

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y CREACIÓN ARTÍSTICA EN LA FILOSOFÍA DEL INCONSCIENTE DE EDUARD VON HARTMANN

*"En la producción de la belleza artística
la Idea actúa en el artista como un factor
específico de tipo inconsciente"*¹.

1

Si Eduard von Hartmann hubiese llegado a conocer el destino de su pensamiento filosófico, habría encontrado motivos más que justificados para confirmar su acendrado pesimismo. En efecto, a pesar de lo cuantioso de su producción escrita (más de cuarenta obras), E. v. Hartmann es hoy día un autor casi completamente ignorado. Este olvido debió comenzar relativamente pronto: tras escribir su obra más importante, la *Filosofía del Inconsciente* [*Philosophie des Unbewussten*, publicada en Berlín en 1869], que suscitó gran expectación –llegó a alcanzar hasta once ediciones sucesivas–, recibió fuertes críticas que terminaron por crear un profundo silencio alrededor de su figura. La victoria de sus adversarios fue tan completa que, ya en su tiempo, Hartmann sólo tuvo seguidores entre teósofos mediocres, como el Barón de Hellenbach o el Barón du Prel, o filósofos de tercera fila, como E. Becher, B. Bavink o A. Drews; con el tiempo, este postergamiento se ha acentuado: actualmente Hartmann es considerado sólo como un epígono, "el último metafísico del siglo XIX"², un pensador marginal y ecléctico, carente

1. HARTMANN, E. v., *Philosophie des Schönen*, 2 Auflage. Neu hrs. von Richard Müller Freienfels. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin, 1924, p. 447.

2. LEHMANN, G., *Historia de la Filosofía. vol. VIII. La filosofía del siglo XIX. Tomo II*, Ed. Hispano Americana, México, 1964, p. 136.

de personalidad, y únicamente capacitado para hilvanar retazos de las grandes filosofías del pasado³.

Aunque hay que reconocer que esta imagen preconcebida del filósofo berlinés es hasta cierto punto aceptable, parece necesario, sin embargo, reivindicar también el lado original de su pensamiento, así como la fecundidad y brillantez de algunas de sus intuiciones. En este artículo nos proponemos analizar brevemente una de las facetas de la filosofía hartmanniana más descuidadas por los estudiosos: nos referimos a su análisis de la experiencia estética y artística, tal como se desarrolla en la *Filosofía del Inconsciente*; podremos comprobar cómo, en las páginas que dedica a este problema, Eduard von Hartmann prolonga la reflexión sobre el Inconsciente iniciada por Schelling y Schopenhauer en una línea que conduce al pensamiento freudiano y, en el terreno artístico, abre camino a movimientos como el expresionismo o el surrealismo, en los que los impulsos creativos procedentes del Inconsciente juegan un papel fundamental.

2

Al repasar la biografía de Eduard von Hartmann podemos darnos cuenta inmediatamente de lo importante que debió ser para él el arte. Nacido en Berlín el 23 de Febrero de 1842, el joven Eduard, como su padre, el oficial de artillería Robert Hartmann, sintió también inclinación por la carrera de las armas, ingresando en este cuerpo en 1858; sirvió como voluntario en el Regimiento de Dragones de la Guardia, pasando tres años en la Escuela de Artillería de Berlín. Sin embargo, a los veintidós años una enfermedad en la rodilla, efecto de una herida casual, le impidió continuar en el servicio; tenía entonces el grado de teniente y presentó la dimisión de su cargo (1865). Durante estos años E. v. Hartmann había alternado los estudios de física y matemáticas con los de bellas artes; se aficionó a la pintura, la música y la poesía, pero no llegó a alcanzar la maestría en ninguna de ellas, por lo que, finalmente, se vio obligado a aceptar su fracaso y decidió reorientar su vida. Desde entonces, con una entereza admirable, y postrado en ocasiones en el lecho, presa de agudos dolores, se dedicó a la investigación filosófica, entregándose a ella con auténtica pasión. En realidad, E. v. Hartmann venía escribiendo ya desde 1858, pero sólo en 1863 concibió el plan general de su filo-

3. En este sentido, Nietzsche hablaba despectivamente de E. v. Hartmann refiriéndose a él como "Hartmann, el amalgamador" (Cfr. LEHMANN, G., *Op. cit.*, p. 157).

sofía y, una vez retirado en Grosslichterfelde, trabajó en ella desde 1864 hasta su muerte en 1906, terminando en 1867 su obra fundamental, que verá la luz, como indicamos anteriormente, en 1869. En 1867 había conseguido el doctorado en filosofía por la Universidad de Rostock con una tesis sobre el método dialéctico en Hegel (*Über die dialektische Methode*, Berlín, 1868), lo que da cuenta de su meritorio esfuerzo intelectual, ya que su formación se había realizado sin maestros y sin seguir apenas los cursos universitarios; por lo demás, cabe suponer que su carrera militar troncada, el constante sufrimiento físico infligido por su lesión y, finalmente, sus vanos intentos por alcanzar un nivel aceptable en el campo del arte, llevaron a E. v. Hartmann a incubar el talante melancólico, típicamente romántico, que emana de sus escritos, y que tiene su fuente más próxima en los escritos de Arthur Schopenhauer. La lectura de sus páginas suscita en nosotros una sensación de "tristeza crepuscular" semejante a la que provoca la música de su contemporáneo el compositor Johannes Brahms (1833-1897).

3

En la *Filosofía del Inconsciente*, E. v. Hartmann presenta un sistema filosófico francamente ecléctico, en el que encontramos una asombrosa variedad de influencias: la teoría del Espíritu de Hegel, la doctrina de la Voluntad y el pesimismo de Schopenhauer, la filosofía schellinguiana sobre el Inconsciente, el optimismo de Leibniz...; todo ello unido a una pretensión de asentar cualquier tesis especulativa sobre los resultados de las ciencias naturales.

Según E. v. Hartmann, la simple aplicación del método inductivo nos permite constatar que, tanto los sucesos naturales como los psíquicos, así como su aparente finalidad, sólo pueden explicarse suponiendo que el Principio del Ser, lo Absoluto, es lo Inconsciente. Lo Inconsciente es lo incondicionado, lo que no puede a su vez explicarse por medio de ninguna relación; es el fundamento del mundo, en el cual éste se autodespliega y manifiesta ⁴. Lo Inconsciente, considerado como Absoluto, abarca la Naturaleza y el Espíritu, y, por consiguiente, se sitúa por encima de la Voluntad schopenhaueriana y de la Idea hegeliana; en realidad, lo Inconsciente tiene como atributos irreductibles la Voluntad y la Idea. Como Voluntad, es lo que se encuentra a la base de la existencia del mundo (es el *que [dass]* del mundo);

4. Cfr. "Hartmann, E. v." en: FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid, 19886, Vol. II, p. 1436, *vox signans*.

como Idea, es responsable de la esencia específica de cada uno de los seres que en dicho mundo existen (*qué cosa [was] es*). En alguna medida puede decirse que la concepción de la realidad de E. v. Hartmann es panteísta; el Inconsciente, concebido como principio absoluto, como Uno-Todo, es identificable con Dios: una esencia y una actividad única, de la cual Voluntad y Razón son aspectos diferentes, pero complementarios, y en la cual se sintetizan las actividades productoras en todos los terrenos⁵. En el Inconsciente tiene su origen, de modo evolutivo, y mediante un ascenso gradual, todo el proceso cósmico, la conciencia humana y la Historia misma: todos los individuos que componen el inmenso fresco de la realidad son manifestaciones del Inconsciente, de ese "Dios" hartmanniano, que, por ser impersonal e inmanente, nada tiene que ver con el Dios personal del teísmo, y que, a juicio de Hartmann, representa el fundamento de "la religión del porvenir"⁶.

4

La síntesis en lo Inconsciente de Voluntad e Idea hace que en todos los seres de la realidad se manifieste una Voluntad que tiende a realizar un fin inmanente, coincidente con la Idea o esencia de cada ser. Lo Inconsciente guía el desarrollo de todos los seres naturales, como se pone claramente de manifiesto en la vida orgánica, sus funciones e instintos. En este sentido, E. v. Hartmann jamás aceptó la teoría darwiniana, porque, a su juicio, tiende a ver en los seres naturales un producto mecánico de la lucha por la existencia; para él, en cambio, los seres naturales son producto, por una parte, de la Voluntad inconsciente que impulsa su desarrollo, y, por otro, de la Idea, asimismo inconsciente, que orienta su evolución, moldeándolos plásticamente, siguiendo lo que Hartmann denomina una "pulsión" o "instinto de belleza", que recorre toda la naturaleza. Ésta no debe ser considerada sólo un gran campo de batalla, como quiere Darwin, sino, ante todo, como *una inmensa obra de arte*. Prueba de ello es que, cuando los seres vivos se ven liberados de la necesidad de luchar por sobrevivir, en la que impera la Voluntad, desarro-

5. "La multiplicidad de los fenómenos naturales debe ser absorbida en la unidad divina como en la esencia que es estos fenómenos mismos." (HARTMANN, E. v., *La religión del porvenir* (trad. de A. Zozaya), Bib. Econ. Filos. tomo XXXIX, Madrid, 1882, p. 186).

6. "Si se considera el estado actual de la ciencia, lo más verosímil es que la religión del porvenir [...] será un panteísmo, y con más precisión, un *monismo panteísta* [...] o un monoteísmo inmanente impersonal, cuya divinidad tenga al mundo, su manifestación subjetiva, no fuera de sí, sino en sí. (*Ibidem*, p. 205)".

llan una espléndida belleza por sí mismos, más allá de las condiciones concretas que impone la competencia vital; así sucede, por ejemplo, en el caso de las flores cultivadas artificialmente:

"¡Qué insuficiente parece la teoría de Darwin desde el punto de vista estético! Si, según él, se admite que la facultad de producir formas coloreadas en las plumas se transmite por herencia, el gusto estético de los animales, que preside la unión de los sexos, trabajará para reproducir los individuos más bellos y para aumentar, de generación en generación, la belleza individual de las plumas. ¡Indudablemente! Así se explica que lo menos, desarrollándose, engendre lo más; pero ¿de dónde viene ese menos? Si el dibujo y los colores no existiesen ya en las plumas, ¿cómo fundar la selección sexual sobre la belleza del plumaje? Es menester admitir que la cualidad que se trata de explicar ya preexiste, aunque en débil grado, en la elección sexual. La teoría de Darwin reposa sobre la hipótesis de que la propiedad de producir el dibujo y los colores del plumaje se transmite por herencia, ¡pero esta transmisión hereditaria supone ya en los ascendientes la propiedad en cuestión! [...] [Así pues], el concepto de herencia no explica en modo alguno la *aptitud* misma, sino sólo cómo ha alcanzado este individuo la posesión de tal aptitud. La aptitud misma permanece en Darwin como una *qualitas occulta*. Este naturalista no hace esfuerzo alguno por penetrar en la esencia de esta aptitud. [...] La herencia no explica ni la naturaleza ni la primera aparición de la aptitud en cuestión. No puede decirnos cómo el pájaro, por sí sólo, comienza a repartir entre sus plumas su provisión de colores, de manera que, aunque parezcan irregularmente distribuidas entre las plumas y las barbas, la combinación de todos estos elementos produce dibujos de belleza regular [...]. Estudiando los injertos de las plantas se puede descubrir, asimismo, que la vida y la actividad misteriosa *de la planta misma* obedecen a una pulsión de belleza [*Trieb zur Schönheit*], que en el estado salvaje *es aplastado y ahogado por la lucha por la existencia*. Tan pronto como las plantas, en cierta medida, se liberan de esta lucha, se manifiesta el impulso de belleza y surgen ante nuestros ojos las flores más maravillosas de los brotes más ocultos de los arbustos silvestres. [...] Aquí se tiene la prueba de que el impulso hacia el desarrollo bello radica *en la planta misma*, y sólo puede ser favorecido en las

flores silvestres por la preferencia de los insectos que las buscan, pero ni mucho menos ser producido. Darwin jamás ha intentado explicar cómo son posibles las variedades artificiales o las desviaciones del tipo normal de las plantas, que sobrepasan a éste en belleza, y cómo le basta al ser humano para producir tales variedades *protegerlas contra la muerte debida a la lucha por la existencia*.

"Lo mismo vale para toda la belleza del reino vegetal y animal, incluso para la belleza de la forma en general. Afirmo como principio que cada ser es tan bello como puede serlo en función de su manera de vivir y reproducirse. [...] La *belleza* de cada parte [de un organismo] está limitada por su adecuación a fin en todos los sentidos, en lo que respecta a los intereses prácticos de cada ser; y, en segundo lugar, por la resistencia de la materia bruta, cuyas leyes deben ser respetadas [...]. Allí donde la exigencia superior de la aptitud para la existencia y su capacidad para concurrir a la lucha por la vida permiten una cierta belleza en forma y colores, siempre aparece ésta inmediatamente, incluso allí donde puede carecer por completo de finalidad y de *valor* en lo que se refiere a la aptitud de la especie para concurrir a la lucha por la existencia"⁷.

5

¿Qué lugar ocupan la experiencia estética y el arte en la gran "metafísica del inconsciente" elaborada por E. v. Hartmann?

Nuestro autor incluye su reflexión sobre estos puntos en la segunda parte de la *Filosofía del Inconsciente*, en la que aborda la manifestación del Inconsciente en el espíritu humano. En el capítulo V, titulado "El Inconsciente en el juicio estético y en la producción artística", E. v. Hartmann comienza por rechazar tanto el idealismo (platónico o hegeliano) en estética, como el formalismo, por estimarlos concepciones abstractas que no se ajustan a la experiencia estética tal como ésta se nos ofrece; frente a estas dos posiciones antagónicas, E. v. Hartmann propone un *idealismo concreto*, que

7. *Philosophie des Unbewussten*. Fünfte, neu durchgesehene und vermehrte Auflage, Carl Dunckers Verlag, Berlin, 1873, pp. 248-251 (citaremos esta obra en lo sucesivo con las siglas PhU).

se amolda de modo más preciso a las condiciones específicas en las que se produce la experiencia de lo bello. "Lo bello -dice E. v. Hartmann- sólo llega a ser posible en la especificidad más concreta, ya que es intuible de modo individual"⁸; por ello, el ideal concreto de belleza no puede ser la unidad de un ideal indeterminado, incapaz de concretarse a sí mismo, sino una infinidad de ideales -el ideal del ser humano masculino y femenino, el ideal del niño, del anciano, etc...-; y estos ideales concretos de belleza surgen en la conciencia espontáneamente como resultado del proceso creador del espíritu inconsciente, y no mediante el conocimiento de un ideal abstracto, que, vacío de contenido, no está en condiciones de producir contenido alguno en la conciencia:

"... el proceso creador del espíritu inconsciente, cuyo resultado es el surgimiento del ideal concreto [de belleza] en la conciencia, no necesita apoyarse en la hipótesis de un ideal abstracto; en realidad, no necesita de apoyo alguno, pues porta *en sí* el principio formal del crear estético, y no necesita buscarlo previamente en un ideal de belleza absoluto, que resulta imposible"⁹.

6

E. v. Hartmann analiza primero la aprehensión pasiva [*passiven Aufnahme*] de lo bello. El *juicio estético* no es *a priori*, sino *a posteriori*, ya que surge de la experiencia de lo bello; en cambio, el *placer estético* mismo es un dato inexplicable que encontramos en la conciencia interna, y que no puede surgir sino a partir de un proceso en lo Inconsciente, por lo que cabe considerarlo dado *a priori*.

"El placer estético *mismo* [...], que encontramos en la conciencia como un Factum inexplicable, como la sensación del sonido, del gusto, de los colores, etc, y que aparece tan completo y dado a la experiencia interna como éstas, no puede deber su origen más que a un proceso en el inconsciente"¹⁰.

8. PhU, p. 234.

9. PhU, p. 235.

10. PhU, p. 237.

El juicio estético está, por consiguiente, fundado empíricamente, y su fundamento se encuentra en la impresión estética que, a su vez, se origina en lo Inconsciente ¹¹, y se distingue de la impresión puramente sensible por reposar sobre esta última: las cualidades sensibles surgen inconscientemente como una reacción inmediata del alma a los estímulos nerviosos, mientras que la impresión estética se suscita a partir de impresiones sensibles ya existentes; E. v. Hartmann la considera una "reacción de segundo orden" [*eine Reaction zweiter Ordnung*]¹². Esta diferencia motiva que, mientras la aparición de la impresión sensible permanece para nosotros oculta para siempre en una oscuridad impenetrable, el proceso de surgimiento de la impresión estética es, hasta cierto punto, reconstruible y comprensible por la conciencia.

7

La producción activa [*activen Production*] de la Belleza tiene su raíz en la fantasía creadora [*schöpferischen Phantasie*] y en la imaginación [*Einbildungskraft*]. Estas facultades tiene distintos grados de vivacidad [*verschiedene Grade der Lebhaftigkeit*], y, coincidiendo con Fechner, E. v. Hartmann sostiene que se encuentran mejor repartidas entre las mujeres que entre los hombres, y entre estos, disponen de mayor fuerza de imaginación aquellos que no se dedican a temas relacionados con la seca abstracción formal ¹³.

En el grado más elevado de capacidad imaginativa, que se da en los artistas notables, las imágenes que se ofrecen ante la mente equivalen casi a las impresiones de los sentidos, y pueden evocarse a voluntad en el campo visual con los ojos cerrados. E. v. Hartmann cita el ejemplo de un pintor al que le bastase sólo un cuarto de hora de pose de su modelo, siendo capaz luego de representarse su imagen a discreción para retratar al personaje con toda nitidez. Según E. v. Hartmann, el proceso es muy parecido al que tiene lugar en la formación de los sueños. A su juicio, esta potencia creadora de la imaginación, procedente del Inconsciente, actúa en todos nosotros, aunque a nivel más simple y reducido; no obstante, si queremos entender bien las creaciones

11. Cfr. PhU, p. 238: “[...] el juicio estético es un juicio fundado empíricamente; sin embargo, tiene su fundamento en la impresión estética, cuyo proceso de surgimiento cae absolutamente del lado de lo Inconsciente.”

12. PhU, p. 238.

13. Cfr. PhU, p. 238.

de la imaginación artística, podemos partir perfectamente del estudio de las creaciones fantásticas del sueño ¹⁴.

La fuerza de la imaginación o fantasía productiva es la que permite a los artistas tener en la mente composiciones completas, o actos dramáticos con múltiples personajes –el caso más claro, según Hartmann, es el de Mozart, quien no confiaba su obra a la partitura más que después de habérsela representado con una precisión casi absoluta en la mente, llegando a poder componer mentalmente otras obras mientras transcribía las anteriormente creadas–. Retomando las tesis de Schopenhauer, Hartmann sostiene que la *genialidad* de un artista parte de una intensidad inusual de la capacidad de intuición sensible, basada en la fuerza de la imaginación y la fantasía creadora, afirmando que el "furor divino" y la "inspiración" que la tradición ha atribuido al gran artista desde siempre se deben a dicha intuición:

"La experiencia prueba que no ha habido ningún genio verdadero que no haya poseído en alto grado esta intuición sensible, al menos en su especialidad. Además, no cabe duda que, si en nuestra época, caracterizada por el frío entendimiento, todavía son posibles tales ejemplos, es concebible que, en época anteriores, en las que la intuición sensible estaba mucho más entrenada y frecuentada, y menos oprimida por el pensar abstracto, y en las que el ser humano se entregaba con mayor abandono a los influjos buenos o malos de su genio o daimon, también haya existido una mezcla de intuición sensible arbitraria y alucinación involuntaria en los artistas inspirados, como sucedía en los santos mártires, profetas y místicos; y tal mezcla no debía tener nada de extraño para estos hijos de una naturaleza más feliz, que no habían aún abandonado el seno de su augusta Madre, como lo prueba la sentencia que nos ha dejado el entusiasta Platón (Fedro): "Lo que un hombre excelente produce en el *delirio sagrado, que es mejor que la seca reflexión*, es lo divino; en ello el alma reconoce como en una imagen resplandeciente lo que vio en horas de éxtasis, siguiendo a los dioses, y al contemplarlo, necesariamente se llena de placer y amor". "La locura no es en absoluto un mal, sino que a ella debe sus más grandes bienes la Hélade." Todavía en tiempos de Cicerón se llamaba a la inspiración poética *furor poeticus*.

14. Cfr. PhU, *Adiciones a la Fenomenología del Inconsciente*, pp. 238-239.

En los tiempos modernos, Shaftesbury ha insistido sobre la significación fundamental del *entusiasmo* en el surgimiento de todo lo verdadero, grande y bello"¹⁵.

8

E. v. Hartmann analiza, a continuación, la diferencia entre el auténtico genio artístico y el artista común. Éste sólo necesita poseer una capacidad imaginativa viva, un fino sentido para lo bello y el suficiente material memorístico como para crear una imagen fiel de lo que desea representar, siempre que tenga presente la naturaleza y sea hábil para suprimir lo feo y aquellos elementos que contradicen la verdad y unidad de la idea del objeto, añadiendo aspectos que acentúen su belleza. No obstante, con ello tendremos sólo una "obra artesanal", pero no una "producción artística" [*eine handwerkmäßige, keine künstlerische Leistung*]¹⁶. Un grado superior de perfección artística se obtiene cuando el artista ofrece el objeto -por ejemplo, una persona- iluminándolo correctamente, en una posición y actitud favorables, que permitan expresar los movimientos del ánimo, eludiendo todos los rasgos desfavorables o no bellos, y resaltando los más favorables. Con ello logra idealizar el modelo, es decir, presentar más nítidamente la verdad de su idea concreta. Este proceso de selección reflexiva y combinación de elementos es característico del artista de oficio y de los diletantes, quienes están en condiciones de producir obras estimables, pero se muestran incapaces de crear algo verdaderamente grande, ni de salirse fuera de la simple imitación; poseen buena *técnica*, pero no están en condiciones de crear nada *original* [*ein Original*], porque en su actividad predomina la conciencia reflexiva, mientras que el signo distintivo del genio es ser guiado por los impulsos creadores procedentes del Inconsciente, sirviéndose únicamente de la reflexión para poner a disposición de aquél los medios más adecuados para alcanzar la perfección de la obra:

"Aquí -i.e. en la creación del artista común- todo se hace con elección consciente; pero falta la locura divina, el hálito vivificador del Inconsciente, que se ofrece a la conciencia como una inspiración superior inexplicable, que debe reconocer como un hecho sin poder jamás descifrar cómo se da; la combinación refle-

15. PhU, pp. 239-240.

16. PhU, p. 240.

xiva se deja producir mediante el esfuerzo de la voluntad consciente, la aplicación, la constancia y el oficio ganados con el tiempo; la concepción del genio es un don que éste 'padece' involuntariamente; no le llega ni con la búsqueda más insistente, sino de manera completamente insospechada, como caída del cielo, en el curso de un viaje, en el teatro, en el curso de una conversación, donde menos lo espera, y siempre de manera repentina y momentánea; la combinatoria consciente trabaja penosamente partiendo de los más ínfimos matices y construye paulatinamente el todo dudando penosamente y con continuos quebraderos de cabeza, volviendo una y otra vez sobre los detalles; la concepción genial recibe de una vez por todas y sin esfuerzo el todo como un regalo de los dioses, y justamente lo que le falta son los detalles; y en realidad, no pueden dejar de faltarle, pues en las grandes composiciones (grupos históricos, obras poéticas) el espíritu humano es demasiado angosto para llegar a captar de un sólo golpe de vista más que la generalidad de una impresión de conjunto"¹⁷.

E. v. Hartmann compara la autosuficiencia y rotunda unidad de la obra artística producida por el genio bajo el signo del Inconsciente con las obras de la naturaleza, con los organismos, cuya formación obedece también a un impulso creador idéntico:

"[...] la combinación [del diletante] crea la unidad del todo mediante un fatigoso ajustarse y experimentar en lo concreto, y, a pesar de todo su trabajo, no llega a la calidad debida, sino que en sus chapucerías deja siempre reconocer el conglomerado de múltiples particularidades; el genio, gracias a la concepción que procede del Inconsciente, alcanza una unidad tan perfecta en la absoluta necesidad, conveniencia y ajuste mutuo de todas las partes [de su obra], que sólo puede comparársela con la unidad de los organismos naturales, que también surge del Inconsciente"¹⁸.

La obra del artista genial –especialmente del poeta– comienza, por tanto, en el Inconsciente; surge de una inspiración oscura originaria, que el poeta debe tratar de conservar a toda costa, si quiere que aparezca entera y sin

17. PhU, p. 241.

18. PhU, p. 241.

debilidad en la obra acabada. El arte, la poesía, a juicio de E. v. Hartmann, consisten precisamente en poder *expresar* y *comunicar* a los demás esta idea inconsciente, traduciéndola en formas objetivas. El que no es artista puede ser también tocado por una idea poética; pero es incapaz de expresarla, porque tanto el comienzo como el desarrollo de la labor poética dependen del Inconsciente. Así pues, concebir la obra en el curso de una inspiración inconsciente, plena de ideas poéticas, y darles forma artística, según leyes de las que no tiene conciencia alguna, pero que le dominan por completo, son, según E. v. Hartmann, las notas constitutivas del auténtico genio ¹⁹.

9

E. v. Hartmann admite que, aunque el gran arte es obra del genio y, en última instancia, un reflejo de la actividad del Inconsciente, no basta únicamente con dicho impulso inconsciente para que surja una gran creación artística. Para que ésta pueda darse deben añadirse a todo lo anteriormente expuesto cuatro condiciones imprescindibles:

1ª El genio debe preparar su espíritu para que "las semillas que caen en él desde el Inconsciente se desarrollen en ricas formas orgánicas"²⁰; debe, por consiguiente, tener una educación y una experiencia que le permitan dominar su especialidad, contar con una rica provisión de imágenes y una elevada capacidad para seleccionar lo bello –un fino sentido artístico–. Sólo presuponiendo estos elementos podrá dar una configuración precisa a la idea, aún carente de forma que el Inconsciente le ofrece ²¹; si, por contra, el artista no ha cultivado suficientemente su espíritu, la obra no llegará a fructificar.

2ª No debe creerse, en segundo lugar, que toda obra de arte surge de una única concepción, pues, a menudo, contribuyen a su elaboración varias concepciones; pero por lo general, según E. v. Hartmann, es una única concepción la que suministra la "*idea fundamental*" [*Grundidee*] de la obra ²²; no obstante, en el caso de piezas verdaderamente grandiosas (una epopeya o una gran ópera, por ejemplo), deben darse concepciones de segundo orden,

19. Cfr. PhU, *Adiciones a la Fenomenología del Inconsciente*, p. 241, nota.

20. PhU, p. 243.

21. Cfr. PhU, p. 243.

22. Cfr. PhU, p. 243.

o concepciones parciales²³; cuando no es así, y es la simple reflexión la que debe llenar el vacío existente entre la concepción originaria y la obra completa, existe el peligro de que la obra se resienta en cuanto a su carácter unitario. En cualquier caso, el genio no lo es todo y debe dejar amplio margen al trabajo reflexivo:

"... si le falta la energía, constancia y aplicación necesarias, la concepción genial no dejará fruto alguno ni al artista ni a la Humanidad, pues la obra, o permanece sin empezar, o permanece inacabada, o bien queda en esbozo y ejecutada de modo incompleto"²⁴.

La obra de arte debe, por tanto, crecer *naturalmente*, y ha de estar dotada de una unidad orgánica; de manera que, aunque el trabajo reflexivo consciente tiene que intervenir, sólo puede hacerlo sin entorpecer la concepción del Inconsciente; y para ello es necesario que el artista muestre el suficiente "gusto estético" [*ästhetische Geschmack*], "tacto" [*Takt des Künstlers*], así como un "sentimiento de belleza fundamentado en el Inconsciente" [*unbewusst begründetes Schönheitsgefühl*]²⁵; en definitiva: el Inconsciente debe mantener la guardia sobre el entendimiento consciente [*bewussten Verstand*] durante el transcurso del trabajo reflexivo que acompaña a la ejecución de la obra, como si fuese un "guardián fronterizo" [*Grenzaufseher*]; con ello se demuestra que *la actividad inconsciente y consciente se entrecruzan en la actividad del artista*, y cada una de ellas es indispensable para explicar el producto de la misma²⁶.

3ª Afirmar que la voluntad consciente no tiene influencia en la aparición de la concepción en el espíritu no quiere decir que no juegue papel alguno en la producción artística. Pero lo cierto es que una búsqueda excesiva, o una concentración exacerbada en una determinada dirección impide la concepción inconsciente de la Idea²⁷. La concepción suele darse, por contra, cuando

23. Cfr. PhU, p. 243.

24. PhU, p. 244.

25. PhU, pag. 244.

26. El mismo E. v. Hartmann señala que su tesis no es nueva, sino que tanto Schelling como Carriere la habían sostenido anteriormente (Cfr. PhU, p. 244); por lo demás, merece la pena comparar esta concepción con la de S. Freud: aquí es el Sistema Consciente el que regula, a través del principio de realidad, los impulsos del Inconsciente, tanto a nivel general como en lo que se refiere a la producción artística.

27. Cfr. PhU, p. 245.

el cerebro está ocupado con pensamientos distintos, porque así se facilita la causalidad o el impulso procedente del Inconsciente.

4ª Finalmente, hay que indicar que el trabajo reflexivo de la conciencia contribuye siempre a la producción de la obra; pero tal contribución es mínima, por lo que suele escapar a la mera introspección²⁸.

10

Así pues, parece evidente que toda experiencia estética y toda producción artística del ser humano, es decir, tanto la aprehensión o sensación [*Schönfinden, Empfindung des Schönen*] como la producción de la belleza [*Schönschaffen, Erfindung des Schönen (Conception)*] tienen su raíz última en procesos inconscientes [*gehen aus unbewussten Processen hervor*], que escapan absolutamente a la observación interna [*der zugrunde liegende unbewusste Process entzieht sich durchaus der Selbstbeobachtung*]; la conciencia del artista actúa sólo a partir del impulso ofrecido por el Inconsciente y está siempre apoyada en mayor o menor medida por aquél²⁹.

Estos presupuestos le permiten a E. v. Hartmann afirmar que, al ser los organismos vivos una manifestación aún más inmediata del Inconsciente (por faltar en ellos el factor reflexivo de producción), también son obras de arte producidas por la naturaleza, que cumplen, en la medida de sus posibilidades, las leyes de la belleza [*die Gesetze der Schönheit*], siguiendo el plan fijado por sus Ideas previamente existentes³⁰. Con todo, existe una clara diferencia entre las producciones artísticas del ser humano y la belleza producida por la naturaleza:

"[...] la diferencia entre la producción artística del ser humano y la de la Naturaleza no descansa, en última instancia, en la esencia y origen de la concepción de la Idea, sino únicamente en el modo de su realización efectiva. En la belleza de la Naturaleza no se presenta jamás la Idea a una conciencia antes de la ejecución, sino que el individuo es, a la vez, el mármol y el escultor, y realiza la Idea de manera completamente inconsciente; en la producción

28. Cfr. PhU, p. 245.

29. Cfr. PhU, p. 252.

30. Cfr. PhU, p. 248.

artística del ser humano, por el contrario, se inmiscuye la instancia de la conciencia; la Idea no se realiza inmediatamente, como sucede en el ser natural, sino como oscilaciones cerebrales, que se ofrecen a la conciencia del artista como formaciones de la fantasía y cuya traslación a la realidad externa depende de la voluntad consciente del artista"³¹.

11

El desarrollo de lo Inconsciente se da, en primera instancia, como simple Voluntad irracional, aunque orientada teleológicamente; se trata de un instinto que desconoce el valor de sus propios actos y producciones. La manifestación de lo Inconsciente como Voluntad introduce, según E. v. Hartmann, un elemento negativo en la realidad. Ya Schopenhauer había señalado que la Voluntad es el origen último del dolor, sufrimiento y maldad que azotan al mundo; pero para E. v. Hartmann, al ser lo Inconsciente también Idea, existe en el mundo una teleología que supone un avance hacia el surgimiento de la conciencia y el posterior progreso de ésta a lo largo de la Historia. En realidad, el dolor y el sufrimiento son aspectos de la realidad crueles, negativos, pero que en el pensamiento de E. v. Hartmann actúan, por así decir, como "elemento dialéctico" que fomenta la maduración de la conciencia; son parte del gran drama que debe conducir finalmente a la salvación. La Historia no es, para E. v. Hartmann sino el "Calvario" que debe seguir forzosamente lo Inconsciente para volver sobre sí mismo, para conocer su esencia y, mediante el triunfo de la razón y la conciencia sobre la irracionalidad y la ceguera, redimir su propia creación³². El fin del proceso cósmico y de la Historia es la liberación de la esclavitud a que nos somete la Voluntad a través del desarrollo de la conciencia; la victoria de lo racional sobre lo irracional, de la Razón sobre la Voluntad³³.

El pesimismo schopenhaueriano no puede tener, por consiguiente, la última palabra, sino que debe sintetizarse con un cierto grado de optimismo evolucionista, de raíz leibniziana: la manifestación del Absoluto Inconsciente como Voluntad justifica el pesimismo vital; pero su manifestación como teleología de la Idea justifica una relativa esperanza. Es verdad que, como indi-

31. PhU, p. 252.

32. Cfr. FERRATER MORA, J., *Op. cit.*, pp. 1436-1437.

33. LEHMANN, G. *Op. cit.*, p. 162.

caba Leibniz, el mundo actual es el mejor de los posibles; pero, en todo caso, es preferible la nada, ya que el predominio del mal y del sufrimiento es un hecho que forzosamente debemos reconocer³⁴; sin embargo, mientras que para Schopenhauer la redención del mal es individual (resignación), para E. v. Hartmann es necesario promover el aniquilamiento universal de la Voluntad a través de una suerte de misticismo quietista, que permita a la totalidad de los seres humanos alcanzar la liberación definitiva del sufrimiento. En esto radica el "optimismo" hartmanniano: La Idea, en efecto, no puede impedir a lo Inconsciente como Voluntad querer, ni que en el mundo pese más el mal que el bien, pero el avance en nuestro conocimiento de la esencia del mundo debe conducirnos a la lucidez; debe servir para *hacernos conscientes* de que en el mundo la suma de males y dolores supera con mucho la del bien y la felicidad, y conducirnos a la convicción de que el querer es una sinrazón y la existencia una carga. El progreso de la inteligencia debe culminar en un absoluto desencanto, que acabe con las ilusiones que el mismo Inconsciente suscita en nosotros para hacer soportable la vida. Desilusión y desencanto son, en esencia, los dos puntos clave en torno a los cuales gira la confianza de E. v. Hartmann en una posible liberación definitiva del dolor que imponen la Voluntad y el querer a la Humanidad.

Es evidente que el optimismo hartmanniano encierra una amarga ironía: no consiste en suponer que el progreso de la civilización y el desarrollo del intelecto garantizan un aumento de la felicidad: esto no es sino un lamentable espejismo ilustrado: en realidad, la capacidad de sufrimiento aumenta conforme se gana en inteligencia y conocimiento, y se van superando los tres estadios de ilusión que atraviesa la Humanidad a lo largo de su historia (tanto individual como colectiva): en el *primer estadio de la ilusión* la felicidad se concibe como un bien que puede alcanzarse en este mundo; es propio del paganismo antiguo y de la infancia; el *segundo estadio de la ilusión* radica en suponer que la felicidad es alcanzable por el individuo tras la muerte en una vida trascendente; es característico del Cristianismo, la Edad Media y la juventud; el *último estadio de la ilusión* es suponer que la felicidad puede realizarse en el futuro, mediante una evolución que conduzca a un "paraíso terrenal"; es la ilusión ilustrada de los tiempos modernos y, a nivel individual, del hombre maduro, que se encuentra, sin embargo, condenada al fracaso, al no comprender dos verdades: la primera, que aumentando el desarrollo intelectual, y fomentando la cultura sólo se logra aumentar la capacidad de sufrimiento de los seres humanos; en segundo lugar, se olvida que el progreso

34. Cfr. FERRATER MORA, J., *Op. cit.*, p. 1436.

material de la civilización suele ir acompañado de un retroceso en la apreciación de los valores espirituales, de una decadencia de la cultura propiamente dicha y un eclipse del genio ³⁵.

La vejez es la época del despertar de todas las ilusiones; se caracteriza por el pesimismo, y por el predominio de una ética de la liberación muy semejante a la propuesta por el Budismo. La culminación de la evolución de la conciencia debe ser por consiguiente, un pesimismo cósmico que conduzca a la Humanidad en su conjunto, por el aumento de la cultura, a renunciar a la locura del querer irracional, y, seguidamente, a renunciar a toda ilusión y esperanza de vida ultraterrena ³⁶. En el máximo grado de evolución de la conciencia el intelecto habrá triunfado sobre la volición y se consumará la redención de la Humanidad.

12

Como era de esperar, en la cosmovisión pesimista que nos presenta E. v. Hartmann, el goce del arte [*Kunstgenuss*] supone un notable alivio del peso que supone la existencia. El arte es "como un amigable rayo de sol en la noche que la lucha y el sufrimiento extienden sobre la vida entera"³⁷. Frente a la opinión sostenida por A. Schopenhauer, para quien el placer estético es simplemente un factor negativo, en la medida en que es capaz de suprimir temporalmente el dolor, Hartmann concibe los placeres de la contemplación estética desde un punto de vista *positivo*, considerándolo como el placer supremo que puede llegar a experimentar el ser humano en el curso de su vida, junto con los placeres anejos al cultivo de la ciencia³⁸:

"Cuando Schopenhauer [...] persistía en sostener que el estado de ánimo en el concebir o producir artístico o científico es una simple ausencia de dolor, debería creerse que nunca conoció el esta-

35. Cfr. COPLESTON, F., *Historia de la Filosofía. vol. VII. De Fichte a Nietzsche*, Ariel, Barcelona, 19802, p. 229.

36. La época presente [...] debe intentar ligarse al pesimismo, que [...] no procura engañarse acerca de la existencia por ilusión alguna, por ninguna vana esperanza de una vida más allá de ésta; y que para el individuo como tal sólo conoce una aspiración: ser de una vez liberado del penoso deber de cooperar a la evolución, perderse en el Brahma como la ola en el océano, extinguirse como la luz en el seno del viento y no renacer." (*La religión del porvenir*, IX, pp. 196)

37. PhU, p. 698.

38. Cfr. COPLESTON, F., *Op. cit.*, p. 228.

do de éxtasis o arrobamiento en el que se cae frente a una obra de arte o una nueva esfera de la ciencia que se acaba de constituir. Si hubiese intuido la positividad de tal estado del más alto goce, no hubiera podido sostener que tiene que ver con un estado de ausencia de voluntad y desinterés, sino que hubiese debido comprender que es el estado de más elevada, completa y positiva *satisfacción* [*der Zustand höchster und vollkommener positiver Befriedigung sei*]- y esta satisfacción ¿puede serlo de otra cosa que no sea una voluntad? Ciertamente, no se trata del interés práctico o de la voluntad común, sino del esfuerzo por el conocimiento, o tendente a aquella armonía, aquella lógica inmanente que subyace a la envoltura de la forma sensible, en suma, hacia aquello, sea lo que sea, en que consiste la belleza"³⁹.

Sin embargo, a pesar de la importancia que el goce estético tiene para el ser humano, E. v. Hartmann considera que tiene mucho de ficticio, porque, en realidad, se trata de un goce necesariamente unido a un amplio desarrollo intelectual por parte del que lo experimenta –y esto es igualmente válido tanto para el creador del arte como para el contemplador de la obra–; y como la capacidad de sufrimiento aumenta en proporción a la inteligencia del sujeto, el supuesto goce que puede extraerse del arte queda para estos individuos extremadamente reducido. Paradójicamente, para E. v. Hartmann, la gente refinada y culta, capaz de experimentar sutiles sensaciones artísticas no es por ello más feliz que la gente primitiva e inculta, ya que éstos, debido a su mayor grado de inconsciencia, toleran mucho mejor el dolor, al hallarse reconciliados con las necesidades que les impone la naturaleza y estar en una disposición mucho más favorable para satisfacerlas.

"Ese extático arrebatado (p. ej. frente a una ejecución musical, un cuadro, un poema, un tratado filosófico) es ciertamente algo raro; ya la capacidad para el mismo está dada sólo a naturalezas especialmente agraciadas, e incluso éstas no tendrán que celebrar a lo largo de su vida demasiados de tales momentos. Es como una compensación concedida a estos seres sensibles por el dolor vital que deben sentir mucho más fuertemente que otros hombres, a los que su torpeza les facilita muchas cosas"⁴⁰.

39. PhU, pp. 698-699.

40. PhU, pag. 699.

A esto debe añadirse:

a) que la mayor parte de los seres humanos son mínimamente sensibles al goce artístico;

b) que poquísimas personas, entre las que son sensibles al arte, están en condiciones de procurarse a sí mismos el goce de la creación, que es muy superior, sin duda, al goce que experimenta un simple receptor de contenidos estéticos;

c) que la sensibilidad del vulgo hacia el arte no es pura, sino que va unida a intereses espúreos –por ejemplo, el gusto por la novedad, por modas chabacanas, etc.–;

d) que muchos individuos afectan un interés y una capacidad de goce del arte que no poseen en absoluto, careciendo de auténtica vocación, y están vinculados al arte en muchas ocasiones simplemente por el ansia de obtener ganancias, o por la vanidad de alcanzar un renombre;

e) que muchos "aficionados" al arte son meros diletantes, y no ven en el arte más que un modo de darse importancia ante los demás, siendo notoria su pobreza de entendimiento y el embotamiento de su sensibilidad, lo que les impide apreciar otra cosa que no sean los fastos consagrados por la moda o el público;

f) que la educación moderna, más que favorecer la maduración del gusto artístico, logra justamente lo contrario, pues ofreciendo unas leves nociones sobre arte, algunas clases de dibujo o piano y la lectura de novelas de moda de dudósísima calidad, no contribuye en manera alguna a refinar la sensibilidad estética de los seres humanos, y menos de la juventud, sino sólo a aumentar su vanidad y petulancia;

g) que incluso aquellas personas que están realmente dotadas, pagan su afición o habilidad técnica en un determinado arte con las penas, fatigas y sinsabores que supone adquirir tal formación, aunque hay que admitir que la alegría por las dificultades superadas y la esperanza en el futuro les ayuda a enfrentarse en alguna medida a este obstáculo;

h) que la obra producida está realizada a veces de modo apresurado, por la limitación que impone un plazo determinado, o por la búsqueda de fama, o simplemente por matar el aburrimiento que surgiría si no se hiciese nada;

i) que el artista profesional se ve obligado a menudo a realizar miles de ejercicios mecánicos enojosísimos, y el diletante, por su parte, está condenado a fracasar en su intento de alcanzar el dominio de la materia artística, porque su necia autoestima está por encima de sus capacidades reales;

j) que, con la edad, la mayor parte de los seres humanos va desertando incluso del simple goce receptivo del arte;

k) que, en fin, el goce del arte va unido a numerosas incomodidades -por ejemplo: el calor en las galerías; la estrechez en los teatros; el cansancio de la visita a los museos; el tener que pagar entradas a veces elevadas; verse obligado a alabar obras malísimas de simples aficionados...

Si tenemos en cuenta todos los inconvenientes enumerados, el resultado es decepcionante:

"... de los escasos habitantes de la tierra que *parecen* estar llamados al goce [...] artístico, muy pocos tienen *vocación* para dicho goce, y la mayor parte afectan esa vocación por motivos como la ambición, vanidad, deseo de ganancias o de otro tipo; aquellos que realmente tienen parte en tales placeres deben pagarlos aún con miles de pequeños y grandes sacrificios y disgustos, de manera que la suma de placer que procura [...] el arte [...] al mundo es [...] insignificamente pequeña frente a la suma de los males que existen, y este plus de placer está adjudicado a individuos que sienten el dolor de la existencia más fuertemente que otros, e incluso mucho más fuertemente, de manera que con dicho placer no alcanzan compensación alguna. A ello hay que añadir, finalmente, que este tipo de goce, más que cualquier otro placer espiritual, está reducido al presente, mientras que la mayor parte de los otros placeres pueden ser gozados previamente en la esperanza. [...]"⁴¹.

41. PhU, p. 703.

Así pues, el goce de la belleza y del arte debe incluirse entre las ilusiones con las que el Inconsciente trata de desviar la conciencia del género humano del dolor de la existencia. E. v. Hartmann lo adscribe al *primer estadio de la ilusión* (cfr. supra & 11), que, como vimos, corresponde a aquel nivel de conciencia en el que los seres humanos creen poder alcanzar la felicidad en este mundo. Según esto, tanto el mundo antiguo clásico como la infancia del individuo particular son "estados estéticos" *par excellence* (lo que explicaría el asombroso nivel alcanzado por el arte en Grecia); de ese estado ha despertado la Humanidad tras la moderna "muerte del arte", anticipada por Hegel, y cada individuo debe, a su vez, salir de él si quiere alcanzar un sano desengaño. El simple esteticismo, y el exceso de cultura al que va unido no conducen más que a aumentar el "mal du siècle" y el "spleen". La renuncia a la omnipotencia del arte debe ser la última renuncia que E. v. Hartmann exige al hombre contemporáneo; se trata de la renuncia más dolorosa, pero quizá también la más necesaria. Si para Nietzsche el momento del goce creativo basta para justificar la existencia, y de él parte para criticar despiadadamente el decadente romanticismo wagneriano, E. v. Hartmann no ve en el arte ni una promesa de futuro, ni una elevación del nivel vital de la Humanidad, como creyeron ingenuamente las vanguardias de comienzos del siglo XX; la experiencia estética y el arte son, en realidad, una efímera satisfacción que, por profunda que pueda ser, no palió en absoluto los restantes padecimientos que experimentamos en el mundo: la auténtica liberación únicamente puede proceder, como había intuido Schopenhauer, de un aumento de la conciencia de la irracionalidad de la existencia, y la consiguiente renuncia –colectiva, según E. v. Hartmann– a seguir fomentando la infinita dinámica de la Voluntad, que sólo contribuye a prolongar el sufrimiento cósmico.

MANUEL PÉREZ CORNEJO
Profesor de Filosofía
Madrid