

DAVID SOBREVILLA

LA 'FILOSOFIA DEL ARTE'

DE SCHELLING *

EXPOSICION Y CRITICA

...a Danilo Cruz Vélez.

INTRODUCCION

F. W. J. Schelling (1775-1854) ha escrito algunas obras fundadoras y decisivas para la filosofía del arte: el *Sistema de Idealismo Trascendental* (1800), las lecciones sobre *Filosofía del Arte* (1801-1804) y el discurso *Sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza* (1807).

En cierto sentido, el *Sistema* es el trabajo fundamental, como ha mostrado Dieter Jähnig, ya que en él se invierte por primera vez la relación tradicional dos veces milenaria establecida entre filosofía y arte, según la cual ésta es una instancia inferior a aquella. Platón había sostenido en el L. III° de *La República* que la poesía, el arte y la gimnasia solo pueden ser admitidos en la ciudad-estado si contribuyen a formar el carácter moral de los ciudadanos colaborando en la organización política. Y en el L. X° había reprochado al arte estar situado a tres grados de la verdad, constituyendo una imitación de una imitación. Por ello habría que ajustar cuentas con Homero y todos los trágicos, porque solo presentan imitaciones. Aún más, los poetas hablarían sin conoci-

*Este trabajo ha sido posibilitado por una beca de la Fundación Alexander von Humbolt en la Universidad de Tubinga, República Federal de Alemania. El texto forma parte de una investigación más amplia.

miento ni recta opinión, exclusivamente sobre la base de apariencias y de lo que el vulgo considera hermoso. Pero la poesía no solamente sería carente de seriedad sino, mucho peor, peligrosa, ya que no se dirige a la parte reflexiva del alma, sino que apela a las emociones. Por todo ello y en nombre de la razón y de la ley, la poesía debería ser desterrada de la ciudad-estado hasta que no se justifique ante aquellas.

Schelling sostiene en cambio en el *Sistema* que el arte es el único órgano eterno y verdadero de la filosofía y simultáneamente su documento. El órgano de la filosofía, el instrumento para orientarse dentro de lo real, habría estado constituido en el pasado por la doctrina analítica o demostrativa de los *Analítica priora* y *Analítica posteriora* de Aristóteles, según sus comentaristas —especialmente Alejandro de Afrodisia y Juan Filopón.

Francis Bacon pensaba por su parte que no era la lógoca el instrumento apropiado para el descubrimiento de lo real, sino los procedimientos que él había desarrollado para la experimentación con el auxilio de la razón. Schelling va a defender que no es la lógica ni la experimentación racional el órgano de la filosofía sino el arte. Esta no es una “solución genial pero de compromiso”, como ha sostenido Walter Schulz, sino que para Schelling solo el arte puede reconducir la identidad de sujeto y objeto a su principio: a lo Absoluto, estableciendo así simultáneamente el sentido de naturaleza e historia. En efecto, la obra de arte objetiva la intuición intelectual transformándola en estética y reflexiona sobre lo idéntico que de otro modo sería inintuible para la conciencia, pues esta supone la separación entre sujeto y objeto.

No podemos entrar en ulteriores explicaciones y precisiones, pero pensamos que la mención de estos textos muestra que si para Platón —y con él para la tradición casi íntegra— la filosofía estaba situada por sobre el arte, para Schelling esta relación se ha invertido en el *Sistema*. De allí la importancia histórica de este texto clave. Y sin embargo, creemos que no es correcto presentar la filosofía schellingiana del arte según el *Sistema*. En verdad, la defensa de Schelling de la preeminencia del arte frente a la filosofía solo aparece en esta obra: no figura ni en las anteriores /1/ ni en las posteriores en que trata de temas referidos a la filosofía del arte (*Bruno*, 1802; *Lecciones sobre el método del estudio académico*, 1802/1803; *Sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, 1807; *Filosofía de la Mitología*, publicada póstumamente). Por lo tanto y aunque este texto sea decisivo para juzgar la historia de las relaciones entre la filosofía y el arte, no lo es para considerar la posición de Schelling sobre la filosofía del arte. A este respecto la obra fundamental es sin duda las lecciones sobre *Filosofía del Arte* dictadas

/1/ En *El más antiguo programa sistemático del Idealismo Alemán* (1796) sostiene Schelling que toda la metafísica del futuro cae dentro de la ética. Esta estaría constituida por el sistema completo de todas las ideas o postulados prácticos, de las que la idea de la belleza es la más importante y que resume a las ideas anteriores. En la gran discusión sobre la autoría del *Programa* adherimos a X. Tilliet que considera que la paternidad corresponde a Schelling.

entre 1801 y 1804 en las Universidades de Wurzburg y Jena y editadas por J. Minor en 1884.

La *Filosofía del Arte* pertenece al periodo de la producción de Schelling que se ha llamado de la filosofía de la identidad. Pensamos que es importante hacer una presentación de las ideas schellingianas sobre el arte y la belleza en esta época por la trascendencia de las determinaciones ofrecidas, por la relación establecida entre el arte y la religión, por la visión de la mitología — que luego va a cambiar considerablemente en la obra póstuma *Filosofía de la Mitología* —, por las sugerencias brindadas al tratar de los géneros y por el aspecto sistemático de la obra. Creemos que es además muy típica para el Idealismo Alemán la concepción del método que Schelling aplica ejemplarmente en la *Filosofía del Arte* — y que luego abandonaría en la etapa siguiente de su filosofía.

Quizás por su gran volumen o por su dificultad, la *Filosofía del Arte* de Schelling no ha sido objeto de ningún gran comentario sistemático e integral, aunque sobre todo Rosario Assunto y Luigi Pareyson en Italia /2/ y también Dieter Jahnig y J. Hennigfeld en la República Federal de Alemania hayan interpretado grandes partes de la obra. Nosotros quisiéramos hacer una presentación sucinta de toda la *Filosofía del Arte* reconociendo para ello los resultados a que ha llegado la investigación precedente, y posteriormente intentamos una consideración crítica de las lecciones. Estamos convencidos de que una apropiación y discusión de la filosofía en Europa y en los países anglosajones, es una de las tareas más urgentes que tiene ante sí la filosofía en América Latina a fin de elevar su nivel.

Para redactar este trabajo empleamos el texto alemán de las obras de Schelling en la edición de su hijo Karl Friedrich August, como es usual, y la traducción *corregida* de Elsa Tabernig (*Filosofía del Arte*). Buenos Aires: Nova, 1949). Esta traducción es en general correcta y muy legible excepto en algunos casos — y tiene un prólogo sucinto y preciso de Eugenio Pucciarelli. Citamos primero la edición alemana (tomo en romanos y página en arábigos) y luego la traducción castellana. Agradezco a Rubén Sierra la oportunidad que me ha ofrecido de publicar este trabajo en *Ideas y Valores*.

1. Las fuentes de la "Filosofía del Arte" de Schelling.

Las fuentes generales de la *Filosofía del Arte* son conocidas. Por un... parte, las *Lecciones sobre teoría filosófica del arte*, que A. W. Schlegel comenzó a dictar en Berlín en el semestre de invierno de 1801-1802. Consta por las cartas cursadas entre Schelling y el mayor de los

/2/ Es impresionante el interés existente en Italia por el Idealismo Alemán: estas son las dos mejores interpretaciones de conjunto de la *Filosofía del Arte* de Schelling. El título del libro de Assunto, *Estética dell'Identità*, es sin embargo erróneo: Schelling declara expresamente que no quiere escribir un libro de estética sino una "filosofía del arte" — las razones las veremos luego — y en la época en que redacta esta obra piensa que el arte no tiene que ver con la identidad de lo real y lo ideal — como la filosofía —, sino solo con la indiferencia. Los libros de Assunto y Pareyson son casi puramente expositivos.

Schlegel, que el primero le pidió su manuscrito sobre las lecciones, que el segundo le envió. Según R. Haym (*Die Romantische Schule*. Berlín: Weidmann, (1928; pp 899 ss.), Schelling tomó material empírico de las *Lecciones*, aunque menos de lo que se supone y de lo que hubiera sido deseable; en la misma forma en que Schlegel había tomado el planteamiento del *Sistema de Idealismo Trascendental* como punto de partida filosófico para las mismas lecciones. Por otra parte, los tomos III° y IV° del libro de Fiorillo *Geschichte der zeichnenden Kuenste*, que Schelling solicitó al librero y editor Cotta en carta del 13 de junio de 1803 (X. Tilliete, *Schelling*, T.I, nota 1 de la p. 438). Además los escritos de Winckelmann, Jean Paul, Schiller y la introducción a los *Propyleen* de Goethe. La visión de la mitología proviene también de Goethe y Schiller, de K.-P. Moritz y de Hölderlin. Las fuentes particulares serían, según X. Tilliete (Op. cit., I, pp. 439 ss.), en el caso de las artes figurativas: para la música el *Diccionario* de J.J. Rousseau, para la pintura Diderot, para la arquitectura el libro de J. Ch. Genelli *Exegetische Briefe ueber des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst* I (Braunschweig, 1801) y II (Berlín, 1804), para la escultura la *Lettre sur la Sculpture* (1760) de Hemsterhuis. En el caso de las artes de la palabra Schelling se habría apoyado más en sus propios conocimientos, aunque aquí también ni su selección ni sus preferencias serían originales, sino que habría beneficiado de la labor desplegada por los románticos —especialmente por los hermanos Schlegel— a fin de ampliar la perspectiva cultural alemana. En opinión del mismo Tilliete ni el museo ni la biblioteca de Schelling son en la *Filosofía del Arte* originales; lo admirable son allí la capacidad de organización de los materiales y la fuerza de ciertas analogías (Op. cit., T.I, pp. 455-456).

2. *La filosofía del arte, su posibilidad y deducción general. Sus tareas.*

Schelling escribe una filosofía del arte y no una teoría de las bellas artes y ciencias o una estética. La teoría de las bellas artes y ciencias sostiene que habría sido practicada por los ingleses y franceses anteriores a Kant, y que su base habría sido el empirismo y sus principios de carácter psicológico (V, 361; t.: 11). Baumgarten, el introductor del nombre “estética”, habría barruntado que la idea de lo bello es un arquetipo que se manifiesta en el mundo concreto y visible. El formalismo kantiano habría creado un concepto nuevo y más elevado de lo estético, pero ninguno de los sucesores de Kant habría sido capaz de desarrollar una genuina ciencia filosófica del arte y de establecer sus principios absolutos, con validez universal y en forma rigurosa. Este es precisamente el cometido de una nueva filosofía del arte, que debe elevarse por sobre el plano de la experiencia empleando para ello el método de la construcción filosófica.

La misión de la filosofía del arte consiste, según Schelling, en *representar en lo ideal lo real dado en el arte* (V, 364; t.: 14). Ahora bien,

“Como la representación en lo ideal en general -construir, y también debe ser la filosofía del arte - construcción del arte, esta investigación tendrá por necesidad que penetrar más profundamente en la esencia de la construcción” (V, 364-365; t.: 14).

En la expresión “filosofía del arte” sostiene Schelling que lo esencial es que la construcción realizada sea filosófica, y lo accidental es que el objeto considerado sea el arte. En este sentido, la “filosofía del arte” es ante todo *filosofía* y solo secundariamente *del arte*. La razón es, según Schelling, que solo hay *una* filosofía o *ciencia de la filosofía*, y que lo que suele llamarse ciencias filosóficas diversas “es algo muy errado o sólo son representaciones del unitario e individo todo de la filosofía en diferentes *potencias* o bajo determinaciones ideales distintas” (V, 365; t.: 15).

A la base de la concepción anterior se encuentra la idea de Schelling de que: “Existe en verdad y en sí sólo un ser (ein Wesen), algo absolutamente real (Ein absolut Reales), y este ser (dieses Wesen) en tanto que absoluto es indivisible, de modo que no puede pasar, por división o separación, a otros seres (in verschiedene Wesen); y como es indivisible, la diferencia de las cosas en general sólo es posible en la medida en que se lo coloca como todo e indiviso bajo distintas determinaciones. A estas determinaciones las llamo *potencias*. No modifican absolutamente nada en la esencia; ésta permanece necesariamente la misma, y por eso se llaman determinaciones *ideales*. Por ejemplo, aquello que conocemos en la historia o en el arte es esencialmente lo mismo que lo que existe también en la naturaleza, pues a cada uno le es inherente todo el carácter absoluto, pero este carácter absoluto reside en la naturaleza, la historia y el arte en distintas *potencias*. Si a estas se las pudiera quitar para ver el ser puro (das reine Wesen) en su desnudez diríamos que en todo habría verdaderamente lo Uno” (V, 365; t.: p. 15).

Por consiguiente, la filosofía del arte es la ciencia del todo en la forma o potencia del arte, y no la ciencia del arte en particular —de lo que se ocupa la teoría de las bellas artes o ciencias. Que la filosofía pueda ocuparse de lo Absoluto en la figura del arte, es posibilitado por el método de la construcción filosófica.

“El concepto de la ‘construcción’, que en la matemática es corriente, designa una organización (Aufbau), una composición de partes que pertenecen a una totalidad. Para Kant la construcción es *el* procedimiento de la matemática. El conocimiento filosófico es el conocimiento racional a partir de conceptos, el conocimiento matemático el conocimiento a partir de la construcción de conceptos. “*Construir* un concepto significa: exponer *a priori* la intuición que le corresponde” (CRP, A 713). En cambio, para Schelling la construcción es el único procedimiento adecuado de la filosofía como ciencia. Da como resultado nada menos que la captación de esencias; así por ej. la captación de la esencia del arte. ‘Construcción’ es ahora otro título para ‘horismós’, para ‘definitio’ ” (J. Hennigfeld, *Mythos und Poesie*, p.5). La construcción filosófica es una

com-posición de lo múltiple, que opera a priori y que se sirve de la intuición intelectual que unifica lo distinto. De esta forma, la construcción absorbe (aufhebt) las contradicciones, lo que significa en el caso del arte que aprende lo esencial de sus obras prescindiendo de las limitaciones espaciales y temporales. Las contradicciones absorbidas a través de la intuición intelectual, son en el caso de los productos artísticos las existentes entre materia y forma, particularidad y generalidad, libertad y necesidad, conciencia y falta de conciencia, estableciéndose una identidad entre realidad e idealidad. Y ya que esta identidad es una característica de lo Absoluto, lo que la construcción ha logrado será al final representarnos los productos artísticos en lo Absoluto, lo que consigue entreviendo en ellos ideas que contienen la totalidad. Al hacerlo habrá determinado también el lugar que le corresponde a la obra de arte dentro del Universo, y el del arte dentro del sistema de la filosofía.

La exposición anterior que ha mostrado la *posibilidad* de la *filosofía del arte*, como una consideración de este en tanto que efluvio (AusfluB) de lo Absoluto, ha mostrado también su *realidad*, en opinión de Schelling.

Es importante hacer resaltar que la filosofía del arte no examina las condiciones de posibilidad de los productos artísticos fácticos, ya que ella no se ocupa como hemos dicho de lo derivado, sino solo de lo Absoluto bajo la figura del arte. En forma semejante, la filosofía de la naturaleza trata de lo Absoluto determinado como potencia de la naturaleza y la filosofía de la historia de lo Absoluto determinado como potencia de la historia.

Mientras la filosofía considera lo Absoluto como prototipo de la verdad, el arte lo considera como prototipo de la belleza. La filosofía del arte tiene que partir de lo Absoluto como belleza. Por lo tanto, el primer problema de la filosofía del arte será mostrar que belleza y verdad no son más que dos modos distintos de considerar lo Absoluto (V, 370; t.: 19). Su segundo problema es cómo lo absolutamente uno y simple pasa a una multiplicidad y diferenciación, es decir, cómo de lo bello universal y absoluto puede surgir lo bello particular. "La filosofía responde a este problema con la teoría de las ideas o los prototipos. Lo Absoluto es lo absolutamente uno, pero lo absolutamente uno considerado en las formas particulares, de modo que no por eso se elimina lo Absoluto, es - Idea. Lo mismo en el arte" (V, 370; t.: 19). Las ideas consideradas como seres reales son los dioses que, así, constituyen la materia general y absoluta del arte. La solución del segundo problema consiste, por consiguiente, en la construcción de la mitología.

Rosario Assunto recuerda que en *El más antiguo programa sistemático del Idealismo Alemán* se postulaba un monoteísmo de la razón y simultáneamente un politeísmo de la imaginación. Esta exigencia, afirma, se habría visto cumplida justamente con la construcción de la *Filosofía del Arte*, ya que en ella se darían al mismo tiempo una visión racional de la unidad de lo Absoluto determinado como potencia de lo

bello y la visión que proporciona la imaginación de las ideas como los dioses en su multiplicidad (*Estetica dell'Identità*, p. 147 ss.).

Pero con la resolución de las dos tareas anteriores no se ha logrado responder a la pregunta, agrega Schelling, "de cómo se genera una obra de arte verdadera y particular. Así como lo Absoluto —lo no real— está siempre en la identidad, lo real está en la no identidad de lo general y lo particular, en la disyunción, o sea ya en lo particular ya en lo general. También aquí se produce un contraste, el contraste entre arte figurativo y arte de la palabra. El arte figurativo y de la palabra - a la serie real e ideal de la filosofía. El primero está presidido por la unidad en que lo infinito es acogido en lo finito —a la construcción de esta serie corresponde la *filosofía de la naturaleza*—, el segundo está presidido por una segunda unidad en que lo finito es incorporado en lo infinito, y a la construcción de esta serie le corresponde el *idealismo* en el sistema general de la filosofía. A la primera unidad la llamaré real, a la otra ideal e indiferencia la unidad que comprenda a las dos" (V, 370-371; t.: 20). La tercera tarea de la filosofía del arte consistiría, en consecuencia en examinar los distintos generos artísticos en relación a lo Absoluto, y además en recorrer la historia del arte y determinar el contraste *formal e inesencial* entre el arte antiguo y moderno. Por ello mismo, esta última tarea no es tan fundamental como las otras, sino que tiende solo a perfeccionar la construcción del arte.

La resolución de las dos primeras tareas la encara Schelling en la parte general de la filosofía del arte, y la tercera en la parte especial. La parte general se subdivide a la vez, en tres secciones: la primera en que Schelling trata de la construcción del arte en general, la segunda en que se ocupa de la construcción de la materia del arte —con lo que resuelve la segunda tarea— y la tercera sección en que se consagra a considerar la construcción de la forma del arte.

3. *La construcción del arte en general.*

Recapitulando lo anterior y preludiando lo siguiente, escribe Schelling: "Construir el arte quiere decir determinar su posición dentro del universo. La determinación de este lugar es su única explicación. Por eso tenemos que remontarnos a los primeros principios de la filosofía" (V, 373; t.: 25). Es así como desarrolla algunas tesis referidas a lo Absoluto (§ § 1-6) y al Universo (§ § 7-14). El arte aparece en la tesis § 14.

Sobre lo Absoluto o Dios sostiene Schelling que es la afirmación inmediata de sí mismo (§ 1); que en cuanto tal se concibe así mismo como infinitamente afirmante, como infinitamente afirmado y como indiferencia de ambos, no siendo empero ninguno de ambos en particular (§ 2); que es inmediatamente, en virtud de su idea (§ 3); que como identidad absoluta es inmediatamente totalidad absoluta y a la inversa (§ 4); que es simplemente eterno (§ 5); que no es en sí ni conciente ni inconciente, ni libre ni no libre o necesario (§ 6).

El § 7 establece el tránsito entre Dios y el Universo: en el Todo está comprendido lo que está comprendido en Dios, sostiene Schelling, indicando con ello que Dios es el Universo desde un determinado punto de vista. A continuación va a formular las siguientes tesis: el estado de afirmación infinita de Dios en el Todo o la impresión (Einbildung) de su infinita *idealidad* en la realidad como tal, es la naturaleza eterna (§ 8, natura naturans); la naturaleza eterna comprende a su vez todas las unidades: la de lo afirmado, la de lo afirmante y la de la indiferencia entre ambos (§ 9); la naturaleza que se manifiesta como tal no es una revelación perfecta de Dios (§ 10, natura naturata); solo hay una perfecta revelación de Dios allí donde en el mundo representado las formas aisladas se resuelven en identidad absoluta; lo cual ocurre en la razón, que es en el todo la réplica (Gegenbild) perfecta de Dios (§ 11).

Las tesis anteriores se referían a la construcción del todo real, a la doctrina de la naturaleza; las siguientes se van a referir a la construcción del todo ideal, a la doctrina de la conciencia. Ellas sostienen: Dios como infinita identidad que contiene toda la realidad, o Dios como lo infinitamente afirmante es, como tal, la esencia del Todo *ideal* (§ 12); el Todo ideal comprende las mismas unidades que las que comprende el Todo real: la real, la ideal y la indiferencia de ambas (§ 13); la indiferencia de lo ideal y lo real *como* indiferencia se representa en el mundo ideal por medio del arte (§ 14).

Esta última tesis significa que lo Absoluto, que se manifiesta en el mundo de la (auto) conciencia, tiene su forma de aparición más alta en la potencia del arte. Las otras dos potencias del mundo ideal son el saber (potencia ideal en lo subjetivo) y la acción (potencia real en lo subjetivo), a los que supera el arte que es “una acción penetrada de saber o a la inversa un saber que se ha hecho totalmente acción, es decir, que es la indiferencia de ambos” (V, 380-381; t.: 32). Comentando esta tesis escribe J. Hennigfeld: “Kant ha descubierto la indiferencia del juego libre de las fuerzas cognoscitivas en su significado trascendental para el ‘juicio de gusto’. Este punto de indiferencia es ahora superado: el juego libre e indiferente de las fuerzas cognoscitivas comprende en el caso de Kant la indiferencia solo por el lado del sujeto contemplador. En cambio, la construcción schellingiana pone en el foco de la atención el juego de la acción y del saber tanto del artista como del contemplador y recreador. Por lo tanto, el arte no es ni conocimiento puro ni acción pura, sino que ya como saber es acción —y a la inversa. Lo que significa que la conciencia estética es el punto de reunión de la razón teórica (saber) y de la práctica (acción)” (Op. cit., pp. 30-31).

En su comentario a la *Filosofía del Arte* señala Luigi Pareyson que según Schelling el puesto del arte en el universo está determinado por tres características. En primer lugar, el arte aparece como la potencia suprema del mundo ideal, sintetizando el saber y el actuar, la necesidad y la libertad. Segundo: al arte le corresponde en el mundo ideal el puesto que al organismo dentro de la naturaleza. Los organismos son

obras de arte de la naturaleza, así como las obras de arte son productos orgánicos del espíritu. El organismo es la encarnación de una idea racional en un cuerpo orgánico y la obra de arte es la encarnación de una idea en un objeto real. Y tercero, por ello mismo el arte tiene en común con el organismo la idea de la belleza. Esta idea preside la síntesis de lo real e ideal, que se da tanto en el organismo como en la obra de arte — aunque bien entendido: en el primero como una preeminencia de lo real sobre lo ideal y en la segunda a la inversa. La belleza de los organismos consiste en la síntesis en que la luz y la materia se tocan; la belleza de las obras de arte no estriba ni en lo ideal (la verdad) ni en lo real (la acción), sino en la síntesis concreta de ambos (Cf. *L'Estetica di Schelling*, pp. 76-81).

En lo anterior, Schelling solo ha determinado el puesto del arte dentro del universo. En lo que sigue va a considerar su relación con la filosofía y con las otras potencias, y a continuación va a tratar del arte en forma aislada y en su conexión con el Todo.

Arte y filosofía. La belleza. Verdad, bien y belleza. Lo bello natural y lo bello artístico. La belleza originaria y la belleza en réplica.

Schelling determina las relaciones entre arte y filosofía en su *Filosofía del Arte* en el § 15. Allí sostiene la tesis de que “*La expresión perfecta... de la identidad absoluta como tal o de lo divino, en la medida en que es lo disolvente de todas las potencias, es la ciencia absoluta de la razón o filosofía*”. Y comentando esta tesis escribe: “Si determinamos provisionalmente la relación entre filosofía y arte, es la siguiente: la filosofía es la representación inmediata de lo divino, así como el arte es inmediatamente solo la representación de la indiferencia como tal (el hecho de que sea la representación solo de la indiferencia constituye la réplica (Gegenbild). Identidad absoluta - modelo (Urbild)” (V, 382, t.: 32-33).

Aunque en tanto representaciones de lo Absoluto, la filosofía y el arte están “a la misma altura” (Introducción, V, 369; t.: 18), no hay ninguna duda de que en la *Filosofía del Arte* Schelling piensa que la filosofía ofrece una representación más originaria de lo Absoluto. En efecto, mientras la filosofía es una representación inmediata de la identidad de lo real y lo ideal en lo Absoluto y por lo tanto nos brinda el modelo de este, el arte solo es una representación inmediata de la indiferencia de lo real y lo ideal en lo Absoluto o sea que solo nos ofrece la réplica (Gegenbild) de este. La identidad es la unidad según la cualidad o esencia, el “equilibrio cualitativo”, mientras la indiferencia es la unidad según la cantidad o forma, el “equilibrio cuantitativo”.

Las relaciones entre arte y filosofía en la *Filosofía del Arte* de Schelling, escribe el Prof. Pareyson, son complejas. Formalmente el arte está sobre la filosofía, ya que como ésta es una ciencia pertenece al saber que es la primera potencia del mundo ideal, mientras el arte es la potencia suprema. Pero en verdad la filosofía está sobre el arte, debido a que esta es solo una potencia aunque sea la suprema del mundo ideal, mientras

que la filosofía es la misma autoconciencia de la razón, que trasciende absolutamente la oposición entre lo real y lo ideal y apunta inmediatamente a la identidad absoluta de Dios (Op. cit., pp. 81-83).

Lo que todo lo anterior significa es que en la *Filosofía del Arte*, el arte ha perdido la posición preeminente que tenía en el *Sistema de Idealismo Trascendental*. Si en esta obra era el órgano único y eterno y a la vez el documento de la filosofía, dos años después se ha convertido tan solo en el documento de lo Absoluto, pero dejando de ser el instrumento privilegiado que podía guiar a la filosofía en el descubrimiento de lo real.

A continuación, Schelling sostiene en el § 16 que a las tres potencias del mundo real (materia, luz y organismo) y a las del mundo ideal (saber, acción y arte), corresponden las ideas de verdad, bien y belleza. Y agrega que la *Filosofía del Arte* no es el lugar para explicar la relación entre estas ideas entre sí y sobre el modo en que se diferencian en el mundo ideal y real —lo que hace en su filosofía general—, sino que lo que aquí debe aclarar es el sentido que confiere a la belleza.

Escribe: “Puede decirse que hay belleza siempre que se tocan la luz y la materia, lo ideal con lo real. La belleza no es ni lo general o ideal (esto - verdad), ni lo meramente real (lo real en la acción), por lo tanto es la plena compenetración o fusión de ambos. Hay belleza allí donde lo particular (real) está tan adaptado a su concepto, que éste, en tanto infinito, ingresa en lo finito y es contemplado *in concreto*. Con esto lo real en que aparece el concepto se va pareciendo verdaderamente e igualándose al modelo, a la idea, en que esto general y particular están en una absoluta identidad. Lo racional en tanto racional se hace, al mismo tiempo, aparente, sensible” (V, 382; t.: 33).

Este texto decisivo muestra en primer lugar que para Schelling lo bello comprende tanto lo bello natural —en el caso de la compenetración de materia y luz en el organismo en el mundo real—, como lo bello artístico —cuando se produce la fusión del saber y la acción en la obra de arte en el mundo ideal. Luego, nos permite establecer lo común y lo diferencial entre belleza, verdad y bien. La Belleza tiene de común con la verdad la referencia a lo racional, universal o ideal; y se diferencia de ella en que se presenta como algo particular. Y, a la inversa, se acerca al bien en tanto la obra bella y la acción buena son siempre singulares; y se distancia en cuanto que en lo bello se puede percibir lo Absoluto sensorialmente, mientras que lo universal nunca llega a permear plenamente la acción. Finalmente, nos permite reconstruir la forma en que según Schelling se genera la belleza: cuando lo particular se adecúa a la idea y, a su vez, cuando ésta penetra lo concreto, de modo que al final se produce la indiferencia entre lo real y lo ideal.

Pudiera parecer que este texto no posee ningún contenido histórico y que es el producto tan solo de la combinación de planteamientos previos procedentes de la tradición filosófica occidental. No obstante, no es así. Rosario Assunto ha mostrado cómo en rigor Schelling trataba de superar en su *Filosofía del Arte* tanto el clasicismo francés con su afir-

mación unilateral de la forma y de la razón, como el romanticismo alemán con su postulación también excluyente de lo infinito y del sentimiento. En este sentido esta obra busca fundar una ciencia del arte plenamente armónica, como ya lo vio Madame de Stael. Se trata, escribe el Prof. Assunto de una "Armonía de lo ideal y de lo real, de la inteligencia y de la *materia*, de la imaginación y de la *experiencia*; y podemos añadir, por cuenta nuestra, de la armonía de lo finito y de lo infinito, de la particular y de lo absoluto: que se configura en la estética como la armonía de lo bello y de lo sublime, de la *Kunst* y de la *Poesie*" (*Estetica dell'Identità*, p. 304).

En el comentario al § 16 sostiene Schelling en una nota: "A la verdad corresponde la necesidad, al bien la libertad. Nuestra explicación de la belleza como fusión de lo real y lo ideal representado en réplica (*Gegenbild*), implica por lo tanto esta otra: la belleza es la indiferencia de la libertad y de la necesidad contemplada en algo real. Llamamos bella, por ejemplo, a una figura en cuyo esbozo la naturaleza parece haber obrado con la máxima libertad y la más sublime reflexión, aunque siempre dentro de las formas y los límites de la más estricta necesidad y regularidad. Bella es una poesía en que la máxima libertad se vuelve a captar a sí misma en la necesidad. Arte es por lo tanto una síntesis absoluta o una compenetración recíproca de la libertad y la necesidad" (V, 383; t.: 34). En consecuencia, en lo bello hay una interpenetración perfecta de la verdad y el bien, o una indiferencia de necesidad y libertad; y ello tanto en el caso de lo bello natural como en el de lo bello artístico. El arte es en sí la síntesis absoluta o la interpenetración recíproca de la libertad y la necesidad.

Recordando la proposición del *Sistema de Idealismo Trascendental* según la cual el arte es el "documento de la filosofía", sostiene Schelling en el § 17 que "*En el mundo ideal la filosofía se comporta frente al arte, como en el mundo real la razón frente al organismo*". Esta afirmación la comenta explicando que así como la razón se objetiva en el organismo, la filosofía se objetiva en el arte. No obstante, aunque lo bello natural y lo bello artístico objetiven por igual las ideas, se diferencian por su rango. En el 18 señala explícitamente: "*La obra orgánica de la naturaleza representa aún no separada la misma indiferencia que la obra de arte presenta después de la separación, pero otra vez como indiferencia*". La separación a la que aquí se refiere Schelling es la de lo finito y lo infinito, lo real y lo ideal, la necesidad y la libertad. En el mundo orgánico se da, en su opinión, una unidad previa a la separación no apareciendo, por ello, lo infinito como infinito sino subordinado a lo finito, lo ideal como ideal etc. En cambio, el arte, que ha consumado esta separación, hace aparecer a lo infinito como tal y por oposición a lo finito, pero manteniendo la antítesis. No llega a mostrar la identidad entre ambos, como la filosofía, mas sí su indiferencia. Con ello, lo bello artístico adquiere, sin duda, un rango incomparablemente más alto que lo bello de la naturaleza, que en esta forma queda eliminado de la dilucidación filo-

sófica de la belleza. Ya en la Introducción había sostenido Schelling: “Y si nos sentimos irresistiblemente impelidos a conocer la esencia íntima de la naturaleza y a escudriñar esa fuente fecunda de la que emanan tantas manifestaciones con una uniformidad y una regularidad eterna, cuánto más ha de interesarnos penetrar en el organismo del arte en que de la libertad absoluta se desprende la máxima unidad y regularidad que nos permite conocer los misterios de nuestro propio espíritu mucho más directamente que la naturaleza” (V, 357; t.: 8).

Otra proposición que recuerda el *Sistema de Idealismo Trascendental* es la § 19, que sostiene: “Necesidad y libertad se comportan como lo inconciente y lo conciente. Por lo tanto, el arte se funda en la identidad de la acción conciente y la inconciente”. En el *Sistema* había hablado Schelling de la actividad inconciente como del elemento poético y de la conciente como del elemento artístico de la obra de arte.

La proposición § 20 afirma la unidad de verdad y belleza: “Belleza y verdad son en sí o según la idea una sola cosa. Pues la verdad según la idea es, como la belleza identidad de lo subjetivo y lo objetivo, la primera considerada subjetivamente o como modelo y la belleza objetivamente o como réplica”. La verdad, la identidad entre lo subjetivo y lo objetivo, es una misma cosa con la belleza que, como se ha manifestado en el § 14, es la indiferencia entre lo subjetivo y lo objetivo. Difieren tan solo porque la verdad es un concepto racional (o un modelo de la identidad) y la belleza una idea sensorial (o una réplica de la indiferencia). Obviamente que se trata aquí tanto de la verdad absoluta como de la belleza absoluta; porque la unidad entre ambas desaparece y surge en su lugar la oposición, si por verdad y belleza entendemos la verdad y belleza relativas que únicamente representan lo finito. De manera semejante sostiene Schelling en el comentario a esta proposición que el bien y la belleza son una misma cosa, a condición de que traduzcan lo Absoluto. Como Suplemento agrega el autor: “Verdad y belleza, así como bondad y belleza nunca se comportan como fin y mediko; más bien son una misma cosa y solamente un ánimo armónico — armonía - verdadera eticidad— es verdaderamente sensible a la poesía y el arte. La poesía y el arte en realidad nunca pueden ser enseñados” (V, 385; t.: 36). En esta forma establece Schelling que la belleza nunca puede ser considerada como un medio, aunque el fin fueran la verdad y el bien; y que, como ella surge de un ánimo armónico y no se puede enseñar esta armonía, tampoco se pueden enseñar la poesía y el arte.

Las proposiciones anteriores se referían a la belleza en réplica o reflejada, la proposición siguiente (§ 21) a la belleza originaria o prototípica: “El universo está formado en Dios como obra de arte absoluta y eterna”. Al interpretar esta proposición hay que recordar que para Schelling Dios no es la causa del Universo, como si este fuera algo distinto de él, sino que Dios es el Universo mismo considerado desde un cierto punto de vista. En su comentario explica Schelling: “Por universo se entiende no todo el ideal o real, sino la identidad absoluta de

ambos. Si la indiferencia de lo real y lo ideal es la belleza en el todo ideal o real, es decir, la belleza en la réplica (*gegenbildliche Schoenheit*), la identidad absoluta del todo real e ideal es necesariamente la belleza prototípica, es decir, la belleza absoluta y en esta medida el Universo, tal como es en Dios, se comporta como obra de arte absoluta en que se compenetran intención infinita con necesidad infinita” (V, 385; t.: 36). De lo último se deduce, según el autor, que desde el punto de vista de la totalidad, no hay fealdad —ni tampoco perversión o error—, sino que cuando estos se presentan estamos en realidad ante una privación y considerando las cosas desde un punto de vista temporal.

A continuación, Schelling señala en el § 22 que: “*Así como Dios como prototipo se torna belleza en la réplica (Gegenbild), así también las ideas de la razón contempladas en la réplica se hacen belleza, y la relación entre la razón y el arte es por lo tanto la misma que entre Dios y las ideas*” (V, 386; t.: 36). J. Hennigfeld comenta esta proposición en la siguiente forma:

“Es es tanto algo particular que la obra de arte es representación de lo Absoluto. Este rasgo, el ser en tanto algo particular representación de lo Absoluto, lo comparte el arte con las ideas. Las peculiaridades del arte tienen su origen unitario en la razón (mundo en réplica), las ideas tienen su origen en Dios mundo prototípico). Es en este sentido que hay que comprender la analogía planteada por Schelling:

Razón: Arte = Dios: Ideas

Con ambos está unida una intuición: el arte es intuitivo realmente, las ideas intelectualmente”.

(*Mythos und Poesie*, p. 44)

El arte resulta ser así una representación de lo infinito en lo finito, lo que constituye la esencia de la *creación* divina. La creación artística no sería pues expresión de la creatividad humana, sino la objetivación de la creatividad divina. Aquella está lograda por la *Einbildungskraft*, imaginación. “La acertada expresión alemana *Einbildungskraft* significa en realidad la capacidad de unificación (*Ineinsbildung*) en que de hecho consiste toda creación. Es la fuerza por la cual lo ideal es al mismo tiempo algo real, el alma es cuerpo; es la fuerza de individuación, que en rigor es la fuerza creadora” (§ 22, V, 386; t.: 36-37).

Lo anterior lo reafirma el § 23: “*La causa inmediata de todo arte es Dios*” (V, 386; t.: 37). Y ello: 1. porque Dios, al ser la identidad entre lo real y lo ideal, es la fuente de todo arte, que es la unificación de lo real y lo ideal; y 2. porque Dios, el origen de todas las ideas, es también por este motivo fuente de todo arte, ya que este es la representación de los prototipos. En el *Sistema de Idealismo Trascendental*, Schelling había sostenido ambiguamente que toda obra de arte era un producto del

genio; ambiguamente, porque esta forma de expresión podía llevar ilegítimamente a suponer que él establecía un fundamento antropológico para el arte, cuando en realidad le daba como fundamento la acción conciente humana y la inspiración inconciente divina. En la *Filosofía del Arte* cancela esta ambigüedad al declarar lapidariamente que en Dios se encuentra la posibilidad última de todo arte y que él es asimismo la fuente de toda belleza.

La reconstrucción del arte en general se cierra con la proposición § 24 que señala: "*La verdadera construcción del arte es la representación de sus formas como formas de las cosas, tal como son en sí o como son en lo Absoluto*" (V, 386; t.: p. 37), lo que se deduce fácilmente de § 21. Ahora bien, la representación de las formas del arte como formas de las cosas en sí o en lo Absoluto, nos lleva a considerar la relación entre estas formas y lo Absoluto.

En una nota al § 24 establece Schelling el tránsito a la construcción de la materia y la forma del arte de esta manera: "Con esta proposición termina la construcción de la idea del arte. El arte está presentado como representación real de las formas de las cosas como son en sí, es decir de las formas de los prototipos. Al mismo tiempo queda indicada la dirección de la construcción siguiente del arte tanto según su materia como su forma. Pues si el arte es la representación de las formas de las cosas como son en sí, entonces la materia general del arte está en los mismos prototipos y nuestro próximo asunto será por lo tanto, la construcción de la materia general del arte o de sus modelos eternos, y esta construcción constituirá la segunda sección de la filosofía del arte; (V, 387; t.: 37).

4. *La construcción de la materia del arte: la mitología.*

Schelling sostiene que el problema de la filosofía general del tránsito de lo infinito a lo finito, de la unidad a la multiplicidad, se vuelve a plantear en el caso de la *Filosofía del Arte* como el problema del tránsito de la belleza de Dios a la belleza de las cosas particulares, de las formas bellas en lo Absoluto a las formas particulares en lo individual. En la filosofía general, Schelling enfrentó este problema mediante la teoría de las ideas o arquetipos, y en la *Filosofía del Arte* gracias a su consideración real de las ideas como dioses.

J. Hennigfeld sostiene que Schelling precisaba complementar su teoría de las potencias de lo Absoluto mediante su teoría de las ideas. Escribe al respecto: "Se puede decir en general: las potencias dividen al ser mismo y no a la relación entre el ser y los entes, que tradicionalmente es explicada por la teoría de las ideas. Las *potencias* se refieren a diferenciaciones dentro del ser *único* (dem *einen* Sein) y dentro de las regiones superiores del ser. Las *ideas* establecen la mediación del ser absoluto con los entes particulares que en general son concebibles" (Op. cit., primera nota de la p. 47).

Schelling expone su teoría de las ideas en cuanto interesa a la *Filosofía del Arte* entres proposiciones: § 25. *Las formas particulares como tales carecen de esencialidad, son formas simples que en lo Absoluto no pueden ser distintas, sino en la medida en que como particulares a su vez acogen en sí toda la esencia de lo Absoluto*". § "26. *En lo Absoluto todas las cosas particulares solo están verdaderamente separadas y son verdaderamente uno, de modo que cada una en sí es el universo, cada una el todo Absoluto*". § "27. *Las cosas particulares, en la medida en que son absolutas en su particularidad, o sea en la medida en que como particulares también son universales, se llaman ideas*". Esta última proposición es muy importante para posteriormente hacerse clara la concepción schellingiana de los dioses griegos.

Ahora bien, las ideas consideradas idealmente por la filosofía se presentan en sí mismas, consideradas realmente por el arte aparecen como dioses. Schelling lo plantea en el § 28 que Rosario Assunto explica de este modo: "El paso del monoteísmo de la razón al politeísmo de la imaginación coincide con el paso de la consideración ideal a la consideración real de las ideas: decíamos, con el paso del punto de vista del arte, que es el punto de vista de la imaginación. Que las mismas ideas, en efecto, que consideradas idealmente (en sí, desde el punto de vista de la filosofía como punto de vista de la razón, que es también el punto de vista de la verdad), son imágenes del Dios único (*idealidad infinita e infinitamente afirmante, que incluye en sí toda realidad y es la esencia del todo ideal*), si las consideramos realmente (desde el punto de vista del arte como punto de vista de la imaginación, que es el punto de vista de la belleza), son Dios en forma particular, esto es dioses: "*las mismas compenetraciones de lo general y lo particular que, consideradas en sí son ideas, es decir, imágenes de lo divino, son realmente consideradas dioses. Pues la esencia, lo en-sí de ellas - Dios. Las ideas solo tienen forma particular en la medida en que son Dios. Toda idea es por lo tanto - Dios, pero un Dios particular*" (Op. cit., pp. 155-156). Y más adelante señala Assunto que este tránsito de la consideración ideal de las ideas a su consideración real por el arte es necesario, en cuanto la razón no puede rendir cuenta de lo finito, lo que sí logra hacer la imaginación (Op. cit., p. 164).

Por su *esencia* lo divino no es múltiple, no hay un politeísmo esencial, sino tan solo por su *forma*: en cuanto Dios se muestra en lo particular de manera real. Las ideas consideradas de esta forma son réplicas de lo divino, es decir, la fusión de lo general en lo particular de modo real.

Schelling sostiene que la idea de los dioses es necesaria para el arte, ya que la motilogía es el único material que permite transmitir la belleza de Dios a las cosas particulares.

En el § 29 indica Schelling que la realidad absoluta de los dioses se sigue inmediatamente de su idealidad absoluta, ya que en lo Absoluto la

idealidad y realidad son lo mismo; y en el § 30 señala lo que constituye el carácter fundamental de la mitología: "*La limitación pura por un lado y el carácter absoluto indiviso por el otro, constituyen la ley determinante de todas las figuras divinas*". En su explicación precisa: "Tenemos que fijarnos especialmente en esta relación si queremos captar el gran significado de las figuras diversas en detalle y en conjunto. El secreto de su encanto y de su capacidad para ser representaciones de arte reside, en primer lugar, en su rigurosa limitación o sea que en una misma divinidad hay propiedades que se excluyen alternativamente y están absolutamente separadas, y al mismo tiempo (en segundo lugar), dentro de esta limitación cada forma recibe en sí toda la divinidad. Por eso el arte logra formas aisladas, terminadas y en cada una, a la vez la totalidad, la divinidad entera" (V, 391-392; t.: 41-42). Esta ley fundamental de la mitología, así como los ejemplos que la ilustran, los ha tomado Schelling del libro de Karl Philipp Moritz *Götterlehre* (1a. ed.: 1791; actualmente es asequible la edición publicada en: Francfort del Meno: Insel, 1979). Atena es el prototipo de la sabiduría y de la fuerza en la unión, pero está privada de la ternura femenina; Hera es el poder, mas no tiene la sabiduría y el dulce encanto; Afrodita, que es la diosa del amor, no posee ni la sabiduría de Atena ni el poder de Hera. Schelling observa: "Visto el asunto desde este ángulo, se puede afirmar con Moritz que son precisamente los rasgos ausentes en la figura de los dioses los que les confieren el máximo encanto, y que a su vez los enlaza entre sí. El encanto de toda vida es la síntesis de lo Absoluto con la limitación" (V, 393; t.: 42). Lo Absoluto no tiene ninguna limitación, pero por ello mismo es un abismo absoluto y sin fondo para el entendimiento. Únicamente hay vida en lo particular, según Schelling. Es gracias al principio de la imaginación divina que la fantasía combina en el mundo derivado lo Absoluto con la limitación y coloca toda la divinidad de lo general en lo particular.

Por ello mismo el mundo de los dioses solo puede ser objeto de la fantasía: "§ 31. *El mundo de los dioses no es objeto ni del mero entendimiento ni de la razón, sino hay que comprenderlo exclusivamente con la fantasía*" (V, 395; t.: 44). Y Schelling se explica: "No del entendimiento, pues este solamente se atiene a la limitación; no de la razón, pues ésta puede representar solo idealmente (como prototipo) en la ciencia la síntesis de lo Absoluto y la limitación; por lo tanto (el mundo de los dioses es objeto) de la fantasía, que lo representa en su réplica. Por lo tanto, etc". (V, 395; t.: 44-45). Schelling diferencia la imaginación y la fantasía definiéndolas: la imaginación es "aquello en que se desarrollan y reciben los productos del arte, fantasía lo que los contempla exteriormente, lo que los proyecta desde sí y los representa en la misma medida" (V, 395; t.: 45). La imaginación es a la fantasía (arte: mundo de los dioses) como la razón es a la intuición intelectual (filosofía: ideas). J. Hennigfeld sostiene: "Así como la razón es en la filosofía la facultad de formar ideas, así es la imaginación en el arte la

facultad de formar dioses. Ambos (el arte y la filosofía) llegan a la intuición gracias a facultades especiales: las ideas son intuitivas interiormente (idealmente, prototípicamente) en la intuición intelectual; los dioses son intuitivos exteriormente (realmente, en la réplica) en la fantasía. (La intuición intelectual es la intuición de la razón, la fantasía la intuición de la imaginación). Ambas facultades, la proyectadora y la contempladora, se encuentran referidas recíprocamente y solo son efectivas al unirse. Así como en el campo de la filosofía, la razón no puede separarse de la intuición intelectual; en el campo del arte, la imaginación no puede separarse de la fantasía artística" (Op. cit., pp. 57-58).

La relación de los dioses con la moralidad es establecida por Schelling en el § 32: "*Los dioses no son en sí morales (sittlich) ni inmorales (unsittlich), sino que están exentos de esta condición; son absolutamente bienaventurados (selig)*" (V, 396; t.: 45). La razón es, según el autor, que moralidad e inmoralidad se fundan en una división, por cuanto la moralidad no es sino la incorporación de lo finito en lo infinito dentro de la acción. Mas allí donde ambos se unifican hasta llegar a la indiferencia absoluta, no puede hablarse ni de moralidad ni de inmoralidad. El adjetivo que más bien se aplica a los dioses, como muestra la literatura griega, es el de ser bienaventurados. La bienaventuranza es la incorporación de lo infinito en lo finito o particular. Ahora bien, mientras en el caso de la moralidad lo particular se subordina a la ley de lo general, en el de la bienaventuranza de los dioses el carácter general se transmite a lo particular, "porque lo particular no puede ser absoluto sin estar por lo mismo a su vez en lo Absoluto, y en la medida en que en este sentido se unifican la bienaventuranza y la moralidad, también puede decirse que los dioses son absolutamente morales, precisamente porque son absolutamente bienaventurados" (V, 397; t.: 47).

La indiferencia de lo finito y de lo infinito de la que acabamos de hablar, es el rasgo fundamental de la belleza como vimos (§ § 15 y 16). Por ello, Schelling pone en conexión a continuación la belleza y el mundo de los dioses: " § 33. *La ley básica de todas las figuras de los dioses es la ley de la belleza. Pues belleza es lo Absoluto contemplado realmente. Las figuras de los dioses son lo Absoluto mismo en lo particular (o sintetizadas con la limitación) contemplado realmente. Por lo tanto, etc.*" (V, 397-398; t.: 47). En su comentario Schelling toma en cuenta dos objeciones posibles: 1. Las figuras divinas no son absolutamente bellas, porque son limitadas. A lo que contesta el autor invirtiendo el argumento: lo Absoluto es lo bello contemplado en la limitación o en lo particular. 2. En la mitología griega hay figuras (Pan, Sileno, los sátiros, los faunos, etc.) que no son bellas. A lo que Schelling responde que, en general, esas figuras repugnantes son ideales a su modo: son ideales *invertidos*, por lo que deben ser acogidos en esta forma en el círculo de lo bello.

Las proposiciones siguientes se van a referir a la *construcción interna* (Schelling) del mundo de los dioses. " § 34. *Los dioses forman nece-*

sariamente entre sí una totalidad, un mundo". "§ 35. Solo al formar los dioses entre sí un mundo, cobran una existencia independiente para la fantasía o una existencia poética independiente". "§ 36. La relación de dependencia entre los dioses puede ser representada únicamente como relación de generación." "§ 37. Aclaración. La totalidad de las poesías sobre los dioses, al lograr una objetividad perfecta o una existencia poética independiente, constituye la mitología". "§ 38. La mitología es la condición necesaria y la primera materia de todo arte". La explicación que Schelling ofrece de esta última proposición es la siguiente: "todo lo anterior lo demuestra. El *nervus probandi* está en la idea del arte como representación de lo absolutamente bello, de lo bello en sí por medio de cosas bellas, es decir, representación de lo Absoluto en su limitación, sin absorción (*Aufhebung*) de los Absolutos. Esta contradicción solo está resuelta en las ideas de los dioses, que a su vez no pueden tener una existencia independiente verdaderamente objetiva, sino en su plena formación en un mundo propio y en una totalidad, de la poesía que se llama mitología" (V, 405; t.: 54). Ulteriormente explica Schelling que la mitología es el Universo en su figura absoluta, la imagen de la vida y del caos magnífico en la imaginación divina. Ella es la materia (*Materie*) eterna, que es configurada por la poesía, así como el arte configura la forma. "Solo dentro de un mundo tal son posibles figuras duraderas y determinadas, las únicas que permiten expresar conceptos eternos. Las creaciones del arte tienen que tener la misma realidad, e incluso una realidad más elevada que la de la naturaleza, las formas divinas que perduran tan necesaria y eternamente como la especie humana o las de las plantas, la misma que la de los individuos y generaciones y son inmortales como ellas" (V, 406; t.: 54).

La posibilidad de la representación de lo infinito en lo finito la anuncia Schelling en el § 39, en que formula su teoría del símbolo en la *Filosofía del Arte*: "La representación de lo Absoluto con la absoluta indiferencia de lo general y particular en lo particular solo es posible simbólicamente" (V, 406; t.: 55). El símbolo es, según Schelling en este texto (su posición varía en la *Filosofía de la Mitología*, donde no distingue entre símbolo y alegoría), la síntesis de dos opuestos: el esquema y la alegoría. El esquema es la representación en que lo general significa lo particular (el esquema general "mesa" guía las operaciones de un carpintero que confecciona una mesa particular). En la alegoría lo particular significa lo general (el esqueleto significa la muerte). El símbolo es la síntesis de esquema y alegoría, y en él ni lo general significa lo particular ni lo particular lo general, sino que ambos son absolutamente uno (*Atena es la sabiduría y la fuerza en la unión y no solo las significa*). Esquema, alegoría y símbolo son distintos modos de representar que tienen en común el ser posibilitados por la imaginación y ser formas de la misma —siendo el símbolo la forma absoluta. Es necesario distinguirlos de la imagen (*Bild*) que "siempre es concreta, puramente particular y determinada omnímodamente, de tal manera

que para la identidad completa con el objeto solo falta la parte determinada del espacio en que éste se encuentra" (V, 407; t.: 55).

Schelling sostiene que la mitología en general y la poesía en especial no es ni esquemática ni alegórica, sino que hay que concebirlas en forma simbólica. "Pues la exigencia de la absoluta representación artística es: representación con *plena indiferencia* de manera tal, que lo general es totalmente lo particular, lo particular al mismo tiempo *es* todo lo general y no lo significa. Esta exigencia está poéticamente resuelta en la mitología. Pues cada una de sus figuras debe ser tomada por lo que es, pues solo así también se la toma por lo que significa. La significación es aquí el ser mismo infundido en el objeto, o identificado con él. En cuanto hacemos *significar* algo a estos seres, ellos mismos no son *nada más*" (V, 411; t.: 59).

Según Dieter Jahnig Schelling ha resumido las determinaciones anteriores sobre la mitología en los §§ 40-42. Estas tesis son las siguientes: "§ 40. *El carácter de la verdadera mitología es la universalidad, la infinitud*". "§ 41. *Los poemas mitológicos no pueden ser pensados ni intencionalmente ni inintencionalmente*". "§ 42. *La mitología no puede ser la obra ni de un solo hombre ni de una generación (Geschlecht) o de la especie (puesto que ésta no es sino el conglomerado de individuos), sino solo de la especie en la medida en que es individuo y equivale a un hombre aislado*". Jahnig estima que estos tres §§ determinan la universalidad e infinitud de la mitología, su carácter simbólico y su relación con la sociedad (Schelling, T. II, pp. 181-202). Veamos cada una de estas tesis en detalle.

La universalidad de la mitología consiste en que, por ser ésta una representación del universo prototípico, debe contener en sí la posibilidad de todas las cosas y la de sus relaciones. Su universalidad estriba en que la mitología contiene la posibilidad de todas las cosas y sus relaciones no solo en el pasado y presente, sino también en el futuro. "Esta infinitud debe expresarse frente al entendimiento, diciendo que ningún entendimiento es capaz de desarrollarse totalmente, que en ella existe una posibilidad infinita de establecer relaciones siempre nuevas" (V, 414; t. 61).

El carácter simbólico de la mitología se refiere a su existencia independiente, a que ella no puede ser pensada ni intencional ni inintencionalmente. No puede ser concebida como originada en una situación determinada, porque las figuras míticas no tienen significados precisos, como hemos visto (§ 39). Pero tampoco puede ser pensada como inintencional porque los dioses no carecen de significación. "En el fondo se afirma aquí lo que ya se había afirmado implícitamente en lo anterior, a saber, que las composiciones poéticas de la mitología tienen y no tienen a la vez significación, porque son lo general en lo particular; carecen de ella, porque ambos están en absoluta indiferencia, de manera que aquello en que no hay diferenciación en absoluto, subsiste por sí mismo" (V, 414; t.: 62).

La relación entre mitología y sociedad no puede imaginarse como siendo la primera la obra de un solo hombre, porque entonces no tendría objetividad absoluta, no sería un segundo mundo. Pero tampoco puede pensarse en la mitología como en la obra de una generación o de la especie, porque entonces carecería de concordancia armónica. "Por lo tanto, para ser posible necesariamente requiere de la especie, que es un individuo y un hombre. Lo inconcebible que pueda ser esta idea para nuestro tiempo no puede quitarle nada a su verdad. Es la idea suprema para toda la historia en general" (V, 414-415; t.: 62). Como pruebas de esta afirmación considera Schelling ciertas analogías existentes en la naturaleza cuando las especies animales obran como individuos; el fenómeno de la mitología griega, en que a Schelling le parece hallar la conjugación de la libertad del individuo y la necesidad del Todo; y que según Wolff (*Prolegomena ad Homerum*, 1975) la *Iliada* y la *Odisea* no son la obra de un solo autor, sino la de varios hombres animados por un mismo espíritu.

Aquí termina en rigor la construcción de la materia del arte, para la que Schelling se ha servido de la mitología griega en la que encuentra la satisfacción de todas las exigencias artísticas. Antes de cerrar la construcción se refiere todavía en un largo texto al contraste entre la mitología griega y la cristiana, y luego resume sus puntos de vista al respecto en los §§ 43-61. Estas diferencias explican también los contrastes existentes entre la poesía y el arte antiguos con la poesía y el arte modernos. Según Schelling los primeros son de una racionalidad, total, mientras estos últimos son irracionales, "con lo cual no quiero denigrarlo (al arte moderno), puesto que también lo negativo como tal puede llegar a ser una forma de captar lo perfecto" (V, 417; t.: 65). J. Hennigfeld sintetiza de esta manera las ideas de Schelling sobre el particular:

"... también el Cristianismo puede llegar a ser materia del arte y puede ser considerado por ello como mitología. Pero esta nueva poesía permanece detrás de la antigua y no llena toda la esencia del mito. Su insuficiencia se prueba sobre todo por el hecho de que en la mitología cristiana prepondera la alegoría y no el símbolo. La alegoría constituye, para el arte y su material, una forma deficiente de representación e interpretación. De esta deficiencia se sigue que el arte actual tienda a dos extremos: que sucumba frente a la "tosquedad del material" o que se mueva solo en lo ideal (VI, 571).

Schelling investiga la "oposición entre la poesía antigua y moderna en relación a la mitología" en un capítulo especial de la *Filosofía del Arte* (V, 417-457).

Las diferencias principales son las siguientes:

<i>Antigüedad</i> (griega)	<i>Modernidad</i>
materia: naturaleza	materia: historia
realista	idealista
racional	irracional
Universo como naturaleza	Universo como mundo moral
símbolo	alegoría (simbólicas son sólo las acciones)
arquetípica	original”.

(Op. cit., pp. 79-80)

Antes de concluir el texto sobre el contraste entre la mitología antigua y moderna, Schelling reafirma la idea que había expuesto en el *Sistema de Idealismo Trascendental* (III, 629) de que su época produciría una nueva mitología. Escribe: “En nuestro tiempo se ha expresado más de una vez la idea de que es posible tomar de la *física* la materia para una nueva mitología, por supuesto en la medida en que se trate de la física especulativa” (V, 446; t.: 90). Y explica: 1. ya que la ley básica de la poesía moderna es la *originalidad*, todo individuo verdaderamente creador tendrá que inventar hoy en día su propia mitología, que cuanto más original sea más universalidad logrará. Quien sepa emplear la materia de la física especulativa de modo original, la tomará por lo tanto de manera verdadera y universalmente poética. 2. Esto se puede conseguir trasladando las divinidades idealistas a la naturaleza, es decir, mediante la contemplación de lo infinito en lo finito. Schelling señala: “No disimulo mi convencimiento de que en la filosofía de la naturaleza, tal como surgió del principio idealista está el primer germen remoto de ese simbolismo futuro y de esa mitología que habrá sido creada, no por un solo individuo, sino por toda la época./ No pretendemos darle a la cultura idealista sus dioses por medio de la *física*. Más bien esperamos sus dioses para los cuáles ya tenemos preparados los símbolos, quizás antes de que en la física se hayan formado independientemente de ella” (V, 449; t.: 93).

Mientras en la mitología antigua prevalecían la naturaleza, el ser y la inmoralidad y en la mitología moderna (cristiana) la historia, la acción y el progreso, en la nueva mitología deberá operarse una síntesis de naturaleza e historia y retransformarse la sucesión de la historia en la simultaneidad de la naturaleza (L. Pareyson). Tal como ya se ha visto, este anuncio de una nueva mitología surgió de la colaboración de Friedrich Schlegel y su círculo con Schelling. Ahora bien, en su *Diálogo sobre la Poesía* (1800) Schlegel sostenía que la física especulativa se estaba convirtiendo —sin preocuparse por los fines técnicos y sin saberlo— en una cosmogonía, en astrología y en teosofía, es decir, en una ciencia mística del universo o mitología. Y que se estaba simbolizando las ideas de la filosofía o de la física superior mediante figuras mitológi-

cas. Esto representaría según Schelling un *uso* extrínseco de las figuras de la mitología y una violentación del carácter simbólico de esta; ya que los símbolos mitológicos no representan, como hemos visto, ideas, sino dioses que no significan sino que son. De allí que Schelling señala que no se trata de darle a la cultura idealista sus dioses mediante la física, sino de esperar nuevos dioses para los símbolos que ya se tenía preparados gracias a la filosofía especulativa (L. Pareyson, Op. cit., pp. 136-140).

5. *La construcción de lo particular o de la forma del arte.*

La cuestión que aquí analiza Schelling es la siguiente: ¿cómo pasa la materia general del arte (las ideas consideradas realmente como dioses) a la forma particular, haciéndose materia de la obra (de arte) particular? El autor escribe a este respecto: “Del principio establecido al comienzo se puede ver por adelantado que también aquí se tratará de sintetizar absolutamente los dos opuestos, de presentar materia y forma, por una nueva síntesis, en su indiferencia. A esto se refieren las proposiciones siguientes, con las cuáles tenemos que pasar a la construcción de la obra de arte como tal” (V. 458; t.: 101).

1) *La teoría de la producción artística: el Genio*

Según Schelling en el “§ 62. *Lo inmediatamente productor de la obra de arte o de cada objeto real, por lo cual en el mundo ideal lo Absoluto se hace real y objetivo, es el concepto eterno o la idea del hombre en Dios que está unificada con el alma y enlazada a ella*” (V, 458-459; t.: 101-102). En su demostración, el autor explica que Dios está en las cosas particulares solo por su idea o su noción eterna. En el caso del arte lo que se manifiesta es la idea de lo Absoluto. Ahora bien, lo Absoluto se produce objetivamente solo en el organismo y la razón (§§ 17-18). La indiferencia entre ambos constituye al hombre. La idea del hombre es su esencia que se objetiva en el alma y el cuerpo y que, por consiguiente, está directamente unida al alma. “Es pues Dios en la medida en que se refiere por una idea o un concepto eterno al hombre, es decir, es el concepto eterno del hombre que está en Dios, aquello que produce la obra de arte” (V, 459; t.: 102). Lo que ya se podía extraer del § 23 en que Schelling manifestaba que la causa formal y absoluta de todo arte es Dios.

En las dos proposiciones siguientes desarrolla el autor su teoría del genio sobre la base, en gran parte, de las ideas que ya había expuesto en el *Sistema de Idealismo Trascendental*: “§ 63. *Este concepto eterno del hombre en Dios como causa inmediata de sus producciones es lo que se llama genio*, en cierta manera el *genius*, lo divino que mora dentro del hombre. Es en cierto modo una parte de la absolutividad de Dios. Por eso, todo artista no puede producir más que lo que está ligado con el concepto eterno de su propia esencia en Dios. Cuanto más es contemplado el universo en Dios, tanto más orgánico resulta; cuanto más enlaza el artista lo finito y lo infinito, tanto más productivo es” (V, 460; t.: 103). “§ 64. *El aspecto real del genio o aquella unidad que es la incor-*

poración de lo finito en lo infinito puede llamarse el *arte en el arte*" (V, 461; t.: 103). Según la primera proposición toda producción artística es, como la producción divina, bien mirada necesaria y no tiene nada de accidental. En su aclaración añade Schelling que la producción divina es eterna y posee un aspecto real: engendrar la infinitud en la finitud. En el caso de la producción del genio el primer aspecto (el real) está constituido por la poesía, que dota de vida y realidad a la obra de arte; y el segundo (el ideal) por el arte, por el cual la obra está en el artista que la produce.

Premunido de los conceptos de poesía y arte, habría de criticar tácitamente Schelling en su discurso *Sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza* (1807) tanto el clasicismo como el romanticismo —en las artes figurativas. El primero posee el arte, el elemento formal, mas no la inspiración; por lo que sus obras son carentes de vida. En cambio el romanticismo, que tiene la poesía, la inspiración inconciente, produce obras animadas, pero a las que les falta la perfección formal. Arte y poesía son igualmente necesarios para las obras geniales.

2) *La concepción de lo sublime*

Schelling expone su concepción de lo sublime en los dos párrafos siguientes. El primero dice: " § 65. Explicación. *La primera de ambas unidades, aquella que es incorporación de lo infinito en lo finito, se expresa preferentemente en la obra de arte como sublimidad; la otra, que es incorporación de lo finito en lo infinito como belleza*" (V, 461; t.: 104).

Al inicio del § 65 se refiere Schelling a las concepciones precedentes sobre lo sublime, según las cuales éste puede darse en la *naturaleza de pensar* (Gesinnung). En el caso de lo sublime en la naturaleza aún se puede distinguir, empleando el vocabulario kantiano, entre lo sublime *matemático* o sea lo inconmensurable para nuestra capacidad de comprensión, y lo sublime *dinámico* o sea la presencia de fuerzas y poderes descomunales. A continuación va a exponer Schelling su propia concepción de lo sublime, beneficiando para ello algunas ideas de Kant y sobre todo de Schiller.

Dieter Jähniq considera que la concepción schellingiana sobre lo sublime puede resumirse en tres tesis —donde la primera se referiría a lo sublime en la *naturaleza* y las otras dos a lo sublime en la *manera de pensar* o en la *historia* (Schelling, T. II, pp. 231-254). La primera de estas tesis es: "La contemplación de lo sublime solo ocurre cuando la intuición sensible es reconocida como inadecuada a la grandeza del objeto sensible y aparece lo verdaderamente infinito, para lo cual lo infinito puramente sensible se convierte en el símbolo" (V, 462; t.: 105). Según esta tesis lo sublime no radicaría en el espectáculo de la infinitud de la naturaleza, ya que esta contemplación solo puede suscitar en nosotros un sentimiento de abatimiento por nuestra insignificancia e impotencia,

sino en el hecho de que lo infinito sensible se nos transforma en símbolo de lo verdaderamente infinito, de lo Absoluto. Mientras según Scheller la contemplación del poder de la naturaleza nos llevaría, sobreponiéndonos, a la consideración del poder del espíritu humano, Schelling sostiene que la observación de lo infinito sensible nos permitiría captar lo Absoluto mismo. Las notas que caracterizan esta intuición de lo Absoluto, a la que Schelling denomina "intuición estética", son la "contemplación absoluta" y la elevación del hombre a ella. Schelling escribe: "Esta intuición de lo sublime es, prescindiendo de su parentesco con lo ideal y moral, una intuición estética, para utilizar una vez esta palabra. Predomina lo infinito, pero solo predomina en la medida en que es contemplado en lo infinito sensible, que es a la vez finito" (V, 463; t.: 106).

La segunda tesis sobre lo sublime reza: "El caos es la intuición fundamental de lo sublime..." (V, 465; t.: 107). También en este caso toma Schelling su punto de partida de Schiller. Según este no tiene sentido contemplar la historia humana como un "negocio bien ordenado" por medio del entendimiento. Es necesario renunciar a este punto de vista y considerarla, antes bien, como un caos de fenómenos no sujetos a la ley ni a causalidad alguna, con lo que la historia se convierte en un símbolo certero de la razón pura, que en esta falta salvaje de ligazón con la naturaleza encuentra representada su propia independencia de las condiciones naturales (*Sobre lo sublime*. Ed. secular de O. Walzel, Tomo XII, p. 275 ss.). Schelling comenta estas ideas así:

"Por la intuición del caos, diría, el entendimiento pasa al conocimiento de lo Absoluto, tanto en el arte como en la ciencia. Cuando después de infructuosas tentativas de agotar con el entendimiento el caos de los fenómenos en la naturaleza y en la historia, el saber corriente llega a la determinación de establecer 'Lo inconcebible mismo (das Unbegreifliche selbst) — como dice Schiller — en punto de vista para el juicio, es decir, de erigirlo en principio, dicho saber aparece con el primer paso hacia la filosofía o por lo menos hacia la contemplación estética del mundo. Solo en esta emancipación, que al sentido común se le muestra como una carencia de leyes, solo en esta libertad e independencia de condiciones en que se encuentra para él todo fenómeno natural, puesto que nunca puede concebir que un fenómeno surja totalmente de otro y está forzado a atribuirle a cada uno su carácter absoluto, solo en esta independencia de de cada uno de los fenómenos, que cancela al entendimiento que solo se refiere a las condiciones de posibilidad, puede reconocer el sentido común al mundo como el verdadero símbolo de la razón, en que todo es

incondicionado, y a lo Absoluto, en que todo es libre y natural”.

(V, 466; t.: 108)

La tercera tesis la enuncia Schelling al ejemplificar mediante una exposición sobre la tragedia griega su idea de que el caos es la intuición fundamental de lo sublime, diciendo: “Solo en el máximo padecimiento se manifiesta el principio en el que no existe padecimiento...” (V, 467; t.: 109). Para el autor la tragedia parece mostrar que en la historia el mundo se ha despojado de toda legalidad, y es un caos que no tiene sentido para el entendimiento sino solo para la razón: “Lo sublime verdaderamente trágico se apoya... sobre dos condiciones: que el personaje moral sucumba bajo las fuerzas naturales y al mismo tiempo triunfe por su espíritu” (V, 467; t.: 109). Jähnig sostiene que: “la tragedia es para Schelling la forma máxima del arte y representa su esencia, porque aquí la función general de verdad del arte (ser la “representación finita de lo Infinito”) constituye simultáneamente lo específico del género. Mediante la representación del padecimiento máximo, es decir: de la finitud *como tal*, se manifiesta lo que no sufre padecimiento alguno, esto es, lo Absoluto... *como tal*” (Op. cit., T. II, p. 244).

3) *Lo bello y lo sublime*

El § 65 se refería no solo a lo sublime sino también a lo bello, sosteniendo que mientras lo primero consistía en la incorporación de lo infinito en lo finito, lo bello estriba a la inversa en la incorporación de lo finito en lo infinito. No obstante, la explicación correspondiente no toca en su parte principal la relación entre estas dos unidades, sino solo en su parte final. Schelling escribe: “En lo sublime, decíamos, lo infinito sensible es vencido por lo infinito verdadero. En lo *bello* lo finito puede volver a mostrarse, porque en lo bello aparece incorporado ya en lo infinito. En lo sublime lo finito se presenta, por así decir, en su rebelión contra lo infinito, a pesar de que en esta condición se hace símbolo de lo infinito. En lo bello lo finito está reconciliado desde un principio” (V, 468; t.: 110). Pensamos que las ideas contenidas en este párrafo han quedado aclaradas de lo anterior, y como Schelling continúa tratando de la relación entre lo bello y lo sublime en el párrafo siguiente preferimos pasar a analizarlo.

El § 66 sostiene: “*Lo sublime en su carácter absoluto comprende lo bello, del mismo modo que lo bello en su carácter absoluto comprende lo sublime*” (V, 468; t.: 110). En su comentario señala Schelling que no hay una oposición cualitativa y esencial entre la sublimidad y la belleza, sino solo cuantitativa. Que la mayor o menor belleza o sublimidad sirve a su vez para la limitación: Hera = belleza sublime, Atena = bella sublimidad. Cuanto más se concilie la limitación con lo infinito, tanto más bello será. En opinión del autor hay que guardarse en este sentido de los extremos: lo sublime que no es bello, con lo que tampoco llega a ser su-

blime, sino solo monstruoso o extraño; y la belleza pura a la que le falta la sublimidad y que es una hermosura muerta y sin vida.

Son Jean Gibelin y Rosario Assunto quienes han subrayado el contenido histórico, la intención y articulación de la relación entre belleza y sublimidad en la *Filosofía del Arte* de Schelling: ambas ya no serían dos categorías estéticas diversas y contrapuestas, como en Kant y en Burke, sino dos aspectos internos y correlativos de una misma categoría: el momento de lo infinito que se muestra en lo finito (sublimidad) y el de lo finito que se muestra en lo infinito (belleza). El ideal estético en que se fundaría el gusto de Schelling sería la absoluta libertad unida a la absoluta disciplina: la absolutización a un mismo tiempo del ideal del *clasicismo* francés y del *romanticismo* alemán. Por lo tanto, mal podría ser considerado Schelling como el teórico del romanticismo germano, sino que su adscripción a este movimiento se habría debido a su cercanía pasajera al grupo del *Athenaeum* presidido por los hermanos F. y A. W. Schlegel y a su reacción contra la racionalidad intelectualística de los teóricos de la *Aufklärung* Cf. R. Assunto, Op. cit., pp. 286-293).

4. *Lo ingenuo y lo sentimental. Estilo y manera*

La oposición construída por Schelling entre lo ingenuo y lo sentimental y la existente entre estilo y manera, es analizada con los mismos conceptos y en forma semejante a la antítesis entre lo bello y lo sublime.

A la oposición schilleriana entre lo ingenuo y lo sentimental se refieren los párrafos 67 y 68: “ § 67. *El mismo contraste de las dos unidades se expresa en la poesía considerada en sí por el contraste de lo ingenuo y lo sentimental*” (V, 470; t.: 112) y “ § 68. *La poesía en su carácter absoluto no es en sí ni ingenua ni sentimental*” (V, 473; t.: 115). En su nota al primer párrafo escribe Schelling: “Se puede resumir toda la diferencia entre el poeta ingenuo y el sentimental diciendo que en el primero prima solo el *objeto*, en el segundo aparece el sujeto como sujeto; que aquel *parece* inconciente respecto a su objeto, mientras éste lo acompaña constantemente con su conciencia y da a conocer esa conciencia. El primero es frío e insensible frente a su objeto, como la naturaleza, el segundo nos ofrece al mismo tiempo su sentimiento para el goce” (V, 471-472; t.: 113). Lo ingenuo y lo sentimental dan lugar a dos direcciones de la poesía: en la primera lo general aparece incorporado en lo particular y en la segunda lo particular está incorporado en lo general. Ahora bien, en lo Absoluto el contraste cesa; pero hay que hacer esta observación importante: que lo ingenuo aparece siempre como la unidad perfecta, porque en ella el punto de partida y el de la perfección coinciden; mientras que en lo sentimental puede faltar la expresión absoluta, “precisamente porque sólo en lo no-absoluto aparece como opuesto”. De allí que “lo ingenuo” sea en verdad la denominación para la perfección de ambas tendencias, mientras “lo sentimental” sea la expresión para la otra tendencia en su imperfección.

Es necesario señalar según Schelling que la poesía absoluta no puede ser ingenua ni sentimental, porque en realidad estos términos no existen por sí como lo bello y lo sublime, sino que existen solo en su contraposición. La oposición entre lo ingenuo y lo sentimental es solo subjetiva y aparente.

A estilo y manera se refiere el “ § 69. *El contraste de las dos unidades consideradas en sí en el arte sólo puede expresarse como estilo y manera*” (V, 474; t.: 115). Esta es otra oposición subjetiva y aparente: “Entre los dos opuestos el estilo es lo absoluto, la manera lo no-absoluto, por lo tanto lo desechable” (Id.). El estilo es la forma absoluta y verdadera, que se logra por la indiferencia entre la forma del arte general y absoluta y la forma singular del artista. Se consigue por la incorporación de lo Absoluto en lo singular en lo general. En sí, la manera no es vitanda, ya que es una dirección para lograr el estilo: yendo de lo particular a lo universal. Vitando es el *emaneramiento*: la valorización intencional de la forma singular en lugar de la general.

Todos estos contrastes (poesía/arte, sublimidad/belleza, lo ingenuo/ lo sentimental, estilo/manera) precisa Schelling que pertenecen a una misma familia, pero que no pueden ser nivelados, ya que mientras los dos primeros son objetivos y absolutos son los dos últimos tan solo subjetivos y relativos. Por lo demás, “Estos contrastes pueden ser relacionados entre sí y se puede observar por ejemplo que la manera nunca puede ser ingenua, y lo sentimental siempre y necesariamente es amanerado. Además puede decirse que la manera siempre es simple arte sin poesía, es decir arte no-absoluto, que la manera es incompatible con lo sublime. Además que lo sentimental siempre parece más *arte* que poesía y por eso mismo prescinde de la absolutidad” (V, 479; t.: 119-120).

De otro lado estos contrastes no existen en sí, sino solo para la reflexión. No aparecen en el genio, que es la indiferencia absoluta frente a estos contrastes, y tampoco en la obra de arte, en la que solo puede objetivarse lo absoluto.

Concluida casi la construcción de la forma del arte y con ello la reconstrucción de la obra de arte en general, es necesario construir la obra de arte concreta: mostrar cómo el genio trasmite las ideas que están en él a las obras de arte que forma, permitiéndoles existir en forma independiente.

6. *Los géneros.*

1) *La división en artes figurativas y en artes de la palabra*

Así como la filosofía general tiene la tarea de manifestar las ideas por medio de cosas singulares, sostiene Schelling que la filosofía del arte debe aprehender el tránsito de la idea estética a la obra de arte concreta, el modo en que el arte confiere objetividad a las ideas.

En lo Absoluto materia y forma se identifican. Estas unidades y la

de la indiferencia pueden objetivarse únicamente si se establece la diferencia de lo que está unificado en lo Absoluto: “§ 7º (Teorema). *Lo Absoluto se objetiva en la apariencia por las tres unidades en la medida en que éstas son acogidas, no en su carácter absoluto, sino en su diferencia relativa como potencias, con lo cual se erigen en símbolo de la idea*” (V, 480; t.: 121). Estas unidades son, como ya hemos dicho, la real, la ideal y la de la indiferencia entre ambas.

Lo Absoluto se puede diferenciar de dos maneras. En tanto la unidad real se erige en su símbolo en un mundo relativamente real; y en tanto la unidad ideal se establece en el símbolo de lo Absoluto en un mundo relativamente ideal. En el primer caso lo infinito se incorpora en lo finito; y en el segundo caso sucede a la inversa. En una situación se generan las artes figurativas (*bildende Kunste*) /3/ y en la otra las artes de la palabra (*redende Kunste*).

De allí que Schelling sostenga que “El arte figurativo es la faz *real* del mundo del arte” (Suplemento 2 al § 72) y que “El arte de la palabra es la faz *ideal* del mundo del arte” (Suplemento al § 74).

Por su naturaleza lo Absoluto consiste en un producir eterno; esta producción es su esencia, declara Schelling. Su producción consiste en una afirmación o conocimiento, cuyas dos faces son las unidades real e ideal. La faz real consiste en la incorporación de lo infinito en lo finito, en cuyo caso el acto absoluto de conocimiento se transforma en otra cosa: en un ser real. Es decir que lo Absoluto no aparece como idea, afirmándose a sí mismo, sino como materia. La faz real solo es así un símbolo de la idea absoluta, mas ésta solo puede ser reconocida aquí en su envoltura. En cambio, la faz ideal consiste en la incorporación absoluta de lo finito en lo infinito; pero en este caso, el acto absoluto de conocimiento no se convierte en otra cosa, sino que se conserva ideal manteniendo lo real fuera de sí. “Pero mientras es puramente ideal la idea no se objetiva, vuelve a caer en lo subjetivo; por lo tanto vuelve a tender directamente hacia una envoltura, un cuerpo con el cual, sin perjuicio de su identidad se objetiva; vuelve a integrarse por medio de algo real. En esta integración se origina el símbolo de la afirmación absoluta o infinita de Dios, porque se representa aquí por algo real, sin dejar por eso de ser ideal (lo cual es la exigencia suprema), y este símbolo es el lenguaje como es fácil de verlo” (V, 483; t.: 123-124).

Schelling advierte que la separación entre el arte figurativo y el de la palabra no es absoluta gracias a la importancia que posee el lenguaje. “El lenguaje es, realmente contemplado, la misma disolución de lo concreto en lo universal, del ser en el saber, que el pensamiento en lo ideal. El lenguaje es, por una parte, la expresión inmediata de algo *ideal*

/3/ No se trata aquí por cierto de las artes no-abstractas, sino de las artes “plásticas” por oposición a las que tienen que ver con el lenguaje. Mantenemos la expresión “artes figurativas” de la traducción castellana, porque dentro de ellas Schelling distingue todavía las “artes plásticas” en sentido amplio y estrecho, Cf. *infra*.

—del saber, del pensar, sentir, querer, etc.— en algo *real*, y por lo tanto es él mismo una obra de arte. Pero por otro lado es una obra de la naturaleza igualmente determinada, porque en tanto la única forma necesaria del arte no puede ser inventada ni originada primitivamente por el arte. Por lo tanto es una obra de arte natural, como lo es más o menos todo lo que produce la naturaleza” (V, 482; t.: 123). Por otro lado, mientras lo Absoluto se objetiva en el caso de las artes figurativas negándose así mismo y apareciendo como materia, en el caso de las artes de la palabra se integra en lo real, pero afirmándose así mismo. Esta importancia del lenguaje da lugar a que la *totalidad* del mundo real pueda comprenderse como un lenguaje primitivo, aunque en él no aparezca la palabra viviente de Dios, sino solo la palabra ya pronunciada y muerta.

Schelling agrega a esta división general de las artes que: “Como según el § 24 las formas del arte son las formas de las cosas de Dios, la faz real del universo es la forma plástica y la faz ideal la forma poética o de la palabra y todas las formas especiales que reaparecen en estas formas básicas solo expresarán el modo en que las cosas particulares están en lo Absoluto” (V, 486; t.: 127). Y añade: “§ 75. *En cada una de ambas formas primigenias del arte reaparecen necesariamente todas las unidades, la real (etc.), la ideal (etc.), y aquella en que las dos son iguales.* Pues cada una de las formas primigenias es en sí toda la idea” (Ibidem). Es decir que cada forma primigenia acoge todas las demás formas o unidades como potencias o las convierte en su símbolo o particularidad.

A continuación Schelling construye las distintas formas de las artes figurativas y de la palabra. Prefiere esta manera de exposición a la contraposición constante entre las potencias del mundo del arte real e ideal, por ej. la de la música y la lírica, por considerarla más clara.

2) *La construcción de las artes figurativas*

a) *La música*

Manifestábamos que las artes figurativas se originan en tanto la unidad real se erige en el símbolo de lo Absoluto, incorporándose lo infinito a lo finito. Pues bien, Schelling sostiene que: “§ 76 *La indiferencia de la incorporación de lo infinito a lo finito, tomado puramente como indiferencia es sonido. O bien:* En la incorporación de lo infinito en lo finito, la indiferencia como indiferencia sólo puede aparecer como sonido” (V, 488; t.: 131). Schelling explica que la implantación de lo infinito en lo finito como tal se expresa en la materia; pero que, como en ésta no puede representarse lo infinito como tal, la indiferencia se expresa en el sonido que es la forma en sí, la forma absoluta separada del cuerpo. El sonido no sería pues otra cosa que la incorporación de la unidad en la pluralidad, unidad que aparece como forma en sí y que depende de la cohesión de los cuerpos.

De lo anteriormente dicho se desprende que: “ § 77. *La forma del arte en que la unidad real puramente como tal se hace potencia, símbolo, es la música*” (V, 491; t.: 133). Y en la conclusión segunda de este párrafo escribe Schelling: “La forma necesaria de la música es la *sucesión*. Pues el tiempo es la forma general de la incorporación de lo infinito en lo finito, considerado como forma abstraída de lo real. El principio del tiempo en el sujeto es la autoconciencia que es también la incorporación de la unidad de la conciencia en la multiplicidad de lo ideal” (V, 491; t.: 134). Lo que significa que por una parte la música está en contacto directo con la materia; pero que por otra parte, como sucesión, es una forma abstraída y alejada de lo real. Que al mismo tiempo hinca sus raíces en la multiplicidad de lo material y en la estructura más característica de lo espiritual. En suma, la música sería la unidad real incorporada a la multiplicidad de lo material.

Los elementos de la música son tres, según Schelling: el ritmo, la modulación y la melodía/armonía, formas en que se expresa la unidad, “ § 79. *El ritmo es la incorporación comprendida en la música como unidad particular de la unidad en la multiplicidad o unidad real*” (V, 492; t.: 134). Considerado en general el ritmo es la transformación de la sucesión indiferente en sí en una sucesión significativa, y constituye la música en la música —es decir, su elemento dominante. Pero en su perfección implica necesariamente la modulación, que “es el arte de conservar la identidad del tono que predomina en la obra musical, en la diferencia *cuantitativa*, tal como se observa esa misma identidad en la diferencia *cuantitativa* por medio del ritmo” (V, 495; t.: 137). Finalmente, el último elemento es la melodía que resulta de ritmo y modulación. “En la medida en que la totalidad de la música, o sea ritmo, modulación y melodía, están subordinados al ritmo, existe música rítmica. Tal era la música de los antiguos” (V, 496; t.: 138). La subordinación al ritmo —o a la melodía como resultante del ritmo y de la modulación— es la subordinación de todos los elementos de la música a la unidad real. La música de los modernos encuentra en cambio Schelling que surge al subordinar el ritmo y la modulación a la armonía. Por armonía entiende tanto la propiedad del tono aislado como la unidad imperante en la emisión de varios tonos. La subordinación del ritmo y la modulación a la armonía no representa otra cosa que el predominio de la unidad ideal sobre las otras dos. Schelling escribe: “También la armonía es música por cuanto no es menos incorporación de la identidad en la diferencia, pero esta unidad se simboliza aquí por la unidad *contraria* —la unidad ideal” (V, 498; t.: 139-140).

“Si se pregunta sobre la preferencia de la armonía o de la melodía en este sentido, nos volvemos a encontrar en el mismo caso que cuando se nos pregunta sobre la preferencia del arte antiguo o del moderno en general. Considerando la esencia, por cierto, cada uno de los dos es toda la música indivisa, pero

considerando la forma, nuestro juicio coincidirá con el juicio sobre el arte antiguo y moderno en general. La oposición de ambas está en que, en general, el arte antiguo solo representa lo real, lo esencial, lo necesario, y el moderno lo ideal, lo inesencial y accidental dentro de la identidad con lo esencial y necesario. Aplicado esto al caso presente, la música rítmica se presenta como una expansión de lo infinito en lo finito, donde lo finito tiene un valor en sí, mientras que en la música armónica la finitud o diferencia sólo aparece como una alegoría de lo infinito o de la unidad. La música rítmica se mantiene más fiel a la determinación natural de la música de ser un arte en la sucesión, y por eso es realista; la armónica preferirá anticipar en la esfera más profunda la unidad ideal superior, absorber idealmente, diríamos, la sucesión y representar la multiplicidad en el momento como unidad. La música rítmica que pre-presenta lo infinito en lo finito, es más bien la expresión de la satisfacción y del afecto sólido, la armónica más bien de la aspiración y del ansia”.

(V, 499-500; t.: 141).

b) *La pintura*

Antes de emprender la construcción de la pintura, expone Schelling su concepción de la luz, de la relación de ésta con el sonido y del sentido de la vista. En su opinión, la luz es “*El concepto infinito de todas las cosas finitas, en la medida en que está contenido en la unidad real...*” (§ 84. Teorema, V, 506; t.: 147), esto es que representa la irrupción de la unidad ideal en lo real. Mientras que en el sonido lo ideal se incorpora en la forma, poniendo de manifiesto la indiferencia entre lo ideal y lo real como indiferencia, en la luz la forma se transfigura en la esencia. Luz y cuerpo se unifican por una armonía preestablecida constituyendo así una unidad. La luz aparece como luz en su oposición con la no-luz, es decir, como color. Schelling se manifiesta en contra de la teoría del color de Newton y toma partido en favor de Goethe, cuyas ideas encuentra que se fundan en los efectos naturales y artísticos de los colores. En cuanto a la visión no representaría otra cosa que la exigencia que formula la luz al organismo y la respuesta de éste.

La pintura se sirve del contraste enunciado entre luz y no-luz como medio de representación, y es por ello que tiene que ser comprendida como la forma de arte que toma como símbolo la unidad ideal en su capacidad de diferenciarse, en su diferenciabilidad (*Unterscheidbarkeit*, § 85, V, 517; t.: 157). Mientras la música consiste en la incorporación

de la unidad en la pluralidad y se basa por lo tanto sobre el tiempo entendido como sucesión, la pintura consiste por el contrario en la incorporación de la pluralidad en la unidad y se fundamenta por consiguiente en la sucesión absorbida. Por el mismo hecho de suprimir el tiempo, la pintura necesita del espacio, viéndose obligada a agregar el espacio al objeto. Todo lo anterior da lugar a una serie de oposiciones entre la música y la pintura dentro de la concepción de Schelling: la primera puede ser comparada con la aritmética, la segunda con la geometría —que precisa el espacio fuera de ella— (§ 86); la música es un arte cuantitativo, la pintura cualitativo (Conclusión 5, § 86); la una está sometida a la reflexión —que lleva lo universal a lo particular sin negar a éste—, la otra a la subsunción —que subordina lo particular a lo universal— (Conclusión 4, § 86). Mientras la música sólo expresa el devenir de las cosas, el arte de incorporarse la unidad en la multiplicidad, la pintura se refiere a cosas que ya se han formado mediante la limitación de su contorno. De allí que mientras la música carezca de figura, sea ésta característica de la pintura (Conclusión 2, § 86). Mientras la música representa las formas reales de las cosas, tal como están prefiguradas en la unidad real; la pintura representa sus formas ideales, tal como están anticipadas en la unidad ideal. (§ § 83 y 88).

Las tres categorías de la pintura son el dibujo, el claroscuro y el colorido, que son las formas particulares en que en este caso se repite la unidad —cuyas formas generales son la unidad real, la ideal y la indiferencia de ambas, como ya hemos manifestado. “El dibujo es dentro de la pintura como arte ideal la forma real, la primera involucreción de la identidad en la singularidad” (V, 519; t.: 159). Esta forma real es el primer requisito de las artes figurativas y cumple en la pintura la misma función que el ritmo en la música. “Por eso la forma es el elemento primordial de las cosas gracias al que también se prestan para el arte. El color solo es aquello por lo cual también lo material en las cosas se hace forma. Pero toda forma depende del dibujo. Y por lo tanto la pintura solo es arte general por el dibujo; y solo es pintura por el color” (V, 520; t.: 160). Según Schelling la finalidad de la pintura no es de ninguna manera hacer surgir la impresión de realidad, sino más bien acoger la faz real-ideal de las cosas. Los requisitos principales que se exigen del dibujo son la perspectiva lineal, la verdad —que se penetra profundamente en lo más íntimo de la naturaleza— y la aprehensión de lo bello, lo necesario y lo esencial, evitando lo accidental y lo supérfluo. A estos requisitos todavía se agregan la expresión —la representación de lo interior por lo exterior— y la composición —la significación en sí del espacio y su utilización para el placer, la gracia y la belleza del conjunto mediante la simetría y la agrupación.

La segunda categoría de la pintura, su forma ideal, es el claroscuro, que “hace aparecer el cuerpo como cuerpo, porque luz y sombra nos instruyen sobre su estado de solidez” (V, 531; t.: 169). El arte del claroscuro consiste en fundir la singularidad como diferencia en la

identidad y absorberla así como diferencia; y por ello hay que ver en el claroscuro la pintura en la pintura (V, 519; t.: 159). Una de las partes principales del claroscuro es según Schelling la *perspectiva aérea*, que se distingue de la perspectiva lineal "en que ésta solamente enseña cómo se representa un cuadro desde un punto de mira adoptado, mientras que aquella representa el grado de luces en proporción a la distancia" (V, 531; t.: 170). Sobre la significación del claroscuro escribe Schelling:

"El claroscuro es en realidad la parte mágica de la pintura, por cuanto lleva la ilusión al máximo. Por el claroscuro se puede producir no sólo figuras sublimes separadas entre sí, entre las cuales el ojo se desplaza sin resistencia, sino toda clase de efectos de luz... Las cosas, como entes singulares, sólo pueden aparecer como negaciones en el contraste de la absoluta idealidad. La magia de la pintura consiste, pues, en hacer aparecer la negación como realidad, la oscuridad como claridad y la realidad, en cambio, en la negación, lo claro en lo oscuro y en hacer pasar por la infinidad de gradaciones lo uno en lo otro de manera que en el efecto se mantengan diferenciables sin estar diferenciados en sí mismos".

(V, 533; t.: 170-171)

Sin luz y sin sombra, el dibujo no puede expresar según Schelling la verdadera figura de un objeto.

La tercera categoría de la pintura es el *colorido* que representa la luz y el cuerpo como una sola cosa. El colorido no se refiere a la luz en general, más o menos clara u oscura del conjunto, sino que se basa sobre los colores locales de los cuerpos, que en verdad ejercen su efecto sobre la mencionada luz general y una influencia determinante sobre las manifestaciones del claroscuro. Luz y materia se identifican en esta dimensión de la pintura no en apariencia sino realmente, produciendo una armonía equilibrada y placentera. Las causas de esta armonía se hallan en el sistema primitivo de colores y en las exigencias de la vista. En su primera dimensión la pintura representa las cosas solo por la luz, es decir que las capta en sus *contornos*; en su segunda dimensión las aprehende a través de la luz y la sombra o sea en su apariencia, en su *corporeidad*; y en su tercera dimensión apresa a las cosas en la indiferenciación absoluta de materia y luz, esto es mediante el *colorido*, con lo que logra la *máxima belleza*.

Según Schelling hay distintos grados artísticos de la pintura: 1. La representación de lo inorgánico y sin vida y color (la pintura de naturalezas muertas). 2. La representación de objetos en que el color es orgánico, pero inmóvil (la pintura de flores y frutos). 3. La representación del color en cuanto movible y orgánico, pero exterior (la

pintura de animales). 4. La representación de la luz exteriormente inorgánica, aunque movediza y viviente (la pintura de paisajes). 5. La representación máxima es la de la luz interior, orgánica, viviente y móvil (la pintura de la figura humana). Esta última puede aún dividirse en: a) el grado inferior e imitativo es el retrato, b) el grado superior y máximo de la pintura es la expresión de ideas, que a su vez puede ser: alegórica, si se representa lo general en lo particular; y simbólica, si se representa lo particular en lo general. La pintura simbólica todavía se puede subdividir en la representación de la naturaleza y la de la historia.

c) La plástica: arquitectura, bajorrelieve y escultura

Si en la música prepondera la unidad real y en la pintura la ideal, en la plástica se presentaría la indiferencia completa entre ambas unidades, la materia misma considerada en su esencia, es decir, como expresión de la razón. La música es según Schelling el arte inorgánico, la pintura es orgánica — pues expresaría en grado máximo la identidad de materia y luz, como hemos visto— y solo en las plásticas el arte se haría expresión absoluta de la razón (§ 104, Teorema y Suplemento, V, 569-570; t.: 202-203). En la plástica se concretaría la indiferencia de las dos unidades, porque ella “representa sus ideas por medio de objetos reales corporales, mientras que la materia solo es representada por la música en su aspecto inorgánico (la forma, el accidente), y la pintura representa solo lo puramente orgánico como tal, la esencia, lo puramente ideal del objeto. La plástica representa en la forma real a la vez la esencia y el ideal de las cosas, por lo tanto la máxima indiferencia de la esencia y de la forma” (§ 105, V, 570; t.: 203).

La relación entre las artes figurativas es según Schelling la siguiente: “La música representa la esencia en la forma; en ese sentido, ella acoge la forma pura, el accidente de los objetos como sustancia, componiendo por su intermedio. En cambio la pintura representa la forma en la esencia y prefigura, en la medida en que lo ideal es a la vez la esencia, las cosas en la esencia. Por lo tanto la música es cuantitativa, la pintura cualitativa. En cambio la plástica nos representa la sustancia y el accidente, la causa y el efecto, la posibilidad y la realidad como una sola cosa. Expresa pues las formas de la relación (cantidad y cualidad identificadas)” (V, 571; t.: 203-204). De acuerdo a lo anterior y empleando la terminología que sentó en la parte general, sobre todo en el § 38, Schelling señala que mientras la música es un arte esquemático, porque presenta exclusivamente la forma, y la pintura es alegórica, porque expone la esencia o lo ideal, la plástica es un arte simbólico, debido a que muestra lo real y la esencia en su indiferencia.

“ § 106. *La plástica solo comprende a todas las otras formas de arte como formas especiales en sí, o bien: es en sí misma música, pintura y plástica otra vez y en formas aisladas*” (V, 571; t.: 204). Ello se desprende, según Schelling, de que la plástica representa el en-sí, la

materia acabada, de la que surgen música y pintura. También la música y la pintura incluyen cada una en sí a las otras artes, pero no en formas aisladas sino como unidades integrantes. Así en la música el ritmo es la música misma, la armonía la pintura y la melodía la plástica; y en la pintura el dibujo es la música, el claroscuro la pintura misma y el colorido la plástica.

La plástica en sentido amplio es de nuevo y en formas especiales música, pintura y plástica en sentido estrecho, porque en ella lo real no puede separarse de lo ideal. Estas formas aisladas son: la arquitectura, el bajorrelieve y la plástica en sentido estrecho, a las que por consiguiente habrá que comprender como la música, la pintura y la plástica en la plástica.

La primera de las formas de la plástica es la arquitectura, la música en la plástica. Schelling lo explica del siguiente modo: “en la plástica debe existir una forma de arte que permita retornar a lo inorgánico. Pero como la plástica es en su esencia íntima orgánica, ésta tendencia regresiva no podrá tener otra causa o ley que aquella por la cual también el organismo de la naturaleza retorna a la producción de lo inorgánico. Pero el organismo sólo retorna a lo inorgánico en las producciones del impulso artístico de los animales...” (V, 572; t.: 205). “...la plástica, en la medida en que produce en lo inorgánico, tiene que producir algo exterior en relación al hombre y a su necesidad, aunque independientemente de él y bello en sí, y como ésto sólo puede ocurrir en la arquitectura se sigue por lo tanto que tiene que ser arquitectura” (V, 574; t.: 207).

Pero si la arquitectura es un arte producido en vista de la necesidad del hombre y que sirve a un fin exterior, se pregunta Schelling hasta que punto puede ser contada entre las bellas artes. La contradicción la resuelve considerando que “Para la arquitectura considerado como arte bello la utilidad y la relación a la necesidad solo es una *condición* y no un principio. Toda especie de arte está ligada a una forma determinada de manifestación más o menos independiente de ella y sólo por el hecho de poner en esta forma el sello y la imagen de la belleza se eleva, a la categoría de la belleza. Así en relación a la arquitectura, la forma de manifestación es la *finalidad*, aunque no la esencia. Y en la misma medida en que la arquitectura unifica la forma y la esencia, haciendo de esta forma, que en sí apunta a la utilidad, la forma de la belleza, también se eleva a arte bello. Toda belleza es en general indiferencia de la esencia y la forma. Representación de lo absoluto en lo particular” (V, 575; t.: 207). Esto significa que mientras la arquitectura sólo es útil no puede ser bella; pero, por otra parte, que nunca puede independizarse totalmente de la utilidad. Para poder obedecer a la necesidad y simultáneamente para superarla, la arquitectura tiene que tornar la necesidad subjetiva en objetiva —lograr la identidad objetiva del concepto y del objeto— imitándose así misma, llegando a ser objeto de sí misma —es decir como un arte mecánico que representa lo inorgánico como alegoría de lo

orgánico. “La arquitectura al imitarse así misma como arte mecánico, al satisfacer las exigencias de la necesidad, cumple al mismo tiempo las del arte. Es independiente de la necesidad y a la vez satisface la necesidad y logra así la síntesis perfecta de su forma o de lo peculiar en ella (que consiste en ser un arte originariamente utilitario) y de lo general y absoluto del arte, que consiste en una identidad objetiva de lo subjetivo y objetivo; por lo tanto satisface el requisito que le impusimos desde un principio” (V, 582; t.: 214).

La arquitectura es la música en la plástica sostiene Schelling (§ 107), en una de sus analogías más famosas —como que fue puesta en cuestión por M. de Stael frente a Goethe y repetida por éste y mucho tiempo después por Paul Valéry (Cf. X. Tilliet, Op. cit., T. I, p. 456). En tanto tal, la arquitectura tiene una parte rítmica, otra armónica y una tercera melódica (§ 114). Según Schelling el ritmo se expresa en la distribución periódica de lo homogéneo (§ 115), la armonía en las proporciones o relaciones constituyendo la parte ideal de la arquitectura (§ 117) y la melodía nace de la combinación de lo rítmico y de lo armónico (§ 118). Los ejemplos que Schelling ofrece para ilustrar estas afirmaciones los extrae de la arquitectura griega. Antes también habla extensamente de la arquitectura gótica como un ejemplo de arquitectura naturalista e inferior, que toma por modelo preferentemente el organismo vegetal (§ 112).

El bajorrelieve es la pintura en la plástica, pues representa sus objetos de un modo corpóreo, pero al mismo tiempo según la apariencia, necesitando —como la pintura— del fondo o del agregado del espacio. En rigor se puede distinguir entre altorrelieve, en que las figuras sobresalen del fondo más de la mitad de su espesor, y bajorrelieve en que no se destacan ni en la mitad de su espesor. Pero según Schelling como los dos tipos no se diferencian especialmente, el bajorrelieve puede ser tomado como el representante más perfecto del género (§ 119 y Nota).

Al estar en correspondencia con la pintura, el bajorrelieve debe ser considerado como una forma de arte completamente ideal; más ideal aún que la misma pintura, “por cuanto tiende de la forma superior, la plástica, hacia la inferior” (V, 599; t.: 229). Tiene una base en la *naturaleza* al representar a las figuras a medias, como el altorrelieve; pero además las siguientes características *convencionales*: a) representa en lo posible de perfil; b) sugiere el conjunto por medio de detalles; c) no observa la perspectiva lineal; d) por lo general solo esboza el fondo y nunca lo realiza en perspectiva (§ 120). El bajorrelieve posee una tendencia necesaria a combinarse con otras formas artísticas, en especial con la arquitectura. “Pues como es la forma totalmente ideal, tiende a integrarse necesariamente con la forma real que es la arquitectura, tal como ésta a su vez aspira en lo posible a hacerse ideal” (V, 601; t.: 230).

La escultura es según Schelling la plástica en la plástica o la plástica por excelencia, por cuanto expresa sus ideas por medio de objetos orgá-

nicos —en lo que se diferencia de la arquitectura— e independientes —con lo que se aleja del bajorrelieve—, es decir, por medio de objetos absolutos. A diferencia de la pintura tiene el espacio dentro de sí y toda limitación desaparece en ella hasta cierto punto; por lo que se puede decir que la escultura es “una imagen del universo” (§ 122 y Suplemento 1 y 2).

Los objetos, o mejor dicho el objeto orgánico e independiente, esto es, absoluto, mediante el cual la escultura expresa sus ideas, es la figura humana. Positivamente lo pretende probar Schelling con el siguiente razonamiento: “Según § 105, la plástica es la forma de arte en que se concreta la esencia de la materia. Pero la esencia de la materia es la razón, y su imagen real más inmediata es el organismo más perfecto, y como éste sólo existe en la figura humana es la figura humana” (V, 602; t.: 231). Y negativamente —que la escultura no puede expresarse por medio de cuerpos inorgánicos— lo trata de fundamentar señalando que o imita los cuerpos exactamente o sólo como una simple alegoría de lo orgánico. “En el primer caso no habría motivo de imitación, porque en el mundo orgánico no existen verdaderos individuos, la imitación no produciría nada que se diferenciara de lo imitado y solo se tomaría el trabajo inútil de poseer lo que ya posee sin arte en la naturaleza en forma igualmente perfecta por medio del arte en una segunda copia. En el otro caso coincidiría con la arquitectura. Pero si, en segundo lugar, la plástica quisiera representar seres orgánicos, por ejemplo plantas, volvería a descender por debajo de la arquitectura... Y cuando por fin la plástica imita las especies animales superiores, sus posibilidades están sumamente limitadas por el objeto” (V, 602-603); t.: 231-232). En opinión de Schelling, si la plástica ha representado a veces animales, sería porque ha considerado a las especies animales como individuos, porque ha querido subrayar la relación entre los animales y el hombre o porque ha tomado a los animales como representando ciertas cualidades o determinaciones accesorias.

La figura tiene un significado simbólico: 1. por su posición erguida con desprendimiento total de la tierra, 2. por su estructura simétrica, establecida de tal manera que la línea que separa las dos miradas también está dirigida perpendicularmente hacia el suelo, 3. por la subordinación definida de los sistemas inferiores de nutrición y reproducción y del de libre movimiento al sistema superior cuyo asiento es la cabeza, 4. porque la figura humana en reposo indica un sistema cerrado y perfectamente equilibrado de movimientos. Schelling escribe:

“La figura humana es en sí una imagen del universo aún sin tener en cuenta la expresión que se puede poner en ella cuando se la pone en movimiento, cuando las conmociones interiores del ánimo repercuten en cierto modo exteriormente. Por su posición primera es un medio perfectamente conductor de las expresiones del alma y como el arte

en general, y la plástica en particular, tiene que representar ideas que están por encima de la materia en su manifestación exterior, no hay objeto más apropiado para el arte plástico que el cuerpo humano, la reproducción directa del alma y de la razón”.

(V, 608-609; t.: 237).

Las tres categorías de la escultura son para Schelling la verdad, la gracia y la belleza perfecta (§ 124). La verdad o lo puramente necesario busca la reproducción de las formas en detalle, puede ser pensada como forma real y corresponde a lo puramente rítmico en la música o al dibujo en la plástica. La gracia se funda en la medida y en la proporción, puede ser concebida como forma ideal y corresponde a la armonía en la música y al claroscuro en la pintura. La belleza perfecta o belleza de las formas es la síntesis de la verdad y la gracia, puede ser pensada como la indiferencia de las formas ideal y real y corresponde a la plástica en la plástica o a lo puramente plástico. Estas tres categorías han dado lugar, según Schelling, históricamente a tres clases de estilos distintos: el primero, el más antiguo, es el duro y elevado; el segundo el gracioso o sensible y el tercero es el estilo perfecto.

Todo lo anterior lleva a Schelling a declarar que en la escultura se da la plena incorporación de lo infinito en lo finito, ya que en ella se equiparan plenamente la unidad real de la forma y la ideal de la esencia (§ 125). Y como según el § 65 la incorporación de lo infinito en lo finito se expresa perfectamente en la obra de arte como sublimidad, aquí precisa el autor que lo sublime se presta especialmente al arte plástico y a la escultura:

“Pues lo sublime es en verdad el verdadero universo contemplado en el universo relativo. Pero la incorporación de lo infinito en lo finito no puede ser completa en la plástica sin que lo finito sea a la vez relativamente infinito. En la plástica lo infinito relativo o sensible se hace símbolo de lo infinito absoluto”.

(V, 617-618; t.: 244-245).

Esto acontece mediante el empleo sapiente en la escultura de la figura humana. Schelling acota que lo absolutamente grande no se reduce y no pierde nada al ser incluido en la finitud y que, más bien, por esa su inclusión se evidencia en toda su grandeza. “En gran parte se repite aquí lo que Winckelmann llama la noble simplicidad (edle Einfalt). Podría decirse que esa simplicidad en la grandeza con que se nos presenta una gran obra de arte, es la expresión exterior de esa incorporación interior de lo infinito en lo finito, que constituye la esencia de la obra de arte” (V, 618; t.: 245). Y agrega que la proposición según la que el arte plástico consiste en la plena incorporación de lo infinito en lo finito, puede ser expresada también manifestándose que el arte plástico representa el contacto supremo de la vida con la muerte:

“Pues lo infinito es el principio de toda vida y es vivo; pero lo finito o la forma está muerto. Pero como en las obras plásticas ambos pasan a la mayor unidad, vida y muerte se encuentran como en la cumbre de su fusión. El universo, así como el hombre, es una mezcla de lo inmortal y lo mortal, vida y muerte. Pero en la idea eterna lo que aparece mortal es identificado absolutamente con lo inmortal y sólo es forma de lo infinito en sí. Es esta la forma en que se presenta en las obras plásticas...”

(V, 618-619; t.: 245)

Según Schelling en la escultura deja de predominar la regularidad geométrica (§ 126, V, 619; t.: 246), porque en ella existe una legalidad infinita que se capta solo con la razón que al mismo tiempo es la libertad. Y añade que la escultura puede formar en dimensiones colosales (§ 127, V, 619; t.: 246), debido a que, como no tiene el espacio fuera sino dentro de sí, construye con total independencia del espacio externo —a diferencia de lo que sucede con la pintura y el bajorrelieve, que además de sus objetos deben representar el espacio.

Las formas de la música sostiene Schelling que son las formas de los objetos en la medida en que se las considera por su faz real (§ 83). En cambio, las formas de la pintura son las formas de los objetos en tanto están prefiguradas en la unidad ideal (§ 88). Finalmente, las formas de la plástica en su expresión más alta: la escultura, son las formas de los objetos tal como están comprendidas en la incorporación absoluta de lo real y lo ideal (§ 128). Son formas en que se representan los objetos como cosas y como ideas, es decir, lo absoluto real y lo ideal absoluto. “...y esto es, sin duda, la cumbre máxima del arte figurativo, por lo que retorna a la *fuentes* de todo arte y de todas las ideas, de toda verdad y belleza, es decir a la divinidad” (Explicación al § 128, V, 621; t.: 247).

Lo último aclara el “§ 129. *La plástica (=la escultura) sólo puede satisfacer sus requisitos máximos a través de la representación de los dioses.* Pues representa preferentemente las ideas absolutas, que en tanto son ideales, son al mismo tiempo reales. Pero como las ideas consideradas realmente son dioses (§ 28), la plástica (= la escultura) requiere preferentemente naturalezas divinas, etc.” (V, 621; t.: 248). En la explicación a éste parágrafo Schelling manifiesta que la explicación anterior nunca habría llegado a su verdadera altura, sin representar a los dioses; sino que tiene que representarlos si quiere dar satisfacción así misma y a sus formas especiales. “Pues su misión peculiar es la de representar lo ideal absoluto a la vez como lo real, es decir una indiferencia que en sí misma y por sí misma sólo puede existir en las naturalezas divinas” (V, 621; t.: 248). En este sentido, toda gran escultura es en sí misma una divinidad, aún cuando no tenga el nombre de tal, según Schelling. Aún más, si la escultura representara como cualidades todas las posibilidades que implica la indiferencia suprema entre lo real y lo

ideal, tendría que cumplir con todo el círculo de figuras divinas, y si los dioses no existieron debería inventarlos.

Dos consecuencias se derivan de la tarea mencionada de la escultura de representar el mundo de los dioses. La primera de ellas es que las obras escultóricas tienen como características el máximo equilibrio y la más profunda tranquilidad dentro de la mayor actividad, ya que "*Las obras del arte plástico llevan en especial los rasgos de las ideas en su carácter absoluto*" (§ 130, V, 622; t.: 249), y dichos rasgos están constituidos por la identificación intemporal entre lo posible y lo real. Y la segunda consecuencia es, subrayando lo anterior, que: "*§ 131. La ley suprema de todas las formaciones plásticas es la indiferencia, el equilibrio absoluto de la posibilidad y realidad*". Lo que significa que las grandes obras escultóricas tendrán que poseer una gran tranquilidad, pero conseguida sobre la base de la tensión entre la actividad y la pasividad, entre la vida y la muerte. En cambio, en la pintura están permitidas una mayor actividad y una expresión más intensa de la pasión. La única limitación es que aquí no se anulen la verdad y la belleza sensibles, la gracia que es propia de la pintura. Lo que corresponde a la escultura es por el contrario una verdad y una belleza infinitas, lo sublime que permite representar a los dioses.

Otras determinaciones de la escultura son que en ella puede darse una parte pictórica que se refiere a la agrupación o reunión de varias figuras en una acción colectiva (§ 133), y una parte arquitectónica en la medida en que en las figuras escultóricas aparece en forma subordinada el drapeado o vestido (§ 132). No obstante, Schelling señala que es esencial a la escultura reducirse a pocas figuras, y que el drapeado perfecto es el de las obras escultóricas griegas que está subordinado al desnudo "que es el amor (Liebe) verdadero y auténtico del arte" (V, 626; t.: 252).

En sus "Observaciones generales sobre las artes figurativas" que vienen a continuación, señala Schelling que: "Desde un comienzo construimos las artes figurativas en general como la faz real del mundo artístico, cuya unidad básica es la incorporación de la identidad en la diferencia. Esta existe plenamente, sin duda, allí donde lo general es todo lo singular y lo singular todo lo general. Esto ocurre sobre todo en forma exclusiva en la plástica. Por lo tanto estamos seguros de haber terminado la construcción de las artes figurativas, es decir de haberlas llevado a su punto de partida" (V, 628; t.: 254). Schelling agrega que a la serie sucesiva de música, pintura y plástica en sentido amplio, se podría oponer otra: la de plástica, pintura y música.

"Admitiendo, diríamos, y suponiendo que el arte figurativo corresponde a la unidad real y que tiene que ser construido en sus formas de acuerdo a las formas de ésta unidad, en el sistema del arte la plástica corresponde necesariamente a la materia de la naturaleza y determina la primera potencia de las artes

figurativas. El en-sí del arte se reviste aquí, como el en-sí de la naturaleza, de materia y de cuerpo. Por la segunda potencia la materia se hace ideal, en la naturaleza por la luz; en el arte por la pintura. Finalmente en la tercera, lo ideal y lo real se identifican; lo combinado o incorporado en lo real o la materia se hace tono o sonido, en el arte música y canto”.

(V, 628; t.: 254).

Esta nueva serie tendría como ventajas el exponer en formas más fluidas el tránsito del conocimiento de lo material a lo espiritual y de las artes figurativas a las de la palabra. Y sin embargo Schelling cree que el orden que ha fijado es el correcto, ateniéndose al criterio de que todo arte figurativo representa la incorporación de lo infinito en lo finito, de lo ideal en lo real y de que es tanto más perfecto cuanto más realiza éste proceso.

“De esto resulta que el arte aparece como *real* en la proporción en que es *real*, es decir, en la proporción en que incorpora lo infinito en lo finito, y en cambio, en la proporción inversa de ésta transformación aparece más o menos como ideal. En la música la incorporación de lo ideal en lo real aparece aún como *acto*, como suceso, y no como un ser y como identidad meramente relativa. En la pintura lo ideal ya se redujo al contorno y a la figura, pero sin aparecer como algo real; sólo representa modelos de lo real. Y finalmente en la plástica lo infinito está totalmente transformado en lo finito, la vida en muerte, el espíritu en materia, pero la obra plástica es absoluta y exclusivamente ideal sólo por ser total y absolutamente real”.

(V, 630; t.: 255-256).

3) *Las artes de la palabra: la poesía en sentido estricto*

Ya hemos dicho que las artes de la palabra se originan en tanto la unidad ideal se establece como símbolo de lo Absoluto incorporándose lo finito en lo infinito. También señalamos que la separación entre las artes figurativas y las de la palabra no es absoluta gracias a la importancia que posee el lenguaje, la cual se manifiesta aún en el ámbito de las primeras, aunque en este caso se presente el lenguaje como palabra muerta y petrificada (§ 73). En cambio, lo Absoluto se muestra en el caso de las artes de la palabra no negándose sino afirmándose así mismo: como lenguaje. El lenguaje es la integración de lo ideal en lo real sin perder su condición de ideal. “El lenguaje es por eso la materia potenciada al máximo surgida de la incorporación de lo infinito en lo finito. La materia es la palabra de Dios incorporada en lo finito. Esta palabra que se hace perceptible en el tono por puras diferencias (en la

diferencia de sonidos) y que es inorgánica, es decir, que aún no encontró su cuerpo correspondiente, lo encuentra en la lengua" (V, 635; t.: 260).

La faz ideal del mundo artístico es la poesía en sentido estricto, es decir la poesía en tanto se expresa en el discurso y el lenguaje.

"Todo arte es una copia inmediata de la producción absoluta o de la autoafirmación absoluta; el arte figurativo no la hace aparecer como ideal, sino como otra cosa, es decir como algo real. En cambio la poesía que por su esencia es lo mismo que el arte figurativo hace aparecer a ese acto absoluto de conocimiento inmediatamente como acto de conocimiento y es la potencia superior del arte figurativo en la medida en que la réplica (Gegenbild) conserva la naturaleza y el carácter de lo ideal, de la esencia, de lo general. Aquello por medio de lo cual el arte figurativo expresa sus ideas es en sí algo concreto; aquello por medio de lo cual el arte de la palabra expresa sus ideas es algo general, en sí, a saber el lenguaje. Es por esto que la poesía ha recibido preferentemente el nombre de poesía, es decir, de *creación*, porque sus obras no aparecen como un ser, sino como un producir. De ahí que la poesía pueda ser considerada como la esencia de todo arte, en la misma forma en que el alma es vista como la esencia del cuerpo."

(V, 631-632; t.: 257).

Y Schelling recuerda que antes ha sostenido que la poesía es lo creador de las ideas y por lo tanto el principio de todo arte. En efecto, al hablar de la teoría de la producción artística señalaba que en el genio hay un aspecto real que consiste en la incorporación de lo infinito en lo finito, y en su comentario sostenía que es gracias a ésta faceta que toda producción artística es como la producción divina: necesaria y no accidental.

El hecho de que la poesía —tomando ésta palabra no como la manifestación del en-sí del arte, sino como una especie de arte sea la faz ideal, infinita del mundo artístico, determina que su objeto sea totalmente ilimitado, a diferencia de lo que sucede con el del arte figurativo. Schelling sugiere además que mientras los antiguos se han expresado mejor a través de la plástica, los modernos lo han hecho a través de la poesía. Ambas circunstancias tomadas en conjunto significan que "no existe oposición entre lo antiguo y lo moderno en la plástica, en cambio sí en todos los géneros de la poesía. La poesía de los antiguos está tan racionalmente limitada, es tan igual así misma como su arte. Mientras que la de los modernos es tan racionalmente ilimitada en todo sentido y en todo aspecto y en parte es tan irracional como lo es su arte en general" (V, 632; t.: 258).

La relación existente entre las artes figurativas y las de la palabra es la misma que la que hay entre la naturaleza y la historia. La naturaleza es racional y en ella lo general domina sobre lo particular. En cambio, la historia es irracional, inagotable y en ella lo particular desencadenado tiende libremente a lo infinito. La consideración indicada tiene dos consecuencias para el tratamiento de la poesía en la *Filosofía del Arte* de Schelling. La primera es que según el autor es imposible llevar lo general mediante la construcción a lo particular en el caso de las artes de la palabra, como sucedía en el del arte figurativo; ya que en la poesía lo particular tiene más fuerza y libertad. Y la segunda es que por ello mismo, será necesario representar a lo particular en su carácter absoluto, ya que en la poesía la representación desciende más a la caracterización de los individuos.

El lenguaje en sí es el caos originario a partir del que surgen la prosa y la poesía, pero cada cual lo estructura a su modo. La prosa es el lenguaje del que se apoderó el intelecto para formarlos de acuerdo a sus fines. En éste sentido en la prosa hay una subordinación lógica y el predominio de fines externos al lenguaje. En cambio, en la poesía se da una preeminencia del entusiasmo como inspiración, que no permite que el poseído por ella piense en fines exteriores a los del propio discurso poético. La poesía nunca tiene un fin fuera de sí. El lenguaje poético es en cierto sentido más sencillo que el de la prosa y la única subordinación perceptible en él es la existente frente a la belleza. Al igual que en las artes plásticas lo supremo en la poesía es la simplicidad (Einfalt).

Otras características más determinan a la poesía separándola definitivamente del discurso ordinario. Schelling define: "*Poesía* (Gedicht) en general es una *totalidad* que tiene su tiempo y su impulso (Schwungkraft) en sí misma, por lo cual está aislada del todo del lenguaje y perfectamente cerrada en sí" (V, 637; t.: 262-263). Este aislamiento y éste carácter absoluto los logra la poesía gracias al ritmo poético, que es distinto del ritmo musical. El ritmo poético es la regularidad interior de la sucesión de los movimientos tonales. Dentro de él podemos distinguir todavía entre el ritmo en sentido estricto o ritmo cuantitativo y el acento o ritmo cualitativo. El primero consiste en la sucesión de los movimientos tonales según las leyes de la cantidad. El acento es el relieve que adquiere una sílaba por una elevación de la voz, con lo que se combina un número de otras sílabas haciéndose ésta unidad perceptible al oído; y la acción contraria de señalar la caída de las demás sílabas por un descenso de la voz.

A continuación emprende Schelling la construcción de las artes de la palabra, pero no empleando un criterio histórico sino científico. En efecto, "Si en la exposición de las distintas formas poéticas quisiéramos seguir el orden natural o histórico, partiríamos de la epopeya como identidad y tendríamos que pasar de allí a la poesía lírica y dramática. Pero como aquí tenemos que referirnos en todo al orden científico y según la sucesión gradual ya indicada de las potencias —la de la parti-

cularidad o diferencia es la primera, la de la idealidad la segunda y aquello en que la unidad y la diferencia, lo general y lo particular se identifican es la tercera —, permaneceremos fieles también aquí a éste orden gradual y por lo mismo empezaremos con el arte lírico” (V, 639; t.: 265).

4) *La construcción de las artes de la palabra*

a) *La poesía lírica*

La poesía lírica corresponde a la primera potencia de la serie ideal: a la reflexión y dentro de las artes figurativas a la música. Consiste en la representación de lo infinito o general en lo singular, mostrando un dominio de lo finito, la diferencia, la particularidad. “Parte más indirectamente que cualquier otra forma literaria del sujeto, es decir de la singularidad, ya sea para expresar el estado de un sujeto, por ejemplo del poeta, o como la oportunidad para representar objetivamente una subjetividad. También por esto puede llamarse poesía subjetiva, subjetividad tomada en el sentido de la particularidad” (V, 640; t.: 265). Su esfera es pues la de la autocontemplación y la de la autoconciencia. La subjetividad de la lírica hace que predomine en ella la libertad: no hay poesía menos sometida a la coerción. “Los desvíos más audaces de la sucesión ordinaria en el pensamiento le están permitidos, y sólo interesa que se mantenga una conexión en el ánimo del poeta o del auditor, y no objetivamente fuera de él” (V, 640; t.: 266).

Pero la subordinación a un estado de ánimo debe mantenerse: “en la poesía lírica domina como en una obra musical un solo tono, una sensación básica y así como en la música por el predominio de la particularidad todos los tonos que se combinan con el dominante solo pueden ser diferencias, también en la lírica cada emoción se expresa como diferencia. La poesía lírica es la que más subordinada está al ritmo. Evita los ritmos monótonos, mientras que la epopeya conserva en éste sentido la máxima identidad” (V, 640; t.: 265).

El principio interior de vida y movimiento de la poesía lírica no consiste en otra cosa que en el contraste entre lo particular y lo general, la lucha y disonancia entre libertad y necesidad, que aquí no tiene otra solución que la subjetiva. Para que pudiera presentarse este contraste fue necesario que lo particular se afirmara en un momento contra lo general: el origen de la lírica en Grecia coincide con la formación del republicanismo, que permitió la libertad del individuo frente a la polis. No obstante y dentro del carácter general del género que es la intimidad la lírica griega habría poseído una gran objetividad.

Según Schelling existe una cierta oposición entre la lírica antigua griega y la lírica moderna cultivada en Italia en el siglo XIV. La primera surgió en un momento de florecimiento de la vida pública que, como acabamos de decir, permitió realzar la individualidad; en cambio

la segunda se produce frente a la desaparición de la vida pública, cuando se genera la retracción del sujeto sobre sí mismo. La lírica antigua había exaltado sobre todo las virtudes varoniles originadas por la guerra y la vida colectiva general y había cantado en especial el sentimiento de amistad entre los hombres, mientras que la lírica moderna estaría consagrada al amor intersexual y a todos los sentimientos que le están vinculados.

Los temas que principalmente toca la poesía lírica son según Schelling temas morales, bélicos, pasionales y efectivos. Sus contenidos son por ello igualmente morales, políticos y didácticos, pero siempre referidos a la subjetividad. La única excepción es a éste respecto la lírica religiosa que se refiere a la vida pública, ya que cuando surge esta especie de poesía tan sólo la iglesia albergaba este tipo de vida.

b) *La poesía épica*

La poesía épica corresponde a la segunda potencia de la serie ideal: a la acción, y dentro de las artes figurativas a la pintura. La acción a la que se refiere la poesía épica es la acción absoluta o histórica, por lo que la misión de ésta forma es "*ser una imagen de la historia, tal como es en sí o en su carácter absoluto*" (V, 646; t.: 270). Esta forma poética es la epopeya, lo que "resulta perfectamente determinado por el hecho de que todas las determinaciones derivadas del carácter indicado se reúnen y coinciden en la epopeya". Estas determinaciones son cinco:

1. La epopeya representa la acción absoluta o historia en la identidad de lo absoluto. Su definición es: "*representa la acción en la identidad de la libertad y necesidad, sin oposición de lo infinito y lo finito, sin lucha y por lo mismo sin destino*" (V, 646; t.: 271). En la epopeya podrá haber desafío contra los dioses, sostiene Schelling, pero no hay lucha ni rebelión contra el destino. Esto hace que la épica esté situada entre la lírica, en la que existe contienda entre lo finito y lo infinito y una solución subjetiva como acabamos de ver, y la tragedia, en la que se dan lucha y destino.

2. La acción épica es temporal. Todo tiempo se produce por la diferencia entre la posibilidad y la realidad. En la acción épica no existe ésta diferencia sino tan solo una simultaneidad. Ahora bien, ¿cómo es esto posible, si la poesía como discurso está ligada necesariamente al tiempo? La contradicción desaparece en opinión de Schelling cuando se advierte que en la épica el tiempo afecta a los objetos, pero manteniéndose la poesía impassible frente a su paso corrosivo. "La epopeya tiene que ser pues lo tranquilo y el objeto, en cambio, lo movable" (V, 648; t.: 273). El epos es una imagen de la intemporalidad de la acción, porque al no estar en el tiempo lo comprende en sí, permaneciendo indiferente frente a él. "*Esta indiferencia frente al tiempo constituye el carácter básico de la epopeya*" (V, 650; t.: 274).

3. El carácter infinito y absoluto de la epopeya se expresa en el hecho de que su comienzo y su final sean puramente casuales: no hay razón alguna para que su inicio y conclusión caigan donde fácticamente tienen lugar. Es decir que dicho comienzo y fin son, en verdad, asimismo absolutos.

4. "La indiferencia frente al tiempo necesariamente tiene que tener una indiferencia en el tratamiento del tiempo, de modo que en el tiempo que abarca la epopeya todo tiene su espacio, lo más grande y lo más pequeño, lo más insignificante y lo más trascendente. Gracias a esto se produce, de un modo mucho más completo que en la manifestación ordinaria, la imagen de todas las cosas en lo Absoluto, la continuidad" (V, 651-652; t.: 275-276). En el epos todo es igualmente importante, porque al elevarse la poesía y el poeta a la participación en la naturaleza divina, lo grande y lo pequeño se equiparan frente a ésta.

5. El ritmo espiritual de la epopeya consiste, como ya se ha sugerido, en la impassibilidad del poeta épico y en el abatirse de la pasión sobre los objetos. A este ritmo le correspondería el ritmo auditivo del *hexámetro*, que no sería ni absorbente ni apasionado, ni lento ni retenido. "...en éste ritmo de la detención y el progreso (el hexámetro) expresa la indiferencia que está a la base de toda epopeya" (V, 653; t.: 277).

Elementos importantes de la epopeya son el diálogo, las comparaciones y episodios, a los que ella determina. El diálogo que por naturaleza y espontáneamente tiende a lo lírico, porque parte de la autoconciencia y va hacia ella, adquiere al ser empleado épicamente una gran densidad debido a la plenitud, a su prolijidad y al uso de adjetivos. La comparación cobra en la epopeya una vida propia que no tiene ni en la lírica ni en la tragedia, en las que solo tiende a iluminar situaciones oscuras. El episodio es un trasunto de la indiferencia del poeta épico frente a sus objetos y de la falta de temor a perder de vista el asunto principal en pro de uno secundario. Lo maravilloso no cree Schelling que sea un recurso necesario de la epopeya, ya que es ajeno al epos griego cuyos dioses están inmersos dentro de la naturaleza.

En razón de que la epopeya es una imagen de lo Absoluto, su materia deberá ser verdaderamente universal y únicamente podrá ser la mitología. Aún más: la identidad entre epopeya y mitología es tan grande, que ésta no alcanza su verdadera objetividad en aquella.

La épica antigua es ante todo la epopeya antigua, que es absolutamente objetiva en cuanto en ella hay una identidad suprema de la subjetividad y objetividad. Pero además de la epopeya, la épica antigua también admite otros géneros en tanto se representan desplazamientos de aquella identidad. Uno de ellos es el desplazamiento hacia la objetividad, colocando la subjetividad o particularidad en el objeto y la objetividad o universalidad en quien representa. El caso de la poesía épica más subjetiva es aquél de la *elegía*, y el de la más objetiva el del *idilio*. Y el otro desplazamiento posible es hacia la subjetividad, poniendo la objetividad o universalidad en el objeto y la subjetividad o particulari-

dad en quien representa. El caso de la poesía épica más subjetiva es aquí el de la *poesía didáctica* y el de la más objetiva el de la *sátira*.

La épica moderna admite fundamentalmente dos géneros: la epopeya romántica o poesía caballeresca y la novela. La epopeya romántica está caracterizada según Schelling del siguiente modo: “es épica por la materia, es decir, la materia es más o menos universal; pero por la forma es subjetiva, es decir, la materia es más o menos universal, pero por la forma es subjetiva, por cuanto se tiene mucho más en cuenta la individualidad del poeta, no solo porque acompaña constantemente, con la reflexión, el suceso que narra, sino también en la disposición del conjunto que no surge del objeto mismo, sino que es asunto del poeta y no permite admirar otra belleza que no sea la belleza del arbitrio” (V, 672; t.: 294).

El género más alto de la épica moderna es la novela. Esta comparte algunas características con la epopeya y otras con el drama: su acción es como la de la primera ilimitada, no empieza y podría extenderse hasta el infinito; pero su objeto está en cambio limitado como sucede con el del drama. En tanto la novela tiene una materia más reducida que la epopeya, pero pretende su mismo grado de objetividad, recurre a la prosa, pero a una prosa rítmica que nunca debe llegar a ser poética. Y dentro de la prosa echa mano de la narración, lo que permite adoptar al autor una cierta actitud indiferente frente a sus personajes, que puede llegar hasta la ironía. La necesidad de objetividad lleva a la exigencia de que la novela sea un espejo del mundo o por lo menos de una época y a que se erija así en una mitología parcial. Lo casual está permitido en ella. El parentesco de la novela con el drama la lleva a emplear recursos trágicos y cómicos, a admitir con parsimonia el principio del destino y a utilizar los recursos del contraste.

Los intentos de escribir una epopeya en los tiempos modernos le parecen ser a Schelling en su casi totalidad fallidos, pero no imposibles. La vía que propone es la siguiente: “Para la escultura del mundo moderno la ciencia, la religión y hasta el arte no tienen un sentido o significado menos universal que la historia, y la verdadera epopeya de los tiempos modernos debería consistir en la mezcla indisoluble de éstos elementos. Uno de éstos elementos acude al servicio del otro; el que en sí no se prestaría al tratamiento épico, lo hace gracias al otro, y el fruto de esta mutua compenetración sería algo total y plenamente peculiar antes de que pudiera producirse un conjunto de total y plena validez universal” (V, 686; t.: 306). Un intento de este tipo le parece ser a Schelling *La Divina Comedia* de Dante que constituiría una especie épica original: “La mezcla indisoluble, la compenetración más completa de todo; no por su carácter *exclusivo* (pues en este sentido éste poema se conforma con el tiempo), sino como género es el exponente más universal de la poesía moderna, no una poesía aislada, sino la poesía de todas las poesías, la poesía de la poesía moderna misma” (V, 686-687; t.: 307).

c) *La poesía dramática: la tragedia y la comedia*

Mientras en la poesía lírica existe el conflicto entre la libertad y la necesidad, pero resuelto subjetivamente; en la poesía épica no existe conflicto, ya que en ella la necesidad (la suerte) acude al servicio de la libertad; en la poesía dramática existe el conflicto, mas en la forma de un equilibrio entre libertad y necesidad. Es así como la poesía dramática abarca en sí la naturaleza de la lírica y el epos, constituyendo la manifestación suprema del en-sí y de la esencia del arte.

En la poesía dramática triunfa la necesidad sin que sucumba la libertad y a la inversa. Esto es posible, porque como solo la naturaleza humana sometida a la necesidad es capaz de libertad, únicamente ella puede servir para representar a ambas. Los *personajes* de la poesía dramática concilian la necesidad y la libertad, ocasionando lo primero el mal y aceptándolo el hombre gracias a la segunda. La desgracia es la condición de posibilidad de la manifestación de la libertad humana: solo porque aquella irrumpe puede mostrar el hombre que es libre. Por lo demás, el hombre se eleva sin coacción alguna por sobre la malaventura debido al poder de su pensamiento.

La poesía dramática combina las virtudes del epos y de la lírica: la objetividad de la primera y el apasionamiento de la segunda. Al interés en el suceso agrega así el interés en los personajes, transformándose entonces ambos en acción y hecho.

Schelling indica que la determinación anterior de la poesía dramática procede de la tragedia, excluyemdo aparentemente a la comedia; pero que era necesario operar de este modo. "Pues el drama realmente sólo puede proceder de un conflicto real y verdadero de la libertad y necesidad, de la diferencia e indiferencia; con eso no se dice *en qué lado* está la libertad y en qué lado la necesidad; pero la manifestación originaria y absoluta de éste conflicto en que lo objetivo es la necesidad y lo subjetivo la libertad; y así ocurre en la tragedia. La tragedia viene entonces en primer lugar y la comedia en segundo, pues proviene de una simple inversión de la tragedia" (V, 693; t.: 312).

"Lo esencial de la tragedia es entonces un conflicto real de la libertad en el sujeto y de la necesidad más objetiva, pero ese conflicto no termina con la derrota de una y otra, sino que ambas aparecen triunfantes y vencidas a la vez en la indiferencia completa" (V, 693; t.: 313). El mal que se pone de manifiesto en la tragedia no consiste en una desgracia exterior, sino en que la necesidad socava la voluntad y la libertad es combatida en su mismo suelo. "El héroe tenía que luchar contra la fatalidad, sino no habría lucha ni manifestación de libertad, tenía que sucumbir en aquello sometido a la necesidad; pero no para permitir el triunfo de la necesidad, sin vencerla a su vez, el héroe tenía que expiar libremente esa culpa ordenada por el destino. Es la idea máxima y el triunfo supremo de la libertad soportar voluntariamente el castigo por un crimen involuntario, para probar esta libertad con la pérdida de la

propia libertad y sucumbir con una explicación de la voluntad libre” (V, 697; t.: 315-316).

Según Schelling—en una línea de pensamiento cultivada por todo el Idealismo Alemán—, la libertad no puede existir como particularidad, sino en la medida en que se eleva a la generalidad entrando en alianza con la necesidad sobre la consecuencia de la culpa; y, no pudiendo evitar lo inevitable, la libertad ordena sobre sí misma el efecto consiguiente. Por ende, no puede llamarse desdichado a quien ha llegado a conciliar así la libertad y la necesidad, separándose por igual de la felicidad y de la malaventura. No sería el desenlace desgraciado lo esencial del efecto trágico, sino este equilibrio entre el derecho y la humanidad que los griegos habrían buscado en sus tragedias y con el que habrían satisfecho su sentido ético, pues en este equilibrio está expresada la máxima moralidad. “Es este equilibrio lo que constituye lo primordial de la tragedia. El castigo de un crimen premeditado y libre no es trágico... Pero que el involuntariamente culpable acepte el castigo, eso constituye lo *sublime* en la tragedia, gracias a lo cual la libertad se transfigura en la máxima identidad con la libertad” (V, 699; t.: 317).

En lo tocante a la estructura interna, la tragedia no puede fundarse en la necesidad empírica sino en la absoluta: la primera solo es un instrumento de la segunda. La *motivación* de la acción en el sujeto se debe mostrar con recursos exteriores. El héroe tiene que tener algo de absoluto en el carácter, de modo que lo externo únicamente sea una materia para él. Desde un inicio la tragedia solo puede aparecer como un enredo a ser resuelto tal como está resuelto, no permitiendo otra alternativa en toda la sucesión de la obra; y el final debe surgir del designio que planea sobre el conjunto y aparecer como un instrumento del mismo. Las *costumbres* (Sitten), el grado de cultura moral de los personajes de la tragedia, limitan una obra dramática con respecto a lo que en ella es dramáticamente posible. Un requisito esencial es que los personajes sean nobles, es decir que sin ser especialmente virtuosos y justos caigan en desgracia no por el crimen y el vicio, sino por error. Dado que a los modernos les falta el destino o que no lo pueden poner en movimiento como los antiguos, suele ocurrir que sus trágicos recurran a representar grandes crímenes, pero éstos no suprimen la nobleza de las costumbres y su necesidad se deriva del carácter de los personajes. A diferencia de la épica, en la tragedia se emplea lo extraordinario. Sin embargo, se debe tener presente que aquí los dioses aparecen por una necesidad que les es interna y no con el objeto de evitar el mal, ya que cuando una desgracia es trágica, aún los dioses son impotentes para conjurarla. Finalmente, la acción trágica debe concluir exterior e interiormente, y en éste último caso con una reconciliación que produzca la armonía entre necesidad y libertad.

Por lo que hace a la forma externa de la tragedia, ella no es un relato sino una acción realmente objetiva con un comienzo y un final. Esta acción debe adaptarse a las leyes de la intuición (Amschauung) y, como

ésta exige una cierta continuidad, también la tragedia debe tenerla. La continuidad en el tiempo es la más importante de las unidades que, según Schelling, prescribió Aristóteles, siendo menos trascendente la continuidad de la acción en el espacio. El efecto más importante del coro trágico sería suprimir lo casual en el acompañamiento: el coro es en gran parte la reflexión objetivada acompañante de la acción, atenúa el dolor y lleva al espectador a la reconciliación. Estaba compuesto no por una sino por varias personas y no estaba involucrado en la trama. Según Schelling la tragedia sería la única forma de poesía que presenta al objeto desde todos sus aspectos en forma absoluta: "puesto que la epopeya, tanto como la pintura, circunscribe al auditorio, en cada paso aislado, a un horizonte determinado y solo le permite ver el objeto tanto como le agrada al narrador. El drama es entre estas tres formas la única verdaderamente simbólica, precisamente porque no solo significa a sus objetos, sino que los pone directamente ante la vista. Por lo tanto corresponde al arte plástico entre las artes de la palabra, y como última totalidad cierra éste lado del mundo del arte, del mismo modo que la plástica cerró el otro" (V, 707-708; t.: 325).

Ya manifestábamos que la comedia surge de la inversión de la relación existente entre los elementos de la tragedia: la necesidad y la libertad. Schelling expresa que si en la tragedia la necesidad (o identidad) está en el objeto y la libertad (o diferencia) en el sujeto, en la comedia la necesidad aparecerá en el sujeto y la libertad en el objeto. El efecto cómico se gesta así:

"Toda inversión de una relación necesaria y definida implica una contradicción que salta a la vista, una inepticia en el sujeto de la inversión. Algunos tipos de inepticia son de *indole insoportable*, en parte porque son teóricamente perversos y perniciosos, en parte porque son prácticamente desfavorables y tienen consecuencias serias. Pero admitiendo el caso de la inversión se establece: 1) un absurdo *objetivo*, y en rigor no teórico, 2) que la relación en la inversión es tal que lo objetivo no es aquí la necesidad, sino la diferencia o la libertad. La necesidad solo en la medida en que es lo objetivo, aparece como *destino*, y solo en esta medida es terrible. Ahora bien, ya que con la inversión de la relación desaparece todo *temor* ante la necesidad como destino, y ya que se ha admitido que en *esta* relación de la acción no es posible un verdadero destino, es posible en sí y por sí un placer puro en la inepticia. Es este placer lo que en general se llama lo cómico y lo que se expresa exteriormente por un tránsito libre entre la tensión y la distensión. Nos ponemos tensos para captar cabalmente el absurdo que contradice nuestra capacidad de comprensión,

cuando en esta tensión observamos de inmediato la contradicción e imposibilidad totales del asunto, transformándose entonces la tensión al momento en un relajamiento. Este tránsito se expresa exteriormente por la risa”.

(V, 711-712; t.: 328-329).

La inversión de cualquier relación posible está según Schelling a la base de lo cómico: el cobarde puesto en trance de ser valiente, el avaro que debe gastar, la mujer que desempeña en el hogar el papel del marido, el marido el de la mujer. Si ésto es así, lo máximamente cómico se encontrará allí donde se presente la inversión máxima: la de la necesidad y libertad, “y como un conflicto entre estas dos es una acción objetiva, la relación de una inversión tal es dramática por sí misma” (V, 712; t.: 329). En este contraste entre necesidad y libertad, la primera recaerá en el sujeto y la segunda en el objeto. Por cierto: como la necesidad es objetiva por naturaleza, ella solo puede aparecer en el sujeto como una necesidad fingida que en verdad no es tal. En forma correspondiente, la necesidad tomará el aspecto de la libertad y bajo la apariencia exterior de la ilegalidad —pero en el fondo según un orden necesario— aniquilará a la necesidad pretendida. En consecuencia el destino se manifiesta en la comedia, pero no como fatal sino como irónico —es decir adoptando una naturaleza distinta a la suya—: aniquilando al individuo que se atribuye el carácter de la necesidad y generalidad.

“Toda afectación y pretensión posible a lo absoluto es un estado antinatural, y la tarea principal de la comedia, que como drama va a la intuición, no es solo la de hacer intuíble esta pretensión, sino también, porque la pretensión capta de preferencia solo lo necesario, conferirle una especie de necesidad. Lo absoluto subjetivo, sea éste verdadero y en armonía con la necesidad, o sólo aceptado y por lo tanto en contradicción con ella, se expresa como carácter. El carácter es en la tragedia tanto como en la comedia un postulado, precisamente por ser lo absoluto; no hay que motivarlo más. Ahora bien, es necesario que en las potencias superiores del absurdo y del contradictorio se pierda en cierta forma la intuitividad, sino puede ser introducida de otro modo. (Otra cosa ocurre en la novela —por ser épica). Esto solo es posible cuando el personaje está determinado por una causa independiente de él, por una necesidad exterior, a adoptar un cierto carácter y a llevarlo públicamente ante sí. Para la manifestación máxima de la comedia se requieren necesariamente de caracteres *públicos* y para lograrse el máximo de intuitividad

tienen que ser personas *reales* de carácter público, quienes son presentadas en la comedia. Únicamente en este caso se le ofrece al poeta la posibilidad de poder intentarlo todo y de poder prestar a los personajes dados todos los rasgos exagerados posibles para hacerlos cómicos, porque cuenta con la constante confirmación del carácter de la persona que existe independientemente de su obra. La vida pública del Estado se trueca en mitología. Dentro de este límite el poeta no necesita privarse de nada y cuanto más audazmente ejerce su derecho poético, tanto más se eleva por encima de esta limitación, ya que en su tratamiento la persona se despoja por así decirlo de su carácter personal y adquiere una significación general o simbólica”.

(V, 713-714; t.: 329-330).

Según Schelling así como la mejor tragedia griega preconiza la máxima moralidad, la comedia griega antigua defiende la máxima libertad imaginable dentro del Estado, la cual es a la vez la máxima moralidad y está unida íntimamente con ella. En el momento en que la comedia perdió su carácter público habría perdido también su vigor, lo que habría sucedido con la nueva comedia griega —la comedia romana nunca habría tenido un carácter público y solo habría vivido de fragmentos de la comedia nueva y media de los griegos. La forma de la comedia griega antigua habría sido análoga a la de la tragedia, aunque con la nueva habría desaparecido el coro.

El drama moderno se basa según Schelling en la mezcla de las dos formas opuestas del drama antiguo: la tragedia y la comedia. No se trata de una mezcla indistinta, como en el caso de la épica, sino de una mezcla en que lo trágico y lo cómico se distinguen nítidamente. Esta mezcla representa una tendencia regresiva del drama a la epopeya y se da no solo en el conjunto, sino también en los matices.

Ya que el drama moderno tiene que tener en sus manifestaciones más perfectas una dignidad mitológica, solo podrá disponer de tres fuentes posibles para extraer su materia: mitos aislados, la historia fabulosa y el mito religioso. Shakespeare se surtió de las dos primeras, Calderón de la tercera.

En Shakespeare la desgracia se presenta bajo la forma de poderes malvados e infernales y el destino como el carácter de los personajes. Por ello mismo no existe en rigor el destino en sus obras, sino la *némesis* que se manifiesta en el mundo y en la historia —la *némesis* también se daba entre los griegos, pero conociendo un límite. La belleza que aparece en las tragedias shakespearianas no es en consecuencia la belleza superior que se muestra en el destino, sino solo la belleza de los caracteres. No hay en ellos una unidad, sino que los caracteres son percibidos como

una pluralidad. Por su parte, la comedia se da en las obras de Shakespeare no como una acción aislada sino simultánea: como acompañamiento. El mundo del gran escritor inglés no es así ni un mundo ideal ni el convencional del teatro francés, sino siempre el mundo real.

Por lo que respecta a la forma del drama moderno, él abandona las tres unidades aristotélicas y la subdivisión del conjunto en actos, empleando una mezcla de prosa y discurso sostenido que no es más que la expresión exterior de su naturaleza interiormente compleja épico-dramática. En esta mezcla y en el lenguaje de sus obras —en los detalles y frente al todo—, Shakespeare se ha mostrado como un artista reflexivo.

Una mayor perfección la ha alcanzado el drama moderno con Calderón. Calderón se nutre del mito religioso y de la hagiografía. La base de su arte está dada por la religión católica, “en cuya concepción del universo y del orden divino de las cosas entra esencialmente la existencia del *pecado* y el pecador, para que con ellos Dios, por intermedio de la Iglesia demuestre su misericordia” (V, 726; t.: 341). Todo se desarrollaría en Calderón por medio del designio divino y en situaciones no reales sino absolutas. En su obra la reconciliación estaría preparada junto con el pecado, y con la diferencia se daría simultáneamente la necesidad. Su construcción del conjunto sería sorprendentemente diáfana y racional y, observando una unidad más estricta que los románticos, Calderón se habría aproximado más a la verdadera belleza.

El *Fausto* de Goethe mostraría que el destino existe no solo para la acción, sino también frente al saber del individuo como individuo en tanto el en-sí del universo y de la naturaleza que surge como necesidad insuperable. El sujeto como sujeto no puede disfrutar del infinito como infinito, que sin embargo constituye una tendencia necesaria del sujeto. Existiría pues aquí una contradicción eterna. Se puede buscar dos salidas a la armonía abolida: tratar de saciar el afán de saber al margen de la razón, o arrojarse al mundo y compartir el dolor de la tierra. Ambas direcciones estarían representadas o más bien directamente unidas en el *Fausto*, desprendiéndose la una de la otra. El conflicto se puede conjeturar que será resuelto en una instancia superior, aventura Schelling, ya que al momento de redactar la *Filosofía del Arte* aún no había sido publicada ni siquiera la primera parte completa de la obra de Goethe. En este sentido, el *Fausto* poseería, por extraño que pueda parecer, “un significado verdaderamente dantesco, por más que es mucho más comedia y más divino en el sentido poético que la obra de Dante” (V, 732-733; t.: 347). Este poema sería así una comedia moderna de estilo superior formada con toda la materia de la época.

Según Schelling después que el drama como tragedia y como comedia hubo alcanzado la máxima totalidad, el arte de la palabra solo puede aspirar a retornar al arte figurativo, pero no a seguir desarrollándose. “En el canto la poesía retorna a la música, a la pintura en el baile (en parte en tanto es ballet, en parte en tanto es pantomima), a la verdade-

ra plástica en el arte teatral (Schauspielkunst), que es una plástica viviente" (V, 735; t.: 349). El canto, el baile, el arte teatral son artes secundarias y compuestas, cuyas leyes se derivarían de las leyes de las artes primarias (figurativas y de la palabra) que las componen. La combinación más perfecta de todas las artes —la reunión de poesía y música en el canto, de poesía y pintura en la danza— fue sintetizada en la manifestación teatral más compleja: el *drama* de la antigüedad, del que la ópera moderna solo sería una caricatura. No obstante, Schelling asegura que la ópera con una poesía más elevada y con las otras artes concurrentes en un estilo superior, puede reconducirnos a la representación del drama antiguo, que estaba unido con la música y el canto. "Música, canto y danza y todas las formas del drama solo viven en la vida pública y se alían con ella. Donde desaparece esa vida, en lugar del drama real y exterior en todas cuyas formas participa el pueblo íntegro, como totalidad política o ética, solo un drama *interior* ideal puede reunir al pueblo. Este drama ideal es el servicio religioso, la única forma de acción *verdaderamente* pública que ha conservado la época moderna, aunque con posteridad solo en forma muy reducida y agostada" (V, 736; t.: 350). Estas son las palabras finales de la *Filosofía del Arte*.

CONSIDERACION FINAL

I

No es este el lugar apropiado para hacer una consideración detallada sobre el método de la construcción filosófica que Schelling emplea en la época de su filosofía de la identidad en general y en su *Filosofía del Arte* en forma ejemplar. No obstante, es inevitable hacer una referencia somera a los problemas que su aplicación involucra. En un trabajo muy amplio, *Das Schicksal der philosophischen Konstruktion*, ha mostrado Bernhard Taureck cómo el presupuesto del uso de dicho método es la unidad que existiría entre el conocimiento matemático y filosófico. A hora bien, una buena parte de la filosofía alemana posterior a Schelling (Hegel, Nietzsche, Husserl, Heidegger) se ha pronunciado en contra de este presupuesto y en favor de la separación del conocimiento matemático y filosófico (Op. cit., p. 264). Y el propio Schelling abandonó este método de hecho en las etapas de su pensamiento posteriores a la filosofía de la identidad.

Esencial al método de la construcción era además el presupuesto de la existencia de la "intuición intelectual" en el sentido de la unificación del saber de lo Absoluto y de lo Absoluto mismo (Taureck, Op. cit., p. 54). Pues bien, hace mucho que se ha puesto radicalmente en cuestión la idea de una intuición semejante y mucho más en el sentido que Schelling quiere darle. La construcción la entendía Schelling como la exposición de lo universal en lo particular (Taureck, Op. cit., p. 64), lo

que en el caso del arte equivale a mostrar cómo lo Absoluto en su totalidad está representado en el arte. Schelling escribe: "yo no construyo por ahora en la filosofía del arte, el arte como arte, como *particular*, sino construyo el universo en la figura del arte, y filosofía del arte es la *ciencia del todo en la forma o potencia del arte*" (V, 368; t.: 18). Y al comienzo de la sección primera de la *Filosofía del Arte*: "Construir el arte quiere decir determinar su posición dentro del universo. La determinación de este lugar es su única explicación" (V, 373; t.: 25). Pretensión sin duda desmedida, inalcanzable y que ha dado lugar a que en los § § 1-13 Schelling haya querido exponer los lineamientos generales de su filosofía de la identidad.

El mismo Bernhard Taureck ha mostrado también cómo el Schelling de la época de la filosofía de la identidad no logra distinguir adecuadamente entre identidad e indiferencia, dos determinaciones fundamentales del sistema. La identidad absoluta sería la "unidad cualitativa" entre lo subjetivo y lo objetivo, y la indiferencia absoluta la "unidad o equilibrio cuantitativo" entre ambos. Pero de hecho Schelling nunca llega a exponer cómo se origina la indiferencia de la identidad, y tampoco la diferencia a partir de la unidad cualitativa (Cf. B. Taureck, *Mathematische und transzendente Identität*, pp. 87-88). O como constataba Jürgen Habermas hace años: Schelling distingue entre identidad e indiferencia al precio de cuantificar lo Absoluto que es en rigor incuantificable. (*Das Absolute in der Geschichte*. Tesis Doctoral. Bonn, 1954; pp. 184-185).

Ortega señalaba que al Idealismo Alemán le había faltado probidad intelectual (*Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1962 T. VIII, p. 37) y ello es cierto con respecto a la filosofía de la identidad de Schelling y, dentro de ella, a la *Filosofía del Arte*. En esta el autor no vacila en referirse ampliamente a Calderón colocándolo por sobre Shakespeare, pese a que por confesión propia solo conoce una obra calderoniana a través de una traducción de A.W. Schlegel (V, 726; t.: 341). La explicación se halla en que Schelling necesitaba una figura intermedia para formar su esquema del drama moderno que tenía en un extremo a Shakespeare y en el otro a Goethe. A este respecto es pertinente recordar la crítica de Hegel: Schelling no ha evitado "el formalismo de la construcción externa según un esquema presupuesto" (*Verlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970; XX, p. 450); y: "se ha llamado a una construcción de conceptos... la indicación de determinaciones *sensibles* extraídas de la percepción y evitando el concepto y el formalismo de clasificar objetos filosóficos y científicos tabularmente según un esquema presupuesto y además arbitrariamente y como mejor parece" (*Enciclopedia*, § 231). Es necesario añadir que estas observaciones de Hegel son, no obstante, en parte injustas (Cf. B. Taureck, *Das Schicksal der philosophischen Konstruktion*, pp. 78 ss., las citas de Hegel las hemos tomado de este libro), y que en cierta manera se pueden volver contra su propio autor.

Examinemos ahora las determinaciones que Schelling ofrece de las relaciones entre la filosofía y el arte, del arte mismo, de la belleza y de lo sublime, y además el aspecto sistemático de la *Filosofía del Arte*. Según el § 15 la relación entre filosofía y arte se podría expresar manifestando que la filosofía es la representación directa de la *identidad* entre lo real y lo ideal, mientras el arte es la representación inmediata de su *indiferencia*. Schelling procura mantener esta determinación a lo largo de toda la obra, pero no lo logra. Así en el § 21 aclara que antes se ha referido a la belleza y al arte reflejados, pero que hay además una obra de arte absoluta, que es el universo, y una belleza asimismo absoluta, los cuales no tienen que ver más con la *indiferencia* entre lo real y lo ideal, sino con su *identidad*, con lo que la distinción entre filosofía y arte queda borrada totalmente. Filosofía y arte hay que deducir que son entonces lo mismo, o que solo se puede hablar de la diversidad entre ambos al nivel del arte no absoluto.

Schelling manifiesta en el § 24 que el arte es la indiferencia entre lo ideal y lo real, y hacia el fin de la Sección Primera explica que se trata de la representación *real* de las formas de las cosas como son en sí, o sea, de las formas de los prototipos. La materia del arte son las ideas, pero contempladas en sus réplicas, esto es como dioses que transmiten el atributo de la belleza a lo particular. La forma es el concepto eterno del hombre en Dios como causa de sus producciones: el genio. Este tiene un aspecto real: la *poesía*, que consiste en la incorporación de lo infinito en lo finito; y otro ideal: el *arte*, que es la incorporación de lo finito en lo infinito. En lo relativo a la forma del arte Schelling trata también de lo sublime, de lo ingenuo y de lo sentimental, del estilo y de la manera.

Al final de las *Lecciones sobre el método del estudio académico*. Schelling se refería a algunas objeciones contra una construcción filosófica del arte. Expresaba que según una de ellas al filósofo, cuya intuición intelectual debe estar dirigida exclusivamente hacia la verdad accesible solo al espíritu, no le competiría ocuparse del arte, cuyo fin es únicamente la producción de bellas apariencias sensibles (V, 345; se ha antepuesto esta lección a la versión española de la *Filosofía del Arte* en p. 1 ss.). Y Schelling respondía: "Pero yo me refiero a un arte sagrado, a ese arte que, según expresión de los antiguos, es órgano de los dioses, revelador de misterios divinos, manifestación de las ideas, de la belleza ingénita, cuyo rayo inmaculado solo ilumina las almas puras, y cuya figura permanece tan oculta e inaccesible a los ojos del cuerpo como la forma de la verdad misma. El filósofo no puede interesarse en lo que el vulgo llama arte. Para él, el arte es un fenómeno necesario, que surge directamente de lo Absoluto, y que es real solo en la medida en que puede ser expuesto y demostrado" (V, 345; t.: 1-2). Lo que lo anterior y esta declaración significan es que la filosofía del Arte no se refiere al arte en general, sino solo al arte en el cuál Schelling creía ver expresado lo Absoluto en forma de divinidades particulares; y que de modo parecido en el proceso de producción artística no es en su opinión el hombre

y su habilidad artística lo que importa, sino la acción de Dios a través del genio. Es evidente que este planteamiento deja sin considerar *todo* el arte profano: las artes menores, el arte popular, el arte folklórico —y en el siglo XX el arte de la cultura de masas.

En la *Filosofía del Arte* Schelling piensa sobre todo en el arte griego para realizar su construcción del arte. De las artes figurativas: música, pintura y plástica en sentido amplio —que abarca la arquitectura, el bajorrelieve y la escultura—, esta última abarca todas las formas anteriores y realiza mejor que ellas la indiferencia entre lo real y lo ideal. Y entre las artes plásticas es la escultura la que más plenamente satisface esta exigencia. Ahora bien, *todos* los ejemplos que ofrece Schelling sobre escultura se refieren a la escultura griega e igualmente su esquema de la evolución de los estilos escultóricos (§ 124: 1. estilo duro o elevado, 2. gracioso o sensible, 3. estilo perfecto); en verdad no hay ninguna mención a la escultura posterior. En cuanto a la arquitectura es también la griega la que mejor cumple en opinión de Schelling las exigencias rítmica, armónica y melódica de la arquitectura (§ 115-118); el autor habla también de la arquitectura gótica, pero es solo para calificarla como un ejemplo de arquitectura naturalista e inferior, que toma por modelo el organismo vegetal (§ 112). En el caso de la pintura es comprensible que en su época Schelling no haya podido referirse al arte griego. Y, finalmente, aunque en el caso de la música señala que tanto la música antigua o rítmica como la moderna o armónica son cada una toda la música indivisa, se advierte que su simpatía está al lado de la primera (Cf. supra la cita de la p. 39-40 de nuestro texto). Que esto es así lo prueba el hecho de que a continuación Schelling compara la música rítmica y la armonía con la tragedia de Sófocles (*Edipo*) y la de Shakespeare (*Lear*), y a juzgar por los desarrollos posteriores en el libro es incuestionable que para Schelling la tragedia antigua estaba muy por encima de la moderna, ya que esta tenía como grandes dificultades para su desenvolvimiento la carencia de una mitología que le sirviera de materia adecuada y la ausencia del destino en el sentido griego. Pero tanto en el caso de la poesía dramática (que además de la tragedia comprende la comedia), como en el de la poesía lírica y épica se ha servido Schelling de una reflexión sobre la literatura griega para fijar las características de estas formas del arte de la palabra. En suma, es una consideración del arte griego la que ha dado lugar tanto a la parte general como a la especial de la *Filosofía del ARTE* de Schelling, lo que no puede admirar mucho si se tiene en cuenta que el arte es para él una representación de lo infinito o de Dios en lo finito, y que para ello pensaba Schelling que la materia ideal era la mitología griega.

Pero comprender las razones que tuvo Schelling para operar como lo hizo, no quiere decir aceptarlas. Porque si las reflexiones de la *Filosofía del Arte* proceden sobre todo de una consideración del arte griego, esto significa que difícilmente tienen validez para el arte medieval, moderno y contemporáneo y por cierto para el arte extraeuropeo. Lo primero es

muy curioso porque en las *Lecciones sobre el método del estudio académico* escribía Schelling, contestando las objeciones formuladas por Platón en el L.X° de *La República* contra el arte y justificando su estudio: “La religión cristiana y su dirección espiritual al no encontrar en la poesía antigua su completa satisfacción ni sus medios expresivos, ha creado una poesía y un arte propios, en que los encuentra; con esto se dan las condiciones para una concepción completa y totalmente objetiva del arte, inclusive del arte antiguo./ Se infiere de esto que la construcción del arte es un objeto digno, no sólo del filósofo en general, sino también en particular del filósofo cristiano, quien debe considerar como su tarea propia contemplar el universo y representarlo” (V, 347; t.: 3). Y sin embargo no puede existir ninguna duda con respecto a que Schelling no muestra ninguna comprensión en su *Filosofía del Arte* frente al arte medieval, y es cuestionable que la tenga frente al arte romántico.

Desde el punto de vista teórico, Schelling no está en su *Filosofía del Arte* del lado del romanticismo, sino que busca superarlo (así como al clasicismo), pese a que su concepto del genio pueda dar otra impresión a un lector no avisado; ya que el genio tiene para Schelling, como hemos visto, no solo un elemento poético (la inspiración inconciente) sino además otro artístico (la habilidad conciente). Y de hecho las preferencias en el gusto de Schelling en la *Filosofía del Arte* lo muestran alejado del romanticismo. X. Tilliete escribe:

“Su universo natal, familiar, no es romántico, por lo menos en el sentido de Schelegel, de Tieck y de Novalis. El se deja tentar, oscurecer. Pero su inclinación lo reconduce al clasicismo de los autores antiguos, que lo aprovisionan de pesos y medidas. El es un vidente de la especulación no de la imaginación. Ninguna de estas páginas de Jena y de Wurzburg exhala la atmósfera difusa, azulada, tan característica que Dilthey ha evocado a propósito de Novalis. y si el curso de estética sabe describir la aspiración a lo ideal, la disolución de las líneas, la transparencia del mundo invisible y si rechaza la minucia exquisita de la pintura holandesa, anuncia una predilección por la forma, que distingue la figura, por el carácter neto de los ritmos y el perfil de las estatuas. Schelling no ama lo vaporoso, la bruma, los trazos fugitivos, los contornos evanescentes. La plástica es “el arte supremo”. La pintura que provoca sus reticencias es precisamente aquella en que los artistas románticos se han distinguido: la pintura del paisaje”.

(Op. cit, T.I, p. 453).

Tilliete agrega que los verdaderos textos románticos de Schelling serían los *weltalter* y sobre todo el diálogo *Clara*.

En relación a la belleza, mencionaremos tan solo a la que Schelling denomina reflejada. Existe cuando se da una compenetración o fusión (*Durchdringung* oder *Ineinsbildung*) de lo ideal y de lo real. "Hay belleza allí donde lo particular (real) está tan adaptado a su concepto, que éste, en tanto infinito, ingresa en lo finito y es contemplado *in concreto*" (§ 16, V, 382; t.: 33). Lo que esto significa es en buena cuenta que en la obra de arte se muestra lo Absoluto o Dios, Schelling no se ocupa de lo que el vulgo llama arte, sino solo de aquel "arte sagrado", "órgano de los dioses", "revelador de los misterios divinos". Únicamente este arte sería bello. Es más o menos obvio que en un planteamiento semejante se cierra de entrada la comprensión de muchos fenómenos que habitualmente se denominan bellos y que han sido considerados así por la filosofía precedente.

Veámos que según Schelling mientras lo bello consiste en la incorporación de lo finito en lo infinito, lo sublime es la incorporación de lo infinito en lo finito. Es decir, que ambos no son más dos categorías diversas y contrapuesta, sino dos aspectos internos y correlativos de una misma categoría: el momento de lo infinito se mostraría en lo finito como sublimidad, y el de lo finito en lo infinito como belleza. (J. Gibelin y R. Assunto). Esta consideración que Schelling hace obedece a su concepción de la belleza como manifestación de lo Absoluto en lo real y a su formalismo en la construcción del sistema, y en verdad nivela dos categorías que la tradición filosófica anterior había establecido a partir de Shaftesbury aproximadamente — cuando no desde Longino. De esta manera hace incomprendible el intento de un artista contemporáneo como Barnett Newman, que en sus cuadros ha tratado de captar no la belleza sino precisamente la sublimidad.

Finalmente, quisiéramos considerar el aspecto sistemático de la *Filosofía del Arte*, un rasgo que comparte en toda la historia de la filosofía únicamente con la *Estética* de Hegel. Es sin duda admirable el panorama que Schelling ofrece, la capacidad constructiva que pone de manifiesto y el virtuosismo que muestra para caracterizar las artes, combinando de diverso modo solo dos determinaciones fundamentales y primitivas: las de lo infinito y lo finito. Pero por otro lado todo ello está logrado mediante la utilización de un verdadero lecho procustiano que hace aparecer a la música como un arte figurativo, que otorga al bajorrelieve la misma categoría que a la arquitectura y la escultura a fin de poder constituir con ellos el grupo de las artes plásticas y que menciona solo fugazmente al ballet, fundamentalmente porque no cabe bien en el esquema trazado. Los desaciertos de detalle de Schelling, por ejemplo su sobrestimación de Corregio, que comparte con casi todo el Romanticismo Alemán (Cf. Mecklenburg, C.G. Herzog zu, *Corregio in der deutschen Kunstanschauung in der Zeit von 1750-1850*. Baden-Baden: Heitz, 1970) o su falta de mención de los grandes compositores de su tiempo, son más evidentes que sus aciertos, como sus pocas pero brillantes líneas sobre Tiziano, su exposición sobre la novela o su caracterización de la comedia.

Y sin embargo y pese a todas estas críticas metodológicas y de contenido, la *Filosofía del Arte* de Schelling no es un libro que solo pertenezca al pasado, sino que además puede proporcionar sugerencias fundamentales a la filosofía del arte actual.

II

Lo primero que nos parece valioso en esta obra es su concepción del arte como algo eminente y primario. Sin duda: él ya no es más una insistencia *sobre* la filosofía, como sucedía en el *Sistema de Idealismo Trascendental*, ni tampoco una instancia *autónoma* frente a la filosofía, como la va a plantear Heidegger en nuestros días. El arte es más bien, como dentro de la tradición, una instancia *bajo* la filosofía, pero en todo caso imprescindible. El arte es la indiferencia entre lo real y lo ideal y la belleza es la representación de lo finito en lo infinito. Esta es una concepción muy típica para un género de arte que establece una relación esencial entre sí mismo y lo religioso. Mas no se trata tan solo de que el arte sea una manifestación religiosa: el punto de vista de Schelling es más elaborado. Dieter Jahnig ha llamado la atención sobre una consideración de nuestro autor, según la cual hay una diferencia entre una hierofanía religiosa y otra artística. La primera sería necesaria, cuando la representación de lo divino amenaza *confundirse* con la del mundo, de modo que entonces sería necesaria una manifestación de la *independencia* divina, de su *trascendencia*. En cambio, una hierofanía artística sería menester, cuando la representación de lo divino corre el peligro de *separarse* de la del mundo, de manera que sería preciso una *coincidencia* entre la voluntad productiva del mundo y la voluntad del artista (Op. cit., T. II, pp. 106-107). Obviamente, el hecho de aceptar la existencia de un arte que pretende representar lo finito en lo infinito, no debería llevar a desconocer o a ignorar otros géneros de arte sin una pretensión semejante y a negarles su lugar dentro de una filosofía del arte. Pero nos parece importante reconocer que históricamente se ha dado un arte como el que Schelling tiene en mente y cuyas categorías describe a su manera —independientemente de la posición que se adopte frente al problema de lo sagrado.

Lo segundo es el concepto de genialidad de Schelling. Es el mismo Dieter Jahnig quien ha mostrado pertinentemente (Op. cit., T. II, pp. 43-51 y 91-172) que es incorrecto confundirlo con el concepto romántico de la genialidad; ya que, como acabamos de recordar, Schelling diferencia entre un elemento inconciente (la "poesía") y otro conciente (el "arte") dentro de la producción artística. Es necesario agregar que Schelling ha oscilado en su concepción del genio: en el diálogo Bruno (1802) adhiere a la idea romántica y lo mismo en las *Lecciones sobre el método del estudio académico* (1802-1803). Pero tanto en el *Sistema de Idealismo Trascendental* (1800) como —en general— en la *Filosofía del Arte* ha superado la concepción romántica del genio con su planteamiento de los dos elementos integrantes de la producción artística.

Y lo tercero es el rechazo terminante que se deduce de la *Filosofía del Arte* de la concepción según la cual el arte imita o copia lo real. Según Schelling el arte es la representación real de las formas de las cosas, de sus prototipos; por lo tanto mal puede imitar la naturaleza. Es cierto que este rechazo del "realismo" lo logra Schelling al precio de reasumir el platonismo transformándolo según sus propios propósitos; pero lo decisivo es la acentuación del papel que le corresponde al artista. Más claramente que en la *Filosofía del Arte* dice Schelling en su discurso *Sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza* (1807) que el artista debe alejarse del producto o de la creación (naturaleza) para elevarse a la fuerza creadora y asumir ésta espiritualmente. Que él debe imitar a aquel espíritu de la naturaleza que obra en el interior de las cosas mediante la forma y la figura y que habla como mediante símbolos. Es evidente la cercanía en que se encuentran estas declaraciones de otras formuladas en nuestro siglo digamos por Paul Klee, según quien el artista debe crear como crea la naturaleza, o por Vicente Huidobro — en su fase creacionista — cuando invitaba a los poetas a no cantar a la rosa, sino a hacerla florecer en el poema.

Pese a todas las limitaciones que pueda contener, la *Filosofía del Arte* de Schelling se muestra como una fuente de sugerencias para un acercamiento contemporáneo de la filosofía del arte.

Tubinga (República Federal de Alemania), primavera de 1980

BIBLIOGRAFIA

1. Ediciones

F.W.J. Schelling, *Sämtliche Werke*. Ed. de K.F.A. Schelling. 14 Vol. Stuttgart: Cotta, 1856-61.
(La *Filosofía del Arte* está contenida en el t. V; el texto de esta edición está reproducido con una disposición distinta en la edición de M. Schröter, *Shellings Werke*. 10 t. Munich: Oldenburgo, 1927).

F.W.J., Schelling, *Filosofía del Arte*. Estudio preliminar de E. Pucciarelli. Trad. de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Nova, 1949.

2. Estudios generales sobre Schelling

Tilliete, X., *Schelling. Une philosophie en devenir*. 2 T. París: Vrin, 1970.

3. Estudios sobre la filosofía del arte de Schelling

Assunto, Rosario, *Estética del 'Identita. Lectura della 'Filosofía dell 'Arte' di Schelling*. Urbino: Universidad de Urbino, 1962.

Hennigfeld, Jochen, *Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings 'Philosophie der Kunst' und 'Philosophie der Mythologie'*. Meisenheim/Glan: A. Hain, 1973.

Jähnig, Dieter, *Schelling*. 2 T. Pfulligen: Neske, 1966 y 1969 (el primer tomo lleva por subtítulo: 'El arte en la filosofía' y el segundo 'La función de verdad del arte').

Pareyson, Luigi, *L'Estética di Schelling. Corso di estetica dell'anno accademico 1963-1964*. Turin: Giappichelli, 1964.

4. Otras obras empleadas

Taureck, Bernhard, *Mathematische und Transzendente Identität. Untersuchungen über Identitätsbegriff der mathematischen Logik sowie bei Schelling und Hegel*. Viena/Munich: Oldenburgo, 1973.

Taureck, Bernhard, *Das Schicksal der philosophischen Konstruktion*. Viena/Munich: Oldenburgo, 1975.