

sustituye por uno de madera. — Consideréense como ejemplo de esto el frenético Ayax, el Rey Lear y Ofelia; pues las criaturas del auténtico genio, que son las únicas a las que podemos referirnos como generalmente conocidas, equivalen en su verdad a las personas reales: por lo demás, también la frecuente experiencia real nos muestra lo mismo. Un débil análogo de aquel tipo de tránsito del dolor a la locura es este: que todos nosotros, cuando nos asalta repentinamente un recuerdo penoso, como mecánicamente, mediante cualquier expresión ruidosa o movimiento, intentamos ahuyentarlo, desviarnos de él y distraernos a toda costa.

Tal y como se ha indicado, los locos conocen correctamente el caso individual presente y también algunos pasados, pero desconocen la conexión, las relaciones, y por eso yerran y desvarían; y estas es justamente su punto de contacto con el individuo genial: pues también este, debido a que abandona el conocimiento de las relaciones conforme al principio de razón para ver y buscar en las cosas solamente sus ideas, para captar su verdadera esencia expresada intuitivamente y respecto de la cual *ninguna* cosa representa toda su especie y, como dice Goethe, un caso vale por mil: por todo eso el individuo genial pierde de vista el conocimiento de la conexión de las cosas: el objeto individual de su contemplación, o el presente captado por él con desmesurada vivacidad, aparecen a una luz tan clara que, por así decirlo, los restantes miembros de la cadena a la que aquellos pertenecen quedan a oscuras; y esto da lugar a fenómenos que tienen una semejanza desde hace tiempo reconocida con los de la locura. Lo que en la cosa individual presente existe de manera meramente imperfecta y debilitada por modificaciones, la forma de consideración del genio lo eleva a la idea, a la perfección: él ve, pues, extremos y precisamente por eso su obrar cae en extremos: no sabe encontrar la justa medida, le falta la sobriedad y el resultado es el ya mencionado. Él conoce | perfectamente las ideas pero no los individuos. Por eso, como se ha observado, un poeta puede conocer en profundidad *al* hombre pero muy mal *a los* hombres; es fácil de embaucar y supone un juego en manos del astuto.

## § 37

Según nuestra exposición, el genio consiste en la capacidad de conocer independientemente del principio de razón, es decir, en vez de las cosas individuales que tienen su existencia solo en la relación, conocer las ideas de las mismas, y así ser frente a ellas el correlato de la idea, es decir, no ya individuo sino puro sujeto del conocer.

No obstante, esa capacidad ha de habitar en menor y diverso grado en todos los hombres; porque si no, serían tan incapaces de disfrutar las obras de arte como de producir las y en general no tendrían sensibilidad alguna para lo bello y lo sublime, ni esas palabras podrían tener siquiera sentido para ellos. Por ello, a no ser que haya quienes sean totalmente incapaces de todo placer estético, hemos de suponer en todos los hombres aquella capacidad de conocer en las cosas sus ideas y, con ello, de extrañarse momentáneamente de su personalidad. El genio los aventaja solamente en el grado muy superior y la duración más sostenida de aquella forma de conocimiento, los cuales le permiten conservar el discernimiento necesario para reproducir lo así conocido en una obra espontánea, reproducción esta que constituye la obra de arte. A través de ella comunica a los demás la idea captada. Esta permanece siempre inalterada y la misma: de ahí que el placer estético sea esencialmente el mismo, al margen de que esté suscitado por una obra de arte o inmediatamente por la intuición de la naturaleza y la vida. La obra de arte es simplemente un medio de facilitar el conocimiento en que consiste aquel placer. El hecho de que a partir de la obra de arte se nos acerque la idea con más facilidad que inmediatamente a partir de la naturaleza y la realidad se debe únicamente a que el artista, que | solo conoció la idea y no la realidad, en su obra ha reproducido puramente la idea, la ha separado de la realidad omitiendo todas las contingencias que la perturban. El artista nos deja mirar en el mundo con sus ojos. El tener esos ojos, el conocer lo esencial de las cosas que está fuera de todas las relaciones, constituye precisamente el don del genio, lo innato; el estar en condiciones de prestarnos ese don, de ponernos sus ojos, es lo adquirido, la técnica del arte. Por eso, tras haber presentado en lo precedente la esencia interna de la forma de conocimiento estética en sus líneas más generales, la consideración filosófica de lo bello y lo sublime que ahora sigue explicará ambas cuestiones al mismo tiempo en la naturaleza y el arte, sin separarlas más. En primer lugar examinaremos lo que ocurre en el hombre cuando le conmueve lo bello y lo sublime: el que esa emoción la extraiga inmediatamente de la naturaleza, de la vida, o solo participe de ella por mediación del arte, no fundamenta una distinción esencial sino meramente extrínseca.

## § 38

En el modo de consideración estético hemos hallado *dos elementos inseparables*: el conocimiento del objeto, no como cosa individual

sino como *idea* platónica, como forma persistente de toda esa especie de cosas; y luego la autoconciencia del cognoscente, no como individuo sino como *puro e involuntario sujeto del conocimiento*. La condición para que esos dos elementos aparecieran siempre unidos era el abandono de la forma de conocimiento ligada al principio de razón, la cual es, en cambio, la única apta para el servicio de la voluntad así como para la ciencia. — Veremos que también el *placer* suscitado por la contemplación de lo bello surge de esos dos elementos, más de uno o de otro según sea el objeto de la contemplación estética.

Todo *querer* nace de la necesidad, o sea, de la carencia, | es decir, del sufrimiento. La satisfacción pone fin a este; pero frente a un deseo que se satisface quedan al menos diez incumplidos: además, el deseo dura mucho, las exigencias llegan hasta el infinito; la satisfacción es breve y se escatima. E incluso la satisfacción finita es solo aparente: el deseo satisfecho deja enseguida lugar a otro: aquel es un error conocido, este, uno aún desconocido. Ningún objeto del *querer* que se consiga puede procurar una satisfacción duradera y que no ceda, sino que se asemeja a la limosna que se echa al mendigo y le permite ir tirando hoy para prorrogar su tormento hasta mañana. — Por eso, mientras nuestra conciencia esté repleta de nuestra voluntad, mientras estemos entregados al apremio de los deseos con sus continuas esperanzas y temores, mientras seamos sujetos del *querer*, no habrá para nosotros dicha duradera ni reposo. Da igual que persigamos o huyamos, temamos la desgracia o aspiremos al placer: la preocupación por la voluntad siempre exige, no importa bajo qué forma, ocupa y mueve continuamente la conciencia; pero sin sosiego ningún verdadero bienestar es posible. Así el sujetos del *querer* da vueltas constantemente en la rueda de Ixión<sup>26</sup>, llena para siempre el tonel de las Danaides<sup>27</sup>, es el Tántalo<sup>28</sup> eternamente nostálgico.

26. Ixión, rey de Tesalia. Zeus castigó sus crímenes atándolo a una rueda inflada que lanzó a través del espacio, donde habría de seguir girando eternamente. [N. de la T.]

27. Las cincuenta hijas de Dánao, casadas con los cincuenta hijos de Egipto. Por orden de su padre, todas menos la mayor asesinaron a sus esposos en la noche de bodas. Por ese delito fueron condenadas tras su muerte a llevar agua a un tonel sin fondo por toda la eternidad. [N. de la T.]

28. Rey legendario de Lidia (Asia Menor) que fue condenado por los dioses a sufrir eternamente hambre y sed teniendo agua y comida al alcance de la mano, pero sin poder nunca cogerlas. [N. de la T.]

Pero cuando un motivo externo o el ánimo interior nos sacan repentinamente de la interminable corriente del *querer*; cuando el conocimiento se desgaja de la esclavitud de la voluntad y la atención no se dirige ya a los motivos del *querer* sino que capta las cosas fuera de su relación con la voluntad, es decir, las contempla de forma puramente objetiva, sin interés ni subjetividad, totalmente entregada a ellas en la medida en que son representaciones y no motivos: entonces aparece de un golpe por sí mismo el sosiego que siempre se buscaba por aquel camino del *querer* pero siempre se escapaba, y nos sentimos completamente bien. Es el estado indoloso que Epicuro celebró como el supremo bien y el estado de aquellos: pues por aquel instante nos hemos desembarazado de aquel vil afán de la voluntad, celebramos el *sabbath* de los trabajos forzados del *querer* y la rueda de Ixión se detiene.

Mas ese estado es justamente el que antes describí | como imprescindible para el conocimiento de la idea, como contemplación pura, como un quedar absorbido en la intuición, perderse en el objeto, olvidar toda individualidad, suprimir la forma de conocimiento que sigue el principio de razón y solo capta relaciones; con lo cual, simultánea e inseparablemente, la cosa individual intuitiva se erige en idea de su especie y el individuo cognoscente en sujeto puro de conocimiento involuntario, y ambos en cuanto tales dejan de estar en la corriente del tiempo y de todas las demás relaciones. Entonces da igual que la puesta de sol se vea desde un calabozo o desde un palacio.

El ánimo interior, el predominio del conocer sobre el *querer*, puede provocar ese estado dentro de cualquier entorno. Eso nos muestran aquellos eximios holandeses que dirigieron tal intuición puramente objetiva a los objetos más insignificantes y erigieron un monumento perdurable a su objetividad y tranquilidad de espíritu en el *bodegón*, que el espectador estético contempla no sin emoción, porque le hace presente el tranquilo, callado e involuntario estado de ánimo del artista que era necesario para intuir tan objetivamente cosas tan insignificantes, examinarlas con tanta atención y reproducir esa intuición con tanto discernimiento: y, dado que la imagen le invita a participar en tal estado, su emoción se verá a menudo incrementada por el contraste con la propia disposición de ánimo en la que él se encuentra, inquieta y perturbada por un violento *querer*. Con este mismo espíritu, los paisajistas, en especial Ruysdael, han pintado objetos de paisajes sumamente insignificantes, produciendo así ese efecto de forma aún más grata.

Todo eso lo produce por sí sola la fuerza interna de un ánimo

artístico: pero aquella disposición de ánimo puramente objetiva se facilita y fomenta desde fuera gracias a los objetos que la favorecen, a la exuberancia de la naturaleza bella que le invita y hasta le apremia a la intuición. Al abrirse de un golpe a nuestra vista, casi siempre consigue, aunque sea momentáneamente, arrancarnos del estado de conocimiento puro. Por eso el que está atormentado por la pasión, o bien por la necesidad y la inquietud, se alivia, consuela y alienta repentinamente con una sola mirada libre a la naturaleza: | la tormenta de las pasiones, el apremio del deseo y el temor, y todo el tormento del querer, quedan entonces inmediatamente apaciguados de forma asombrosa. Pues en el instante en que, desprendidos del querer, nos hemos entregado al conocimiento puro e involuntario, es como si hubiéramos entrado en otro mundo en el que todo lo que mueve nuestra voluntad sacudiéndonos tan violentamente deja de existir. La liberación que proporciona el conocimiento nos saca de todo eso como lo hacen la dormición y el sueño: felicidad y dicha desaparecen: ya no somos el individuo, que ha quedado olvidado, sino puro sujeto de conocimiento: existimos solamente como el ojo *único* del mundo que mira desde todos los seres cognoscentes pero solo en el hombre puede liberarse totalmente de la servidumbre de la voluntad, con lo que toda diferencia de la individualidad desaparece tan completamente que entonces da igual si el ojo que mira pertenece a un poderoso rey o a un afligido mendigo. Pues ni la dicha ni el lamento han traspasado esos límites. Así de cercana a nosotros se halla siempre una región en la que nos evadimos totalmente de todas nuestras miserias; ¡pero quién tiene la fuerza de mantenerse largo tiempo en ella? Tan pronto como se presenta de nuevo a la conciencia cualquier relación de aquel objeto puramente intuito con nuestra voluntad, con nuestra persona, el encanto desaparece: volvemos a caer en el conocimiento regido por el principio de razón, ya no conocemos la idea sino la cosa individual, el miembro de una cadena a la que también nosotros pertenecemos, y estamos otra vez entregados a toda nuestra miseria. — La mayoría de los hombres, debido a que carecen totalmente de objetividad, es decir, de genialidad, se mantienen casi siempre en ese punto de vista. De ahí que no se sientan a gusto solos con la naturaleza: necesitan compañía, al menos un libro. Pues su conocer permanece al servicio de la voluntad: por eso no buscan en los objetos más que la relación que acaso tengan con su voluntad; y siempre que no la tienen, resuena en su interior, a modo de bajo fundamental, un continuo y desconsolado «No me sirve de nada»:

252

de este modo, cuando están en soledad, aun el más bello entorno tiene para ellos un aspecto yermo, tenebroso, extraño y hostil. Aquella felicidad de la intuición involuntaria es, finalmente, | la que difunde ese encanto tan asombroso sobre el pasado y la distancia, y nos los presenta a una luz tan embellecedora por medio de un autoengañar. Pues al hacernos presentes los días pasados hace tiempo y vividos en un lejano lugar, lo que nuestra fantasía evoca son solamente los objetos y no el sujeto de la voluntad, que antaño cargaba con sus incurables sufrimientos igual que ahora: pero ahora están olvidados porque desde entonces han dejado su lugar a otros. La intuición objetiva actúa ahora en el recuerdo tal y como actuaría la presente si fuéramos capaces de entregarnos a ella libres de la voluntad. A ello se debe el que, en especial cuando una necesidad nos angustia más de lo habitual, nos sobrevenga el repentino recuerdo de escenas del pasado y la lejanía como un paraíso perdido. La fantasía evoca solamente lo objetivo, no lo individual-subjetivo; y nos imaginamos que aquello objetivo estuvo entonces ante nosotros tan limpio y depurado de cualquier relación con la voluntad como lo está ahora su imagen en la fantasía: sin embargo, la relación de los objetos con nuestro querer nos produjo entonces el mismo tormento que ahora. Podemos sustraernos a todo sufrimiento tanto a través de los objetos presentes como de los remotos, tan pronto como nos elevamos a la consideración puramente objetiva de los mismos y somos capaces de crear la ilusión de que solo están presentes aquellos objetos y no nosotros mismos: entonces, desentbarazados del yo sufriente, en cuanto sujeto puro del conocimiento nos hacemos uno con aquellos objetos, y tan ajena como es nuestra necesidad a ellos, lo es en ese instante a nosotros mismos. Entonces no queda más que el mundo como representación y el mundo como voluntad ha desaparecido.

Con todas estas consideraciones deseo haber dejado claro de qué clase y magnitud es la parte que tiene en el placer estético su condición subjetiva, a saber: la liberación del conocimiento respecto del servicio de la voluntad, el olvido de su propio yo como individuo y la elevación de la conciencia al sujeto del conocimiento puro, involuntario, intemporal e independiente de toda relación. Junto con ese lado subjetivo de la contemplación estética aparece siempre en cuanto | correlato necesario el lado objetivo de la misma: la captación intuitiva de la idea platónica. Antes de proceder a una consideración más aproximada de esta y al examen de las producciones artísticas en relación con ella, será útil que nos detengamos un poco aún en el lado subjetivo del placer estético, a fin de

235

253

completar su examen con el debate acerca de la impresión de lo *sublime*, que depende solamente de ese lado subjetivo y surge mediante una modificación del mismo. Después nuestra investigación del placer estético quedará completada con el examen de su lado objetivo.

Pero antes conviene añadir a lo dicho las siguientes observaciones. La luz es lo más grato de las cosas: se ha convertido en el símbolo de todo lo bueno y salvífico. En todas las religiones significa la salvación eterna, y las tinieblas la condenación. Ormuz vive en la más clara luz, Ahrimán en la noche eterna. El Paraíso de Dante se parece al Vauxhall de Londres en que todos los espíritus bienaventurados aparecen como puntos de luz que se unen formando figuras regulares. La ausencia de luz nos pone inmediatamente tristes; su vuelta nos alegra: los colores suscitan inmediatamente un vivo deleite que alcanza su mayor grado cuando son transparentes. Todo ello se debe exclusivamente a que la luz es el correlato y la condición de la más perfecta forma de conocimiento intuitiva, la única que no afecta de manera inmediata a la voluntad. Pues, a diferencia de la afección de los demás sentidos, la visión no es capaz en sí misma, de forma inmediata y por su acción sensorial, de provocar un agrado o desagrado de la *sensación* en el órgano; es decir, no tiene una conexión inmediata con la voluntad, sino que solo la intuición surgida en el entendimiento puede tener una conexión. Ya en el oído las cosas son distintas: los tonos pueden producir inmediatamente dolor y también ser agradables de forma inmediata en cuanto idéntico al sentimiento de todo el cuerpo, está todavía más sometido a ese influjo inmediato de la voluntad: sin embargo, todavía hay una palpación exenta de dolor y placer. Mas los olores son | siempre agradables o desagradables, y los sabores todavía más. Los dos últimos sentidos son, pues, los más contaminados por la voluntad: de ahí que sean siempre los menos nobles y hayan sido denominados por Kant los sentidos subjetivos. Así pues, el gozo en la luz no es de hecho más que el gozo en la posibilidad objetiva de la más pura y perfecta forma de conocimiento intuitiva, y en cuanto tal se ha de derivar del hecho de que el conocimiento puro liberado y desembarazado de todo querer es sumamente grato y ya en cuanto tal toma una gran parte en el placer estético. — De esta opinión sobre la luz se ha de inferir también la increíble belleza que atribuimos al reflejo de los objetos en el agua. Aquí se nos pone ante la vista de forma totalmente clara, abarcable y completa, tanto

en la causa como en el efecto y a gran escala, la acción por la reflexión de los rayos luminosos: aquella forma de acción recíproca de los cuerpos, la más leve, rápida y sutil, a la que debemos también la más perfecta y pura de nuestras percepciones: de ahí nuestro gozo estético que tiene su principal raíz en la razón subjetiva del placer estético y representa la alegría acerca del conocimiento puro y su vía<sup>29</sup>.

## § 39

A todas estas consideraciones, destinadas a resaltar la parte subjetiva del placer estético —o sea, este placer en la medida en que es alegría del puro conocimiento intuitivo en cuanto tal, en oposición a la voluntad—, se asocia, en cuanto conectada inmediatamente con ellas, la siguiente explicación de aquel ánimo que se ha designado como sentimiento de lo *sublime*.

Ya antes se ha señalado que la forma más fácil de desplazarse al estado de intuición pura se da cuando los objetos se prestan a ella, es decir, cuando por su forma variada y a la vez determinada y clara, se convierten fácilmente en representantes de su idea, en esto consiste la belleza en | sentido objetivo. Esa propiedad la tiene ante todo la naturaleza bella, que hasta al más insensible le saca al menos un efímero placer estético: es tan llamativo cómo en especial el mundo de las plantas invita y de algún modo obliga a la consideración estética, que podríamos relacionar esa facilidad con el hecho de que tales seres orgánicos no son, como los cuerpos animales, objetos inmediatos de conocimiento, por lo que necesitan un individuo ajeno dotado de entendimiento para salir del mundo de la voluntad ciega y entrar en el de la representación; de ahí que, por así decirlo, anhelen esa entrada para conseguir al menos mediata-mente lo que inmediatamente les es negado. Por lo demás, dejo en suspenso esos pensamientos osados y quizá rayanos en el entusiasmo, ya que solo un examen de la naturaleza muy profundo y entregado los puede inspirar o justificar<sup>30</sup>. Mientras esa disposición

29. Véase sobre esto el capítulo 33 del segundo volumen.

30. Tanto más me alegra y me sorprende ahora, 40 años después de haber escrito esos pensamientos de forma tan tímida y vacilante, descubrir que ya san Agustín los había expresado: *Arbusta formae suae variis, quibus mundi huius visibilis structura formosa est, sentientes sensibus praebent; ut, pro eo quod nosse non possunt, quasi innotescere velle videantur* [Las plantas presentan a la percepción de

Pues el delito mayor  
Del hombre es haber nacido<sup>63</sup>,

como Calderón afirma expresamente.

Por lo que concierne más directamente a la técnica de la tragedia, quisiera permitirme una sola observación. Solamente la representación de una gran desgracia es esencial a la tragedia. Pero los muchos y diferentes caminos que adopta el poeta para llevarla a cabo se pueden agrupar en tres clases. Puede hacerse, en efecto, por medio de un carácter de maldad extraordinaria y rayana en los límites de la posibilidad, que es el autor de la desgracia; son ejemplos de esta clase: Ricardo III, Yago en *Otelo*, Shylock en *El mercader de Venecia*, Franz Moor, la Fedra de Eurípides, Creonte en *Antígona*, etc. También se puede hacer por medio del ciego destino, es decir, del azar o el error: un verdadero modelo de esta clase es *Edipo rey* de Sófocles, *Las Troianas* y en general la mayoría de las tragedias antiguas; algunos ejemplos de las modernas son: *Roméo y Julieta*, *Tancredo*, de Voltaire, y *La novia de Messina*. Finalmente, la desgracia puede ser producida por la mera posición recíproca de los personajes, por sus relaciones; de modo que no se requiere ni un enorme error o un inaudito azar, ni tampoco un carácter cuya maldad alcance los límites de lo humano, sino que caracteres usuales en un sentido moral, en circunstancias como las que habitualmente se presentan, están colocados unos respecto de otros de tal forma que su posición les fuerza a causarse a sí mismos la mayor desgracia unos a otros sin que la injusticia esté exclusivamente de ningún lado. Este último tipo me parece que aventaja mucho a los otros dos: pues nos muestra la mayor desgracia no como una excepción, no como algo provocado por circunstancias infrecuentes o caracteres monstruosos, sino como algo que nace del obrar y el carácter de los hombres fácilmente y por sí mismo, casi como | esencial a ellos; y de este modo nos lo trae a una terrible proximidad. Y si en las otras dos clases vemos el monstruoso destino y la espantosa maldad como poderes terribles pero que solo nos amenazan a una gran distancia, pudiendo muy bien escapar de ellos sin refugiarnos en la renuncia, este último género nos muestra unos poderes destructores de la felicidad y la vida que tienen abierto en cualquier momento el camino hacia nosotros; nos

301

63. [Calderón, *La vida es sueño*, acto I, escena 2. En español en el original, y traducido a continuación al alemán por Schopenhauer.]

pone ante la vista el sufrimiento máximo, producido por combinaciones de circunstancias que en esencia también podrían formar parte de nuestro destino y por acciones que quizás también nosotros seríamos capaces de hacer, así que no podríamos quejarnos de la injusticia: entonces nos estremecemos y nos sentimos ya en el infierno. La ejecución de este último tipo presenta la mayor dificultad, ya que aquí hay que producir el máximo efecto con el mínimo despliegue de medios y causas motoras, simplemente a través de su posición y distribución: de ahí que esa dificultad se eluda hasta en las mejores tragedias. Sin embargo, como perfecto modelo de esta clase hay que mencionar una obra que en otros aspectos es ampliamente superada por otras muchas del mismo gran maestro: me refiero a *Clauvigo*. *Hamlet* pertenece en cierta medida a esta clase, si nos atenemos únicamente a su relación con Laertes y Ofelia; también *Wallenstein* tiene ese privilegio; *Fausto* es plenamente de ese tipo si consideramos como acción principal los acontecimientos con Margarita y su hermano; lo mismo ocurre con *El Cid* de Corneille, solo que a esta le falta el desenlace trágico que sí tiene, en cambio, la relación análoga de Max con Tecla<sup>64</sup>.

#### § 52

Hasta ahora hemos considerado todas las bellas artes en la generalidad adecuada a nuestro punto de vista, empezando por el arte arquitectónico, cuyo fin en cuanto tal es explicitar la objetivación de la voluntad en el grado inferior de su visibilidad, en el que se muestra como un afán sordo, inconsciente y regular de la masa, aunque se revela ya como autoescisión y lucha entre la gravedad y la rigidez; — y nuestro examen concluye con la tragedia que, en el grado superior de objetivación de la voluntad, nos pone ante la vista con terrible magnitud y claridad aquel conflicto suyo consigo misma; después de este examen, encontramos que en él ha quedado excluido un arte, y así tenía que quedar, ya que ningún lugar era apropiado para ella dentro de la conexión sistemática de nuestra exposición: se trata de la *música*. Ella está totalmente separada de todas las demás. En ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre,

302

64. Véase sobre esto el capítulo 37 del segundo volumen.

es ahí tan plena y profundamente comprendida por él, al modo de un lenguaje universal cuya claridad supera incluso la del mundo intuitivo, que con toda seguridad hemos de buscar en ella algo más que un *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*<sup>65</sup>, tal y como Leibniz la definió<sup>66</sup>; sin embargo, tenía toda la razón en la medida en que considerase solamente su significado inmediato y extrínseco, su corteza. Pero si no fuera nada más que eso, la satisfacción que reporta tendría que ser análoga a la que sentimos con la solución correcta de un problema de cálculo, y no podría ser aquella alegría interior con la que vemos llevada al lenguaje la más profunda intimidad de nuestro ser. Así que desde nuestro punto de vista en que la atención está fijada en el efecto estético, hemos de atribuirle un significado mucho más serio y profundo, referente a la esencia íntima del mundo y de nuestro yo, y respecto del cual las relaciones numéricas en las que se puede resolver no suponen lo significado sino solo el signo. Que la música ha de ser al mundo en algún sentido lo que la representación a lo representado, lo que la copia al original, podemos inferirlo de la analogía con las demás artes; todas ellas poseen ese carácter, y a su efecto en nosotros se asemeja el de la música en su conjunto, solo que este es más fuerte, rápido, necesario e infalible. | Además aquella relación mimética con el mundo ha de ser sumamente íntima, infinitamente verdadera y acertada, ya que es comprendida al instante por todas y manifiesta una cierta infalibilidad en el hecho de que su forma se puede reducir a reglas totalmente definidas y numéricamente expresadas, de las que no se puede desviar sin dejar de ser música. — No obstante, el punto de comparación entre la música y el mundo, el sentido en que aquella es una copia o reproducción de este, se halla muy oculto. En todas las épocas se ha cultivado la música sin poderse dar cuenta de ello: contentándose con entenderla inmediatamente, se renuncia a una comprensión abstracta de esa comprensión inmediata.

Al entregar totalmente mi espíritu a la impresión del arte musical en sus múltiples formas y volver luego a la reflexión y al curso de mis pensamientos expuesto en este escrito, se me ocurrió una explicación sobre su esencia interna y sobre su tipo de relación mimética con el mundo, que supone necesariamente una analogía

65. [Un ejercicio oculto de la aritmética por parte de un espíritu que no sabe que está contando.]

66. *Leibnizii epistolae, collectio Korbholtzi: ep. 154.*

con él; tal explicación resulta plenamente suficiente para mí y satisfactoria para mi investigación, y también será iluminadora para el que me haya seguido hasta ahora y esté de acuerdo con mi visión del mundo; pero reconozco que es esencialmente imposible demostrarla; porque supone y establece una relación de la música en cuanto a representación con algo que en esencia nunca puede ser representación, y pretende considerarla como copia de un original que nunca se puede representar inmediatamente. Por eso no puedo hacer más que aquí, en la conclusión de este tercer libro dedicado principalmente a la consideración de las artes, exponer aquella explicación sobre el admirable arte de los sonidos que a mí me resulta satisfactoria; y el acuerdo o rechazo de mi opinión habrá de estar a expensas del efecto que ejerza sobre cada lector, por una parte, la música y, por otra, el pensamiento único comunicado en este escrito. Además, para poder probar con una convicción auténtica la exposición del significado de la música que aquí se va a presentar, considero necesario que se escuche música con frecuencia con una reflexión sostenida, | siendo a su vez imprescindible estar ya familiarizado con el pensamiento que he expuesto.

La adecuada objetivación de la voluntad son las ideas (platónicas); estimular el conocimiento de las mismas (cosa que solo es posible si se da la correspondiente transformación en el sujeto cognoscente) mediante la representación de cosas individuales (pues eso son siempre las obras de arte) constituye el fin de todas las demás artes. Así pues, todas objetivan la voluntad de forma meramente mediata, en concreto, a través de las ideas; y puesto que nuestro mundo no es más que el fenómeno de las ideas en la pluralidad a través del ingreso en el *principium individuationis* (la forma del conocimiento posible al individuo en cuanto tal), la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes. En efecto, la música es una objetivación e imagen de la *voluntad tan inmediata* como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de las cosas individuales. Así pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma* cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser. Y al ser la misma voluntad la que se objetiva tanto en las ideas como en la música, solo que de forma distinta en cada una, tiene que

haber no una semejanza inmediata pero sí un paralelismo, una analogía entre la música y las ideas, cuyo fenómeno en la multiplicidad y la imperfección es el mundo visible. La demostración de esta analogía servirá como ilustración para entender más fácilmente esta explicación, tan difícil por la oscuridad del tema.

En las notas más graves de la armonía, en el bajo fundamental, reconozco los grados inferiores de objetivación de la voluntad: la naturaleza inorgánica, la masa del planeta. Todas las notas elevadas, que se mueven fácilmente y se extinguen con rapidez, hay que considerarlas como nacidas de las vibraciones concomitantes del bajo fundamental, junto con el cual siempre resuenan ligeramente; y es una ley de la armonía que a una nota grave solo le pueden acompañar aquellas notas agudas que ya resuenan con él (sus *sous harmoniques*<sup>67</sup>) a través de sus vibraciones concomitantes. Esto guarda analogía con el hecho de que todos los cuerpos y organizaciones de la naturaleza han de considerarse surgidos del desarrollo gradual de la masa del planeta: en cuanto soporte suyo, este es también su fuente; y la misma relación tienen las notas agudas con el bajo fundamental. — La gravedad tiene un límite más allá del cual ninguna nota es audible: esto corresponde al hecho de que ninguna materia es perceptible sin forma ni calidad, es decir, sin la manifestación de una fuerza no ulteriormente explicable en la que se expresa una idea; y, más en general, que ninguna materia puede carecer totalmente de voluntad: así como es inseparable del tono en cuanto tal un cierto grado de agudeza, lo es de la materia un cierto grado de manifestación de la voluntad. — Así pues, el bajo fundamental es a la armonía lo que al mundo la naturaleza inorgánica, la masa bruta en la que todo descansa y de la que todo surge y se desarrolla. — Además, en las voces de relleno<sup>68</sup> que producen la armonía, entre el bajo y la voz cantante que lleva la melodía, reconozco toda la gradación de las ideas en las que la voluntad se objetiva. Las más próximas al bajo son los grados inferiores, los cuerpos todavía inorgánicos pero que se manifiestan ya de diversas maneras: las que están más arriba representan el mundo de las plantas y los animales. — Los determinados intervalos de la escala son paralelos a los determinados grados de objetivación de la voluntad, a las determinadas especies de la naturaleza. La desviación de la corrección aritmética de los intervalos causada por un temperamento o por el modo elegido es análoga a la desviación del

individuo respecto del tipo de la especie: incluso las notas disonantes, que no forman ningún intervalo definido, pueden compararse a los monstruosos engendros entre dos especies animales o entre hombre y animal. — Pero a todas esas voces de bajo y de relleno que forman la *armonía* les falta aquella conexión en el avance que solo posee la voz superior, la que canta la *melodía*, [que es también la única que se mueve rápida y ligera en modulaciones y escalas, mientras que todas las demás tienen un movimiento más lento, sin una conexión que se mantenga en cada una por sí misma. El que más pesadamente se mueve es el bajo, el representante de la masa bruta: su ascenso y descenso se produce en grandes intervalos, en terceras, cuartas o quintas, pero nunca en una nota, a no ser que se trate de un bajo transportado<sup>69</sup> por un doble contrapunto. Ese movimiento lento le es esencial también desde el punto de vista físico: una escala rápida o un quiebro en tono grave no se puede ni siquiera imaginar. Más rápidas, pero todavía sin una conexión melódica y una progresión conveniente, se mueven las voces de relleno más altas, que van paralelas al mundo animal. La marcha inconexa y la regular determinación de todas las voces de relleno es análoga al hecho de que en todo el mundo irracional, desde el cristal hasta el animal más perfecto, ningún ser posee una conciencia verdaderamente coherente que convierta su vida en una totalidad con sentido, ninguno experimenta tampoco una sucesión de desarrollos espirituales, ninguno se perfecciona con la instrucción, sino que todo se mantiene igual en todo momento, tal y como es según su especie, determinado por una ley irrevocable. — Por último, en la *melodía*, en la voz cantante que dirige el conjunto y, avanzando libremente de principio a fin en la conexión ininterrompida y significativa de *un* pensamiento, representa una totalidad, reconozco el grado superior de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y el afán del hombre. Solo él, por estar dotado de razón, ve siempre hacia delante y hacia atrás en el camino de su realidad y de las innumerables posibilidades, y así completa un curso vital reflexivo y conectado como una totalidad. — En correspondencia con eso, solo la *melodía* tiene una conexión significativa e intencional de principio a fin. Ella narra, en consecuencia, la historia de la voluntad iluminada por el conocimiento, cuya imagen en la realidad es la serie de sus actos; pero dice más, cuenta su historia más secreta, pinta cada impulso, cada aspiración cada movimiento de la

67. [Sonidos armónicos.]

68. *Ripensimmen*: véase p. 183 [p. 208], nota 26. [N. de la T.]

69. Véase el volumen de los Complementos, p. 517 [p. 504]. [N. de la T.]

307 voluntad: todo aquello que la razón resume bajo amplio y negativo concepto de sentimiento, no pudiendo dar cabida a nada más en su abstracción. | Por eso se ha dicho siempre que la música es el lenguaje del sentimiento y la pasión, como las palabras son el lenguaje de la razón: ya Platón la interpreta como ἡ τῶν μελῶν κίνησις μεμυμένη, ἐν τοῖς παθημασιν ὅταν ψυχῇ γίνηται.<sup>70</sup> (*melodiarum motus, animi affectus imitans*), *De leg.* VII, y también Aristóteles dice: διὰ τὶ οἱ ῥυθμοὶ καὶ τὰ μέλη, φωνῆ ὄσα, ἦθεον εὐκείῃ (*cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes sese exhibent?*) *Probl.*, c. 19.

La esencia del hombre consiste en que su voluntad aspira a algo, queda satisfecha y vuelve de nuevo a ambicionar, y así continuamente; incluso su felicidad y bienestar consisten únicamente en que aquel tránsito desde el deseo a la satisfacción y desde esta al nuevo deseo avance rápidamente, ya que la falta de satisfacción es sufrimiento y la del nuevo deseo nostalgia vacía, *languor*, aburrimiento; de igual manera, y en correspondencia con eso, la esencia de la melodía es una continua desviación y apartamiento de la tónica a través de mil caminos, no solo a los niveles armónicos de la tercera y la dominante sino a cualquier nota: a la séptima disonante, a los intervalos aumentados, pero siempre termina en un retorno al bajo fundamental: por todos esos caminos expresa la melodía el multiforme afán de la voluntad, pero también expresa su satisfacción mediante la recuperación final de un intervalo armónico y, en mayor medida, de la tónica. La invención de la melodía, el desvelamiento de todos los secretos más profundos del querer y el sentir humanos, constituye la obra del genio, cuya acción está aquí más claramente alejada de toda reflexión e intencionalidad consciente que en ningún otro caso, pudiendo denominarse inspiración. El concepto es aquí, como en todos los campos del arte, estéril: el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, igual que una sonámbula hipnotizada informa de cosas de las que en vigilia no tiene noción alguna. De ahí que en un compositor, más que en ningún otro artista, el hombre esté completamente separado y diferenciado del artista. Hasta en la explicación de este arte admirable muestra el concepto su escasez y sus límites: no obstante,

70. [El movimiento de las melodías que imita al alma cuando es movida por las pasiones.]

71. [¿Por qué los ritmos y las melodías, siendo sonidos, se asemejan a los sentimientos?]

308 quisiera intentar llevar adelante nuestra analogía. — Así como el rápido tránsito del deseo a la satisfacción | y de este al nuevo deseo constituye la felicidad y el bienestar, las melodías ágiles y sin grandes desviaciones son alegres; las lentas que caen en dolorosas disonancias y no vuelven a la tónica más que a través de muchos compases son tristes, en analogía con la satisfacción demorada y dificultada. El retraso en el nuevo movimiento de la voluntad, el *languor*, no podría expresarse más que manteniendo la tónica, lo cual enseguida produciría un efecto insoportable: a eso se aproximan ya las melodías muy monótonas y sosas. Las frases breves y claras de la música rápida de baile parecen hablar solamente de la felicidad común que se consigue fácilmente; por el contrario, el *allegro maestoso*, en sus grandes frases, sus largos desarrollos y sus amplias desviaciones, señala un mayor y más noble afán hacia un fin lejano y su consecución final. El *adagio* habla del sufrimiento de una aspiración grande y noble que desdeña toda felicidad mezquina. ¡Pero qué admirable es el efecto del modo menor y mayor! Qué asombroso es que el cambio de medio tono, la entrada de la tercera menor en vez de la mayor, nos imponga inmediata e inevitablemente un sentimiento penoso e inquieto del que el modo mayor nos libera con la misma rapidez. El *adagio* en modo menor logra la expresión del máximo dolor y se convierte en la más conmovedora queja. La música de baile en modo menor parece señalar la pérdida de una felicidad mezquina que mejor sería despreciar, o también aparenta hablar de la consecución de un fin banal a base de esfuerzos y fatigas. — El número inagotable de posibles melodías se corresponde con el carácter inagotable de la naturaleza en la diversidad de individuos, fisonomías y cursos vitales. El paso de un modo a otro, al suprimir la conexión con el precedente, se asemeja a la muerte en la medida en que en ella acaba el individuo; pero la voluntad que en él se manifiesta vive después como antes manifestándose en otros individuos cuya conciencia, sin embargo, no tiene conexión alguna con la del anterior.

309 Pero al demostrar todas las analogías presentadas nunca hemos de olvidar que la música no tiene con ellas una relación directa sino meramente indirecta; porque nunca expresa el fenómeno sino solo la esencia interior, el en sí de todo fenómeno, la voluntad misma. De ahí que no exprese | esta o aquella alegría particular y determinada, esta o aquella aflicción, dolor, espanto, júbilo, diversión o sosiego, sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* espanto, *el* júbilo, *la* diversión y *el* sosiego *mismos*, en cierto sentido, *in abstracto*; expresa su esencia sin accesorio alguno Y, por tanto, sin sus moti-



vos. Sin embargo, la comprendemos perfectamente en su quintesencia abstraída. A eso se debe que nuestra fantasía sea tan fácilmente excitada por ella y tentada a dar forma a aquel mundo espiritual, invisible pero de vivo movimiento y que nos habla inmediatamente, a revestirlo de carne y hueso, esto es, a materializarlo en un ejemplo análogo. Ese es el origen del canto con palabras y, finalmente, de la ópera, cuyo texto, precisamente por ello, nunca debe abandonar ese puesto subordinado para convertirse en la cuestión principal y hacer de la música un simple medio de su expresión, lo cual sería un gran desacierto y un grave absurdo. Pues la música siempre expresa exclusivamente la quintesencia de la vida y de sus acontecimientos, no estos mismos, por lo que sus diferencias no siempre forman parte de ella. Precisamente esa universalidad que le es propia en exclusiva dentro de la más exacta definición le otorga el alto valor que tiene como panacea de todos nuestros sufrimientos. Así pues, si la música intenta ajustarse demasiado a las palabras y amoldarse a los acontecimientos, se está esforzando en hablar un lenguaje que no es el suyo. Nadie se ha mantenido tan libre de este defecto como *Rossini*: por eso su música habla su *propio* lenguaje con tanta claridad y pureza que no necesita para nada las palabras y ejerce todo su efecto también cuando es ejecutada solo con instrumentos.

Conforme a todo esto, podemos considerar el mundo fenoménico, o la naturaleza, y la música como dos expresiones diferentes de una misma cosa que es el único elemento mediador de la analogía entre ambas, siendo preciso su conocimiento para comprender dicha analogía. En consecuencia, la música, considerada como expresión del mundo, es un lenguaje sumamente universal que es incluso a la universalidad de los conceptos más o menos lo que estos a las cosas individuales. Pero la suya no es en modo alguno aquella universalidad vacía de la abstracción sino | de otro tipo totalmente distinto, y va unida a una clara determinación general. En eso se parece a las figuras geométricas y los números que, en cuanto formas generales de todos los posibles objetos de experiencia y siendo aplicables *a priori* a todos ellos, sin embargo no son abstracciones sino intuitivos y plenamente determinados. Todos aquellos procesos interiores del hombre que la razón lanza dentro del amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados por el infinito número de melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma y sin la materia, siempre según el sí y no según el fenómeno, expresando, por así decirlo, su alma

310

318

interior sin el cuerpo. Desde esta relación íntima que tiene la música con el verdadero ser del mundo se puede explicar también el hecho de que cuando en una escena, acción, proceso o entorno suena una música adecuada, esta parece abrirnos su sentido más secreto y se presenta como su más correcto y claro comentario; como también explica que a quien se entrega totalmente a la impresión de una sinfonía es como si le pasaran por delante todos los sucesos posibles de la vida y el mundo: sin embargo, cuando se para a pensar no es capaz de señalar ninguna semejanza entre aquel juego de sonidos y las cosas que se le venían a la cabeza. Pues, como se dijo, la música difiere de las demás artes en que no es copia del fenómeno o, mejor dicho, de la adecuada objetividad de la voluntad, sino que es una copia inmediata de la voluntad misma y representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. Por lo tanto, podríamos igualmente llamar al mundo música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo: a partir de aquí resulta comprensible por qué la música resalta cualquier pintura y hasta cualquier escena de la vida real y del mundo, incrementando su significación; y tanto más cuanto más análoga es su melodía al espíritu interior del fenómeno dado. A eso se debe el que se pueda poner a la música un poema, en el canto, o una representación intuitiva, en la pantomima, o ambas, en la ópera. Tales imágenes individuales de la vida humana que se ponen al lenguaje universal de la música no están nunca vinculados ni se corresponden con ella de forma absolutamente necesaria, sino que tienen con ella | la simple relación de un ejemplo cualquiera con un concepto general: representan en la determinación de la realidad lo que manifiesta la música en la universalidad de la mera forma. Pues en cierta medida las melodías son, igual que los conceptos generales, una abstracción de la realidad. En efecto, esta, o sea, el mundo de las cosas individuales, suministra lo intuitivo, lo especial e individual, el caso particular, tanto a la universalidad de los conceptos como a la universalidad de las melodías, aunque ambas universalidades se oponen en cierto sentido; porque los conceptos no contienen más que las formas abstraídas de la intuición, algo así como la cáscara externa quitada a las cosas, así que son abstracciones en el sentido propio; en cambio, la música ofrece el núcleo más íntimo que precede a toda configuración, o el corazón de las cosas. Esta relación se puede expresar muy bien en el lenguaje de los escolásticos diciendo: los conceptos son los *universalia post rem*, la música ofrece los *universalia ante rem* y la realidad los *universalia in re*<sup>72</sup>.

311

72. [Universales después / antes / en la cosa.]

319

ción, y que lo expresa en una sola materia, las simples notas, con la máxima verdad y determinación; si además, según mi opinión y mi intento, la filosofía no es más que una cómpeta y correcta reproducción y expresión del ser del mundo en conceptos muy generales, ya que solo en ellos resulta posible una visión de aquel ser que sea suficiente y aplicable en todos los casos: entonces, el que me haya seguido y penetrado en mi pensamiento no lo encontrará muy paradójico si digo que, supuesto que se consiguiera ofrecer una explicación de la música plenamente correcta, completa y que llegase hasta el detalle, es decir, una pormenorizada reproducción en conceptos de lo que ella expresa, esta sería al mismo tiempo una suficiente reproducción y explicación del mundo en conceptos o algo de ese tenor, es decir, sería la verdadera filosofía; y, en consecuencia, la anterior | sentencia de Leibniz, que es totalmente correcta desde un punto de vista inferior, podemos parafrasearla en el sentido de nuestra visión superior de la música del siguiente modo: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*<sup>73</sup>. Pues *savoir*, saber, significa siempre depositar en conceptos abstractos. Pero además, en virtud de la verdad de la sentencia de Leibniz muchas veces confirmada, la música, al margen de su significado interno o estético y considerada de forma meramente externa y empírica, no es más que el medio de captar inmediatamente e *in concreto* grandes cifras y relaciones numéricas complejas que en otro caso solo podríamos conocer de manera mediata, captándolas en conceptos; así, mediante la unión de aquellas dos visiones de la música tan distintas aunque correctas, podemos hacernos una idea de la posibilidad de una filosofía de los números semejante a la de Pitágoras y la de los chinos en el *I Ching*<sup>74</sup>, y así interpretar en ese sentido aquella sentencia de los pitagóricos que cita Sexto Empírico (*Adv. Math*, L. VII): τῷ ἀριθμῷ δὲ τὰ πᾶν ἐτέλουκεν<sup>75</sup> (*numero cuncta assimilantur*). Y si finalmente aplicamos esta opinión a nuestra anterior interpretación de la armonía y la melodía, encontraremos que una mera filosofía moral sin explicación de la naturaleza tal y como la que Sócrates quiso implantar es análoga a una melodía sin armonía, que es lo que Rousseau quería exclusivamente; y, en oposición a eso, una mera

73. [La música es el ejercicio oculto de la metafísica por parte de un espíritu que no sabe que está filosofando.]

74. Véase p. 31 [p. 75] nota 12. [N. de la T.]

75. [Todo se asemeja al número.]

Al sentido universal de la melodía añadida a un poema podrían corresponder en igual grado otros ejemplos del contenido universal expresado en ella elegidos a voluntad. Por eso la misma composición encaja con muchas estrofas, y de ahí también el *vaudeville*. Pero el hecho de que sea posible en general la relación entre una composición y una representación intuitiva se basa, como se dijo, en que ambas no son más que distintas expresiones del mismo ser íntimo del mundo. Cuando en algunos casos particulares existe realmente esa relación, esto es, cuando el compositor ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los impulsos de la voluntad que constituyen el núcleo de un acontecimiento, entonces la melodía del canto y la música de la ópera son plenamente expresivas. Pero la analogía entre ambas descubierta por el compositor tiene que haber surgido del conocimiento inmediato de la esencia del mundo sin que su razón lo sepa, y no puede ser una imitación mediada por conceptos de manera intencional: en caso contrario, la música no expresa la esencia interna, la voluntad misma, sino que se limita a imitar el fenómeno de forma insatisfactoria; eso es lo que hace en realidad la música imitativa, por ejemplo, *Las cuatro estaciones* de Haydn y también su *Creación* en | muchos pasajes en los que se imitan directamente fenómenos del mundo intuitivo; lo mismo ocurre en todas las piezas de batallas, y es totalmente reproducible.

La inexpressable inimitabilidad de toda música, que la hace pasar ante nosotros como un paraíso familiar pero eternamente lejano y le da un carácter tan comprensible pero tan inexplicable, se debe a que reproduce todos los impulsos de nuestro ser más íntimo, pero separados de la realidad y lejos de su tormento. Entretanto, la seriedad que le es esencial y que excluye de su dominio inmediato todo lo irrisorio se explica porque su objeto no es la representación, única cosa respecto de la cual es posible el engaño y la irrisión, sino que su objeto inmediato es la voluntad y esta es en esencia lo más serio de todo, en cuanto aquello de lo que todo depende. — Cuán rico y significativo es su lenguaje, lo atestiguan incluso los signos de repetición junto con el *da capo*, que en las obras del lenguaje hablado serían insoportables y en ella, en cambio, resultan muy adecuados y agradables; pues para comprenderlo bien hay que oírlo dos veces.

Si en toda esta descripción de la música me he esforzado por poner en claro que ella expresa en un lenguaje altamente universal la esencia interior, el en sí del mundo que nosotros pensamos con el concepto de voluntad de acuerdo con su más clara manifesta-

314

física y metafísica sin ética se corresponde con una mera armonía sin melodía. — Séame permitido vincular con estas consideraciones de soslayo algunas observaciones referentes a la analogía de la música con el mundo fenoménico. En el libro anterior vimos que el grado superior de objetivación de la voluntad, el hombre, no podía aparecer solo y desgajado sino que presupone los grados que están por debajo de él y estos a su vez los inferiores: igualmente, la música, que como el mundo objetiva inmediatamente la voluntad, solo se completa en la armonía entera. Para ejercer todo su efecto, la voz cantante de la melodía necesita el acompañamiento de todas las demás voces, hasta el bajo más grave que hay que considerar como el origen de todo: la melodía se acopla a la armonía como parte integrante suya, y esta a aquella: ¡y al igual que solo así, en una totalidad armónica, expresa la música lo que se propone expresar, también la voluntad única y extratemporal encuentra su perfecta objetivación solamente en la completa unión de todos los grados que revelan su esencia en innumerables grados de claridad ascendente. — Sumamente curiosa es la siguiente analogía. En el libro anterior hemos visto que, a pesar de la adecuación recíproca de todos los fenómenos de la voluntad respecto de las especies, adecuación que da lugar a la consideración teleológica, sin embargo sigue habiendo un conflicto irresoluble entre aquellos fenómenos en cuanto individuos, que es visible en todos sus niveles y convierte el mundo en un constante campo de batalla de todos aquellos fenómenos de una y la misma voluntad, cuya interna contradicción consigo misma se hace así visible. También hay algo correspondiente a eso en la música. En efecto, un sistema de notas puramente armónico no es solo física sino también aritméticamente imposible. La mismas cifras por las que se expresan las notas tienen irracionalidades insolubles: no se puede ni siquiera calcular una escala en la que cada quinta sea a la tónica lo que 2 a 3, cada tercera mayor lo que 4 a 5, cada tercera menor lo que 5 a 6, etc. Pues si las notas tienen una relación exacta con la tónica, dejan de tenerla entre sí, ya que, por ejemplo, la quinta tendría que ser la tercera menor de la tercera, etc.: pues las notas de la escala son comparables a actores que han de representar ahora este y ahora aquel papel. Por eso una música totalmente exacta no se puede ni siquiera pensar, por no hablar de componerla; y por esa razón toda posible música se desvía de la perfecta pureza: no puede más que encubrir sus disonancias esenciales distribuyéndolas por todas las notas, es decir, a través del

temperamento. Véase sobre esto la *Acústica* de Chladni, § 30, y su *Breve compendio de acústica*, página 127<sup>6</sup>.

Tendría que añadir algunas observaciones sobre el modo en que la música es percibida: única y exclusivamente en el tiempo, con total exclusión del espacio y sin influjo del conocimiento de la causalidad, esto es, del entendimiento: pues ¡las notas producen como efecto la impresión estética sin que nos remitamos a la causa, como ocurre en la intuición. — Sin embargo, no quiero prolongar todavía más mis consideraciones, puesto que quizá haya sido ya demasiado prolijo en este libro o haya entrado en demasiado detalle. Pero mi propósito lo hacía necesario, y menos se desaprobará si se tiene presente la importancia y alto valor del arte, raras veces lo bastante reconocidos, considerando que en nuestra opinión todo el mundo visible es la simple objetivación, el espejo de la voluntad, que le acompaña para que se conozca a sí misma y, como pronto veremos, para hacer posible su salvación; y, al mismo tiempo, que el mundo como representación, si le permitimos ocupar nuestra conciencia a él solo tomado por separado y desgajado del querer, constituye el aspecto más grato y el único inocente de la vida: entonces tenemos que ver el arte como la máxima elevación, el más perfecto desarrollo de todo eso; porque produce lo mismo que el mundo visible, solo que más concentrado, más perfecto y con intención y discernimiento, por lo que podemos llamarlo la flor de la vida en el pleno sentido de la palabra. Si todo el mundo como representación no es más que la visibilidad de la voluntad, el arte es la explicitación de esa visibilidad, la *camera obscura* que muestra los objetos en su pureza y permite abarcartos y reunirlos mejor, el teatro en el teatro, la escena en la escena, como en *Hamlet*.

El placer de todo lo bello, el consuelo que procura el arte, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las fatigas de la vida, ese privilegio que tiene el genio sobre los demás y que le compensa del sufrimiento — incrementado en él en proporción a la claridad de la conciencia — y de la soledad que sufre en medio de una especie heterogénea, todo eso se debe a que, como se nos mostrará más adelante, el en sí de la vida, la voluntad, la existencia misma es un continuo sufrimiento tan lamentable como terrible; pero eso mismo, solo en cuanto representación, innuido de forma pura o reproducido por el arte, se halla libre de tormentos y ofrece un importante espectáculo. Este aspecto puramente cognoscible del mundo y su

315

76. Véase sobre este tema el capítulo 39 del segundo volumen.

| reproducción en cualquier arte constituye el elemento del artista. A él le fascina contemplar el espectáculo de la objetivación de la voluntad: se queda parado en él, no se cansa de contemplarlo y de reproducirlo en su representación, y entretanto él mismo corre con los costes de la representación de aquel espectáculo, es decir, él mismo es la voluntad que así se objetiva y permanece en continuo sufrimiento. Aquel conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte para él en un fin en sí mismo, y en él se queda. Por eso tal conocimiento no se convierte para él en un aquietador de la voluntad, como en el libro siguiente veremos que ocurre con el santo que ha llegado a la resignación; no le redime de la vida para siempre sino solo por un instante, y para él no constituye todavía el camino para salir de ella sino un consuelo pasajero en ella; hasta que su fuerza así incrementada, cansada finalmente del juego, se aferra a la seriedad. Como símbolo de este tránsito podemos considerar la *Santa Cecilia* de Rafael. Y también nosotros queremos dirigirnos a la seriedad en el libro siguiente.

## LIBRO CUARTO

## EL MUNDO COMO VOLUNTAD

## SEGUNDA CONSIDERACIÓN:

AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN DE LA VOLUNTAD DE VIVIR  
AL ALCANZAR EL COMOCIMIENTO

## LA IDEA PLATÓNICA: EL OBJETO DEL ARTE

*Tempore quo cognitio simul advenit, amor e medio supersurrexit.*

[En el momento en que sobreviene el conocimiento se ha elevado de ahí el deseo.]

*Oupnet'hat*, studio Anquetil Duperron, vol. II, p. 216.