aunque no pueden tener otra vía de acceso al sistema preconscious/consciente que no sea a través de las formaciones de compromiso después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura.

De esta forma podríamos decir que Freud traza un recorrido para la palabra, la cual puede ser percibida en toda su significación en la conciencia, y otro recorrido inconsciente que permanece sin ninguna significación. Entre ambos se sitúa el Preconscious, donde se encuentra la palabra deformada por la censura a cuyo sentido el

²³ Nasio, J. D. (1995) *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*, dir. de J.-D. Nasio, contribuições de A. M. Arcangioli et al. Trad. Vera Ribeiro, Rev. Marcos Comaru, Zahar Editor Rio de Janeiro, p. 26.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

propio sujeto puede llegar por si solo. El Inconsciente, el preconscious y el consciente se convierten en las primeras bases del sistema tópico²⁵ propuesto por Freud para el Psicoanálisis. En este sistema, Freud intenta describir la posibilidad de que toda palabra tenga un destino reversible, o sea que toda palabra se deslice desde el consciente al inconsciente, perdiendo toda su significación, para posteriormente volver a ser consciente, recuperando así el sentido perdido. Por consiguiente, la conceptualización tópica que realiza Freud del sistema Inc/Prc/Cc alude esencialmente a una tópica dinámica de transformaciones, cuya atributo fundamental es la reversibilidad de los procesos psíquicos que pueden pasar de un sistema a otro.

1.2. Freud y el inconsciente desde el punto de vista dinámico

El inconsciente, considerado desde el punto de vista dinámico, tiene como fuente de excitación las pulsiones y su representaciones, y su producto final son las denominadas formaciones del inconsciente, de las cuales los sueños se califican como fundamentales, puesto que para Freud "el sueño es el camino real hacia el inconsciente"²⁶.

Esencialmente, podemos resumir las principales características del inconsciente freudiano dinámico diciendo que:

- los contenidos del mismo son representantes de las pulsiones.

"Una pulsión nunca puede llegar a ser objeto de la conciencia – sólo la idea que lo representa puede –. Además de esto, incluso en el inconsciente una pulsión no puede ser representada de otra

²⁵ El término *tópica* Freud lo utilizó como adjetivo y como sustantivo, teniendo la finalidad de definir el aparato psíquico en dos fases cruciales de la elaboración de su teoría. En la primera concepción tópica, la primera tópica freudiana, (1900-1920) el autor definió el aparato psíquico como un sistema organizado en inconsciente, preconscious y consciente; en la segunda concepción tópica, o segunda tópica (1920-1939), Freud se refiere a tres instancias o lugares en el aparato psíquico, a saber: el Id, el Ego, el Superego. Cf. Laplanche, J./ Pontalis J.-B, (1983) *Vocabulário de psicanálise*, Trad. Pedro Tamen, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, p. 656. En 1905, en el relato del caso Dora, se puede vislumbrar el germen de la idea freudiana del inconsciente. La aparición explícita de esa idea data de la famosa carta del 6 de diciembre de 1896 a Wilhelm Flies, en la cual Freud evoca por primera vez el aparato psíquico, formulando ya las instancias constitutivas de lo que iría a ser la primera tópica. Cf. Roudinesco, Elizabeth; Plon, Michel, *o. c.*, p. 376.

²⁶ Freud S. (1900) *A interpretação dos sonhos*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol. IV.

forma que no sea por una idea. Si el instinto no se ha prendido a una idea o no se ha manifestado como un estado afectivo, nada podremos conocer sobre él"²⁷.

Estas ideas, representantes de la pulsión, según Lacan, no pueden ser otra cosa más que palabras, significantes que quedan inscritos como letra en el inconsciente²⁸.

Esos contenidos representativos están gobernados por los mecanismos específicos del proceso primario, precisamente la condensación y el desplazamiento, que en el campo lingüístico se definen como metáfora y metonimia, ejes principales del lenguaje²⁹. El proceso primario, entonces, constituye la primera evidencia del dinamismo propio del sistema inconsciente.

El abordaje del inconsciente desde la perspectiva dinámica necesariamente se apoyará en una relación de fuerzas como bajo un complejo juego de movimientos de energía. Así, desde el punto de vista dinámico surge el conflicto como expresión de lucha entre la pulsión que impulsa y la represión que resiste. En este campo de lucha se tiene como fuente de excitación a los representantes reprimidos y los productos finales serán similares a las escapadas disimuladas del inconsciente, cuya acción se ha abstraído de la represión

Los derivados enmascarados de lo reprimido son los productos del inconsciente, también denominados productos de lo reprimido o retorno de lo reprimido. Son productos una vez que se refieren a "jóvenes brotes del inconsciente que, a despecho de la capa de represión, eclosionan, disfrazados en la superficie de la conciencia"³⁰. Se trata, pues, de contenidos que escapan al dominio de la conciencia. Para ser admitidos en ella, lo reprimido inconsciente transpone la barrera de la conciencia por medio de una formación de compromiso. Así, transponiendo la barrera de la represión, lo reprimido inconsciente se mezcla con el elemento consciente que lo enmascara.

Los productos del inconsciente, no obstante, al llegar a la conciencia están

²⁷ Freud, S. *O inconsciente, o.c.*, p.203.

²⁸ Lacan, Jacques, (1994) *Seminário los 4 Conceptos Fundamentales del Psicanálisis*, Paidós, Buenos Aires.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Nasio, J.D. (1995) *O prazer de ler Freud*, Trad. Lucy Magalhães, Rev. Marco Antonio Coutinho Jorge, Zahar Editor, Rio de Janeiro, p. 35.

sujetos a una nueva contraofensiva de lo reprimido que determina un retorno de los mismos al inconsciente. A ese mecanismo Freud lo designó como represión secundaria o represión a posteriori. En efecto, para Freud toda palabra reprimida será una palabra disfrazada, aunque su originalidad consista en hallar el sentido perdido en el propio disfraz.

Se infiere de aquí la flexibilidad de la intervención de la barrera de la represión "capaz no sólo de impedir compactamente el paso global de los elementos del inconsciente sino también capaz de interpolar, uno a uno, elementos fugitivos aislados que forzaron la barrera"³¹. De este modo Freud diferencia dos tipos de represión: una represión primaria, la cual contiene y fija las representaciones en el suelo del inconsciente, y una represión secundaria que, en el sistema inconsciente, reprime los productos preconscientes de lo reprimido, haciéndolos retroceder.

Freud describe esta represión primitiva, originaria o primaria como el primer momento de la operación de la represión y tiene como

"efecto la formación de un cierto número de representaciones inconscientes, lo reprimido original. Los núcleos inconscientes así constituidos colaboran más tarde en la represión propiamente dicha por la atracción que ejercen sobre los contenidos que reprime, junto con la repulsión proveniente de las instancias superiores"³².

De cualquier forma, el propio dinamismo del sistema Inconsciente/Preconsciente/Consciente aparece en las formaciones de compromiso por excelencia dentro del psicoanálisis, a saber, las fantasías. Las fantasías, presentándose bajo diferentes modalidades, pueden surgir como fantasías conscientes expresadas en el día a día de los vínculos afectivos que se traducen en devaneos, sueños diurnos y formaciones delirantes; fantasías inconscientes que se presentan como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto y, finalmente, como "protofantasías que se constituyen en estructuras fantasmáticas de los llamados fantasmas originarios, como un patrimonio transmitido filogenéticamente".³³

Esta modalidad de la represión no puede considerarse apenas una fijación de

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² Laplanche, J.; Pontalis, J.B, *Vocabulário de psicanálise, o.c.*, p.558.

³³ *Ibid.*, p. 487.

las representaciones reprimidas en el suelo del inconsciente, ni tampoco como un tapón energético erguido por la preconciencia y la conciencia contra la presión de la energía libre oriunda del inconsciente. Ese mecanismo se constituye en una "contrainversión, o sea, una inversión contraria que el sistema Preconsciente/Consciente opone a las tentativas de inversión de la presión inconsciente" ³⁴

En base a estas explicitaciones Freud define la represión esencialmente como un mecanismo de defensa, tal vez el más importante del psiquismo humano.

Sin embargo, Freud va mas allá de esta característica de la represión otorgándole a la misma un estatuto paradójal en la medida de dicha represión es también estructurante del psiquismo. En efecto, la represión al mismo tiempo que "defiende" el psiquismo, estructura al sujeto. De esta manera, la represión primaria es fundante de la cisión conciente/inconciente o entre el Yo y el Ello, según su segunda tópica y la represión secundaria - lo que equivale a decir que es secundaria al Complejo de Edipo – es estructurante del sistema Superyo/Yo.

Tal vez este carácter paradójal que imprime Freud a sus postulaciones teóricas se refleja en toda su dimensión en la noción central desde el punto de vista dinámica del psicoanálisis, a saber: el conflicto. En efecto, el conflicto para el psicoanálisis es al mismo tiempo sufrimiento y vida por la cual no puede concebir al sujeto sin conflictos en tanto es un ser hablante vivo. Para Freud, imaginar un sujeto sin conflictos equivale a definirlo como muerto, sin palabra.

1.3. Freud y el inconsciente desde el punto de vista económico

Lo inconsciente tratado desde el punto de vista económico, tiene como fuente de excitación a los representantes de la pulsión, o sea, son los elementos o los procesos en los que la pulsión encuentra su expresión psíquica y los productos finales del inconsciente serán los significantes. Estos significantes, cuyo origen está en el Otro, aparecen "afectados"; anclados en las fantasías. La represión en el sentido propio tiene como propósito devolver estos significantes a su lugar de origen, manteniendo también una relación de fuerzas, por tanto de energía. Esta operación se procesa esencialmente

³⁴ NASIO, J-D, *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan, o.c.*, p. 29.

centrada en el producto consciente o preconsciente de lo reprimido. Inicialmente, se procesa una retirada de la carga o *catexias* preconsciente/consciente de energía vinculada del producto que se había impregnado dado su estado en el preconsciente o consciente. Una vez desactivada esa carga preconsciente y consciente, y estando nuevamente reactivada la antigua carga inconsciente, el producto es atraído y así permanece "como imantado por las otras representaciones inconscientes, perennemente fijadas en el sistema inconsciente por la represión primaria. El producto fugitivo regresa entonces a las entrañas del inconsciente"³⁵. De esta forma, podemos convenir que los significantes inconscientes sólo siguen una dimensión económica, cuantitativa, aunque tengan la posibilidad de alcanzar "cualidades" de percepción por el sistema Preconsciente/Consciente, momento en el cual toda la dimensión del sentido afectivo de la palabra reprimida aparece en el sujeto.

1.4. Freud y el inconsciente desde el punto de vista ético

Para refrendar el estatuto ético del inconsciente, se hace necesario inscribir la lógica del deseo. El deseo inconsciente, desde el abordaje psicoanalítico, es la base del iceberg en cuya parte visible se sitúa la sexualidad humana. El inconsciente, considerado a partir del punto de vista de la sexualidad, habla respecto al placer referido a la instancia de lo sexual, esto es, a las señales vinculadas a las primeras vivencias de satisfacción fundadas en la búsqueda de un plus de satisfacción erótica apoyada en la necesidad. En efecto, la sexualidad comienza en el placer del succionar, del mirar y del ser mirado, del hablar y del ser hablado, que un niño experimenta desde su nacimiento e incluso antes. Por eso, desde la más tierna infancia, el sujeto busca la obtención del placer que, sin embargo, no tiene un objeto. Así pues, esa búsqueda se sitúa en la repetición de una experiencia cuya esencia misma no puede ser encontrada y, por lo tanto, se trata de algo perdido. En Freud, el concepto de sexualidad habla de una sexualidad variable, independiente de lo genital y, por consiguiente, se refiere a la sexualidad desviada de la genitalidad.

El deseo se inscribe como la organización de las pulsiones parciales cuyo límite imposible es la Ley de Prohibición del Incesto. Desde esta perspectiva, el incesto

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

es una realidad puramente mítica, un objetivo eminentemente ideal y no tiene ninguna relación con las patologías incestuosas reales, con las relaciones prohibidas que puedan concretarse en el núcleo familiar. El incesto, en términos psicoanalíticos, será el gozo cuerpo a cuerpo, será la búsqueda del entrelazarse de relaciones en un intenso intercambio libidinal de fascinaciones recíprocas. El incesto, en este abordaje, representa una vinculación placentera primordial carente de un entredicho. En otras palabras, el incesto es la pretendida tentativa de suprimir la distancia mediadora entre el sujeto y del otro.

Con el psicoanálisis se puede afirmar que "el entredicho del incesto es el revés indisociable del deseo inconsciente del incesto... visto bajo el ángulo del inconsciente, el incesto es la cosa más deseada, el valor supremo de un soberano"³⁶.

Al mismo tiempo, lo que Freud designa castración no es otra cosa que la separación del cuerpo a cuerpo con el otro. Así, el psicoanálisis cierra la paradoja del deseo inconsciente que envuelve la renuncia sexual al otro, fuente de esa sexualidad. Ésa es la función de la ley de prohibición del incesto, o sea, sostener esta paradoja.

En la organización del aparato psíquico hay un transitar producido por la relación con un Otro que perfila una discriminación del cuerpo como un cuerpo erógeno y traza una ruta propia del cuerpo al objeto.

Resumiendo, Freud vincula lo inconsciente a un eterno desear y el vivir siempre a un deseo insatisfecho en busca del objeto perdido; realidad ésta que establece un marco ético para el psicoanálisis.

Siguiendo este abordaje, podemos trazar un recorrido que indica las tres principales instancias que, a nuestro juicio, privilegia la ética psicoanalítica.

- en primera instancia, ir siempre al lugar de la verdad: los significantes inconscientes de la historia singular y social del sujeto,
- en segunda instancia, en la práctica psicoanalítica, ceder la palabra al otro en la búsqueda del objeto de su deseo,
- en tercera instancia, "hablar/decir bien", o sea, expresar lo que falta en el sentido del discurso del otro.

³⁶ Nasio, J. D., *O prazer de ler Freud*, o.c., p. 40.

Tal vez en este punto podamos convenir que la ética del psicoanalista sea semejante a la ética del artista y yendo más allá, afirmamos que, la creatividad –como sublimación de las pulsiones parciales– no constituye sólo una "actividad" más del sujeto. La creatividad es para el artista y para el psicoanalista la "*vida misma*"³⁷, lo que instituye una ética vinculada a todas las actividades creadoras del hombre, o sea, la propia cultura.

2. El deseo inconsciente como lenguaje

Reconociendo la naturaleza del deseo³⁸ que se encuentra situado en el centro mismo de la experiencia humana, la ética del psicoanálisis se dirige a otorgarle a dicho deseo la independencia relativa a sus objetos: su verdadero objeto debe ser el propio deseo, ya que el verdadero fin del deseo es sostenerse a sí mismo como motor de la subjetividad humana.

El deseo, considerado como una fuerza que recargará alucinatoriamente las huellas de memorias dejadas por las primeras experiencias de satisfacción de la necesidad en el psiquismo, no tiene, pues, objeto real, porque su objeto es una representación imaginaria.

En la concepción freudiana se puede afirmar que el deseo realiza una trayectoria de desplazamiento de una "alucinación" a otra, esto es, no teniendo un objeto fijo. A rigor nunca se realiza o satisface y su objetivo puede ser considerablemente postergado, siendo que su no cumplimiento, tanto total como parcial, no compromete la vida, por el contrario la asegura

De modo privilegiado Freud propone las bases para la comprensión de este concepto en el momento en que establece las hipótesis de la fundación del psiquismo.

³⁷ Winnicot, D. (1975) O Brincar e a realidade, cap. IV- A atividade criativa e a busca do Eu, Imago Editora, Rio de Janeiro.

³⁸ Cuando Freud trata del deseo (*wunsch*) efectivamente se refiere a una teoría del deseo que remite a un concepto y no a una palabra o término. En Freud esa idea se presenta en el contexto de la teoría del inconsciente. En este sentido, el deseo es la realización de un anhelo o voto (*wunsch*) inconsciente. De acuerdo con esta formulación se utilizan las palabras alemanas: *wunscherfüllung* y *wunschbefriedigung* y las expresiones inglesas *wish fulfillment* para designar deseo en el sentido de la realización o satisfacción de un anhelo inconsciente. Cf. Roudinesco, E.; Plon, Michel, Dicionário de Psicanálise, o.c. p. 146. La teoría del deseo fue tratada en la obra de Freud inicialmente en la Interpretación de los sueños (1900), Conferencias Introductorias al psicoanálisis (1916), El futuro de una ilusión (1927).

Apoyándose en el llamado "principio de constancia" de Fechner, el padre del psicoanálisis teje sus consideraciones sobre el aparato psíquico que habría sido, en principio, un aparato reflejo destinado a mantenerse libre de toda excitación. Sin embargo, la excitación procedente de las condiciones de vida habría surgido para desacomodar el estado anteriormente instalado.

Así, ante el asedio de grandes necesidades corporales, "la excitación impuesta por las necesidades interiores habría traído una derivación en la motilidad"³⁹. El hambre, produciendo en el cuerpo del niño manifestaciones de movimientos diversos, perduraría hasta la aparición de *otro* capaz de apaciguar la tensión frente a dicha situación. Solamente el auxilio de un *Otro* podría propiciar al niño una experiencia que llevaría a cesar el estímulo interno de hambre. Freud denominó a esta experiencia como *experiencia de satisfacción*. Bajo exigencias de la fuerza que anima el organismo biológico, o sea, bajo el imperio de la tensión de las necesidades cuyos objetos son fijos, impostergables se yerguen las fuerzas que movilizarán el aparato psíquico. Sin embargo, la satisfacción de la necesidad sirve de apoyo a un plus de satisfacción erótica que queda en los labios, o mejor dicho en los bordes de los labios del bebe cuya experiencia desea repetir, no ya en función del hambre, sino en función del deseo. Entonces, dice Freud

"un componente esencial de esta vivencia de satisfacción es la aparición de cierta percepción cuya imagen mnémica queda, de ahora en adelante, asociada a la marca que la excitación producida por la necesidad ha dejado en la memoria. La próxima vez que ésta última sobrevenga, merced al enlace así establecido, se suscitará una moción psíquica que querrá investir de nuevo la imagen de aquella percepción y producir otra vez la percepción misma, valga decir, en realidad, restablecer la situación de la satisfacción primera. A una moción de esta índole la llamamos deseo; la reaparición de la percepción es la realización del deseo, y el camino más corto para éste, es el que lleva desde la excitación producida por la necesidad hasta la inversión plena de la percepción. Nada nos impide suponer que existiera un estado primitivo del aparato psíquico en el que este camino se transitaba realmente de esta manera y, por tanto, el deseo terminaba en un alucinar"⁴⁰.

³⁹ Maurano, Denise, (1995) *Náu do desejo; o percurso da ética de Freud a Lacan*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, p. 39.

⁴⁰ Freud, S. (1900) *La Interpretación de los sueños*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, vol., V, p 557-558

Es en los versos de Goethe que Freud encuentra la mejor metáfora del autoerotismo, primer acto psíquico humano por el cual el bebe toma como objeto de amor su propio cuerpo en sustitución del objeto perdido: "Que hermoso sería besar mis propios labios"⁴¹

El deseo, siguiendo esta trayectoria, para su realización se apoya en la experiencia de una repetición de la percepción que se encuentra vinculada a la satisfacción del deseo y, de forma alucinatoria, se inclina en la incesante búsqueda de la obtención de satisfacción. Las circunstancias reales de la vida, no obstante, exigen una modificación de ese funcionamiento, lo que se hace posible al buscar medios y rodeos para llegar a la sustitución del deseo alucinatorio. Entonces tenemos que, en ausencia de satisfacción por la vía alucinatoria, el deseo, no encontrando su realización, estimula al psiquismo a cambiar de ruta, pasando a tener que confrontarse con el principio de realidad. Será entonces la palabra - ese vehículo privilegiado por la cultura - la ruta por donde transite el deseo inconsciente. La palabra proveerá un soporte y al mismo tiempo, dicha palabra poseerá el atributo de poder ser representada a través de escenas en lo que Freud denomina **fantasías**.

Siendo así, para estar pseudosatisfecho o para, infructíferamente, intentar realizar el deseo, una escena imaginaria inconsciente –la fantasía – necesita reactivarse mediante una serie de operaciones y mecanismos. De esta forma, la fantasía se transforma en fuente de interés o atención del sistema preconscious-consciente y pasa a animar actos mentales, lingüísticos y comportamentales. El fantasear se encuentra íntimamente sometido al principio de placer. Según Freud, solamente a través del arte, de forma particular, se puede conciliar el principio de placer y de realidad donde el deseo se desliza como lenguaje.

"El artista originalmente se aleja de la realidad y deja libre en su fantasía deseos eróticos y ambiciones con las cuales crea nuevas realidades admitidas por los demás hombres que admiran las valiosas imágenes creadas e idolatran al artista como héroe, vía por la cual se compensan de la insatisfacción a la que se someten"⁴².

Así, dejando hablar a lo que no se dice, el artista a través de la obra de arte articula en discurso aquello que sólo podría ser expresado a través de síntomas, de actos fallidos, de chistes. Aquello que irrumpe en tal discurso es justamente aquello que

⁴¹ Freud, S. (1905) *Três ensaios sobre a sexualidade*, o.c., p. 187.

⁴² Maurano, D., o.c., p. 41.

debería permanecer silenciado: la sexualidad. Éste fue el camino que Freud tomó, inaugurando un nuevo saber bajo la primacía del inconsciente –instancia psíquica que posee una lógica propia, ajena a la lógica de la conciencia, en la cual rige, según Freud, la matriz de los deseos inconscientes.

El arte se traduce con un lenguaje de traspaso que el hombre hace de la experiencia del deseo y así surge en el mundo como algo diferente a los elementos comunes del mundo; no se sitúa como excluida del mundo, sino como una extrañeza que adviene en la vida cotidiana. Acogido como querido en el mundo, el arte, como pulsión sublimada, tiene la pertinencia de no pertenecer en nada a la realidad fenoménica del mundo.

3. La sublimación: una articulación en el campo estético

El término sublimación está referido tanto en el campo de la filosofía donde nos deparamos con lo sublime como una de las categorías de la estética, como también en el campo da química donde alude al paso de un cuerpo del estado sólido al gaseoso.

En psicoanálisis, para abordar el concepto de sublimación desde la perspectiva freudiana, se hace imprescindible articular su alcance debido a que posee una connotación demasiado amplia, pues alude tanto al ámbito estético como al moral o al intelectual⁴³. Independientemente de todas las cuestiones y derivaciones suscitadas a partir de él, tenemos que

"la sublimación es la única noción psicoanalítica capaz de explicar que obras creadas por el hombre –realizaciones artísticas, científicas o incluso deportivas– distantes de cualquier referencia a la vida sexual, sean producidas, incluso así, gracias a una fuerza sexual nacida de una fuente sexual. Las raíces y la energía del proceso de sublimación, por tanto, son pulsionalmente sexuales (pregenitales: orales, anales, fáticas), mientras que la conclusión de este proceso es una realización no

⁴³ En el campo del psicoanálisis aplicado la utilización del término sublimación así como la elucidación de ese concepto, nunca concluido por Freud, ha sido relegado por varios autores a la categoría de entidad teórica secundaria. Juan Násio, sin embargo es de la opinión contraria y defiende que el referido concepto es de crucial importancia, pues lo considera un instrumento teórico que orienta al psicoanalista en la conducción de su práctica clínica. Consultar Násio, J.D., (1991) *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, p. 77.

sexual conforme a los ideales más consumados de una determinada época"⁴⁴.

Considerando la concepción psicoanalítica freudiana podemos decir, por tanto, que el concepto de sublimación coincide esencialmente con la necesidad de responder al origen sexual del impulso creador del ser humano. De esta forma, sublimar no es más que "transformar, elevar la energía de las fuerzas sexuales convirtiéndolas en una fuerza positiva y creadora"⁴⁵. La creación artística, alimentada por un deseo que no tiene un objetivo sexual de modo manifiesto –una actividad por excelencia humana–, perdiendo su apariencia de sexualidad porque se abstrae del contexto sexual, en su esencia tiene como elemento propulsor la fuerza de la pulsión sexual. Desplazando su objetivo, sin perder la intensidad, la pulsión se pone a disposición de la creación artística, de la investigación intelectual. Desde el punto de vista dinámico y económico, la noción de sublimación, en la obra de Freud, se encuentra nítidamente relacionada con la pulsión sexual que, como modo de elevar y transformar la energía de las fuerzas sexuales en fuerza positiva y creativa, también tempera y atenúa la intensidad excesiva de dicha fuerza.

Desde el inicio de su obra, Freud propone que la sublimación, vista desde esta perspectiva, también puede entenderse como una de las defensas del Yo contra la irrupción abrupta de la pulsión sexual o, como consideró veinte años más tarde, un tipo de defensa contra la descarga directa y total de la pulsión. A partir de estas referencias, el abordaje freudiano del concepto de sublimación puede realizarse desde dos puntos de vista complementarios: la sublimación puede ser considerada como expresión positiva elaborada y socializada de la pulsión; o también como un modo de defensa capaz de conciliar la acción descontrolada y los desbordes de la vida pulsional. La noción de sublimación que indica ese paso de lo sexual a lo no sexual trazando una pretendida mutación de la energía pulsional remite, por lo tanto, al estudio del texto freudiano relativo a la pulsión. Teniendo como fundamento estos dos puntos de vista concomitantes, privilegiaremos los principales rasgos de una pulsión sublimada así como los rasgos específicos de una obra creada por sublimación.

⁴⁴ Nasio, *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise, o.c.*, p. 77.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 78.

3.1. La pulsión sublimada

Cuando Freud abordó su estudio sobre el destino de las pulsiones destacó que la pulsión nunca puede alcanzar el camino de la descarga directa y total, ya que el Yo siempre se opone a esa avalancha de la energía pulsional con una acción defensiva, pues teme ser aplastado por esta descarga. Freud señaló que la sublimación constituye uno de los cuatro modos de defensa⁴⁶ que utiliza el Yo para oponerse a los excesos de la pulsión. Siendo la sublimación el camino que sigue la moción pulsional que ahora nos interesa, privilegiaremos el destino que sigue el flujo pulsional.

Debemos tener en cuenta, entonces que, la pulsión, esté sublimada o no, es siempre sexual y que su fuerza siempre se mantiene en busca de la satisfacción plena y al mismo tiempo nunca alcanzada. Frente a esta concepción se puede afirmar que la naturaleza de la fuerza pulsional sublimada es siempre sexual porque su fuente tiene origen en lo sexual y se mantiene permanentemente viva, pues su movimiento, insistente y persistente, jamás alcanza enteramente su objetivo.

Considerando que una pulsión se sublima cuando en su camino su fuerza se desplaza de su finalidad primaria, la obtención de satisfacción sexual, para ponerse al servicio de otra finalidad –ya sea intelectual, social, artística o religiosa– tenemos necesariamente que admitir que se produce una transformación del objeto sexual de la pulsión en detrimento de otro objeto no sexual. Ahora bien, esta transformación sólo podrá ser efectiva en caso de que inicialmente exista alguna manera de transformar también el medio utilizado en la consecución del nuevo objetivo. De este modo, para que la pulsión sufra esa vicisitud –sublimación– o sea, para obtener una satisfacción no sexual, se hace imperativo un objeto también no sexual. Entonces la sublimación se basa en la sustitución del objeto y de objetivo sexual de la pulsión que se metamorfosean en objeto y objetivo no sexuales. Así tenemos que considerar siempre que, como pulsión, la pulsión sublimada por un lado mantiene y preserva la cualidad sexual de su energía y, por otro lado, la pulsión sublimada permanece todo el tiempo activa.

Si toda pulsión tiene como objetivo el alivio proporcionado por la descarga

⁴⁶ Freud abordó el estudio referente a *Las pulsiones y sus vicisitudes* (1915) Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol, XIV, donde consideró que el flujo pulsional puede sufrir el destino de la represión, retornar al propio ego, transformar en inhibición, ser desviado, tomar el camino de la sublimación.

de la tensión y, sabiendo que esta descarga nunca llega a ser absolutamente completa, tenemos que aceptar que, irremediabilmente, la satisfacción es siempre parcial. Desde esta óptica freudiana la satisfacción, tanto si es sexual (pulsión reprimida) como si no lo es (pulsión sublimada) no puede ser sino una satisfacción parcial: por tanto una insatisfacción⁴⁷.

Una obra de arte, como el recorrido de la búsqueda de una satisfacción imposible, se constituye en una satisfacción parcial obtenida a través de otros objetos distintos a los objetos sexuales. La maleabilidad y plasticidad de la fuerza pulsional que resulta en la sublimación es, pues, la operación de intercambio, de sustitución de una búsqueda de satisfacción por la búsqueda de otra satisfacción.

En el itinerario de una satisfacción erótica y parcial, vinculada a un determinado objeto erótico, a otra satisfacción no sexual pero igualmente parcial, vinculada a un objeto desexualizado, se engendra la creación: formas e imágenes plenas de eficiencia singular porque han sido trazadas a semejanza de la imagen del inconsciente.

3.2. Leonardo da Vinci: en el contexto freudiano

¿Cuál fue la fascinación de Freud por Leonardo da Vinci? El texto de Freud, *Leonardo da Vinci y un recuerdo de su infancia* (1910)⁴⁸, incluso constituyendo uno de sus estudios más criticados, principalmente entre los especialistas en pintura e historia del arte, con el tiempo ha llegado a ser reconocido como un trabajo de gran importancia. A pesar de presentar "errores"⁴⁹, este estudio, con multitud de temas abordados,

⁴⁷ Consultar Násio, J.D. (1991) *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise o.c.*, p. 82.

⁴⁸ Freud, S. (1910) *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol. XI

⁴⁹ Laplanche, en su minucioso estudio sobre la sublimación, señala las cuestiones referentes a los "errores" presentados por Freud en el texto *Leonardo da Vinci uma lembrança da sua infância*. Así señala que el crítico Hermano Richter no tuvo dificultades en mostrar que el término italiano para el ave de Leonardo – *Nibio* (*Nibbio* en italiano moderno) fue traducido por Freud como *Geier, o sea*, buitre. *Nibio* lamentablemente se refiere al nombre del milano. Delante de este lapso de Freud, aunque orientado por fuente contingente, se sucedieron varios posicionamientos evidenciando argumentaciones que ora el hecho de que se tratara del milano y no del buitre invalida todo el desarrollo de la discusión de Freud– posición asumida por el historiador de arte Meyer Schapiro en su artículo *Leonardo and Freud, Journal of the History of Ideas*, tomo 17, p. 147-171–; el error entre el milano y el buitre invalida apenas la parte de la argumentación freudiana que se apoya en la mitología egipcia. Entre estos autores encontramos al psicoanalista Strachey en su prefacio para *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood*, prefacio, nota 4, y Kurt Eisler, *Leonardo da Vinci*, Elude

contribuyó a una nueva lectura de la obra de arte, pues en ella se encuentra presente la dimensión freudiana del inconsciente; visión que soporta la inclusión de los accidentes, de los errores, ya que donde reside el error habita el inconsciente.

Sin pretensión de proponer una investigación de la obra y de la vida de Leonardo da Vinci, pretendemos buscar en el texto freudiano su articulación dirigida a la creación artística, en donde la cuestión de la sublimación, en el estudio de Freud, aun presentando muchas lagunas, surge de modo más completo. En este recorrido se abre un movimiento que traza una relación entre la creatividad –o sea, el proceso de sublimación– y la vida psicosexual del artista, haciendo viable un campo de indagaciones que posibilita preguntar si lo que deriva de la vida sexual se tramita hasta el arte, y viceversa.

Así pues, destacando el único recuerdo que Leonardo da Vinci tenía de su tierna infancia: "Parece que ya era mi destino preocuparme tan profundamente por los buitres; pues guardo como uno de mis primeros recuerdos que, estando en la cuna, un buitre descendió sobre mí, me abrió la boca con su cola y con ella me fustigó repetidas veces los labios"⁵⁰, Freud articula su construcción trazando los caminos que nos llevarán sucesivamente a través de cada etapa del enigmático recorrido que une al artista con la singularidad propia de su obra, creada a partir de una actividad que se perfila siempre en el límite de un realizable y de un imposible. Teniendo en cuenta el propio título del estudio "*Un recuerdo de la infancia*" nos deparamos con el estatuto de la realidad. ¿Se trata de un recuerdo? ¿De una reconstrucción? ¿De una fantasía? Interrogación ésta que según Laplanche "se disipa, con toda seguridad, ante la elucidación de su contenido, con la posibilidad de volver enseguida, con una óptica renovada, a la cuestión del estatuto y a la reconstrucción de una cierta génesis propuesta de un modo hipotético"⁵¹. Tema que pasa a formar parte de la tesis largamente expuesta y discutida por Freud, desarrollado no sólo en este estudio, sino también en otros donde se refiere al "recuerdo encubridor".

psychanalytique París PUF, 1980. Finalmente, Serge Viderman en *La construction de l'espace analytique*, París, Denöel, 1970 que no estudiando únicamente este aspecto se basa en esa cuestión para apoyar sus tesis, las cuales sustentan que el psicoanálisis no es una construcción propensa a investigar una verdad histórica, que el psicoanálisis es la construcción de una verdad; es, por tanto, creación recíproca y todo lo que en Freud se presenta como investigación de indicios reales debe ser considerado como cebo. Pontalis, Leclaire y Laplanche, en concordancia, defienden que, en lo esencial, el error acerca del buitre no anula la demostración freudiana puesto que el buitre no es nada más que la expresión de la vida pulsional de Leonardo da Vinci. Consultar Laplanche J. (1989) *Problemáticas III A Sublimação*, Trad. Álvaro Cabral, Martins Fuentes, São Paulo, p. 59

⁵⁰ Freud, S., *o.c.* p. 76.

⁵¹ Laplanche J. *Problemáticas III A Sublimação, o.c.*, p. 57.

En esa historia hay algo cercano al recuerdo-encubridor, pues aquí se encuentra condensado simultáneamente lo anterior y lo posterior, en relación al momento cronológico en el cual se sitúa el recuerdo. La historia es un punto de coagulación de determinadas dimensiones pulsionales y cierto número de deseos.

"La secuencia cronológica lineal no es esencial, un recuerdo encubridor puede encontrar el origen de su subsistencia, de su nitidez, de su carácter "desubjetivado", en el hecho de que reagrupó secuencias significativas que aparecieron cronológicamente después de ella. Por tanto, lugar de convergencia o condensación"⁵².

Las imágenes encadenadas en un sistema de redes se entrecruzan y convergen en ciertos puntos –los puntos nodales–. Desde esta perspectiva, el aparato psíquico, pensado a partir del modelo de la convergencia óptica, se asemeja al microscopio o al telescopio que nos presenta una secuencia de elementos reales y planos entre las lentes –el lugar donde las imágenes incidirán; los elementos virtuales–. El recuerdo encubridor se sitúa, como proyección, entre los planos de las lentes y el punto de convergencia de otras imágenes establecidas entre otros planos y otras lentes. El recuerdo de Leonardo –su recuerdo encubridor– emergió como algo muy próximo a la fuente fantasista inconsciente, de lo *originario*⁵³.

El texto freudiano referido a Leonardo prosigue, por tanto, apoyado en una reconstrucción de la infancia y la dinámica de esta fase de la vida del artista, conjugada con la interpretación interna de su obra, pasando por el análisis de determinadas pinturas –especialmente *Mona Lisa del Giocondo* y *Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero*–. Posteriormente, el texto pasa a indicar ciertos intereses de Leonardo, sobre todo en lo que se refiere al vuelo y al gusto por ciertos tipos de rostros hasta llegar a la conclusión donde se evidencia el tema del azar y de la necesidad. Cuando Freud alude al recuerdo de Leonardo, desde el inicio nos presenta características de la evolución psicosexual del artista, donde aparece un buitre que, introduciendo la cola en la boca del niño, surge agitándola, fustigándola. Si pensamos en la fase oral, donde la fuente corporal de las excitaciones pulsionales se da predominantemente en la zona bucal, tenemos que la succión del seno por parte del bebé es predominantemente activa. En la

⁵² *Ibíd.* p. 65.

⁵³ *Ibíd.* p. 65.

recordación de Leonardo se evidencia un buitre que viene a batir su cola entre los labios del niño, de forma que deparamos con una inversión de la actividad en pasividad. En sus estudios metapsicológicos, Freud relacionó con esta inversión su primer tipo de "devenir homosexual"⁵⁴, donde se da la identificación del hijo con la madre y un amor casi exclusivo por la misma, de donde derivan las elecciones ulteriores del objeto narcisista. De este modo, la elección de los objetos sexuales no es más que el propio individuo: aquello que él era como objeto de cuidado de su madre; "habiéndose identificado con la madre, escoge sus objetos de acuerdo con el modelo de lo que otrora fue para ella, un niño mimado"⁵⁵. En la fantasía del buitre se apoya y camufla la intensidad de la relación erótica entre madre e hijo, de donde se desprende el papel activo de la madre con dominancia de la zona erógena oral. Confirmación que se hace evidente en los estudios de las pinturas de Leonardo.

Freud elucida a propósito de Leonardo da Vinci el misterio de la relación dual niño/madre, eje en torno al cual se trazará la posición del sujeto en la problemática relación con el Otro, al cual el artista –sin saberlo– expresa sus múltiples impulsos más secretos a través de una generosa capacidad creativa; tema éste tratado desde sus primeros ensayos artísticos.

Los primeros objetos reproducidos por el artista, ya en su juventud, fueron bonitas cabezas de niños y de mujeres sonrientes.

"Si las bonitas cabezas de niño eran la reproducción de su propia persona, de cómo era él en su infancia, entonces las mujeres sonrientes no serían otra cosa que la reproducción de su madre Catalina, y comenzamos a sospechar que esta misteriosa sonrisa era la de su madre –sonrisa que él perdiera y que mucho le hubo fascinado– cuando de nuevo la encontró en la dama Florentina"⁵⁶.

De este modo nos aproximamos a Mona Lisa del Giocondo, retrato que Leonardo estuvo pintando durante cuatro años, mientras permanecía en Florencia (tal vez de 1503 a 1507), declaradamente anunciado como una elevada realización artística, siendo sin embargo una obra cuyo resultado no satisfizo al artista. Declarándolo un

⁵⁴ *Ibid.* p. 66.

⁵⁵ *Ibid.* p. 66.

⁵⁶ Freud, S., *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância, o.c.*, p. 102.

trabajo incompleto, Leonardo se lo llevó a Francia y no se lo entregó a la persona que se lo había encargado. Adquirido por Francisco I, Mona Lisa del Giocondo fue posteriormente entregado al Louvre.

Al tratarse de un retrato, probablemente Leonardo no le imprimió por propia inspiración características tan peculiares y expresivas no pertenecientes al rostro de Mona Lisa, sin embargo, algo en ese semblante le cautivó. Hechizado, Leonardo reprodujo esa expresión tan peculiar de la Gioconda, su misteriosa sonrisa y su extraña mirada, en todos los rostros que posteriormente pintó. "Hasta en el retrato de San Juan Bautista, en el Louvre, se puede apreciar esta expresión facial tan peculiar de la Gioconda; pero es sobre todo en el rostro de la Virgen María, en el cuadro de la "Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero" donde más claramente lo reconocemos"⁵⁷. ¿Qué motivos pueden explicar la fascinación del artista por la atracción ejercida por una sonrisa hasta el punto de mantenerla siempre enmarcada? Freud hace referencia a la opinión de varios historiadores y críticos de arte y, citando a Marie Herfeld, destaca que, en "Mona Lisa Leonardo encontró su propio yo (self) y por eso consiguió transferir tantas cosas de su propia naturaleza al retrato cuyas facciones yacían hacía mucho tiempo, en misteriosa armonía en la mente de Leonardo"⁵⁸. De este modo, Freud concluye que en la sonrisa de Mona Lisa había incrustado algo de inquietante y fascinante –probablemente un recuerdo antiguo– que despertaba algún motivo en el artista "este recuerdo era de suficiente importancia, pues una vez despertado, nunca más se liberó de él; se sentía forzado a darle nuevas formas de expresión"⁵⁹. Ahora bien, evidentemente decir sonrisa es decir algo que sucede en la escena del rostro y, por más que se lo quiera dejar en manos del vértigo de la mirada ajena, la sonrisa se manifiesta, de modo esencial, en los labios, en la boca, lugar fundador del sujeto. En esta sonrisa leonardiana que evidenció bonitas fisonomías, aunque enigmáticas, Freud apunta dos elementos contradictorios –discreción y seducción; ternura y sensualidad felina. Contexto que pone de manifiesto el tema de la seducción –*Verführung*– donde los dos sentidos aparecen unidos: la ternura, *tendresse*, que en la relación dirigida al otro perpetúa la modalidad de la primera relación amorosa del niño, y la *verführen*, la *séduction*, que saca al niño del camino de lo biológico, fuera de los caminos del apego,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

creando, por así decir, la sexualidad⁶⁰. En otras palabras, la sonrisa de de la Mona Lisa no es otra cosa que una sonrisa incestuosa que contiene todos los elementos que hacen a esta concepción del cuerpo a cuerpo a que hicimos alusión en párrafos anteriores. ¿Como los hombres no quedarían deslumbrados frente a una sonrisa que retrata sus más primitivos deseos?

Cronológicamente, el cuadro más próximo a Mona Lisa es el de Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero⁶¹. En esta composición, "la sonrisa que reposa en los labios de ambas mujeres, aunque sea innegablemente la misma de la Mona Lisa, ha perdido su carácter extraño y misterioso; lo que expresa aquí es sentimiento íntimo y serena felicidad"⁶². De acuerdo con los estudios de Freud, este cuadro sólo podría haber sido pintado por Leonardo, pues en él se encuentra retratada la síntesis de su infancia, marcada siempre por la presencia de un desdoblamiento de los personajes maternos, ora por Catarina, su verdadera madre, de la cual se vio separado cuando tenía de 3 a 5 años, y Donna Albiera, esposa de su padre, la joven y cariñosa madrastra, por ende su madre adoptiva; se trata del desdoblamiento de la madre adoptiva y la presencia de la madre de la misma en la casa paterna. De este modo, Leonardo, en la casa paterna,

"encontró no solamente a su buena madrastra Albiera, sino también a su abuela, madre de su padre, Monna Lucia, que –así lo suponemos– fue para él tan cariñosa como lo son las abuelas. Estas circunstancias pueden muy bien haber influido para que representara en un cuadro la imagen del niño vigilado por la madre y por la abuela. Otra característica evidente de este cuadro es aún más significativa. Santa Ana, madre de María y abuela del niño, que debería ser una matrona, está representada como un poco más madura y más seria que la Virgen María, aunque siendo aún una mujer joven y de inalterada belleza. En realidad, Leonardo le dio al Niño dos madres; una que le extiende los brazos y otra en segundo plano; ambas dejando traslucir la sonrisa bienaventurada de la alegría maternal"⁶³.

En el Santa Ana se puede construir el estudio del juego e interjuego de este desdoblamiento entre los cuatro personajes que, confundidos entre sí, ahora son cuerpos

⁶⁰ Laplanche J., *o.c.* p. 70.

⁶¹ Con relación al referido cuadro tenemos dos versiones de esa Santa Ana. En la representación londrina, el cuarto personaje es San João Batista, mientras que en la otra versión, la del Louvre, hay un corderito en su lugar. Cf. Freud, S., *Leonado da Vinci e uma lembrança da sua infancia*, *o.c.*, p. 104.

⁶² Freud, S., *o.c.* p. 103.

⁶³ *Ibid.*, p. 103.

que se articulan en fusión o en defusión; por otro lado, representan un juego de metamorfosis entre el Cristo y San Juan que, mutante, se convierte en el cordero pascual, nada menos que en la propia figura de Cristo. Se desprende de aquí una relación narcisista identificatoria que ya se hace evidente en la mirada de los dos niños, pero que culmina en la mutación del niño y su símbolo, el cordero pascual. El tema de las miradas y de la sonrisa sitúa toda la obra y así nos encontramos con la sonrisa misteriosa en los labios, la mirada que perturba los sentidos, que nos lleva a creer que se trata de secretos de amor.

A través de su arte, Leonardo triunfa en su vida erótica, proclamando los deseos del niño enamorado de su madre y así otorga a sus pulsiones materialidad, transformándolas en objetos estéticos.

El padre de Leonardo ejerció una influencia no menos importante en la singular historia del artista, no solamente en función de su ausencia durante los primeros años de su infancia, sino también por su presencia, de modo más directo en años posteriores. No se puede evitar el deseo de sustituir al padre cuando se desea a la madre en los primeros años de la infancia. Frente a ese deseo, se hace imperativa la identificación con el padre en un primer momento para enseguida obtener ascendencia sobre el mismo. Con Leonardo, la identificación referida al padre se mantuvo evidente en el ámbito de las actividades no eróticas, mientras que en el contexto de la vida sexual las identificaciones con el padre perdieron toda significación. El interés de Leonardo por el gusto exquisito no se le debe atribuir sólo en función de su fina sensibilidad hacia lo bello, aunque se puede reconocer esa tendencia "en una compulsión a copiar y sobrepasar a su padre"⁶⁴.

Con relación a su obra, el reflejo de esa identificación con el padre resultó desfavorable, pues se puede considerar que todo artista, como creador de su obra, es el padre de la misma, y tan pronto Leonardo creaba una obra de arte, dejaba de interesarse por ella, tal como su padre se desinteresó por él en su tierna infancia. Los cuidados dispensados a Leonardo posteriormente por parte de su padre no produjeron cambios en esa realidad, pues "la compulsión derivada de las impresiones de los primeros años de la infancia, y lo que fue reprimido y se volvió inconsciente, no puede ser corregido por las

⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

experiencias futuras"⁶⁵. Sus obras de arte, para él, permanecían siempre inacabadas.

Leonardo deseaba investigar y en sus investigaciones destacaba el enigmático vuelo de las aves –"asunto para el cual se sentía fatalmente compelido por una serie de circunstancias"⁶⁶. Entre ellas destaca su interés por, algún día, poder imitar el vuelo de la aves. Ahora bien, ¿qué lleva a las personas a soñar con volar? Enfáticamente el psicoanálisis responde a esa cuestión afirmando que volar, ser un pájaro, se trata de un "disfraz para otro deseo, y que más de una conexión, sea por medio de palabras o de cosas, nos lleva a reconocer ese deseo"⁶⁷. Si nos detenemos en los preguntadores niños, con seguridad encontramos cuestiones sobre el origen de los bebés, y en las leyendas populares a los bebés siempre los traen hermosos pájaros grandes, de largos picos, como la cigüeña, que construye nidos en las chimeneas y en los tejados de las casas; si nos fijamos en las representaciones de los antiguos pueblos que presentaban el falo alado, si consideramos la expresión alemana *vögeln* (*pajarear*) para designar la actividad sexual masculina y que el *órgano* sexual masculino en italiano es *l'uccello* (el pájaro), podremos reconocer que esos datos indican una pequeña parte de un conjunto de ideas relacionadas mutuamente y demuestran que, en los sueños, el deseo de volar puede estar asociado a las ganas de ser capaz de realizar la actividad sexual; deseo éste que aparece en los albores de la infancia. En este tiempo, a los niños les interesan los misterios y las maravillas que atraviesan la vida sexual permitida a los adultos, y que, no obstante, a los menores les está vetado conocer, experimentar y ejercitar. Ante esta realidad, en sus exploraciones sexuales los niños construyen teorías relativas a esas cuestiones tan misteriosas e instigadoras y frente al intenso deseo, lo sueñan bajo la forma de volar. El sueño de volar, en la perspectiva psicoanalítica, procede de un disfraz para las cuestiones que tienen sus raíces en el erotismo infantil⁶⁸. En Leonardo, a la luz del psicoanálisis, se puede admitir que su interés por cuestiones relativas al vuelo desde su infancia, confirma que sus investigaciones se orientaban hacia cuestiones sexuales. ¿Cómo desconocer en el evento de los propios recuerdos de los que habla Leonardo el juego sexual al que Freud hace alusión en su estudio?

⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 115.

Las adversidades accidentales de la infancia del gran Leonardo –el origen ilegítimo que le privó quizá hasta los cinco años de la presencia e influencia de su padre, la relación con la madre cariñosa y seductora de quien él mismo era un gran consuelo– se constituyeron en resortes de un despertar de la madurez sexual precoz, pues lo dejó aislado en la confrontación dual a merced de los seductores cariños maternos. Así, despertado por los besos maternos, Leonardo prosigue y atraviesa una fase de la actividad sexual infantil de la cual una única manifestación fue definitivamente comprobada: la intensidad de sus investigaciones sexuales infantiles. "El instinto de ver y saber fueron los más fuertemente excitados por las impresiones más remotas de su infancia; a la zona erógena de la boca le dio un énfasis del cual nunca más se liberó"⁶⁹ Ver y saber, qué comportan aspectos no sexuales, serán, pues, considerados por Freud, en Leonardo, como un aspecto extremadamente importante referente al apoyo de la pulsión de la investigación sexual en esas dos actividades no sexuales. En Leonardo, el componente visual puede apreciarse tanto en las actividades intelectuales –fue un extraordinario observador, un técnico genial– como en las artísticas –fue un dibujante y un pintor de notable grandeza–. Con relación al saber tenemos que, la pulsión de saber de los niños, se encuentra suscitada precozmente por cuestiones sexuales. La investigación crea la necesidad de la búsqueda de algo escondido, algo representable más allá de las apariencias. Así pues, no nos sorprende que lo escondido, aquello que es representable, se encuentre amalgamado al surgimiento de lo sexual. Freud, en su estudio sobre las teorías sexuales infantiles (1907) nos presenta las "teorías" elaboradas por los niños para explicar, en el ámbito de sus actividades investigadoras, ciertos enigmas en general formulados en el mundo parental. ¿Estaría así fundamentado el interés de Leonardo por la actividad investigadora?

En su pubertad, todo el exceso infantil fue debelado por una "onda de represión"⁷⁰, produciendo como resultado el alejamiento de Leonardo de toda "actividad sexual grosera"⁷¹. Como consecuencia, Leonardo pudo vivir en abstinencia sexual y aparentemente se presentaba como una criatura asexuada. Cuando ondas de excitación derivadas de la pubertad alcanzaron al adolescente, él mismo no fue forzosamente incomodado por dichas ondas ni lanzado a buscar formaciones sustitutivas difíciles y

⁶⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

perjudiciales. Teniendo en cuenta su precocidad en lo que se refiere a la curiosidad sexual infantil, la mayor parte de las "necesidades de su instinto sexual"⁷², escapando a la represión, fueron sublimadas en un intenso deseo de saber y, la otra parte –mucho menor–, permaneció orientada a fines no sexuales, resultando en una vida sexual adulta atrofiada. Reprimiendo el amor que sentía por la madre, Leonardo se inclina a tomar una actitud homosexual manifestando un amor ideal por los jóvenes. Poniéndose en el lugar de la madre, se identifica con ella y así se toma a sí mismo como modelo; modelo éste al que los nuevos objetos de su amor se deben parecer. Así, los jóvenes a quienes dedica un amor ideal no son otra cosa que figuras substitutivas y recuerdos de sí mismo durante los albores de su infancia. Entonces, ama de la manera que su madre le amó durante su infancia. Esos recuerdos de una infancia de bienaventuranzas y felicidad, de fijación en la madre y en la relación con la misma, quedan preservados en el inconsciente.

Reforzado por el precoz despertar de su "instinto escotofilico"⁷³, Leonardo despunta de su infancia como artista, pintor y escultor, y su creación artística también le proporcionó una válvula de escape para su deseo sexual. Ya en su madurez

"al encontrar a la mujer que le despertó el recuerdo de la sonrisa feliz y sensual de su madre; e, influido por este recuerdo agudizado, volvió a encontrar el estímulo que le guiaba al principio de sus tentativas artística en la época en que retrató a mujeres sonrientes. Pintó a Mona Lisa, a Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero y la serie de retratos misteriosos caracterizados por la sonrisa enigmática. Con la ayuda del más antiguo de todos sus impulsos eróticos, goza del triunfo de, una vez más, dominar la inhibición en su arte"⁷⁴.

Leonardo, en el campo artístico, vacía ese objeto femenino de toda sustancia real y de este modo, la sonrisa y la mirada de Mona Lisa instauran cierta relación que se hace simultáneamente para ceñir un presentificar, un autentificar.

La enigmática expresión que se traduce en el juego del semblante sonrisa/mirada; detalles delicados de un trazo de pincel, reproduce en la tela toda la fascinación del artista, pero también fascina a todos los que lo han contemplado desde

⁷² *Ibid.*, p. 120.

⁷³ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 121.

entonces. Así, la experiencia estética hace viable la expresión, el reconocimiento y la elaboración de los sentimientos reprimidos, ya sea para el artista o para el espectador. En la experiencia estética, por medio de la obra, artista y espectadores pasan a compartir de esta forma los sentimientos reprimidos –aquello que se encuentra históricamente trazado– los primeros años, la infancia, todo aquello que quedó forjado en la historia singular de cada uno que, desde la perspectiva freudiana, culmina con el declive de Edipo, privilegiando la constitución del inconsciente y que el acaso, como una mera ilusión de lo nuevo, favorece una nueva combinación inédita que tiene en las manifestaciones estéticas una de sus dimensiones de mayor alcance.

El artista, dando forma estética al deseo prohibido, a través de lo bello, por un lado, desarma el deseo apuntándolo hacia un más allá y, por otro lado, acomoda el deseo, pues produce la ilusión del encuentro.

4. El Moisés de Miguel Ángel: del psicoanálisis a la perspectiva estética

"¡Cuántas veces he subido la empinada escalinata que lleva del feísimo Corso Cavour a la solitaria "piazza" en la que se alza la abandonada iglesia y he intentado sostener el airado desprecio de la mirada del héroe! A veces salí tímida y cuidadosamente de la semiobscuridad del interior como si yo mismo perteneciera a la chusma sobre la cual sus ojos están girados –chusma que no se puede prender a ninguna convicción, que no tiene ni fe ni paciencia y que se regocijaba al reconquistar sus ilusorios ídolos–"⁷⁵.

Así empieza Freud el estudio del Moisés de Miguel Ángel, admitiendo el poderoso efecto que las creaciones artísticas ejercen sobre su persona, en especial la literatura y la escultura, aunque sin hacer ninguna referencia a su autor en el análisis de la obra. A lo largo del ensayo sobre el Moisés, Freud se ve frente al enigma de la escultura y, buscando desvelar tal misterio, se siente atravesado por intensas emociones, en particular, el sentimiento de admiración y el de terror. "Nunca otra obra de arte jamás le había impresionado tanto"⁷⁶. Su predilección y fascinación por Moisés hacían que

⁷⁵ Freud, S. (1914) *Moisés de Michelangelo*, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, vol. XIII.

⁷⁶ Gay, Peter (1989) *Freud, uma vida para nosso tempo*, Trad. Denise Bottman, São Paulo, Companhia das Letras, p. 293.

Freud se quedara largos momentos observando la estatua y que lo visitara siempre que iba a Roma.

"La figura monumental ostenta en la frente los cuernos míticos, que representan la luz radiante que llegó al rostro de Moisés después de ver a Dios. Miguel Ángel, propenso a lo heroico, a lo descomunal, representó a Moisés como un viejo fuerte, robusto, imponente, con una barba que fluye como un río, la cual sujeta con la mano izquierda y el indicador de la derecha. Está sentado, con ceño fruncido, mirando severamente hacia su izquierda y sosteniendo bajo el brazo derecho las Tablas de la Ley. El problema que fascinó a Freud fue justamente el momento que Miguel Ángel eligió retratar"⁷⁷.

En un minucioso examen de cada detalle plástico de la obra –la cual nunca dejó de ser considerada como perturbadora y magnífica– Freud, describiendo pormenorizadamente la figura, destaca la postura de la mano derecha, la disposición de la barba y, sobre todo, la posición oscilante de las Tablas de la Ley. Tejiendo sus observaciones, deduce que el núcleo donde puede convergir ese conjunto de detalles se sitúa tanto en la mano de la estatua que, de forma singular aunque poco natural se vincula a las Tablas, como en la barba del héroe, que está encolerizado⁷⁸. Freud interpreta la estatua como una obra que detiene un momento de una historia oculta que gradualmente intenta reconstruir. La estatua indica los gestos de Moisés exactamente antes de la escena esculpida por Miguel Ángel. Y entonces, haciéndose la pregunta: "¿tendrán esas minucias alguna significación en la realidad o estaremos rompiéndonos la cabeza con cosas que no fueron de importancia para su creador?"⁷⁹, Freud pretende restablecer la génesis plástica de la obra. Así pues, pasando por estudios y descripciones consideradas en varios discursos de los historiadores del arte,⁸⁰ donde nos deparamos con discusiones instigadoras, paradójicamente contradictorias en ciertos aspectos, porque Freud escruta con todo rigor las percepciones incompletas de la crítica de la época.

Con el fin de comprender imaginariamente los movimientos que habrían

⁷⁷ *Ibid.*, p. 293.

⁷⁸ Freud, S., *o.c.*, p. 265.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁸⁰ Freud hace alusión a las descripciones de la figura provistas por diversos escritores, entre ellos Grimm, Lübke, Springer, Justi., Müntz, Thode, Justi, Boito, Jakob Burckhardt, Heath Wilson, Wölfflin, Knapp, Knackfus. Consultar Freud, S., *Moisés de Michelangelo, o.c.*, p. 256-264.

sido producidos anticipadamente a aquellos fijados a la piedra, Freud encarga a un dibujante contemporáneo tres dibujos y compara los esbozos hechos por el dibujante. Freud, en esa búsqueda incansable, intenta emanciparse de la imagen visual de la estatua persiguiendo las fuerzas motivadoras existentes más allá de la misma y con eso pone de manifiesto la dimensión invisible cuya construcción se instiga a través de lo visible. Y el Moisés que es reconstruido

"no se levantará, ni tirará las Tablas. En su primer transporte de furia, Moisés deseó actuar, levantarse, vengarse y olvidar las Tablas; pero dominó la tentación y permaneció sentado y quieto, con su ira congelada y su sufrimiento mezclado de desprecio. Tampoco deshace de las Tablas, de manera que se rompan sobre las piedras, pues fue por causa especial que controló la ira; fue para preservarlas para lo que mantuvo contenida su pasión. Al dar expresión a su cólera e indignación, tuvo que abandonar las Tablas, y la mano que las retenía fue alejada. Éstas comenzaron a deslizarse y estuvieron a punto de romperse. Esto lo devolvió a sí. Recordó su misión, a causa de ella renunció a la satisfacción de sus sentimientos. Su mano volvió y salvó las Tablas mal apoyadas antes de que cayeran realmente al suelo. En esa actitud permaneció inmobilizado y fue donde Miguel Ángel lo retrató como guardián del sepulcro"⁸¹.

Desde esta perspectiva, la obra se temporaliza; intrínsecamente a la escultura se hace evidente toda una historia imaginaria donde Freud desarrolla una interpretación enteramente propia. En su percepción, al mismo tiempo, descentrada y llena de devaneos, desnuda con su discurso una atenta lectura de los sentimientos suscitados pretendiendo mostrar, más allá de los detalles de la obra, las lagunas de los discursos críticos y los puntos ciegos del artista a quien solicitó los dibujos. Concluye, entonces, que Miguel Ángel pretendía mostrar un Moisés dominando su tempestad interior, por lo tanto no el preludio de una acción violenta, sino los resquicios de un momento acabado. Así pues, esta interpretación contradecía las Escrituras –en el libro del Éxodo, Moisés, con su furia arrebatadora, rompe las Tablas de la Ley. El Moisés de Miguel Ángel "era un Moisés muy humano, un hombre, como Miguel Ángel, dado a explosiones temperamentales, en este momento supremo controlándose virilmente"⁸².

Concentrando el pensamiento con relación a la configuración de la escultura

⁸¹ *Ibíd.*, p.273.

⁸² Gay, Peter, *o. c.* p. 295.

como lugar de intercepción de fuerzas y contrafuerzas, capaz de provocar un "poderoso efecto", de tal modo que le impele a soportar la "coruscante mirada de Moisés", Freud pone en cuestión la obra. De acuerdo con los estudios de Frayce,

"considerar todo ese proceso es constatar que Freud, osando librarse de todo juego de proyecciones y de elaboraciones teórico-conceptuales, sitúa una hermenéutica en el campo que se forma entre su mirada y la obra, rompiendo con la ideología de la verdad estática, fijada anacrónicamente"⁸³.

Si en ese estudio se puede delinear una aplicación del psicoanálisis, Frayce concluye que hay una implicación del psicoanálisis en el campo estético y, más que eso, se abre una perspectiva del arte a la clínica, fecundando la clínica psicoanalítica con las posibilidades promisorias y fértiles de la estética. La experiencia estética del arte, aunque de modo subentendido, transmuta la clínica en algo nuevo.

5. Estética: entrecruzamiento de las vertientes subjetividad y objetividad

En el ensayo sobre Leonardo, Freud opera a partir de las inscripciones inconscientes que en la estructura subjetiva del artista abrieron un campo de soporte para su obra, sin embargo el acceso a esa potencialidad creativa se hizo posible a través de la capacidad intuitiva de Leonardo –que tuvo aquella historia de vida, al lado de las circunstancias accidentales y las influencias del medio– reflejado en la pintura mediante la representación objetiva, transformando la vivencia interior en algo representable y transmisible a través de la producción artística⁸⁴.

De este modo, Freud privilegia las inscripciones inconscientes que podrían dar acceso a la evolución artística de Leonardo. Desde esta perspectiva, su obra de arte, gestada a partir de las líneas, de las superficies, de los juegos de luz y sombra, escapa a

⁸³ Frayze-Pereira, *o. c.*, p. 74.

⁸⁴ El psicoanálisis aplicado al arte intenta dar cuenta de la creación estética en términos de la historia de vida del artista haciendo hincapié en los conflictos, las fantasías que ambientaron su vida, después de articular la fuente de sus deseos, sus defensas en el intento de explicar la necesidad psíquica motivadora de su creación, de modo general, nada dice con relación a por qué algunos son capaces de crear algo con valor estético mientras que otros animados de intenciones y dotados de fantasías similares jamás crean. Cf. Hornstein, L. (1983) *Introducción al psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Trieb, p. 233.

aquello que él conscientemente deseó expresar y por medio del milagro del arte, acaba por expresar de forma directa y objetiva, sin saberlo, su propio espíritu. La centella creativa, o sea, esa esencia viva que, atravesando la experiencia y el recuerdo de Leonardo, constituyó el singular arte leonardiano y confirió inmortalidad al retrato de la enigmática y seductora Mona Lisa. De algún modo, aquel retrato hecho por encargo suscitó una percepción directa sin mediación alguna y así aquel rostro, como presentificación de otro, se constituyó en una especie de experiencia inmediata por la cual el objeto pasa a formar parte del sujeto y, en esta confluencia, se la eleva a la condición de vivencia que moviliza la creatividad, comenzando a producir nexos afectivos y recreando nuevos espacios de confluencia productiva.

"Es así que, en Leonardo, Freud se interesará por el efecto que produce en la gente la sonrisa de la Mona Lisa. Ve en ella el paradigma de como se recrea una fantasía como objeto cultural. Detrás de esa sonrisa, Freud hallará el recuerdo de la madre de Leonardo y como esa madre perdida se convirtió en un objeto presente entre los hombres en el mundo de la cultura"⁸⁵.

Como el fruto de un lapso de conciencia, la obra de arte puede tener como motivo disparador algo consciente, sin embargo, a medida que se va gestando, se nutre en gran medida de las inscripciones inconscientes.

La complejidad arquitectónica del aparato psíquico con su diversidad de modos de producción teje nexos múltiples en el proceso de producción artística estableciendo continuidad donde anteriormente había lagunas: entre la conciencia y el inconsciente, entre la sanidad y la locura, entre lo primitivo y lo civilizado, entre el niño y el adulto, entre lo común y lo extraordinario, entre lo humano y lo divino, entre lo sagrado y lo profano. Desde la arquitectónica psíquica la creación tiene varias etapas de acuerdo con el estudio de Anzieu refrendado por Hornstein.

"En la primera, el artista y el científico toman contacto con procesos psíquicos primarios y captan ciertas representaciones que serán el núcleo organizador de la obra o de una cuestión teórica. Esta etapa implica una crisis interior. En la segunda etapa, hay una aprehensión perceptiva de algunas de estas representaciones, que permite fijarlas en el

⁸⁵ *Ibid.*, p. 233.

preconsciente (el Yo)...

En la tercera etapa, se produce una transposición elaborada de la imagen o del afecto aprehendido en un material como la escritura, las artes plásticas, la música o el trabajo científico, cuyo dominio se posee por medio de la acumulación de estas tareas y siguiendo códigos específicos. Esto puede continuar con un proceso de composición más o menos complejo y laborioso. Después, una vez transformada en objeto exterior se somete la obra a una prueba de realidad particular, que es el juicio de los contempladores o lectores"⁸⁶

En estas etapas de la producción artística hay un interjuego que permite la representación de lo irrepresentable, de aquello que se articula en una dimensión más allá del lenguaje ya que se realiza a través de la transposición materializada donde las cosas se evidencian como potencialidades contingentes.

En Moisés de Michelangelo, Freud analiza la obra, sin referencia a su autor. El bloque de mármol gana vida, habla, conmueve al espectador y pone de manifiesto la retratada relación con la Ley, donde podríamos situar dos condiciones principales: una que habla respecto al reconocimiento de la ley y otra que se refiere a la posibilidad de desmoronamiento de la misma. El reconocimiento de la ley implica la legitimación de la única ley universal que funda nuestra condición de seres de cultura; ley que impone una renuncia al exceso del gozo, presente en todas las sociedades humanas en la forma de interdicción del incesto. Esa ley que delimita y legitima la existencia social imponiéndose a los agrupamientos humanos proviene de Otro lugar. Su origen mítico ni tiene ni autoría ni se sitúa en la historia, por tanto su origen difiere de los códigos legales y morales de las diferentes culturas. Tanto el origen de la Ley como la transmisión se inscriben en el inconsciente; su inscripción subjetiva se efectúa a través del lenguaje, mientras que su consistencia imaginaria se preserva por las grandes formaciones culturales.

"La tradición, la educación, las religiones, las grandes mitologías son formaciones de la cultura que intentan garantizar cierta estabilidad (simbólica) y una credibilidad de base imaginaria en lo que concierne a la transmisión de la ley de

⁸⁶Anzieu, D. (1978) *Psicoanálisis del genio creados*, Vancu, Buenos Aires, *apud* Hornstein (1990) *Cura psicanalítica e sublimação*, Trad. Francisco F. Settineri; Ricardo Sanguinetti, Porto Alegre, Editora Artes Médicas, p. 88.

generación en generación"⁸⁷.

Afirmar que el origen de la Ley no se inscribe en la historia individual es lo mismo que decir que no existe para el hombre un momento anterior a su entrada en el mundo organizado por el lenguaje. Ahora bien, el lenguaje nos precede. Los deseos, las fantasías de nuestros padres, prestan significados a nuestra existencia, incluso antes de nuestro nacimiento; son éstos los fundamentos del inconsciente como discurso del Otro, discurso inscrito en nosotros y, sin embargo, inaccesible a nuestra conciencia.

Las creaciones culturales, desde la perspectiva freudiana, son el resultado, por lo tanto, de las elaboraciones del inconsciente. Las creencias, las religiones, son medios compensatorios que intentan apaciguar las privaciones que la dura realidad impone al campo del deseo.

El arte, de este modo, como un proceso sublimatorio, se transforma en un reinvestimiento de la realidad, genera una neorealidad de reconciliación del principio del placer con el principio de realidad validando y haciendo posible la superación de los desafíos y dificultades de la existencia.

En el fenómeno estético se entrecruza la dimensión histórica, social y cultural, aunque, más que eso, la dimensión psíquica se convierte en la condición activa que proporciona, moviliza y desarrolla la creatividad. La creación para Freud no es la mera expresión del conflicto, va más lejos: la creación es una victoria auto-psicoterapéutica en oposición a las fuerzas reactivas que promueven el empobrecimiento libidinal y narcisista, pues transforma las necesidades singulares en finalidades originales y convierte las debilidades en fuerzas activas.

⁸⁷ Kehl, Maria Rita (2002) *Sobre ética e psicanálise*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 13.

CONCLUSIONES

REALISMO ESENCIALISTA Y CREATIVIDAD EXPRESIONISTA

Si alcanzamos a mantener la coherencia, las conclusiones deben ser un corolario en que se hacen explícitas las ideas sustentadas a lo largo de la tesis. A nuestro entender deben añadir también sugerencias que orienten hacia líneas de acción, más o menos prácticas. En la intención de hacer más perceptible su diverso grado de su aplicabilidad, sintetizaremos las conclusiones bajo tres conceptos: 1.- Realismo esencialista. 2.- La dialéctica objetivo/subjetivo. 3.- El arte y sus funciones educativas y terapéuticas. Cada uno de ellos recubre, a su vez, varios corolarios.

1. Realismo esencialista o vitalista

Si desde la introducción se sigue el hilo conductor de nuestra tesis, es perceptible la concepción de la realidad -natural y humana- que subyace a cada uno de sus capítulos, lo que podemos llamar sus **supuestos ontológicos**, que aquí sintetizamos a partir de dos puntos de vista: un más antropológico y otro más ontológico.

1.1. Contribución del arte a la filogénesis

Del capítulo primero es evidente una conclusión: el ser humano es una realidad unitaria -unidad de substancia y diversidad de categorías- en la que se integran y de la que emergen sistémicamente sus múltiples y diferenciadas funciones. Esa misma unidad, que con François Jacob hemos calificado como "integron", es la responsable de su diversidad de funciones y operaciones, de las más vinculadas a la estructura biológica como de aquellas más estrictamente racionales o espirituales, como pueden ser las ligadas al ejercicio mental, a los usos del lenguaje, a la creatividad estética o la sentimentalidad religiosa. Es el mismo "integron", o su la unidad sistémica, la que define las condiciones ontogenéticas de los individuos y la que evoluciona, no sólo en

virtud de sus atributos biológico estructurales, sino también mediante la integración reflexiva sobre sí mismo de los efectos de sus propias obras.

En este proceso, además del lenguaje y de la ciencia, las realizaciones artísticas han representado **una de las mediaciones más eficaces en la progresiva configuración de la filogénesis** o evolución de la especie humana. No es extraño, pues, que allí donde no tenemos todavía lenguaje, ciencia o técnica, como sucede en las cuevas prehistóricas del Antiguo y del Nuevo Mundo, encontremos figuraciones plásticas que reconocemos como verdadero arte en cuanto que por ellas el primitivo quería expresar el vitalismo que inconscientemente percibía implícito en la naturaleza: el calco de la mano a la entrada de la cueva quiere ser expresión de alguna de esas potencialidades, quizás de lo santo, de lo privado, de lo protector, en fin, de "algo" que se simboliza mediante ese trazado elemental. Y los animales, las figuras más o menos abstractas, simbolizaban quizás la mentalidad mágica que relacionaba su reproducción pictórica con su posesión efectiva. Por lo cual y a título propio, tales elementales reproducciones la incluimos con razón en la Historia del Arte: son el vínculo de unión que la primera humanidad fue capaz de establecer con las potencias vitales de la naturaleza.

1.2. Ontología esencialista: la realidad como valor, poder y potencia

Si se siguen los diversos capítulos de la tesis, se percibe que su hilo conductor es lo que llamaremos por nuestra cuenta, **realismo esencialista**. Podría también calificarse de **realismo vitalista**, si se entiende por vida, como hemos aclarado desde la introducción, aquello que anima en forma de potencia o energía interior a los seres, sin que sea perceptible de modo sensible. Las cosas, pues, están animadas, habitadas por una vitalidad interior o esencial que es fuente originaria de potencialidades sugerentes y provocativas. **Nada está muerto en la naturaleza y cada ente es depositario de una vitalidad que desborda su presencia sensible**. Así sucede con las cosas y con los acontecimientos, los fenómenos naturales y, con más razón, con el ser humano dotado de vida interior, biológica, psicológica y espiritual, que no queda circunscrita por su simple aparecer o acontecer.

Aclarando esto mismo, en la realidad natural radica el vigor, la fuerza, lo

poderoso que amenaza o sobrecoge, lo espantoso que fascina y cautiva; lo sereno, dulce, atrayente o repelente; lo imponente, apasionante, encantador y acogedor; lo santo y lo diabólico; lo festivo y alegre y no menos lo triste; el amor y el odio, la armonía y el desconcierto, también sus facetas ridículas. Las cosas son, a su vez, las depositarias de todo cuanto las configura físicamente: la materia, el color, la medida, el peso o la densidad. Pero estos atributos o potencialidades, siendo reales, no pasan a la obra de arte mediante una accesibilidad análoga a la de la percepción usual o a la que es propia de la observación y de la experimentación científica, según las determinaciones del pensamiento especulativo.

Tales supuestos implican reconocer que las formas naturales y físicas así como la finitud de los organismos visibles, no agotan la realidad entera, porque existe también lo supra individual y lo transformal: lo esencial, vital, universal, superior e infinito, a lo que apunta la obra de arte. Porque esto es así, **la obra de arte es siempre símbolo**, porque tiende a alcanzar lo oculto a través de lo aparente y lo universal e ideal a través de su intuición emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental. Y esto incluso en el hiperrealismo. Por tanto, el arte no tiene por qué prescindir de cuerpos, figuras y objetos, pero los toma siempre, como pórtico y apertura, esto es, los valora como símbolos de su trasmundo vital y esencial. Si alguna obra es artística, lo será porque en ella, con más o menos proximidad a las formas exteriores, se expresa el alma de las cosas, de los hechos, de las personas, etc. y, sacrificando accidentes, contingencias y movi­lidades, alcanza a retener alguna de sus dimensiones esenciales y permanentes.

2. La dialéctica objetivo/subjetivo en la obra de arte

En consecuencia con tales supuestos ontológicos, la obra de arte no nace del impulso automático de la vitalidad, sino ésta es sólo motivo para la que venimos llamando **intuición emotiva** del artista. Se plantea así la dialéctica de fondo entre objetividad y subjetividad sobre la que discurre toda creación artística.

2.1. Intuición emotiva de potencialidades

El artista tiene acceso a la vitalidad y sus potencialidades sólo por la mediación de lo que podemos llamar **intuición emotiva**. Por tanto, el arte no consiste en la "reproducción" realista de las cosas, sino en la capacidad intuitiva para expresar alguna o algunas de sus "potencialidades emotivas", que constituyen su esencia viva, y pueden pasar a la representación objetiva mediante el lenguaje, la pintura, la escultura, la partitura musical, la danza o por cualquiera de las demás artes.

Este proceso, sin que podamos saber por qué, se origina por un acto intuitivo anterior, y quizás también superior, a la propia conciencia perceptiva del artista. Es lo que queremos expresar con el concepto *intuición emotiva*. El concepto *intuición* quiere expresar la capacidad de relación directa con la cosa, su captación sin mediaciones perceptivas, una especie de experiencia inmediata por la cual el objeto entra a formar parte del sujeto, elevándose a *vivencia*¹ que activa la creatividad. Y decimos *emotiva* para expresar que tal experiencia no es regulada por principios lógicos asimilados a los de no contradicción o razón suficiente. Con él queremos decir que la intuición, no siendo racional, no por eso es un acto ciego sino un movimiento que la vitalidad de la cosa provoca en la emotividad del artista, en forma de atracción, repulsión, afecto, rechazo, amor, odio, etc. , poniendo en marcha su imaginación y creatividad.

La razón de que esto sea así, es quizás un misterio de la condición humana, un don genial y excepcional y no un atributo ordinario de todos los seres humanos. No en vano Kant advierte que uno de los arcanos mejor guardados por la naturaleza es el funcionamiento de la imaginación (*Crítica de la Razón pura*, B 181). Por ser así, el artista difícilmente podrá dar razones de su propia forma de producir. La obra de arte puede iniciarse conscientemente, pero su realización se va gestando como resultado, en gran medida inconsciente, motivada la creatividad por la dinámica de su propio desarrollo, pues la creación va asociada a un lapsus de la conciencia. Debido a ello, podemos decir que en la obra de arte, como pedía Schelling, **se unifican subjetividad y objetividad, conciencia e inconsciente**². Por esta unificación, el artista se ve impulsado hasta los límites que sobrepujan las formas naturales.

¹ Usamos el término *vivencia* siguiendo a Ortega y Gasset, como hemos aclarado en la Introducción.

² Schelling, F.W.J., *Sistema del idealismo trascendental*, o.c., p. 403 y ss.

No cabe duda que el arte hunde sus raíces en la realidad, comprendida también en su dimensión histórica, social, popular y psicológica, pero no por ello el artista actúa sometido al principio de realidad, lo que lleva a reconocer que en el fenómeno estético actúan mezclados lo afectivo y lo intelectual a la par que no es suficiente el manejo y combinación de instrumentos técnicos, literarios, plásticos o musicales, aunque estos no podrán faltar, pero su adecuada disposición será siempre insuficiente para dotar a una obra de su condición de arte. Para ello es indispensable la implicación emocional del artista lo que, en gran medida, presagia la del espectador.

2.2. La dialéctica objetivo/subjetivo

A partir de la primacía de lo ontológico, el artista y su sensibilidad intuitiva dependen de factores objetivos, personales y no personales siempre contingentes, pero no por eso dejará de sentirse impulsado por lo necesario, esto es, por la esencia vital de las cosas. Ello impide confinar el arte en el reducto de la sentimentalidad subjetiva, para asirla a lo que llamaremos **conversión de lo objetivo a lo subjetivo**. Lo objetivo implica a la cosa y sus potencialidades; lo subjetivo al artista con una sensibilidad situada, vitalmente motivada. La obra artística, en consecuencia, es algo distinto de la realidad física, pero también de los sentimientos psicológicos del artista. Y esto porque la motivación creadora se origina en las potencialidades de la realidad, pero su expresión se hace real mediante el acto subjetivo -interior, emotivo- del artista. Se establece así una dialéctica que no autoriza a calificar de artístico cualquier producto de la imaginación en la que no sea perceptible ningún elemento "objetivo" -sin duda transformal- en el que pueda sustentarse la vinculación entre la intuición imaginativa del creador con la comprensión de quien contempla, escucha o lee su obra.

En determinados períodos, el arte se ha dejado motivar por aspectos más realistas inscritos en el polo objetivo, pero también en ellos lo cierto es que el arte nunca dejó de ser expresión de potencialidades, ni en el arte clásico, ni en el románico, el gótico, el barroco, etc. Desde la prehistoria y a lo largo de toda su historia, el arte verdadero estuvo siempre sometido a la dialéctica subjetivo/objetivo que puede también llamarse la de la forma /expresión, ambas variantes de la dialéctica entre el ser y su aparecer.

Desde finales del siglo XIX, como es bien sabido, las diversas artes se inclinaron por el predominio de la expresión en detrimento de las formas, sea en las artes plásticas como en las musicales y poéticas. Pero tales tendencias no pueden sino interpretarse como una confirmación del fondo vital y dinámico de la realidad, que en el siglo XIX se asocia más al concepto de vida y energía, en Nietzsche se presenta como impulso dionisiaco o vida regocijándose sobre sí misma, y en Freud se presenta como pulsión. Las diversas artes, en el fondo, no han hecho sino dejarse motivar por estas formas de vitalidad, que confirman los propósitos de nuestra tesis.

2.3. El arte y grados de conocimiento

De tales supuestos surge la pregunta por el valor del arte como vehículo de conocimiento que nos aproxima a la verdad de las cosas o si, por el contrario, no es un camino que nos aparta de ella. Sobre el asunto nos parecen lógicas dos conclusiones.

En primer lugar, según nuestros supuestos ontológicos, debemos concluir que los cánones estéticos no son universalizables, sin embargo la realidad y su vitalidad son las mismas, siempre y en todas partes, a pesar de sus infinitos modos de darse y la infinidad de formas en que puede ser aprehendida por la subjetividad del artista. Esto confirma que, si una obra puede ser calificada de artística, eso es debido a que alcanza a expresar aspectos verdaderos y reales de las cosas. Por eso podemos decir que ella supera al conocimiento puramente intelectual pero no por eso aparta sino **que aproxima más a la verdad**. No lo hace recurriendo a conceptos, pero sí por mediación de símbolos. Y símbolo es todo aquello que a través de una presencia remite a una ausencia: la obra de arte -presencia- remite a la esencia de su objeto, invisible pero más necesaria y, por tanto, más verdadera.

En segundo lugar, las artes, en su inmensa historia y pluralidad de formas, han sido el modo más adecuado para la ontología, puesto que la experiencia muestra hasta qué punto **ante una gran obra de arte se comprende el sentido pleno** de un ser, de un acontecimiento, de una acción o una experiencia. Esa es la virtualidad y la fascinación del arte que supera en significación a los conceptos especulativos. Y eso porque el arte no supone destrucción del objeto, tampoco el abstracto, sino que acierta a interpretarlo penetrando en él, prescindiendo de lo que tiene de pura figuración

atrincherada en componentes sensibles, para situarnos ante la verdad del objeto no empequeñecido por la contingencia, por sus formas, por una técnica o por lo que en él pueda sobrar.

Tales supuestos justifican una interpretación simbólica también de la naturaleza. Las cosas, en su presencia visual, sensible o ingenua, son sólo símbolos que remiten a dimensiones ausentes para el sentido pero no para la intuición emotiva del genio creador. En este trance algunos artistas miran más hacia lo que en las cosas y en la materia hay de más ideal o más trascendente; otros destacan lo que hay de más vital y orgánico, pero todos los grandes artistas y las estéticas más atendibles, han sido capaces de penetrar y transgredir las formas figurativas de los objetos y expresar todas las metamorfosis de la naturaleza, en una voluntad no destructora sino idealizadora.

2.4. ¿Es posible mantener hoy este vitalismo esencialista?

Podemos preguntarnos si tales convicciones son sostenibles, precisamente porque el arte contemporáneo, de la pintura a la música, parece haber seguido un camino de "des/realización", esto es, de destrucción de la presencia objetiva para hacer sobresalir el subjetivismo creativo, que testifican movimientos como el expresionismo, el fauvismo, el surrealismo, el dadaísmo y las vanguardias futuristas y abstractas, y no digamos el cubismo. Sobre ello diremos que no basta con invocar la subjetividad creativa, libre de toda razón y motivación, para que algo pueda ser estimado como arte porque eso la haría indistinguible del capricho, de la broma o la simple ocurrencia. Por el contrario, si una obra es artística, lo será por alguna razón y no simplemente por casualidad o porque lo diga su autor.

En el manierismo del arte contemporáneo, con las dudas sobre el valor artístico de muchas de sus obras, debe reconocerse que sus auténticas creaciones son expresión intuitiva de alguna o algunas de las potencialidades emotivas o esenciales de las cosas. Porque esto es así, para pintar el desconcierto y terror vital del hombre contemporáneo, **puede ser más significativamente artístico desrealizar** un rostro que presentarlo en su forma real y con gesto compungido. Es lo que hace Munch en *El Grito* o en otro de sus cuadros, *Tarde en el paseo Karl Johan*, en el que la gente que pasea queda reducida a una muchedumbre de espectros. Y una composición musical en la que

no se siguen las reglas de la armonía clásica, como es el caso de Strawinsky, puede expresar de modo más fecundo que una sinfonía perfectamente armonizada de Bethoven, la coyuntura en gran medida problemática incluso trágica de las sociedades contemporáneas. Y nada contradice el valor artístico de un cuadro de Picasso en el que se superan plásticamente las tres dimensiones, precisamente para expresar el espacio como esencia de las cosas.

2.5. La creatividad, condición de la obra de arte

De lo expuesto puede deducirse otro corolario indudable: no hay arte sin ingenio y el ingenio encuentra su campo de ejercicio privilegiado en la creación artística. El ingenio, en proximidad a Kant, puede entenderse como la "facultad de producir"³. Hoy diríamos disposición para la creatividad, la innovación, la interpretación y la expresión..., atributos que Kant confirma en el pasaje que estamos citando. Se quiere así significar que **una obra de arte representa la irrupción de una novedad** en el campo del sentido común y las percepciones usuales, intelectivas o emotivas. Pero esto no supone pedir que el artista produzca de la nada, puesto que no hay verdadero arte que no esté enraizado, que no tenga fundamento real, y venimos diciendo que es artista precisamente sólo aquél que es capaz de horadar la superficie y la costra de las cosas para expresar, incluso por formas irreales y novedosas, su esencia. En este sentido el ejercicio del ingenio es sinónimo de libertad, de libertad para la actividad imaginativa. Pero no por eso la creatividad es fruto de la pura espontaneidad. Demanda el cultivo de la imaginación, como facultad capaz de ir más allá de lo ya experimentado y percibido, incluso de la fantasía para la ficción, y no menos prácticas que supongan la irrupción de una novedad.

Al respecto debemos precisar que, para ser actuales, se debe distinguir con claridad entre original y copia. O, lo que es lo mismo, la genialidad va asociada a la creación original, no a la reproducción o manejo manierista de los lenguajes y formas que otros han descubierto o "inventado". En este sentido, y por nuestra cuenta, podríamos decir que el arte expresionista no lo representan más que Kandinsky y unos pocos más; el cubismo es sólo atribuible a Picasso y J. Gris, el surrealismo sólo Dalí

³ Kant, I. (2004) *Antropología en sentido pragmático*, Alianza, Madrid, p. 143 y ss.

(aunque esto sea más discutible), y la música expresionista a Strawinsky.

Si al arte se demanda originalidad, eso también obliga a la distinción entre lo que en una obra hay de técnica, retórica o recurso a reglas formales de composición, y lo que hay en ella de capacidad intuitiva y expresiva. Precisamente la genialidad del artista radica en manejar los instrumentos de comunicación comunes (lenguaje, pintura, partitura musical o rítmica, etc.) de modo tal que, por su mediación, sea capaz de expresar los elementos esenciales de la cosa en vistas a movilizar la sensibilidad del espectador o interlocutor. Recurrir a la "potencia del estilo", a la técnica..., puede indicar cierta deficiencia de las capacidades intuitivas y creativas.

3. El arte y su función educativa y terapéutica

Nuestras últimas conclusiones, enunciadas a modo de recomendaciones que dirijo a mí misma, conciernen al uso que del arte pueda hacerse en contextos tanto educativos en general como terapéuticos. Como parece claro, lo que vamos a decir no puede ser sino conclusión coherente de cuanto hemos expuesto a lo largo de la tesis, aquí presentado en forma de corolarios prácticos.

3.1. El punto de partida: clarificar el concepto de arte

Como supuesto anterior a cualquier aproximación a las funciones que puedan atribuirse a las obras de arte, parece indudable la **previa formulación conceptual** de lo que se pueda entender por arte y artístico. Sería de muy dudosa eficacia hablar del aprecio del arte, de crítica de arte, de educación por el arte, de las funciones sociales del arte, incluso de historia del arte, sin hacer explícito a qué nos estamos refiriendo, con todas las limitaciones y ambigüedades que pueda albergar su concepto. Esto parece fundamental en ámbitos pedagógicos y en aquellos en los que se recurre al arte como mediación comunicativa entre personas, sean estéticas, espirituales o incluso comerciales. Es probable que hoy el concepto más usual de arte sea el asociado a su aprecio social: es arte lo que gusta a la gente, lo decorativo, lo llamativo, lo que produce impacto, etc., situando así el arte en los contextos comunes del gusto y

en los apreciados por la sociedad de consumo. Sin embargo, no parece que sean esas las referencias para su conceptualización y valoración. Como en cualquier objeto o ámbito de actividad, la definición del arte no parece que pueda ser dissociada de sus propias obras, con independencia del gusto o del consumo social. Por nuestra parte hemos reiterado ampliamente en qué concepto nos basamos y cómo es extensible a cualquier momento de la historia de las obras de arte.

3.2. Comprensión del arte y educación estética

Un concepto de arte como el que hemos venido defendiendo exige, sin duda, **información y formación estética**. La contemplación, la audición, la lectura..., de una obra de arte, sin que medie la educación estética, corre todos los riesgos de no alcanzar a saber por qué aquello que se admira es una obra con valor artístico. Y eso es tan necesario para el arte más figurativo como para el más abstracto o expresionista. Aclaremos esto mediante un ejemplo de las artes plásticas: tan engañoso sería decir que el no educado estéticamente sabe apreciar el valor del arte clásico por su evidente realismo, como afirmar que no entiende lo abstracto por la ausencia de formas. Y esto porque tanto el realismo de las formas como la abstracción de ellas, si son arte, lo son en virtud de elementos que es necesario comprender en relación con la expresión de lo que hemos venido llamando esencia o potencialidades emotivas de la realidad. Y eso debe poder ser apreciable tanto contemplando el manejo del color, de los efectos de luz y sombras, del espacio y las distancias, de las relaciones corporales, etc., que hacen del "realismo" de Velázquez una obra de arte, como también tienen que ser perceptible en las desfiguraciones del expresionismo de Kandinsky o de Munch que, mediante la desfiguración y la abstracción, alcanzan a expresar de modo más elocuente la esencia vital o espiritual de las personas, de las cosas y de las situaciones. Tan necesaria es la educación estética para valorar el realismo como el expresionismo o las abstracciones. Como también lo es para comprender por qué el trazo rebordeando a una mano debe aparecer en las primeras páginas de la Historia del Arte.

3.3. La secuencia explicar-comprender-interpretar

La educación estética implica el surgimiento psicológico de una doble experiencia que debe ser rehecha por el educador en la proximidad inmediata y directa sobre la obra. Doble experiencia que puede ser reactivada por un doble movimiento.

Un primer movimiento, exige interpretar la obra ante quien pretendemos que la aprecie, para hacer evidente qué es lo que el artista quiso hacer y cuáles son las vivencias que, suscitadas por la realidad, han motivado la creación de la obra que se contempla o escucha. No cabe duda, si ahora recurrimos a la música, que Strawinsky, Joao dos Santos, Albéniz, Bach o Bizet no parten de experiencias y vivencias del mismo tipo, ni siquiera análogas. Y las vivencias y experiencias de Cervantes no son asimilables a las de Joao Guimaraes Rosa, autor de la novela *Grande Sertao: Veredas*, una de las obras más profundas y características de la literatura brasileña, que aproxima a la complejidad del paisaje, a las complicaciones psicológicas y sociológicas de los personajes y de la vida cotidiana.

Un segundo movimiento supone que cualquier obra debe ser antes **explicada** para poder ser después **comprendida** e **interpretada**⁴. Sin que sea necesario enseñar un arte u oficio, sí es necesario aproximar a los conceptos, elementos, formas fundamentales propias del arte que nos concierne. **Explicar** supone dar cuenta de los elementos estructurales, compositivos, género, estilo de una obra. **Comprender** es el paso posterior a la explicación e implica entender el sentido y el por qué de los elementos compositivos y estructurales: qué papel tiene el color, la luz, la melodía, el contrapunto, la armonía, la precisión semántica, la corrección sintáctica. **Interpretar** es la consecuencia en el espectador o educando que induce a su mayor o menor valoración o aprecio de la obra. Tras este trayecto, se puede alcanzar la coexistencia de "con/vivencias", entre autor e intérprete sea lector, auditor o contemplador, a modo de complicidad emotiva entre ambos. Complicidad emotiva que no tiene por qué ser de compenetración o armonía, sino que puede ser tanto de aceptación y acuerdo como de repulsión y rechazo.

Este trayecto *explicar-comprender-interpretar* sugiere que cualquier interpretación de la obra de arte no parece alcanzar la plenitud de su significado si se

⁴ En estas últimas consideraciones, seguimos sugerencias del libro de Maceiras M., *Metamorfosis del lenguaje*, O. c. Cap. IV, dedicado a "El paradigma hermenéutico", pp. 169-234.

sitúa en dos extremos: la del puro emotivismo que valora la obra por los sentimientos que pueda suscitar, o la del esquematismo estructuralista, que la aprecia sólo contando con sus elementos compositivos y formales. Estos no pueden ser sino el soporte para justificar lo que hemos llamado "con/vivencias", sin que impliquen coincidir o congeniar, porque las "con/vivencias" pueden ser divergentes.

En todo caso, si como hemos venido manteniendo a lo largo de nuestra tesis, el arte es *expresión* de lo esencial, de lo vital, de la intimidad, de lo espiritual diría Kandinsky, la educación estética no podrá limitarse a la formación e información dirigida sólo al aprecio de las técnicas, formas y estilos. Y no podrá dejar de ser disposición para la escucha, la atención, la captación de lo que la obra de arte *expresa*, que no es nunca una forma o un estilo, sino una palabra: palabra real pero inaudible que se oculta en las apariencias, figuras y formas visibles, pero perceptible en cada obra de arte.

Quizás convenga recordar aquí las palabras de Jaeger, citadas en relación al pitagorismo, en las que recuerda la gran función educativa del arte como mediación, no sólo para la comprensión teórica, sino para la educación que lleve a la vivencia armónica con la naturaleza y con los demás.

Por último, retomamos como conclusión final la gran lección del pitagorismo, que renueva Schopenhauer y Nietzsche: es necesario que sepamos usufructuar los efectos terapéuticos del arte, en especial de la música. Ella puede, es cierto, ser vehículo de exaltación y entusiasmo, pero puede también ser sedante para calmar las inquietudes psicológicas y los avatares en los que se ven envueltas nuestras vidas cotidianas. No en vano el dicho usual reitera que "la música amansa a las fieras". Verdad cierta que el sentido común ha generalizado y que el recorrido de nuestra tesis confirma, si tenemos en cuenta que toda vida, de la natural a la humana, es fuerza y energía que lucha por manifestarse. Para que esa tensión no sea destructiva, aparece el arte, no sólo como lugar de su expresión, sino como mediación para convertirla en creación.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *Poétique*. Belles Lettres: Paris, 1969.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Trad. T. Calvo. Madrid: Ed. Gredos, 1978.

ARISTÓTELES. *Ética eudemia*. Madrid: Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. cast.. Madrid: Ed. Gredos.

BAUMGARTEN, A.G. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Madrid: Ed. Aguilar, s/d.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI, 1971.

BERGSON, H. *L'Évolution créatrice*, en *Oeuvres*. Paris: PUF, 1970.

BREUER, R. *Das anthropische Prinzip*. München: Meyster, 1981.

BUCKLEY, W. "Théorie des systèmes et anthroposociologie", en MORIN E./PIATTELLI-PALMERINI, M. *Pour une anthropologie fondamentale*. Paris: Seuil, 1974. p. 163-167.

COLLI, G. *La sabiduría griega*. Madrid: Trotta, 1995.

CORNFORD, F. *De la religión a la filosofía*. Madrid: Ariel, 1984.

CORNFORD, F. M. *Antes e depois de Sócrates*. São Paulo: E. Martins Fontes, 2001.

COSTA, M. Corpo e redes. In COSTA, M. *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias*. Org. DOMINGUES, D. São Paulo: Ed.Unesp, 1997.

DE BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. vol. I.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Antonio M. Magalhães. Portugal: Rés Editora Ltda, s/d.

DESCARTES. *Traité de l'homme*. en *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1953.

DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In LINS, Daniel, COSTA, Silvio de Souza Gadelha, VERAS, Alexandre. *Nietzsche Deleuze: intensidade paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará Ed., 2000.

DUCROT, D.; TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciências del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1974.

ESPINOSA, B. *Etica demonstrada à maneira dos geômetros*. Trad. Jean Melville, São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003, vol. 8.

ESQUILO. *Prometeo encadenado*. Madrid: Gredos, 1981.

ESQUILO. *Los siete contra Tebas*, en *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1981.

ESQUILO. *Prometeo encadenado*, en *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1981.

FRAYZE-PEREIRA, João A. "La psicanálise aplicada". *Rev. Viver Mente & Cérebro*, Edición Especial n. 6, p.72.

FREUD, S. (1913) *Multilpe intereses del psicanálisis*. Barcelona: Biblioteca Nueva, 1966.

FREUD, S. (1900) *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. IV).

FREUD, S. (1900) *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. vol., V, p 557-558.

FREUD, S. (1905) *Os três ensaios sobre a sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. VII).

FREUD, S. (1910) *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol, XI).

FREUD, S. (1913) *Tótem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIII).

FREUD, S. (1914) *Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIII).

FREUD, S. (1915) *As pulsões e suas vicissitudes*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV).

FREUD, S. (1915) *O inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV).

FREUD, S. (1929) *Dostoievski e o parricídio*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI).

GADNER, H. *La nueva ciencia de la mente*. Barcelona: Paidós, 1988.

GALILEO, G. *El ensayador*. Madrid: Aguilar, 1981.

GAY, Peter. *Freud, uma vida para nosso tempo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio Ed. 1968.

GUIMARÃES, Carol Gubernikoff. Nietzsche e Música. In ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). *Por que Nietzsche?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda.

HARTMAN, N. *La filosofía del idealismo alemán*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1960. t. I, p. 166.

HEGEL, G. W. F. *El sistema de la eticidad*. Madrid: Ed. Nacional, 1983.

HEGEL, G. W. F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Trad. R. Valls. Madrid: Alianza, 1997.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Org.: Nicolao Merker. Feltrinelli: Ed. Milano 1963.

HEGEL, G. W. F. *Fundamentos de filosofía del derecho*. Madrid: Ed. Libertarias, 1993.

HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Buenos Aires: La Pléyade, 1977.

HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. México: FCE, 1971. 4. ed.

HESÍODO. *Teogonía*, en *Obras y Fragmentos*. Madrid: Gredos, 1990.

HESÍODO. *Trabajos y Días*, en *Obras y Fragmentos*. Madrid: Gredos, 1990.

HORKHEIMER, M. *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur, 1969.

HORNSTEIN, L. *Cura psicanalítica e sublimação*. Trad. Francisco F. Settineri; Ricardo Sanguinetti. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1990.

HORNSTEIN, L. *Introducción al psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1983.

JACOB. F. *La logique du vivant*. Paris: Gallimard, 1970.

JÁMBLICO. *Vida pitagórica*. Madrid: Ed. Etnos, 1991.

KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral editores, 1982.

KANT, I. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza, 2004.

KANT, I. *Crítica del juicio*. Trad. M. García Motente. Madrid: Espasa, 1914 (reed. 1977).

KANT, I. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Soc. Econ. Matrit. de Amigos del País, 1992.

KANT, I. *Schriften zur metaphysik und logik*, 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1968.

KANT, M. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Trad. M. García Morente. Madrid: Ed. Espasa, 1980 (reed).

KANT, M. *Antropología en sentido pragmático*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza, 2004 (reed.).

KANT, M. *Crítica del juicio*. Trad. M. García Morente. Madrid: Espasa, 1914 (reed. 1977).

KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOFMAN, Sarah. *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*. México: Siglo XXI, 1973.

LABORIT, H. *Dios no juega a los dados*. Barcelona: Laia, 1989.

LACAN, Jacques. *Função e campo do discurso: Escritos*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

LACAN, Jacques. (1956) *Seminário 4- Relaciones de Objeto*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

LACAN, Jacques. *Seminário los 4 Conceptos Fundamentales del Psicanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

LAÍN ENTRALGO, P. *Medicina hipocrática* Madrid: Alianza, Madrid, 1970.

LAPLANCHE J. *Problemáticas III A Sublimação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fuentes, 1989.

LATOURET, B.; SERRES, Michel. *Luzes, cinco entrevistas*. São Paulo: Ed. Unimarco, 1999.

LEIBNIZ. *Monadología*. Trad. M. Gacía Morente. Madrid: Ed. Fac. Filosofía de la UCM, 1994.

LESSING, G. E. "La educación del género humano", en *Escritos filosóficos y teológicos*, Madrid: Editora Nacional, 1982.

LESSING, G. E. *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Trad. E. Barjau. Madrid: Ed. Nacional, 1977.

LEVINAS, E. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 1977.

LOS Filósofos presocráticos, I. Trad. Eggers Lan. Madrid: Ed. Gredos. Fragmento, 12 A .p. 105-106.

MACEIRAS, M. "La psicología pitagórica". SEMINARIO DE HISTORIA DE LA FILOSOFÍA, 4, Madrid, 1984. *Anales...* Madrid: Ed. Univ. Complutense, 1984.

MACEIRAS, M. F. *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y pasión*. Madrid: Editorial Cincel, 1985.

MACEIRAS, M. *La voluntad como energía*. SEMINARIO DE METAFÍSICA, 23, 1989, Madrid. *Anales...* Madrid: Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1989.

MACEIRAS, M. *Metamorfosis del lenguaje*. Madrid: Síntesis, 2002.

MACHADO, Roberto. "Deus, homem, super-homem" *In Kriterion*, Belo Horizonte, M.G., p. 21-32, Julho/94.

MARCUSE, H. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

MATURANA, H. *El sentido de lo humano*. Santiago de Chile: Dolmen Ed., 1996. 8. ed. (1ª ed. 1991).

MATURANA, H. y VARELA, F.G. *El árbol del conocimiento*. Santiago de Chile: Ed. Universitarias, 1984.

MAURANO, Denise. *Nau do desejo; o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MERLEAU PONTY, M. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

MONOD, J. *El azar y la necesidad*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

MORIN, E. *Le paradigme perdu: la nature humaine*. Paris: Seuil, 1973.

MOUNIER, E. *Obras completas*. Salamanca: Sígueme, 1992. (4 vols).

NASIO, J. D. *O prazer de ler Freud*. Trad. Lucy Magalhães, Rev. Marco Antonio Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NASIO, J. D. *Introdução às Obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Dir. NASIO, J. D., com as contribuições de A.-M.Arcangioli...[et alii] Trad. Vera Ribeiro, Rev. Marcos Comaru. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1995.

NIETZSCHE, F. Antecedentes de "Ricardo Wagner en Bayreuth" (1875-1876), en *Humano demasiado humano*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: M. Aguilar Editor, 1948. Vol. II.

NIETZSCHE, F. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1973. Prólogo, p. 31-46.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Paulo Osório de Castro. Prefacio de Antonio Marquês. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: M. Aguilar Editor, 1948. Vol. II.

NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTEGA Y GASSET. *Sobre el concepto de sensación, Obras, I*, Alianza, Madrid, 256.

PASCAL, B. *Pensées, Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963.

PELBERT, P. P. *A vertigem por um fio - políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2000.

PLATÓN. *Fedro*, en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1986.

PLATÓN. *República II*, en *Diálogos IV*. Madrid: Gredos, 1988.

PORFÍRIO. *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*. Madrid: Ed. Gredos, 1987.

PRIGOGINE, I. *La nouvelle alliance*. Paris: Gallimard, 1986.

RODRIGUES, Luiza Montijo. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annalume Ed., 1998.

ROHDE, E. *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: FCE, 1948.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães, Supervisão da Ed. Brasileira, Marco Antonio Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1944.

ROUSSEAU, J. J. *Du contrat social ou principes du droit politique, Oeuvres complètes*, III, Paris: Gallimard, 1964.

SARTRE, J.P. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.

SCHELLING, F. W. J. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Trad. Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1996.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofía del arte*. Intr. y trad. Virginia López – Domínguez. Madrid: Tecnos, 1999.

SCHELLING, F. W. J. *Las relaciones de las artes figurativas con la Naturaleza*. Trad. A. Castaño. Madrid: Aguilar, 1972.

SCHELLING, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*. Ed. y Trad. J. Rivera de Rosales V. López Domínguez. Barcelona: Anthropos, 1988.

SCHILLER *Poesía ingenua y poesía sentimental* Trad. J. Probst y R. Lida. Buenos Aires: Nova, 1962.

SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Ovejero y Maury, E. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1950.

SÓFOCLES. *Antígona*, en *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1981.

SÓFOCLES. *Edipo en colono*, en *Tragedia*. Madrid: Gredos, 1981.

SÓFOCLES. *Edipo Rey*, en *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1981.

SUANCES M., Manuel. *Friedrich Nietzsche: crítica de la cultura occidental*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1993.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TEILHARD DE CHARDIN. *El grupo zoológico humano*. Madrid: Taurus, 1957.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. Obras Mayores - *Quaestio Disputata de potentia*, q.3, a.12.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 1973.

WHORF, B. L. *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral, 1971.