

SCHOPENHAUER Y LA TRAGEDIA: EL VALOR DE LA COMPASIÓN

REMEDIOS ÁVILA CRESPO
Universidad de Granada

RESUMEN: El siguiente trabajo estudia las emociones trágicas (miedo y compasión) en Schopenhauer y se ocupa especialmente de la compasión, reivindicando el valor positivo de esta última. En primer lugar, se refiere a la teoría de la tragedia de Aristóteles con el fin de clarificar la posición de Schopenhauer. En segundo lugar, intenta mostrar que la compasión posee en este autor una triple vertiente o función: estética, ética y ontológica. Finalmente, se examina una serie de cuestiones que dan idea de la novedad y originalidad de la reflexión filosófica de Schopenhauer con especial mención de la función educativa del arte.

PALABRAS CLAVE: Aristóteles; Schopenhauer; compasión; tragedia; estética; ética; ontología.

Schopenhauer and the tragedy: the worth of compassion

ABSTRACT: The following work studies the tragic emotions (fear and compassion) in Schopenhauer and deals especially with compassion, vindicating the positive value of the latter. First, it refers to the theory of Aristotle's tragedy in order to clarify Schopenhauer's position. In the second place, it tries to show that compassion has in this author a triple function: aesthetic, ethical and ontological. Finally, a series of questions that give an idea of the novelty and originality of Schopenhauer's philosophical reflection are examined, with special mention of the educational function of art.

KEY WORDS: Aristotle; Schopenhauer; compassion; tragedy; aesthetics; ethics; ontology.

INTRODUCCIÓN

En la célebre definición de la tragedia ofrecida por Aristóteles en la *Poética*, se destacan dos emociones fundamentales que el género trágico ha de despertar: el miedo y la compasión. Aristóteles reconoce la importancia y generalidad de esas pasiones y muy especialmente del miedo, que acompaña siempre a la compasión.

¿Quién no conoce el miedo en cualquiera de sus manifestaciones?: como angustia ante un riesgo real o imaginario; como recelo o aprensión ante la posibilidad de que las cosas sucedan de modo contrario a como uno desea; como incertidumbre, duda, desconfianza; o bien, en las formas más duras y descarnadas, como pavor, espanto, pánico, alarma, sobresalto, etc. Y no parece que sea posible sentir compasión, si no nos fuera conocido y familiar antes el miedo. Este último, aunque no nos hace necesariamente compasivos, nos predispone al menos a la compasión, cuando vemos a otros padecer lo que tememos para nosotros. De modo que muchos autores han considerado que entre esas dos pasiones existe una estrecha relación y, en concreto, una subordinación de la compasión al miedo. En general, podría decirse que, aunque el miedo no necesariamente va acompañado de la compasión, esta última tiene en aquél una condición necesaria. Pero, en ese caso, también el miedo debe tener su «justo medio»: cuando es excesivo, dificulta o imposibilita directamente

la compasión; pero la falta de miedo, la temeridad, la insensibilidad hacia el dolor, tampoco la hace posible.

Es verdad que se trata de emociones complejas y no desprovistas de cierta ambivalencia: el miedo se asocia tanto a la prudencia como a la cobardía; la compasión, a la solidaridad y empatía, pero también a la debilidad y la lástima. El trabajo que sigue pretende reivindicar el aspecto positivo de esta última y reflexionar sobre la función *estética* de la compasión para apuntar, desde allí, su carácter *ético* y *metafísico*. Esta triple vertiente encuentra en Schopenhauer su mejor expresión, pero, dada la relevancia que tiene esta emoción, junto al miedo, en la teoría de la tragedia, haremos una rápida referencia a Aristóteles con el fin de clarificar, a partir de su reflexión, la posición de Schopenhauer.

1. ARISTÓTELES Y LAS EMOCIONES TRÁGICAS

Frente a Platón, que aconsejaba la expulsión de los poetas de la ciudad ideal y rechazaba el valor de la literatura en los libros II, III, y X de la *República*, Aristóteles valora su función positiva tanto desde el punto de vista teórico como práctico. Muy brevemente, la crítica de Platón podría resumirse así¹: los poetas no dicen la verdad ni son beneficiosos para promover la mejor actitud entre los ciudadanos, es decir, la excelencia moral, y esto último entre otras razones, porque estimulan dos pasiones, el miedo y la compasión, de cuyos efectos negativos no duda Platón.

Por su parte, Aristóteles no suscribe esas tesis y defiende una posición original en la *Poética*. Con las nociones de *mimesis* y *kátharsis* responde a las críticas de su maestro y defiende el compromiso de la poesía trágica con la verdad y el bien. *Mimesis* y verosimilitud constituyen la esencia de la tragedia y su particular aproximación a la verdad², pero también la tragedia debe ser defendida por sus efectos pedagógicos y en este punto la *kátharsis* constituye un fin beneficioso y contribuye a la educación y al aprendizaje, mediante la estimulación de dos emociones fundamentales: el miedo y la compasión³.

Recordemos, muy sucintamente, la definición de tragedia que sostiene Aristóteles: La tragedia es «imitación (*mimesis*) de una acción seria (*spoudaias*)

¹ Véase mi trabajo «¿No deberían los poetas volver a la ciudad? Una aproximación filosófica a la relación entre literatura y verdad». En: *Crítica y meditación. Homenaje al profesor Pedro Cerezo Galán*. Juan F. García Casanoca y Álvaro Vallejo (eds.) Eug. Universidad de Granada. Granada, 2013, pp. 61-84.

² He desarrollado esta cuestión en el trabajo «Aristóteles y Nietzsche: Dos aproximaciones a la tragedia a través del concepto de *mimesis*». En: *Nietzsche. Les premiers textes sur les Grecs*. Sous la direction de Céline Denat et Patrick Wotling. Épure. Editions et Presses Universitaires de Reims. 2016, pp. 303-326.

³ Para la noción de *kátharsis* en Aristóteles, puede verse mi artículo «Kathársis y tónico vital. Dos interpretaciones sobre los efectos de la tragedia». *Gazeta de Antropología* 2015, 31 (2) artículo 05 (julio de 2015), pp. 1-14 <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4707>

y completa (...), que lleva a cabo mediante la compasión (*éleos*) y el temor (*phóbos*) la purificación (*kátharsis*) de pasiones tales»⁴. La tragedia «debe imitar los sucesos temibles y dignos de compasión», leemos en el cap. 13 de la *Poética*⁵. Y el cap. 14 señala que en la tragedia no hay que buscar todo tipo de placer, sino el que le es propio y éste parece derivarse de la compasión y el temor⁶. Aristóteles se refiere escuetamente a estas emociones en la *Poética*, pero para una consideración más detallada necesitamos acudir a la Primera parte del libro Segundo de la *Retórica*, que, a propósito de las pasiones, se atiene al siguiente esquema: A) qué es o en qué consiste tal pasión; y B) qué la produce y quién está en condiciones de sentirla.

A) En el caso de la compasión, comencemos por su definición: «la compasión —escribe Aristóteles⁷— se refiere a quien es desgraciado sin merecerlo y el temor a quien es semejante a nosotros». Tal es la definición escueta de la *Poética*, pero en la *Retórica* Aristóteles resulta mucho más elocuente y define el *miedo* como «un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso»⁸, mientras que la *compasión* se entiende como «un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que cabe esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de nuestros allegados»⁹. Si reparamos en el contenido de esas definiciones, constatamos que se trata de emociones muy similares: en los dos casos se refiere «un cierto pesar», nacido de la imagen «de un mal destructivo y/o penoso», pero la compasión añade dos cosas: «en quien no lo merece» y «que cabe esperar que lo padeciera uno mismo o alguno de sus allegados». En la *Poética* esta diferencia resulta todavía menor, pues se dice que «la compasión se refiere a quien es desgraciado sin merecerlo y el temor a quien es semejante a nosotros». Más aún, no parece que pueda entenderse la compasión sino como una forma de miedo: el miedo a que uno o alguno de los allegados sufra un cambio de fortuna desfavorable y sin que lo merezca.

A propósito de esto, Redfield ha señalado que miedo y compasión «no son emociones coordinadas» en Aristóteles. Esto último resulta evidente si se tienen en cuenta las definiciones ofrecidas tanto en la *Poética* como en la *Retórica*: en ambos casos se trata, no de coordinación, sino de subordinación, y de subordinación de la compasión al miedo. Como advierte Redfield, «el miedo da origen a la piedad en

⁴ *Poética*, 6, 1449 b. Introd., trad. y notas de T. Martínez Manzano y L. Rodríguez Duplá. Gredos, Madrid, 2011, p. 44 (He modificado ligeramente la traducción de acuerdo con la que propone el profesor T. Calvo en su trabajo *La visión de la tragedia en Aristóteles*. (Inédito), p. 1 (Quiero agradecer a T. Calvo que me haya permitido acceder a este trabajo suyo cuando todavía no ha sido publicado).

⁵ *Poética*, 9, 1452b, p. 56.

⁶ *Poética*, 14, 1453b, p. 58.

⁷ *Poética*, 9, 1453a, p. 156.

⁸ *Retórica*, II, 5, 1382a 20-25. Introd. Trad. y notas de Q. Racionero. Gredos, Madrid, 1999, pp. 334-335.

⁹ *Retórica*, II, 8, 1385b 15-20, p. 353.

determinadas circunstancias»¹⁰, a saber, cuando pensamos que esas situaciones de infortunio son padecidas por hombres que «son como nosotros». Y esta última consideración nos conduce a la segunda cuestión: ¿quiénes están en condiciones de despertar estas emociones y quiénes son capaces de sentirlas?

B) En realidad, si se tiene en cuenta el contexto en el que se plantea esta problemática, la tragedia, y, en concreto, la *kátharsis* experimentada gracias a la compasión y el miedo, estas preguntas equivalen a estas otras: ¿cómo deben ser el protagonista de la obra trágica y el espectador ideal de la tragedia, según Aristóteles? Cuando en el cap. 13 de la *Poética* considera Aristóteles qué debe procurar y evitar un buen poeta, es decir, un buen creador de argumentos, señala que debe evitarse lo siguiente: (a) que hombres virtuosos muden de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible ni digno de compasión, sino escandaloso; (b) que hombres malvados pasen de la desgracia a la felicidad, pues esto es lo más contrario a la tragedia y no despierta ni sentimientos humanitarios, ni compasión ni temor; (c) también hay que evitar que alguien sumamente malo caiga de la felicidad en la desgracia, pues esto puede suscitar sentimientos humanitarios, pero no compasión ni temor. Queda, pues, (d) el que está a mitad de camino entre éstos. Es decir, si se trata de suscitar temor y compasión que, como ya sabemos, se refiere «a quien es desgraciado sin merecerlo y a quien es semejante a nosotros»¹¹, quien lo suscite debe ser alguien semejante a nosotros, pero con una cierta significación en la vida. Y tal es «el que no sobresale por su virtud o justicia, ni muda a una situación de desdicha por su vicio o maldad, sino por algún error (*hamartía*) y es de aquellos que gozan de gran fama o prosperidad»¹².

La cercanía de que hablamos no debe confundirse, sin embargo, con la mera identificación, de modo que Aristóteles matiza lo dicho a propósito de la compasión:

«...las personas se apiadan de quienes conocen, a no ser que la relación sea muy estrecha (en el caso de los parientes próximos tienen la sensación de que les ocurriera a ellos mismos. Esta es la razón de que Ámasis, según dicen, no lloró cuando iban a ejecutar a su hijo, sino cuando vio a su amigo mendigando. Aquella visión merecía la piedad, pero la otra era terrorífica)»¹³.

Para sentir piedad se necesita una cierta distancia y una cierta proximidad. Con toda razón advierte Redfield que «la piedad es el miedo inducido por una determinada distancia y por una determinada proximidad. No sentimos piedad por nosotros mismos ni por quienes son tan próximos a nosotros como para formar parte de nosotros mismos; sólo sentimos piedad por los otros. Por otra parte, no sentimos piedad por la pura y simple desgracia, no sentimos piedad por los hom-

¹⁰ REDFIELD, J. M., *La tragedia de Héctor*. Naturaleza y cultura en la Ilíada. Destino, Barcelona, 1992, p. 164.

¹¹ *Poética*, 9, 1452b, p. 56.

¹² *Poética*, 10, 1452b, p. 56.

¹³ *Retórica*, II, 8, 1385a, 20-25, p. 358 (He seguido en este pasaje la traducción de Redfield, *op. cit.*, p. 164).

bres en cuanto hombres. Sentimos piedad por los hombres desgraciados que son como nosotros, porque entonces nos imaginamos a nosotros en el lugar de ellos»¹⁴.

Y todo esto vale también para el protagonista y para el espectador ideal de las obras trágicas. Se trata en todos los casos del «hombre medio» (no mediocre), de quien no sobresale por sus virtudes o vicios, pero que al mismo tiempo manifiesta una cierta seriedad o nobleza. En el cap. 15 señala Aristóteles que «los hombres objeto de imitación en la tragedia deben ser mejores que nosotros. Aunque sean de carácter irascible o indolente, deben ser a la vez nobles»¹⁵. Tales son los héroes que el artista trágico lleva a escena, pero también deben participar de eso aquellos a los que se dirige la tragedia: «lo que con mayor seguridad evoca piedad es la desventura de los *spoudaioi*, de los hombres excelentes»¹⁶. Por eso, es también más probable que sientan piedad los *spoudaioi*, los hombres que creen en la excelencia de los otros hombres porque conocen su propia excelencia: «La audiencia que siente piedad es descrita por Aristóteles con cierto detalle: son los ancianos, los hombres que han conocido la aflicción y escapado de ella, los hombres con una cierta instrucción, los hombres que de alguna manera son cobardes, los hombres con algo que perder y con cierta preocupación por perderlo. En realidad, la piedad es el *páthema* específico del *bon bourgeois*, de los de mediana edad de clase media, que tienen algunas ventajas y algunas auténticas inseguridades. Estos hombres, desde el punto de vista de la *Política*, son los pilares del funcionamiento político de la comunidad y desde el punto de vista de la *Poética*, son el público ideal de la tragedia»¹⁷.

Dos consideraciones conviene retener a propósito de Aristóteles: por una parte, la rehabilitación de estas pasiones que tanto había denostado Platón por considerarlas dañinas y peligrosas; por otra, su importancia en la educación y, en concreto, en la enseñanza y el aprendizaje que el arte hace posibles gracias a la comprensión e identificación por parte del espectador con el protagonista de la tragedia. Ahora nos proponemos reflexionar sobre el lugar de Schopenhauer en estas consideraciones, habida cuenta de su interés por la tragedia, por un lado, y, por otro y sobre todo, de la importancia que atribuye a la compasión en su filosofía.

2. SCHOPENHAUER Y LAS EMOCIONES TRÁGICAS

2.1. Naturaleza y fin de la tragedia

A pesar de las consideraciones de W. Kaufmann¹⁸, para quien Schopenhauer se ocupa poco de la tragedia y, cuando lo hace, sus conclusiones resultan

¹⁴ REDFIELD, J. M., *loc. cit.*, p. 165.

¹⁵ *Poética*, 15, 1454b, p. 64.

¹⁶ *Retórica*, II, 8, 1386b 5, p. 359.

¹⁷ REDFIELD, J. M., *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁸ Véase KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía*. Trad. S. Oliva. Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 433 y ss.

decepcionantes, es preciso reconocer el papel destacado que la tragedia ocupa en su reflexión sobre el arte, superado tan sólo por la música.

El arte es para Schopenhauer la esencia y el culmen del mundo como representación: allí se ponen frente a frente un Sujeto puro (el genio, el artista, es decir, el hombre contemplativo, no sometido, al menos momentáneamente, a las exigencias ni al dictado de la voluntad) y un Objeto puro (la Idea o Especie, antes de someterse a las leyes del espacio, el tiempo y la causalidad, en suma, al principio de razón suficiente). Aunque no se identifica con la filosofía, el arte se parece a ella porque ofrece una respuesta a la pregunta sobre lo que es el mundo, y el artista, en su obra, mediante la singularidad de las intuiciones (frente a la universalidad de los conceptos, propia de la filosofía), aspira a conocer *lo mismo* que la filosofía conoce *de otro modo*: «el poeta muestra con un ejemplo qué es el mundo, qué es la vida»¹⁹.

Entre todas las artes Schopenhauer destaca la poesía y la música, pero esta última es más elevada, porque lo que ella refleja no es ya la Idea, sino la Voluntad misma y su devenir en las distintas tonalidades que refieren al mundo multicolor de los afectos y del ánimo. En esta reflexión atenderemos, sin embargo, a la poesía y a la más alta de sus manifestaciones: la tragedia. Y aquí conviene advertir que Schopenhauer, igual que Aristóteles en la *Poética*, usa el término «poesía» en un sentido amplio, equivalente a lo que designamos con el nombre genérico de literatura. Épica, lírica, drama, etc., más allá del verso y de la rima, constituyen una parcela del arte que, a diferencia de las artes figurativas, que tienen por objeto la naturaleza inanimada o el animal, se refiere al hombre, expresándolo «por una cadena de acciones unida a la cadena de afectos y pensamientos que le acompañan»²⁰. Schopenhauer define la poesía como «el arte de poner en juego la imaginación mediante palabras», de forma tal que «la fantasía del lector es la materia en la que la poesía presenta sus imágenes»²¹. En cuanto a la tragedia, como todos los géneros poéticos más objetivos (el romance, la epopeya y el drama), su *fin* es la revelación de la idea de la humanidad y los *medios* de los que se sirve para tal fin, son la representación profunda y correcta de los caracteres y la invención de situaciones relevantes en las que aquellos se desenvuelven, de modo que la falta de unidad de los caracteres, la contradicción, imposibilidad o inverosimilitud de la trama van contra la buena poesía²².

La tragedia, no pertenece al género de lo bello, sino al de lo sublime²³. Lo que ella muestra es la cara espantosa de la vida: el triunfo de los malvados, la caída del justo, el reinado del azar y el error, el reparto injusto de la felicidad y la

¹⁹ *El mundo como voluntad y representación* (en lo sucesivo MVR). Trad. introd. y notas de P. López de Santamaría. Trotta, Madrid, 2003 y 2004, libro III, Complementos, cap. 37, p. 475 (*Werke in zehn Bänden* [en lo sucesivo *Werke*] IV, Diogenes, Zúrich, 1977, p. 501).

²⁰ MVR III, parág. 51, p. 299 (*Werke* I, 308).

²¹ MVR III, cap. 37, pp. 474 y 475 (*Werke* IV, 499 y 501).

²² MVR III, parág. 51, p. 307 (*Werke* I, 317).

²³ Véase para lo que sigue MVR III, cap. 37, pp. 483 y ss. (*Werke* IV, 510 ss.).

desgracia... La tragedia muestra el sinsentido de la vida y tiene como resultado la negación de la voluntad de vivir; despertando en nosotros algo que *no quiere la vida* y reclama otro tipo de existencia. Según Schopenhauer, *la catástrofe trágica* despierta la convicción de que la vida no merece nuestro apego y es un mal sueño del que tendríamos que despertar, y *el espíritu trágico* no tiene otra misión que conducirnos a la resignación. Dado que en la tragedia antigua ese espíritu de resignación raras veces se manifiesta, considera muy por encima de ésta a la tragedia cristiana, pues los antiguos no habían alcanzado la cumbre de la tragedia ni su verdadero fin, que consiste en destacar la falta de sentido de la vida y apuntar a otro tipo de existencia en el que se niegue la voluntad de vivir. La tragedia antigua, aunque produce el estado de ánimo descrito, no conduce a la *resignación*: ofrece unas premisas, pero no la conclusión.

Ahora bien, los medios de los que el artista se sirve para despertar en nosotros la *negación de la voluntad de vivir* son precisamente el miedo y la compasión²⁴. El terror y la comprensión de que el héroe trágico es una representación de nosotros mismos constituyen los pilares de la sabiduría trágica. Si la cumbre de la poesía es la tragedia, es porque allí el velo de Maya ya no engaña, el *principium individuationis* queda superado y con él el egoísmo: los motivos pierden fuerza y dejan paso al conocimiento de la esencia del mundo que actúa como *aquietador*, provocando la resignación y la renuncia, no simplemente a la vida, sino a la voluntad de vivir. La exigencia de la denominada justicia poética (victoria final de la bondad y la virtud) se basa en el desconocimiento de la esencia del mundo, y el verdadero sentido de la tragedia es la profunda comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados, sino el pecado original: la culpa de la existencia misma²⁵. Tal es la visión terrorífica de la tragedia unida al reconocimiento de que el destino del héroe es también nuestro destino: «la tragedia pone ante nuestros ojos el sufrimiento máximo, producido por combinaciones de circunstancias que en esencia también podrían formar parte de nuestro destino y por acciones que también nosotros seríamos capaces de hacer»²⁶.

A todo esto hay que añadir que el género trágico es superior a la comedia, pues esta última alimenta en nosotros la voluntad de vivir y Schopenhauer, que reconoce la importancia de lo cómico en la vida, señala que el telón debe bajar enseguida porque el aspecto divertido no tiene la «última palabra» y la existencia no puede ser nunca un fin en sí misma²⁷. En definitiva, el arte trágico es, dejando aparte la música, el que mejor expresa la esencia de la vida y, para ello, como ya había señalado Aristóteles, resultan extraordinariamente eficaces el miedo y, sobre todo, la compasión, que es una forma del miedo y tendrá en la filosofía schopenhaueriana un papel fundamental.

²⁴ MVR III, cap. 37, pp.485-486 (*Werke* IV, 512-513).

²⁵ MVR III, parág. 51, p. 309 (*Werke* I, 318-319).

²⁶ MVR III, parág. 51, p. 311 (*Werke* I, 320-321).

²⁷ MVR III, cap. 37, pp. 488-489 (*Werke* IV, 515-516).

2.2. *Tragedia y compasión: del arte a la moralidad*

Clement Rosset ha advertido que, más que el último de los filósofos clásicos, Schopenhauer es el primero de los genealogistas y en esta línea apunta que es la vida de los hombres la que determina su conciencia y que lo que hay debajo de ella es mucho más interesante que la propia conciencia²⁸. Esta consideración permite comprender la importancia que Schopenhauer concede a la intuición.

Hablando con propiedad, no hay más que filosofía teórica: sólo allí son útiles los conceptos, que no sirven de nada en ámbitos tales como el arte y la moralidad, pues ni el genio ni la virtud pueden ser enseñados²⁹. Sin embargo, estas investigaciones para las que tan poco valen los conceptos interesan, a su juicio, mucho más que ninguna otra. Es el caso de la moralidad en que aquella emoción trágica, la compasión, desempeña un papel determinante, pero ahora contemplada desde un plano y un trasfondo diferentes. Por lo pronto conviene señalar que la auténtica virtud «no es la consecuencia de una especial reflexión del intelecto», pues el intelecto más débil puede ser portador del carácter más noble y excelente, que nace de un conocimiento inmediato, intuitivo, de la identidad metafísica de todos los seres³⁰: la virtud de la compasión nace del reconocimiento de que, a pesar de la pluralidad de sus manifestaciones, todo se reduce a una única voluntad.

La compasión es una disposición psíquica que está arraigada en el carácter, es decir, en el *esse* (el ser) del que depende por completo el *operari* (el obrar), de modo que el valor moral de las acciones depende más de las inclinaciones íntimas del agente que de la educación recibida y transmitida por medio de conceptos. Como advierte Schopenhauer³¹, «en sí, los actos (*opera operata*) no son más que meras imágenes; lo que les da valor moral es la disposición psíquica del que los realiza. El conocimiento abstracto no puede producir las buenas intenciones, la virtud desinteresada, ni la nobleza pura. La fuente de todo esto es un conocimiento inmediato e intuitivo que no se puede adquirir discursivamente.

Velle nos discitur (El querer no se aprende): los dogmas, la costumbre y el ejemplo, pueden influir en la conducta, pero no modifican el carácter, es decir, la voluntad. En cuanto a lo que hay que entender por virtud, es decir, por bondad, bueno es aquél que «*hace menos diferencia de lo que es usual entre sí mismo y los demás*»³²; un hombre así se reconoce a sí mismo y su voluntad en todo ser y, por consiguiente, también en los que sufren. Para ello hay que estar curado de la ilusión del *principium individuationis*, conocimiento que rige el principio de razón, y «el síntoma infalible de esa cura es la práctica de obras

²⁸ Schopenhauer, *philosophe de l'absurde*. Presses Universitaires de France, Paris, 1967, pp. 33 ss.

²⁹ MVR IV, parág. 53, p. 327 (*Werke I*, 343).

³⁰ MVR IV, cap. 47, p. 657 (*Werke IV*, 704).

³¹ Para lo que sigue cfr. MVR IV, parág. 66, p. 428 ss. (*Werke II*, 456 ss.).

³² *Ibidem*

de caridad». Frente a él, el egoísta «se siente rodeado de fenómenos ajenos y hostiles, y toda su esperanza descansa en su propio placer. El bueno vive en un mundo de fenómenos amistosos: el placer de cada uno de ellos es el suyo propio. Por eso, aunque el conocimiento del destino humano en general no alegre su ánimo, el saber que su esencia se encuentra en todo lo viviente le da una cierta ecuanimidad y hasta un ánimo jovial»³³.

La clave de la moralidad estriba, pues, en la superación del *principium individuationis*, es decir, del egoísmo; de ahí que Schopenhauer distinga entre el amor puro o compasión (*ágape*) y el amor egoísta (*éros*), siendo la amistad una mezcla de los dos³⁴. Pero lo fundamental es que, a su juicio, todo amor puro se propone mitigar el dolor ajeno, que se conoce a partir del propio sufrimiento y se funda en el reconocimiento de una esencia común, universal.

Schopenhauer abunda en estas consideraciones en el escrito titulado *Los dos problemas fundamentales de la ética*, donde señala que egoísmo y valor moral se excluyen mutuamente³⁵. Cuando el último motivo de la acción u omisión de un agente yace exclusivamente en el bien o mal de otro, entonces esa acción tiene valor moral. Ahora bien, para que mi acción suceda únicamente *por otro*, entonces su bien o su mal tienen que ser directamente mi motivo. Eso presupone que ante su dolor yo sufra con él, sienta su mal como sentiría el mío; y todo esto requiere que, de alguna forma, esté identificado con él, es decir, que se destruya toda diferencia entre yo y el otro (...). Se trata del fenómeno de la compasión, es decir, de la participación directa, independiente de las demás consideraciones, primero, en el dolor del otro y así en el impedimento o supresión de este dolor. Tal compasión es la base de toda justicia y caridad verdaderas.

Las acciones humanas se explican por alguno de estos tres móviles: egoísmo, maldad o compasión, pero las de valor moral nacen exclusivamente del tercero. Como ha advertido Arteta³⁶, Schopenhauer defiende, frente a Kant, el importante papel de las emociones en la ética y, si, como él mismo reconoce, el móvil principal y universal es el *egoísmo*, siendo también bastante frecuente la *malevolencia*, en ocasiones tiene lugar el «milagro» de la compasión. La pregunta formulada con todo derecho en esta obra es la siguiente: ¿cómo es posible que un dolor que no es mío, que no me atañe, se convierta en un motivo directo, como si fuera propio, y me mueva a actuar? Simplemente, observa Schopenhauer, porque simpatizo con tal dolor, lo siento como mío, pero no en mí, sino en otro y esto presupone que me haya identificado de alguna manera con el otro, y que se haya suprimido la barrera entre el yo y el no yo. Ahora bien, esta supresión no es fruto ni de los dogmas ni de la educación transmitida por conceptos (recuérdese que la virtud, como el genio, no puede ser enseñada), es el

³³ MVR IV parág. 66, p. 435 (*Werke* II, 463).

³⁴ MVR IV, parág. 67, p. 437 (*Werke* II, 465-466).

³⁵ Cfr. *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Sobre el fundamento de la moral, parág. 16: «Establecimiento y demostración del único móvil moral auténtico». Introd. trad. y notas de P. López de Santamaría. Siglo XXI, Madrid, 1993, pp. 230 ss. (*Werke* VI, 244 ss.).

³⁶ Véase *La compasión*. Paidós, Barcelona, 1996, pp. 100 ss.

resultado de un conocimiento inmediato, intuitivo. Ni siquiera es propiamente hablando un conocimiento nuevo, sino, más bien, un *re-conocimiento*, es decir, un llevar a la conciencia algo que de alguna forma ya se sabía.

Este «conocimiento» podría considerarse trascendental³⁷ en cuanto que es, por un lado, condición de posibilidad de todo obrar moral y, por otro, fundamento último indemostrable. De algún modo tiene el carácter de los primeros principios aristotélicos, que son indemostrables y son también la base de toda demostración. Y, sobre todo, tiene en común con ellos su carácter eminentemente ontológico: piénsese en la afirmación aristotélica contenida en el cap. 2 del libro IV de la *Metafísica* según la cual el principio de todos los principios, el principio de no contradicción, no es primera ni fundamentalmente un principio lógico, sino un principio ontológico, que se basa no tanto en el modo como nosotros pensamos las cosas, como en lo que las cosas son³⁸. Y lo mismo cabe decir respecto de la ética en el caso de Schopenhauer: ésta se basa en la naturaleza de las cosas, en lo que el mundo es, y la compasión, por su parte, tiene, como se verá a continuación, una base ontológica.

2.3. *El fundamento ontológico de la compasión: actualidad y radicalidad del planteamiento de Schopenhauer*

Los párrafos 17, 18 y 19 y el cap. 18 del Apéndice del Libro segundo de *El mundo* tienen una importancia capital para entender la relación entre filosofía teórica y práctica y el profundo sentido filosófico de la compasión en la reflexión de Schopenhauer³⁹. Allí se advierte que el principio de razón suficiente (PRS) es la forma bajo la cual nuestro intelecto capta el mundo, pero que sólo se aplica al mundo considerado como apariencia, como fenómeno, como *representación*. Éste no es, sin embargo, el único ni el principal carácter del mundo; el sentido último de las representaciones está más allá de ellas: es la *voluntad*, a la que es posible acceder mediante el estudio detenido de uno mismo, por vía de la introspección y, en última instancia, está posibilitado por el hecho de que tengamos un cuerpo.

Es precisamente el cuerpo el que permite el paso desde el aspecto externo, que es el que se nos muestra, a la esencia del mundo, que es para nosotros un misterio. Ese tránsito, que conduce desde la apariencia a la esencia, desde el fenómeno al noúmeno, es posible y está posibilitado por nuestro propio cuerpo. Como advierte Schopenhauer, no sólo somos sujetos de conocimiento, sino también objetos y, en cuanto tales, cosas en sí. Si sólo fuésemos sujetos puros de conocimiento («una cabeza alada sin cuerpo»), la investigación de

³⁷ Sobre este concepto de trascendental véase el cap. 1 de mi trabajo *Lecciones de metafísica*. Trotta, Madrid, 2011.

³⁸ He desarrollado el estudio de este doble aspecto del PNC en el cap. 2 de mi trabajo *Lecciones de metafísica*. Ed cit.

³⁹ Para un análisis más detallado, véase el cap. 7 de mi libro *Lecciones de metafísica*. Ed. Cit.

lo que es el mundo fuera de la representación sería inútil; pero el sujeto que conoce *es* además un cuerpo y conoce *mediante* el cuerpo⁴⁰.

¿Qué nos enseña la observación atenta de nuestro propio cuerpo? Conviene señalar que el cuerpo propio le es dado al sujeto de dos maneras. Primero, bajo la intuición del entendimiento: bajo esa perspectiva el cuerpo es percibido como un objeto entre objetos, sometido a las mismas leyes que el resto de los objetos que componen el mundo. El cuerpo es una *representación* entre otras, sometido al principio de razón suficiente. Pero, en segundo lugar, el cuerpo propio es algo inmediatamente conocido, no ya como un objeto entre objetos, sino como una vivencia directa, inmediata, personal e intransferible: bajo esta última perspectiva el cuerpo es vivido como *voluntad*.

Schopenhauer considera que el cuerpo es una objetivación de la voluntad y lo llama expresamente «voluntad objetivada». Para explicarlo señala que nosotros conocemos primeramente el cuerpo bajo dos afecciones primeras y únicas: placer (lo que está en consonancia con nuestra inclinación) y dolor (lo que la contaría) y, como placer y dolor son afecciones de la voluntad, deducimos que el cuerpo no es otra cosa que voluntad. Naturalmente este conocimiento de la voluntad es defectuoso, porque nadie conoce estrictamente *la* voluntad, sino *su* voluntad; y ni siquiera es un conocimiento en sentido propio (ya que necesitaría del uso y aplicación del PRS en alguna de sus formas), sino un conocimiento inmediato, intuitivo: una vivencia. En todo caso la identidad entre el cuerpo y la voluntad no se demuestra, como reconoce expresamente Schopenhauer; sino que se muestra. Esa identidad es el punto de partida de su filosofía y Schopenhauer la considera la «verdad por excelencia».

Ahora bien, con esa verdad sola no se habría resuelto el problema sobre lo que el mundo es, que es lo que realmente interesa a la filosofía. El salto fundamental desde el cuerpo que somos a lo que el mundo es aparece descrito en el parágrafo 19 del libro Segundo de *El mundo*. Schopenhauer advierte allí que lo que distingue la representación del propio cuerpo de todas las demás y hace de la intuición que tenemos de él algo *toto genere* distinto es que el cuerpo es para cada uno voluntad. Y el hecho de que el sujeto de conocimiento posea un cuerpo y una vivencia íntima del mismo es lo que hace de cada uno de nosotros «individuos». A partir de ahí se abren dos vías u opciones filosóficas: la primera, que podría llamarse solipsista, consistiría en una especie de *egoísmo teórico*, que mantendría la imposibilidad de decir nada acerca de lo que sea el mundo exterior. Esta vía, que es para Schopenhauer irrefutable, apenas ha sido sostenida históricamente. La segunda consiste en atribuir al mundo fuera de nosotros, *por analogía*, las mismas características del mundo interior: si nuestro propio cuerpo es vivido como voluntad, también el mundo en general puede ser entendido así. El valor que Schopenhauer concede al aludido egoísmo teórico o solipsismo, queda suficientemente descrito en ese mismo parág. 19:

⁴⁰ Cfr. MVR II, parág. 18, pp 151-155 y cap. 18, pp. 229-239 (*Werke* I, 142-146 y III, 223-233).

«Negar esta realidad es el sentido del *egoísmo teórico*, el cual considera meros fantasmas todos los fenómenos, excepto su propio individuo; que es lo que hace el egoísmo práctico en la conducta: considera la propia persona como lo único real y a todas las demás como meros fantasmas. El egoísmo teórico nunca se puede refutar con argumentaciones: sin embargo, dentro de la filosofía seguramente no se ha utilizado nunca más que como un sofisma escéptico, es decir, como ficción. Como convicción sería sólo lo podríamos encontrar en los manicomios, y en esos casos no necesitaría pruebas, sino cura»⁴¹.

Si tenemos en cuenta el proceso descrito desde el inicio de este apartado, es posible presentar algunas conclusiones que dan idea de la novedad y actualidad de los planteamientos del filósofo de Danzig. Y en esta línea cabe destacar las siguientes:

En primer lugar, con su doble consideración del mundo, Schopenhauer parece destacar un doble aspecto, estático y dinámico, del mismo. Bajo la consideración del mundo como representación, el mundo se nos presenta como una rica variedad de Ideas o de objetivaciones de las mismas (individuos), pero en todo caso como algo hecho, terminado y hasta cierto punto rígido. Una especie de *Natura naturata* que contrasta con el flujo constante y el continuo devenir de la segunda y más profunda consideración del mundo como voluntad, este último más parecido a la *Natura naturans* spinoziana. Pero también y sobre todo a esta doble consideración cabe aplicar la reflexión de Ortega a propósito del concepto de *eídos* en Aristóteles y de cómo en él se añade a la perspectiva platónica, estática y «aspectual», otra más original y propia de Aristóteles, dinámica y activa; una doble consideración de las cosas «desde fuera» y «desde dentro»⁴². Algo así parece contener la doble consideración schopenhaueriana del mundo como representación y como voluntad. Desde fuera, como aspecto que se muestra, como *representación*, el mundo aparece ordenado en una serie de géneros y objetos, clasificado, terminado, inmóvil. Desde dentro, desde la vivencia íntima directa inmediata, como *voluntad*, el mundo es, sobre todo, flujo, movimiento perpetuo, creación y destrucción, dinamismo puro sin causa y sin finalidad.

Una segunda observación nos permite encontrar en Schopenhauer la referencia clara y el inicio de las modernas reflexiones sobre el cuerpo y sobre el papel de este último en la filosofía. Es el caso de Merleau-Ponty, cuyas consideraciones acerca del cuerpo en la *Fenomenología de la percepción* resultan sorprendentemente cercanas a las ya referidas del Libro segundo de *El mundo*. Según Merleau-Ponty, tenemos conciencia del mundo por medio del cuerpo y

⁴¹ MVR II, parág. 19, pp. 156-157 (*Werke* I, 148).

⁴² Desde fuera, advierte Ortega, *eídos* es esencia, el *aspecto* esencial que define a cada cosa y que cada cosa nos muestra. Ser un hombre se nos muestra como vitalidad, animalidad y racionalidad. Desde dentro de las cosas mismas, *eídos* es acto, *actividad* inmanente: ser hombre es vivir, sentir, razonar; en suma, *ejecutar* la esencia humana (*La idea de principio en Leibniz*. Parág. 29. Alianza, Madrid, 1979, pp. 277-278).

éste es, a su juicio, un objeto fundamental de la reflexión filosófica en un triple sentido, que podría suscribir por completo Schopenhauer. En primer lugar, el cuerpo es algo más que un objeto: el cuerpo propio es «un objeto que no me deja»⁴³. Mi cuerpo es el «a través» del cual vivo y me represento el mundo, es el medio de acceso al mundo, el límite entre un «dentro» y un «fuera»: es, en suma, la condición de posibilidad de la perspectiva y la vivencia del mundo. Por eso mismo y en segundo lugar, el cuerpo tiene una dimensión «trascendental», en el sentido filosófico y técnico del término: es aquello gracias a lo cual existen los objetos⁴⁴ y hay objetividad. Finalmente, el cuerpo es, además, un objeto «afectivo»: mi cuerpo es capaz no sólo de «ver», sino de «sufrir», de «padecer», de ser afectado. Su doble dimensión de objeto (para otro) y sujeto (para mí) subraya esa dimensión afectiva⁴⁵.

Hay, en tercer lugar, algunas consideraciones más directamente relacionadas con nuestro tema de estudio, la compasión. Y en este punto conviene analizar el papel asignado a la analogía en el sistema de Schopenhauer. La analogía permite el paso desde el mundo interior hasta el mundo fuera de nosotros; o, dicho de otro modo, permite superar el solipsismo y afrontar el problema de la realidad del mundo externo. De algún modo, desempeña una función parecida a la que desempeña Dios en la filosofía cartesiana (por tantas razones paralela a la filosofía de Schopenhauer). En uno y otro caso se trata de garantizar la objetividad de las representaciones y, en última instancia, la realidad del mundo externo.

Junto a ello, también la analogía acusa la presencia del Romanticismo en nuestro pensador: para el romántico el mundo es como un gran libro, un mensaje cifrado, un código que es posible «leer». Todos los objetos guardan una relación de similitud y proporción entre ellos, de ahí, la importancia de la analogía⁴⁶: todo está relacionado y cada cosa remite al todo, el conocimiento de lo más cercano remite a lo más lejano. Con la importancia concedida a la analogía el Romanticismo recupera una forma de conocimiento que remite al misticismo, a la Edad Media y al Renacimiento (Plotino, Bruno, Cusa, Paracelso, Silesius, Eckhardt, Fray Luis de Granada...).

Pero sobre todo, lo que vale la pena destacar es que la analogía desempeña en la reflexión teórica de Schopenhauer el mismo rol que la compasión en el plano práctico. De hecho, Schopenhauer llama al solipsismo «egoísmo teórico» y lo considera similar al egoísmo en el plano moral («egoísmo práctico»). La analogía permite ir más allá del mundo propio y cerrado sobre sí mismo y avanzar, más allá del conocimiento de nosotros mismos, al conocimiento del mundo; la compasión, por su parte, permite romper el principio de individuación

⁴³ Cfr. MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975, pp. 108, 109 y 215

⁴⁴ *Loc. cit.*, pp.109-110.

⁴⁵ *Loc. cit.*, pp.108-112 y 215-216

⁴⁶ Sobre este punto véase MARÍ, A., *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Prólogo. Tusquets, 1979, pp. 20 y ss.

y reconocer en el otro la misma naturaleza que la propia, y en el dolor ajeno, una extensión del propio sufrimiento. Una y otra, analogía y compasión, permiten reconocer el cuerpo y el dolor como las dos claves fundamentales del pensamiento de Schopenhauer.

Finalmente, se advierte así la estrecha relación entre filosofía teórica y práctica. Incluso podría decirse que la de Schopenhauer es una moral naturalista que, lejos de contrariar la naturaleza de las cosas, la reconoce y la secunda. La virtud por excelencia y la base de toda moralidad es la compasión (el hombre bueno, es decir, compasivo, es aquél que establece la menor diferencia posible entre sí mismo y los otros), pero la compasión no es sólo un sentimiento, tiene una base ontológica: se basa en que todo individuo encierra en sí la misma esencia volitiva y eso conduce al reconocimiento de la unidad de todo lo que es.

Sin embargo, esta relación entre teoría y práctica no conduce al simple reconocimiento de la igualdad o la relación estrecha entre razón, virtud y felicidad. Schopenhauer establece una relación muy compleja entre ellas y en esto su reflexión resulta extremadamente radical y llamativa. Por lo que respecta a la relación entre virtud y felicidad, rechaza abiertamente no sólo que la virtud conduzca a la felicidad, sino que una y otra tengan algo que ver. Para los que no han sido dotados por la naturaleza de un buen carácter, es decir, de una disposición compasiva, la ausencia de felicidad es el único camino que puede conducir a la virtud. Schopenhauer sostiene que la experiencia del dolor y del sufrimiento, la meditación sobre la muerte y la inanidad de la existencia, es, por una parte, lo que predispone a filosofar, y, por otra, lo que puede alentar la superación del egoísmo, poniendo otra vez de manifiesto la relación entre filosofía teórica y práctica.

Por otro lado y por lo que respecta a la relación entre conocimiento y virtud, Schopenhauer suscribe la reacción romántica contra la autonomía y el poder de la razón, reconociendo la presencia y la fuerza del mundo oscuro del deseo. La razón no es ni una condición suficiente ni una condición necesaria para la práctica de la virtud⁴⁷. Es cierto que no es independiente de la voluntad, pero está sometida a ella. Frente a la convicción tradicional de acuerdo con la cual una razón lúcida asistida por una voluntad fuerte puede llegar casi tan lejos como quiera; frente a Kant que consideraba la voluntad como razón práctica; en suma, frente a la creencia en que la voluntad depende de la razón, Schopenhauer sostiene lo contrario: la razón es un instrumento en sus manos y vale tanto como valga la voluntad que hace uso de ella.

Ahora bien, esto supone un duro golpe para la confianza que tradicionalmente ha sido depositada en la educación: ¿nos mejora la educación? ¿Puede ser enseñada la virtud? Y, en última instancia y en relación con nuestra temática, ¿podría tener la literatura, y la tragedia en particular, una función educativa y ética?

⁴⁷ Como ha advertido Philonenko, hay en Schopenhauer una acerada crítica a la convicción según la cual basta juzgar bien para obrar bien (PHILONENKO, A., *Schopenhauer*. Una filosofía de la tragedia. Trad. G. Muñoz Alonso. Anthropos, Madrid, 1989, p. 317, nota 115).

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA COMPASIÓN Y LA TRAGEDIA

La respuesta de Schopenhauer a la pregunta que se acaba de formular no parece dejar lugar a dudas, al menos en primera instancia. Si el concepto resulta inútil tanto en el arte como en la moral, no parece que la bondad pueda ser objeto de enseñanza ni de aprendizaje. Y si, como se ha advertido más arriba, la compasión es una disposición psíquica que está arraigada en el carácter, la virtud depende de las inclinaciones del agente y no de la educación. «*Velle nos discitur* (El querer no se aprende)», lo cual significa que no hay forma de influir en la voluntad, es decir, de corregir el carácter.

Sin embargo, la cuestión resulta más compleja y Schopenhauer reconoce en la experiencia del dolor la posibilidad de explorar una vía abierta a cualquier hombre (dada también la universalidad del sufrimiento), si no para cambiar su carácter, al menos para iniciar una forma nueva de estar en el mundo, que cabe entender como *conversión*. Es verdad que si por conocimiento se entiende el proceso conceptual que transcurre desde unas premisas a una conclusión, el proceso demostrativo abstracto y mediato; entonces, ni el genio ni la bondad tienen que ver con él: no son objeto de enseñanza ni de aprendizaje, como ocurre con el conocimiento científico. Pero existe otro tipo de conocimiento, un conocimiento inmediato e intuitivo, que a diferencia del proceso demostrativo, tiene que ver más con un «reconocimiento», con una especie de visión intuitiva, con una especie de «rememoración» o *anámnesis* en el sentido platónico.

Lo que, según Schopenhauer, enseñan los golpes de la vida es que el mundo tal como es no debería ser, pero como tampoco cree que un mundo tal como debiera ser exista en algún sitio; entonces, lo único que cabe en estas circunstancias es la *resignación* y una voluntad determinada a no aumentar el dolor del mundo (*negación de la voluntad de vivir*). Ahora bien, esto es justamente lo que Schopenhauer señalaba como fin último de la tragedia, en cuanto género literario.

Philonenko ha subtítulo con acierto su estudio sobre Schopenhauer como «una filosofía de la tragedia», poniendo así de relieve que lo que Schopenhauer espera del conocimiento experiencial «no es que predetermine a la voluntad, sino que obre como un poder capaz de desengañarnos»⁴⁸. Este conocimiento se refiere, claro está, no a un conocimiento científico, ni a un proceso demostrativo, sino a una especie de viaje al interior de nosotros mismos que tiene lugar cuando una experiencia desgraciada nos pone frente a la pregunta sobre la esencia y el sentido del mundo. El desengaño, al que conduce esa experiencia y que hace caer el velo que oculta la verdadera naturaleza de las cosas, muestra también la profunda escisión entre la vida y la conciencia. La tragedia, dice Philonenko, es esa escisión: una especie de «enfermedad metafísica», que «no se puede curar y a la que sólo se puede administrar un calmante». Uno sólo puede aspirar a

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 265.

la resignación, «a aceptarse a sí mismo, que no es lo mismo que afirmarse»⁴⁹. Frente a Nietzsche, que poco después hará suya una afirmación trágica, en la línea de la tragedia griega y de sus héroes, Schopenhauer reivindica la figura del santo y la tradición cristiana. También él, como advierte Philonenko, suscribe una especie de *amor fati*, aunque en un sentido muy distinto al nietzscheano: mediante él perderemos la esperanza, pero llegaremos a la renuncia. Se trata, sobre todo, de un calmante⁵⁰.

Finalmente, dejando aparte esta comparación y volviendo a la tragedia como género literario, conviene retener que allí se nos ofrece una visión aproximada de lo que el mundo es. Es una imitación (*mímēsis*, en el lenguaje aristotélico) de la vida, pero frente a la *kátharsis* aristotélica, su efecto es sobre todo el desengaño y el desapego del mundo, aunque los medios con los que se cuenta para llegar a ese fin son, como en Aristóteles, el terror y la compasión. Es verdad que esta compasión, que estimula la negación de la voluntad de vivir, no es todavía el ejercicio activo de la virtud de la caridad, como entiende Schopenhauer la virtud moral en el más alto grado; pero es, tal vez en su grado más bajo, una aproximación a ella. La compasión que moviliza la tragedia es una forma de miedo: el miedo a que uno mismo pudiera padecer lo que el protagonista de la tragedia sufre en la escena, pero surge también del *reconocimiento* de que el espectador y el protagonista están hechos de la misma sustancia.

Tal re-conocimiento estimula y aviva la tragedia como obra de arte. Y ello nos lleva a sostener que la compasión no es sólo algo «milagroso», que contra todo pronóstico, dada la universal tendencia al egoísmo, se produce raras veces. Es un componente del carácter que puede ser estimulado y despertado con medios adecuados: una obra literaria, por ejemplo, puede cumplir una extraordinaria función educativa. No sólo nos permite acceder a lo que el mundo es, sino también a las distintas posibilidades de actuar dentro de él. Nos invita a juzgar el valor moral de los distintos comportamientos y nos ofrece un modelo o antimodelo de conducta humana. Como ha advertido M. Nussbaum, las artes en general y la tragedia en particular, al representar la finitud humana, «ayudan a la personalidad en su lucha contra la ambivalencia y la indefensión», «promueven abiertamente los juicios constitutivos de la compasión» y «presentan concepciones provechosas desde un punto de vista normativo»⁵¹.

Esto responde también a la pregunta que Schopenhauer plantea en algún momento, pero a la que no parece ofrecer una respuesta completa o satisfactoria: ¿Por qué nos gustan las tragedias? ¿De dónde procede el placer que despierta en nosotros la tragedia? ¿Por qué la contemplación del dolor en una tragedia nos proporciona placer? ¿De qué tipo es este placer? ¿A qué género pertenece?⁵²

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 286.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 282.

⁵¹ NUSSBAUM, M., *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Cap. 6 «La compasión: trances trágicos». Paidós, 2008, p. 393.

⁵² Schopenhauer formula los mismos o similares interrogantes en MVR III, cap. 37, pp.485 (*Werke* IV, 512).

Decía Aristóteles al inicio de su *Poética* que el hombre experimenta placer al aprender y que también la imitación es una forma de aprendizaje. Pues bien, la tragedia es *mímēsis*, imitación del mundo y de la vida: el actor que imita una acción seria, es decir, no banal, muestra de alguna manera qué es el mundo; y el espectador que contempla lo que sucede en el escenario aprende, además de eso, una forma de actuar y de comportarse dentro de él y, en ocasiones, una forma noble, heroica o, en todo caso, digna de aprecio. Es verdad que la grandeza no se aprende; pero al menos se puede llegar a conocer que la hay. En este punto la compasión, más allá de las consideraciones de Schopenhauer, no tendría por qué estar reñida con la admiración.

Aristóteles lo ha visto muy bien: el héroe de la tragedia (protagonista) y el espectador de la tragedia, objeto y sujeto respectivos de la compasión (*éleos*), tienen que ser de carácter noble (*spoudaios*). Por eso, habría que mantener unidas la admiración y la piedad. Y esa doble vertiente, admiración y compasión, caracteriza y explica finalmente la enseñanza y el placer que experimentamos ante las grandes obras trágicas: nos reconocemos en el héroe y reconocemos en él lo mejor de nosotros mismos, algo que en algún momento de nuestra vida todos podríamos llegar a ser.

Universidad de Granada
ravila@ugr.es

REMEDIOS ÁVILA

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2018]