

EL PROBLEMA DEL COMIENZO EN EL SISTEMA DEL IDEALISMO TRASCENDENTAL

MARIYA NIKOLOVA VELEVA
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN: El descubrimiento del carácter *poietico* del principio del Idealismo trascendental motiva a Schelling a denominar el arte como *órganon* del *Sistema* de 1800 y a la vez se convierte en el motivo de algunas modificaciones radicales tanto de la metafísica como de la estética moderna. Schelling intenta deducir todos los comienzos relativos (condicionados) a partir de un solo comienzo, de un *principio* absoluto (incondicionado) cuya esencia es *poiesis*. La filosofía del arte no sólo está relacionada con el *principio* absoluto, sino también con el fin del *Sistema*, con la *definición* de la filosofía (más bien con su auto-de-fin-ición). Si el *Sistema* tiene un fin, si «acaba» en una obra de arte, no significa que lo infinito se agote, que se extinga en lo finito. *Absolutum* significa lo completo, lo acabado (*das Vollendete*) en el sentido de algo perfecto. El sistema acaba, sin «acabar», sin desgastarse, simplemente con auto-de-finirse, y a la vez autoconfirmarse como intelectualivo y productivo, como Idealrealismo.

PALABRAS CLAVE: *idealismo alemán; Schelling; comienzo; poiesis; Absoluto; metafísica moderna; autodefinición de la filosofía trascendental*

The problem of beginning in the System of Transcendental Idealism

ABSTRACT: The discovery of the *poietic* character of the supreme principle of being and knowledge motivates Schelling to call the art *organon* of the transcendental idealism in his *System* from 1800 and at the same time to modify both modern metaphysics and aesthetics. Schelling attempts to deduce all relative (conditioned) inceptions from a single, absolute (unconditioned) principle whose essence is *poiesis*. Philosophy of art is not only related to the absolute principle, but also to the *finish* of the *System*, with the definition of philosophy (rather with its self-de-fin-ition). If the system has an end, if it finishes in a work of art, it does not mean that the infinite is exhausted in the finite. *Absolutum* means the complete, the finished (*das Vollendete*) in the sense of something perfect. The system ends in art, without «finishing», without wearing out, simply with self-confirming its intellectualivo and productive (*poietic*) essence, with self-defining as Ideal-realism.

KEY WORDS: *German idealism; Schelling; beginning; poiesis; Absolute; modern metaphysics; self-definition of transcendental philosophy*

1. EL PROBLEMA DEL COMIENZO EN LA FILOSOFÍA MODERNA Y EN EL IDEALISMO ALEMÁN

El Idealismo alemán surge en una época de grandes descubrimientos y conflictos. Por una parte, el desarrollo de las ciencias naturales que estudian la materia inorgánica (la física y la astronomía) ya presentaba diferentes modelos cosmológicos, tratando de responder a la pregunta sobre el origen del cosmos, *el comienzo del universo físico*. Las ciencias naturales que investigaban la materia orgánica cuestionaban el origen del organismo y planteaban la pregunta sobre *el comienzo de la vida orgánica*. Por otra parte, la Revolución de 1789 venía a satisfacer una esperanza de *un nuevo comienzo real en la historia*. La frase *cogito ergo sum* de Descartes, da *el nuevo comienzo de la metafísica*: el sujeto pensante es el principio absoluto del saber. Con la auto-posición del Yo comienza la historia moderna de la filosofía.

Los sistemas de los idealistas alemanes —y el *Sistema* de 1800 de Schelling es un particular ejemplo de eso— intentan unificar tanto los conocimientos teóricos sobre el comienzo, esbozados por una gran parte de las ciencias naturales (los modelos cosmológicos físicos, las ideas del origen de la materia orgánica, organizando e interpretando los nuevos conocimientos de la medicina, botánica, geografía etc.), como los conocimientos del área del derecho, de la historia, de la filosofía práctica y de la política. Sin embargo, todas estas esferas se fundamentan y se organizan alrededor de un principio: el Yo absoluto, el sujeto absoluto pensante.

El racionalismo que desemboca en la Ilustración determina con pinceladas decisivas su carácter. En su libro *Las transformaciones de lo moderno*, Jauss observa que la Ilustración es una época que destrona decisivamente los mitos del pasado. Sin embargo, la secularización y la debilitación de las estructuras fuertes abren un vacío y una necesidad de crear nuevos mitos, nuevas figuras para la explicación e interpretación de la realidad. Pero no solamente el Romanticismo intentará una nueva mitologización del ser¹. La misma Ilustración propone nuevos mitos que llegan a substituir los antiguos: «[...] con la disolución de los viejos mitos pronto surgieron otros nuevos» (Jauss 1995, 25). Jauss sintetiza en este contexto algunos tipos de *mitos del comienzo* característicos de la época de la Ilustración. En primer lugar el autor nombra el problema sobre el comienzo de la civilización humana y su replanteamiento en el contexto de la Ilustración, después de la secularización y del rechazo de los mitos de la tradición cristiana. En esta época surgen varios mitos nuevos sobre el comienzo de la historia de la humanidad, basados en el paradigma del *hombre natural*². En segundo lugar el autor designa «El mito revolucionario del nuevo comienzo de la historia» (Jauss 1995, 49). La Revolución francesa se convierte en el símbolo de la libertad burguesa, del nuevo hombre libre y consciente de su poder (Jauss 1995, 49).

El Idealismo alemán, alimentándose de las mismas inquietudes científicas, de los mismos descubrimientos y eventos históricos, elabora por su parte nuevos mitos sobre el comienzo. Fichte, que tanto se inspiraba en la Revolución francesa, expone el comienzo en su doctrina filosófica como un acto revolucio-

¹ El Romanticismo, decepcionado del poder de la razón y del sujeto racional, intenta una nueva mitologización del ser y ejecuta una reconstrucción estética de lo Divino, ironizando el progreso, la ciencia y la Ilustración.

² El *nombre natural* o *el hombre de la naturaleza* es una narración que está basada en el descubrimiento de pueblos nativos de las Américas y se utiliza «como espejo del origen perdido» (Jauss 1995, 32). Los recientes descubrimientos geográficos, la mitología, la cultura y las tradiciones de los pueblos de India, de las Américas y del Oriente son objeto de un gran interés en aquella época. Se desarrolla la etnografía, la antropología, la arqueología. Entonces nuevos contenidos afluyen en la cultura europea del siglo XVIII y XIX, aportando nuevos modelos para explicar el origen de la humanidad. Jauss señala en este contexto el primer y segundo *Discurso* de Rousseau, la *Apología de la fábula* de Voltaire, la *Historia natural de la religión* de Hume y de Fontenelle, la obra *Ciencia nueva* de Gianbattista Vico, *Los costumbres de los salvajes*. *Explicación del origen de la Humanidad* de Jens Kraft, pero también el escrito *Probable comienzo de la Historia humana* de Kant (Jauss 1995, 26-28).

nario: el Yo se pone a sí mismo y esta es una posición absoluta. El Yo es creador de sí mismo y de su propia historia. La Revolución francesa ha inspirado a varios pensadores para replantear sus ideas sobre un posible nuevo comienzo de la historia, de una nueva etapa de la Humanidad.

Primero, Fichte, que creía en la libertad y en el poder absoluto del sujeto, y luego Schelling y Hegel (cuya teoría del Estado está expuesta de una forma más elaborada y que también tendrá un mayor impacto en la historia de la filosofía) incorporan en sus sistemas idealistas tanto el problema del sujeto creador de su propia historia como la necesidad de un contrato social, la necesidad de una limitación y legitimación de la libertad individual en un plano intersubjetivo.

2. EL PROBLEMA DEL COMIENZO ABSOLUTO EN EL SISTEMA DEL IDEALISMO TRASCENDENTAL DE SCHELLING

En el *Sistema* el comienzo absoluto es la libertad absoluta, intuitiva y a la vez *poietica*³. La autoposición del *Yo individual* como un sujeto pensante es solamente un comienzo relativo que, sin embargo, reproduce libremente el comienzo absoluto. Cada etapa del desarrollo del sistema —del ser y a la vez del saber— está marcada por un comienzo relativo que reproduce libremente aquel comienzo absoluto. El *Sistema* de Schelling intenta unificar el comienzo ideal (del pensamiento y de la acción humana) y el comienzo real (del universo, de la naturaleza), la auto-posición del Yo filosofante (o del Yo individual cognoscente) y del Yo trascendental absoluto, y deducir todos los comienzos relativos de un solo comienzo, de un origen absoluto. Schelling deduce el comienzo de la materia inorgánica (del mundo físico) y de la orgánica (de la vida), el comienzo (o el despertar) de la inteligencia o del Yo individual y el comienzo de la historia de la humanidad (el obrar por libre albedrío del Yo individual), partiendo de un acto intuitivo y *poietico* a la vez, para afirmar la objetividad del conocimiento y la posibilidad de un Idealrealismo. Cada comienzo relativo en el *Sistema* de Schelling también se caracteriza por una libertad relativa o limitada (aunque es solamente una limitación de la libertad absoluta), mientras que el comienzo absoluto se caracteriza por la libertad absoluta —la libertad creadora o *poietica*.

Desde su primer escrito, su disertación sobre el origen del mal con el título *Antiquissimi de prima malorum origine philosophematis explicandi tentamen criticum* de 1792, donde analiza el mito del comienzo —la Génesis— de la historia real de la humanidad, hasta su última obra, *Filosofía de la revelación* (donde replantea de una forma radical la pregunta por el comienzo absoluto, denominándolo como un *prius poietico* como una continua productividad existencial), podemos decir que Schelling, siempre trata de resolver el problema sobre el comienzo absoluto como el fundamento común del ser y del saber. A pesar del hecho de que en su obra completa se observan varios virajes o

³ Schelling acentúa este aspecto *poietico* del Absoluto, oponiendo así su concepción al racionalismo. Sin embargo, en este período tenemos aún una identidad entre ambos aspectos, racional y *poietico*, entre intuición y producción.

cambios de la perspectiva del filosofar, el carácter del comienzo entendido como la libertad *poietica* siempre permanece intacto. En el *Sistema del idealismo trascendental* se realizan las primeras modificaciones de la *metafísica moderna* y a la vez de la *estética moderna*, modificaciones que se hacen posibles gracias al descubrimiento de esta dimensión *poietica* en el principio absoluto.

3. EL COMIENZO COMO POIESIS: ¿CUÁLES SON LAS RAÍCES DE ESTE NUEVO MITO?

A lo largo de su vida Schelling esbozará varias figuras filosóficas o mitologemas sobre el comienzo, (relacionándolo, por ejemplo, con los problemas de la naturaleza, del arte, de la presencia del mal en el mundo, de la relación entre ideal y real, entre finitud e infinitud), algunos de los cuales presentan «modelos» alternativos del comienzo y otros que aún están dentro de los marcos paradigmáticos de la tradición cristiana (el creacionismo, la Trinidad). El *Sistema* de 1800 es precisamente significativo en cuanto revoluciona la filosofía, llevando a nuevas dimensiones tanto la metafísica como la estética. El período entre 1800 y 1807 refleja estos cambios paradigmáticos, recibiendo de allí su nombre: *Idealismo estético*.

Como hemos mencionado, en su disertación Schelling problematiza el comienzo (*la Génesis*) de la historia. Tal como observa Distaso, ya en esta primera obra Schelling justifica el mito como una figura filosófica, como «la forma más adecuada para la síntesis de la razón teórica y la facultad de percibir el mundo como un todo presente y objetivo, es decir, un mundo como objeto de la sensualidad [*Sinnlichkeit*]». (Distaso 2004, 5-6) Un mito siempre tiene dos aspectos en sí mismo: uno metafísico y otro estético. La dimensión metafísica del mito consiste en que sirve como modelo para la interpretación de la realidad. Y su función estética es que actúa como modelo para varias reproducciones libres artísticas, como modelo formal y de contenido de posteriores creaciones artísticas.

Con su escrito de 1974 sobre el diálogo platónico *Timeo*, Schelling vuelve a plantear la pregunta sobre el comienzo, esta vez apoyándose en la mitología griega.

La disertación de Schelling sobre el origen del mal radical fue una reflexión sobre el problema del origen de la separación: sus notas sobre *Timeo* de Platón son un comentario sobre la «génesis laica» que Platón elaboró siguiendo un mito que parece ser común a la tradición más antigua de nuestra civilización. Los escritos de Schelling tratan de la misma pregunta radical: el comienzo del tiempo; es decir, el momento de la unidad/diferencia y el comienzo de la búsqueda filosófica. Schelling comienza su análisis *ex abrupto*, con la distinción platónica entre lo que *siempre es*, y que no tiene origen, y lo que siempre nace y deviene, pero *nunca es*. Lo inmutable, sin origen, se entiende en su esencia (*ουσία*) por el pensamiento racional; la sensibilidad

irracional, por el contrario, sólo percibe el aspecto empírico e intuitivo de la realidad generada.⁴ (Distaso 2004, 37-38)

Hay que mencionar aquí que varios elementos de estos primeros escritos permanecerán en la obra posterior del filósofo alemán; sin embargo, Schelling vuelve a repensar (bajo la influencia o en interacción con otros pensadores y corrientes filosóficas y espirituales) estos problemas y los modifica en sus escritos posteriores. Como veremos más adelante, Schelling supera en sus obras posteriores esta separación entre mundo real e ideal, entre esencia y existencia, y replantea de forma radical la relación entre finito e infinito, prevaleciendo así la «teoría de los dos mundos» de Platón que aún está vigente en el racionalismo moderno.

En su análisis de *Timeo* Schelling todavía concibe, en unisón con Platón, el mundo visible como imitación del mundo ideal⁵. Sin embargo, luego se despidió del *principio mimético* e introduce un *principio poietico*, que cambiará radicalmente la orientación de su pensamiento filosófico. Desde la conceptualización del comienzo absoluto como *poiesis* brota tanto una nueva visión sobre el ser en su totalidad como sobre el saber y el arte. Tras esta primera etapa del desarrollo filosófico del joven Schelling, en que se siente la influencia platónica, tendrá lugar su primer encuentro con el Spinozismo de Weimar (con el concepto de *natura naturans*) y se despertará su interés por la naturaleza. Podemos decir que este nuevo viraje de Schelling le hace descubrir el principio de la naturaleza orgánica como *poiesis* y le lleva a reconsiderar la teoría platónica, provocando a la vez una nueva conceptualización metafísica.

4. EL DESCUBRIMIENTO DEL PRINCIPIO *POIETICO* Y LA CONSECUENTE MODIFICACIÓN DE LA METAFÍSICA Y DE LA ESTÉTICA

Tras el descubrimiento del principio *poietico*, de la libertad plena creadora, Schelling no sólo desarrolla en base a esto una original teoría estética, sino también una nueva concepción metafísica. El comienzo absoluto es esencialmente *poiesis*. La naturaleza, el mundo visible, ya no se observa tal

⁴ En este contexto hay que añadir que si en este escrito temprano de Schelling lo esencial, lo originario se puede captar solamente por la razón, la intuición capta el aspecto empírico de lo real, más tarde, bajo la influencia de Hölderlin.

⁵ Distaso observa en este contexto: «La eternidad y la temporalidad están unidas por el mismo *principio mimético* [énfasis mío] que existe entre la idea pura del mundo y el mundo generado. Schelling encuentra en Platón la distinción clásica entre la eternidad y la temporalidad y su relación mimética (“El tiempo es la imagen de la eternidad en la medida que sólo a través del tiempo la cuestión de la eternidad se hace posible”, T 45), pero él introduce también la dinámica de Kant [...]. Schelling, siguiendo a Platón, dice que es un hecho maravilloso que las determinaciones sensibles individuales son copia de las formas eternas (T 54, *Timeo* 50c). El análisis de Schelling del texto de Platón se centra en este elemento maravilloso e inefable: el contacto entre el modelo original y la imitación, entre lo indeterminado y lo determinado» (Distaso 2004, 43-44).

como lo hace en su temprana obra *Timeo* como simple imagen del mundo ideal. Tal como el mundo real no está constituido por una imitación, por reproducción de algo ideal, tampoco puede ser que la *mimesis* sea el principio verdadero del arte.

¿Qué provoca el descubrimiento del carácter *poietico* de este principio? ¿Qué es lo que provoca Schelling al denominar el arte como *organon* de la filosofía trascendental y al modificar con eso tanto la metafísica como la estética moderna? Hay dos posibilidades. La primera es que la estética de Schelling está basada en su filosofía de la naturaleza, lo que quiere decir que el descubrimiento de la verdadera esencia del arte, de su esencia *poietica* y no *mimetica* surge de su entendimiento del principio vivido y *poietico* detrás de la naturaleza. La otra posibilidad es que Schelling redescubra la naturaleza, después de descubrir el arte. Como hemos mencionado, en la noción *poietica* de la naturaleza se percibe la influencia del Spinozismo de Weimar que encuentra su primera expresión y desarrollo en sus obras sobre la filosofía de la naturaleza. No obstante, parece plausible que Schelling redescubra la filosofía y la naturaleza, la esencia del ser y del saber, una vez que ha captado el principio *poietico* del arte, tras su interacción con Hölderlin y el Romanticismo temprano. Por esta razón Schelling denomina el arte como *organon* de su filosofía trascendental, porque para él el arte ha sido un instrumento para redescubrir la verdad. A la vez el arte se denomina «documento», porque testifica, aprueba, demuestra la esencia *poietica* del ser y del saber.

La modificación de la idea del origen verdadero de la naturaleza y del arte, tal como observa Jähnig, tiene como consecuencia tres resultados. Se descubre:

- 1) La relación entre la esencia no-imitativa de la realidad (*die Nicht-Nachahmbarkeit der Wirklichkeit*) y el comienzo *poietico* del Arte (*der schöpferische Anfang der Kunst*), 2) La concepción de Schelling de la obra del arte como una *duplicidad* de fuerzas contradictorias, y 3) La influencia (*Wirkung*) histórica del arte que está basada en esta condición (Jähnig 2013, 41).

Lo más importante es que Schelling —gracias a este principio *poietico*— integra su concepción de la naturaleza, de la historia y del arte en un sólo sistema, observándolos entonces como diferentes potencias en el despliegue dinámico de este principio, como etapas de la historia del Absoluto en su devenir temporal. Este principio *poietico* es la fundamentación de su teoría metafísica. Tal como hemos mencionado, en cada esfera del ser se despliega una cierta potencia de esta libertad creadora, y la libertad teórica (la espontaneidad de la razón) y práctica son solamente diferentes limitaciones de esta libertad.

Según Jähnig Schelling modifica o adapta la teoría creacionista en el contexto de la ciencia y de la metafísica moderna, sin embargo, tan sólo en el ámbito de la estética su descubrimiento resulta revolucionario. Jähnig sugiere que Schelling es el primer filósofo que cuestiona el principio de la *mimesis*, que fue dominante desde la antigüedad tanto para la producción artística como para la interpretación estética del arte. «Schelling —escribe Jähnig— problematiza de tal modo la teoría de la mimesis que a la vez corrige la teoría creacionista» (Jähnig 2013, 39). Con su teoría estética Schelling —y esta es una observación significativa por parte de Jähnig— corrige un malentendido (*Irrtum*) sobre el

origen (*Entstehung*) del arte a la vez que modifica el malentendido de lo que es el objeto de su «imitación»: la naturaleza (Jähnig 2013, 41). «El arte: no es un género que puede surgir (*entstehen*) a través de imitación. Y la naturaleza: la realidad (lo que Schelling tradicionalmente dice, lo “verdaderamente existente”) no es de tal condición (*Beschaffenheit*) que podría ser imitada». (Jähnig 2013, 41) La naturaleza no es un mero producto, y en cuanto intenta imitarla, tal como lo interpreta también Jähnig, «uno se encierra en “vida” de la naturaleza. Para Schelling: uno se encierra en la productividad propia de la naturaleza» (Jähnig 2013, 41).

Ahora debemos analizar si este descubrimiento de la *poiesis* como principio absoluto es revolucionario sólo en el ámbito de la estética o también en de la metafísica.

4.1. La superación del principio mimético y sus consecuencias en el ámbito de la metafísica y de la estética

El principio de la imitación fue desarrollado en la filosofía de Platón, donde se relaciona tanto con su concepción metafísica como con su concepción estética. Para Aristóteles la imitación (*mimesis*) es un concepto meramente estético. Y esto tiene que ver, tal como observa Verdenius en su artículo *Doctrina de Platón sobre la imitación artística*, con el modelo jerárquico del ser que propone Platón, en qué el arte es la imagen del mundo y el mundo la imagen de lo ideal⁶.

Platón no comprende la imitación artística como mera copia de la realidad, por el mero hecho que tal copia simplemente no es posible. No sólo los métodos de expresión artísticos son limitados, sino que también el acceso del artista al mundo (tanto del mundo real como del ideal) está perturbado por la imperfección de la sensibilidad y la inteligencia humana⁷. Por otra parte, la materialidad del mundo ya es un cierto trastorno, un cierto malogramiento o falsificación del mundo de las ideas.

Se puede concluir que la imitación poética no puede ser una copia verdadera de la naturaleza. Permanece confusa y defectuosa, porque se refiere a un objeto con el cual está sólo en parte familiarizado. La imitación implica transformación y la transformación implica confusión cuando está determinada por una esfera de realidad (en este caso la mente poética) inferior a su objeto. Esta concepción tiene sus raíces en el espíritu general de la filosofía de Platón. El mundo es llamado una obra de arte divina (*Timeo* 28^a-29^a, 37C). Como tal,

⁶ El término «imagen» muestra que la doctrina de Platón sobre la imitación está estrechamente relacionada con su concepción jerárquica de la realidad. De hecho, «la idea de imitación está en el centro de su filosofía. Nuestros pensamientos y argumentos son imitaciones de la realidad (*Timeo* 47B-C, *Critias* 107B-C), las palabras son imitaciones de las cosas (*Cratilo* 423E-424B), los sonidos son imitaciones de la armonía divina (*Timeo* 80B), el tiempo imita la eternidad (*Timeo* 38A), las leyes imitan la verdad (*Político* 300C), los gobiernos humanos son imitaciones del verdadero gobierno (*Político* 293E, 297C), los hombres piadosos tratan de imitar a sus dioses (*Fedro* 252C-D, 253B, *Leyes* 713E), las figuras visibles son las imitaciones de la eternas (*Timeo* 50C), etc.» (Verdenius 1981, 22-23).

⁷ Verdenius habla de una «insuficiencia de los medios» (Verdenius 1981, 26).

es una «imagen» de otra cosa (29B, 92C), una imitación de un modelo superior (48E). A partir de estos pasajes queda claro que el concepto de imitación tiene un fundamento metafísico. Este fundamento se explica en el libro décimo de la *República*, donde la realidad se divide en tres niveles; a saber: las Formas ideales, los objetos visibles y las imágenes (Verdenius 1981, 18-19).

Según el modelo metafísico jerárquico de Platón, cualquier creación es tan sólo una imitación: el demiurgo es el que crea el mundo en consonancia con las ideas (o imitando a las ideas), el artesano crea sus productos en base al conocimiento del mundo y el pintor crea imágenes tomando como modelo el mundo material: «Así, estas imágenes están situadas en el nivel más bajo de la realidad, y ellas están dos grados alejadas de la naturaleza esencial de las cosas (*República* 596A-597E)» (Verdenius 1981, 19).

El modelo metafísico de Schelling tiene una estructura y una dinámica completamente diferente. Tal como hemos de ver más abajo, Schelling supera el dualismo platónico en el ámbito metafísico (que sigue intacto en la filosofía moderna): el mundo real no es una mera imagen, una réplica de un mundo ideal (donde solamente habitan las ideas), sino una expresión bella, verdadera y óptima de un principio creador; aún más, el mundo no es meramente producto, sino la creación libre *en actum*. El poeta, el pintor, siente la misma fuerza libre y creadora en sí, que está activa en la naturaleza. El Yo absoluto llega a la más sublime conciencia de sí mismo en la autoconciencia humana del genio artístico. El mundo mismo es una producción infinita y no un mero producto, la naturaleza, tal como la historia humana y el arte es una infinita y vivida línea de producción.

En el modelo platónico la creación artística tiene otro carácter completamente diferente: cuando intenta imitar al mundo real el pintor se aproxima a él. La imitación, por lo tanto, nota Verdenius, tiene en la filosofía de Platón el sentido de una aproximación al mundo ideal, a la belleza, a la verdad. Y el producto del arte tiene el papel, por otra parte, de posibilitar una aproximación (de aproximarnos a nosotros, los que observamos los productos artísticos) a aquel mundo.

El mundo empírico no representa la verdadera realidad, sino que es sólo una aproximación a ella, «algo que se asemeja al ser real, pero que no es eso (*República* 597^a), “anhela” ser como las Formas ideales, pero es “deficiente” respecto a ellas (*Fedón* 74D-75AB), “con dificultad” revela algo del mundo superior, del cual él es una “imagen”» (*Fedro* 250B) (Verdenius 1981, 22).

Así, la relación entre mundo ideal y real siempre se expresa con el término « semejanza » pero nunca con el término « identidad » (Verdenius 1981, 25). Más bien, Platón avisa del peligro proveniente del arte, el de confundir: «El arte es llamado por Platón un “sueño despierto” (*Sofista* 266C). La naturaleza del estado del sueño, “ya sea que el hombre esté dormido o despierto”, consiste en la “confusión de semejanza con identidad” [énfasis mío] (*República* 476C)» (Verdenius 1981, 25).

Schelling, por el contrario, proclama una identidad (sin embargo una identidad restaurada, de carácter sintético) entre el mundo real e ideal, entre los objetos reales y su conocimiento, entre la naturaleza y el arte, identidad

que se origina en el principio mismo que es en sí sujeto-objeto, intuición intelectual y *poiética*. Precisamente el arte demuestra esta identidad, que no es una identidad superficial o formal (en sentido de una copia exacta), sino una identidad esencial (según la esencia). El mundo de la naturaleza, los productos de la naturaleza son idénticos en sentido metafísico a los productos del arte, en cuanto son productos del mismo Absoluto, en cuanto son la expresión del mismo principio *poiético*, pero en distintas potencias.

Abalo otorga un significado muy importante a la «analogía del arte» platónica. Según él, a través de esta analogía «se ponen al descubierto ciertos caracteres esenciales del saber», aún más, ella tiene un papel decisivo, aunque solamente «negativo»: es introducida por Platón para demostrar que el arte en sentido de *poiesis* no es un saber. «En definitiva, aquí la función descalificadora de la analogía funciona sobre la base de un carácter concreto con el que debe cumplir todo “saber”: todo “saber” es constitutivamente “específico”; esto es, referido a un determinado campo de objetos» (Abalo 2015, 13). Platón difiere entre *poiesis* y *techne*, privilegiando *techne* como un conocimiento específico:

Nuestra palabra «ciencia» traduce normalmente el vocablo griego *epistemê*. Y si bien esta traducción se ajusta en general, en el caso de Platón resulta restringida. El punto principal reside en que, para Platón, *epistemê* es un término perfectamente intercambiable con *sophia* (sabiduría) o incluso, lo que es verdaderamente significativo, con *technê* (arte, técnica). En consecuencia, resulta al menos sesgado traducir en todo contexto *episteme* por «ciencia», si con ello pensamos específicamente en un comportamiento de tipo teórico, como en la biología o la física actuales, a diferencia de un saber «meramente técnico». En cambio, para Platón un «arte» como la zapatería o la construcción de casas son «ciencia», así como la aritmética o la astronomía son *techne*. Por eso, a fin de evitar malentendidos, en adelante hablaremos más bien de «saber», por ser más amplio e indeterminado, y de esta forma recoger el parentesco semántico desde el que Platón habla indistintamente de *epistemê*, *technê* o *sofia* (Abalo 2015, 11).

En la metafísica platónica las creaciones de los pintores están a un nivel ontológico muy bajo y las de los poetas son peligrosas, en cuanto no se basan en un conocimiento, sino que se crean en estado de posesión.

Schelling, como Kant, da prioridad al *poiesis* en el arte (justamente para poder afirmar la metafísica como un Idealrealismo) y no al *techne*.

Además, si el arte se completa mediante dos actividades totalmente distintas entre sí, el genio no es ni la una ni la otra sino lo que está por encima de ambas. Si en una de esas actividades, a saber, la consciente, hemos de buscar lo que se suele llamar *arte*, [y con eso Schelling, tal como Kant, se refiere precisamente a la técnica o a la *techne*, M.V.] pero sólo es una parte de él, por cierto, aquella que se ejecuta con conciencia, meditación y reflexión, la que también puede ser enseñada y aprendida, alcanzada por transmisión y por propio ejercicio; por el contrario, deberemos buscar en lo no consciente que forma parte del arte aquello que no puede ser aprendido ni alcanzado por ejercicio o de otra manera sino que únicamente puede ser innato gracias a un don libre de la naturaleza y que es lo que podemos llamar en una palabra la *poesía* en el arte (Schelling 2005, 416).

Sin embargo, siempre se trata de una identidad entre ambos aspectos. «Identidad», «armonía», «belleza» son conceptos de la estética moderna, que recién en la época postmoderna comienzan a «disolverse». En este contexto hay que añadir brevemente algunas de las conclusiones de la investigación de Tillich sobre el comienzo de la protesta existencialista de Schelling y de Guyer sobre el desarrollo de la concepción estética kantiana en los siglos posteriores, y especialmente su influencia sobre Schelling y Hegel⁸.

Según Guyer, el concepto de la *libertad de la imaginación* se desarrollará en las estéticas de Kant, Schelling y Hegel aún en el paradigma de lo bello, de los conceptos tradicionales estéticos y solamente en los autores posteriores se liberará de ellos, dando así espacio a la libertad de expresión artística (podemos decir a la mera y ciega *poiesis*), que ya no está limitada por el requerimiento de belleza (Guyer 2007, 311, 315, 320-325). Schelling, aunque hace un paso más allá de Kant liberando la estética del principio mimético y trasladando el interés definitivamente a la belleza en el arte, aún guarda la exigencia de una identidad, de una armonía entre objetividad y subjetividad, entre tendencias *poieticas* e intelectivas (entre *poiesis* y *techne*) y no abre las puertas para una producción completamente inconsciente, para una expresión libre del elemento racional o técnico. El interés de Schelling por la estética, tanto como su interés por la mitología, está siempre sometido a un interés metafísico (de establecer un Idealrealismo, de superar el dualismo cartesiano y kantiano), y su concepto tradicional de la belleza afirma esto. Su motivo de nombrar el arte como *órganon* de la filosofía trascendental consiste precisamente en la concepción de que lo bello es una identidad sintética entre real e ideal, entre fuerzas objetivas y subjetivas, productivas e intelectivas. Schelling, aunque revoluciona la estética contemporánea, no tiende a desarrollar una estética por sí misma, no intenta elaborar una teoría que abrirá la puerta a la libertad artística plena y la emancipación total del arte de lo racional, conceptual o *ideal*. El arte, la belleza, tiene en el concepto schellinguiano siempre un fundamento objetivo, una relación con lo *real*, con la naturaleza; no está pensado como *l'art pur art*. Sin embargo, el viraje que ha provocado Schelling en la estética con su concepción no mimética sino *poietica* del arte, es decisiva para el desarrollo posterior justamente de la idea de la libertad artística absoluta, de la idea de *l'art pur art*.

Tillich interpreta el problema de la relación entre real e ideal en la filosofía de Schelling en términos de la relación entre lo existencial (tiene que ver con *poiesis*, con producción) y lo esencial (tiene que ver con lo conceptual, con la razón, y en el arte con la *techne*). El autor acentúa sobre la tendencia de Schelling de dar prioridad al aspecto existencial. Tal como señala Tillich, el «protesta existencial» es más evidente a partir del *Tratado sobre la libertad humana* de 1809, donde «los elementos existenciales de sus períodos previos derriban los marcos esenciales en los cuales están sostenidos» (Tillich 1955, 200). La primacía de lo existencial está articulada decisivamente en la última obra schellinguiana *Filosofía de revelación*. Sin embargo, Tillich observa correctamente

⁸ Más sobre este problema en: Guyer 2007, 311-334.

que «Schelling, por otro lado, en ninguna fase de su desarrollo deja excluido lo esencial. [...] El salto hacia lo existencial se mantiene en los marcos de la identidad» (Tillich 1955, 204).

Podemos concluir que en el Idealismo trascendental de Schelling la «analogía del arte» recibe un sentido «positivo», con lo que permite repensar el concepto de la filosofía como ciencia y nombrar el arte como *organon*. La filosofía desarrolla a partir del arte una nueva autocomprensión, y, tal como hemos de ver, una nueva autodefinición. La filosofía, tal como el arte no es solamente *techne*, sino que requiere mucho más: *poiesis*.

5. EL PRINCIPIO *POIETICO* Y LA IDENTIDAD ENTRE LO REAL Y LO IDEAL

Ahora bien, podemos preguntarnos junto a Schelling: ¿Por qué y cómo una teoría del arte debe relacionarse con la naturaleza y con el saber filosófico si la imitación ya es un principio obsoleto? En el comienzo de su obra *La relación entre las artes figurativas con la naturaleza* de 1807, Schelling habla de una fuerza que une la naturaleza, el alma y el arte figurativo. Esta fuerza es precisamente la fuerza *poietica*:

El arte figurativo, según una antigua expresión, debe ser una poesía muda. El autor de esta definición quiso decir con ella, sin duda, que del mismo modo que la poesía debe expresar el pensamiento del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino como la silenciosa naturaleza, por medio de configuraciones, por medio de formas, por obras sensibles, independientemente del lenguaje. Es por tanto notorio que el arte figurativo se sitúa como vínculo activo entre el alma y la naturaleza, y solo puede concebirse en el medio viviente entre ambas. Es más, en relación al alma, este arte coincide con las restantes artes, especialmente con la poesía, y por eso ha de diferenciarse de ellas por una fuerza especial que la una a la naturaleza y haga que se desarrolle de un modo análogo a la naturaleza misma [énfasis mío] (Schelling 1959, 30-31).

Si la filosofía es un saber del saber, entonces el arte es una poesía de la «poesía del espíritu», ya que Schelling denomina la naturaleza «poesía del espíritu» (Schelling 2005, 159). El arte no es una imitación, sino una oda a la naturaleza y una oda al espíritu; es la poesía del espíritu expresada en la más alta potencia. Justamente en el contexto de la doctrina de las potencias de Schelling como un particular modelo cosmológico y evolutivo tenemos que comprender el principio verdadero tanto de la naturaleza, como del arte y la relación auténtica entre ellos.

Schelling escribe: «Esperamos por tanto, al considerar el arte figurativo en su relación al verdadero *modelo* y fuente primordial, que es la naturaleza [...] pero sobre todo hacer aparecer la coherencia de la construcción total del arte a la luz de una *más alta necesidad* [énfasis mío]» (Schelling 1959, 31). ¿Qué significan aquí las palabras «a la luz de una más alta necesidad»? ¿Qué tipo de necesidad podría ser esa? Es evidente que se trata de la necesidad metafísica, de la necesidad de unificación del realismo y del idealismo, y de la fundamentación

de la filosofía trascendental como un Ideal-realismo. Es interesante mencionar en este contexto que Verdenius también ve en el principio de imitación de Platón una posible reconciliación entre el realismo y el idealismo, en cuanto en el arte a los aspectos visibles o reales se les adscribe una importancia proporcional (según su modelo jerárquico) a los aspectos invisibles, ideales: «De este modo, la imitación, cuando se ve la luz de una concepción jerárquica de la realidad, puede construir una conciliación del realismo e idealismo en el arte» (Verdenius 1981, 26). Sin embargo, aquí se puede tratar solamente de una «conciliación del realismo e idealismo *en el arte*» [énfasis mío], pero de ninguna forma en la metafísica. En el plano metafísico el dualismo, el abismo entre los «dos mundos», queda insuperable y la analogía del arte sirve más bien para justificarlo y confirmarlo que para sobrepasarlo. Schelling es consciente de este problema. Tal como hemos dicho, él supera no solamente la antigua concepción de la naturaleza y del arte como meras imitaciones de un mundo ideal, sino también el dualismo metafísico moderno articulado en el mecanicismo cartesiano y en la separación de mundo fenomenal y noumenal de Kant. La relación entre naturaleza y arte se convierte en un modelo de interpretar la relación entre el realismo y el idealismo:

Mas, entonces ¿no ha reconocido la ciencia desde siempre *esta relación*? ¿No han partido todas las teorías modernas del principio mismo que hace del arte el imitador de la naturaleza? Así es en efecto, pero ¿qué utilidad podía tener para el artista semejante principio tan general, que profesa un concepto tan ambiguo de la naturaleza, de la que hay casi tantas representaciones como variedades individuales humanas. [...] Sería realmente singular que, aquellos que niegan toda vida a la naturaleza, recomendasen al arte imitarla. Podrían aplicárseles las palabras de un profundo pensador: vuestra falaz filosofía ha suprimido a la naturaleza: ¿Por qué exigís entonces que la imitemos? (J.G. Hamann en Kleeblat hellenischer Briefe II, pág. 189.; tal como se citó en Schelling 1959, 31-32)

¿Qué es la naturaleza? Repitiendo las palabras de Jähniig podemos responder que no puede ser imitada por tal esencia. Schelling, descubriendo un principio *poietico* en ella, desarrolla una visión antidualista, antiatomista y anti-mecanicista de la naturaleza, y en los términos de *natura naturans* spinozistas la describe como creadora:

Para uno la naturaleza no es más que el agregado indeterminable de una multitud de objetos o el espacio en que se representan las cosas colocadas en una relación determinada [...] solo para el investigador entusiasmado es la fuerza originaria del mundo, santa eterna, creadora, que produce en sí misma todas las cosas de un modo activo (Schelling 1959, 32).

También es evidente, tal como observa Schelling, que: «En la naturaleza está mezclado lo perfecto con lo imperfecto, lo hermoso con lo feo» (Schelling 1959, 33). Por lo tanto, no puede ser el principio de imitación en el arte que determina el tal ser de sus obras (la forma y el contenido). «Entonces, ¿cómo ha de distinguir lo uno de lo otro quien no tiene relación con la naturaleza excepto la de una mera imitación servil?» (Schelling 1959, 33). Si los artistas

imitarían la naturaleza, si se llevarían por los aspectos formales, si sus obras estarían imitaciones de las formas dadas sin que se hayan hundido en la esencia, sin comprender que los mismos aspectos formales no son otra cosa que la expresión visible de aquella esencia invisible, viva y creadora, entonces sus obras estarían insípidas y banales:

Si no vemos las cosas en su esencia, sino solo en su forma vacía y abstracta, nada nos dirán a nuestra intimidad; debemos prestarles nuestro propio sentimiento, nuestro espíritu para que nos respondan. ¿Pero que es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima (Schelling 1959, 34).

La naturaleza no es un mero producto, sino que por su esencia es *poiesis*, es productiva, es el arte del espíritu e inspiradora para el artista. En ella vive el mismo principio libre que en el genio artístico: «¿Qué fuerza crea a la vez el alma y el cuerpo en un soplo único? El arte no podría crear en general nada si no actuase en él esta fuerza como actúa en la naturaleza» (Schelling 1959, 36). La naturaleza no es un mero objeto, sino que es el sujeto que intenta hacerse objeto de su propia intuición, para contemplarse a sí mismo en una cadena infinita del desarrollo, para contemplar su propia riqueza, infinitud y vida, para alcanzar el nivel más alto de autoconciencia en el Yo individual del genio creador del artista. Las dos fuerzas del Absoluto, la inconsciente y la consciente, la productiva y la limitante, al final producen lo Absoluto (*das Vollendete*) a través del genio creador (Schelling 2005, 417).

Las formas de la naturaleza no son formas muertas y el arte no presenta formas «revividas desde afuera», sino desde el alma del pintor. Tras una larga evolución, en el proceso de despliegue de las fuerzas subjetivas y objetivas del Absoluto (dividido tras el acto originario de la autoconciencia) en el alma se restablece su unidad primordial (denominada *idea* por Schelling, como la más alta unidad); sin embargo, en el alma esta relación entre fuerzas (subjetivas y objetivas, conscientes e inconscientes, productivas e intelectuales) es inestable (Schelling 1969, 107). Solamente en una obra del arte reposan estas fuerzas, solamente allí se unen en una identidad estable e indisoluble.

6. EL PRINCIPIO *POIETICO* EN EL ARTE Y EN LA FILOSOFÍA TRASCENDENTAL

¿Cómo penetra el artista con su alma hacia la esencia de las cosas?, ¿qué método propone precisamente Schelling para que el filósofo pueda alcanzar esta esencia, tomando como ejemplo la experiencia artística?

Verdenius, refiriéndose a la concepción platónica, subraya que para realizar una obra de arte, sobre todo una arte poética, el artista necesita la manía, la inspiración divina para poder alcanzar «la naturaleza esencial de las cosas» y para poder realizar una «manifestación visible» de la misma (Verdenius 1981, 26). Sin embargo, siempre se trata de una imitación imperfecta.

Como la pintura, la imitación poética está a un nivel más bajo de la realidad que su objeto, de cual sólo puede producir un esbozo. Trata de trascenderse a

sí misma, pero es obstaculizada por la insuficiencia de sus medios. Esta insuficiencia de los medios y fines lleva a la poesía aproximarse a la adivinación. Pero lo mismo se aplica al arte en general; la música, por ejemplo, se dice que está llena de «adivinación» (Filebo 56A-62C) (Verdenius 1981, 26).

Schelling, podemos decir en este punto, también compara el genio con el profeta (como un poseído) y, aún más, le otorga una importancia profética en el plano de la filosofía trascendental, en cuanto revela el Absoluto. Si la adivinación es el método para alcanzar la verdad divina y al genio artístico se le adscribe un don semejante en varios diálogos de Platón, aunque sólo sea para descalificar el arte como un no-saber, como una forma de saber confuso en que no podemos confiar; en Schelling esta adivinación tiene una función positiva; una obra de arte vive de la poesía, de «la profundidad insondable que el verdadero artista pone involuntariamente en su obra» (Schelling 2005, 416). La valoración positiva de la manía poética tanto en sentido estético como en sentido metafísico es un rasgo más bien de las tendencias neoplatónicas que una característica de la filosofía de Platón.

Aunque muchos autores adscriben importancia de este aspecto extático para el arte y para la metafísica, ellos atribuyen a Platón algo que realmente no le corresponde: Platón no favorece la manía como método confiable para alcanzar la verdad. Si en la filosofía platónica se señala la insuficiencia y el peligro de la manía poética (por la falta de una propia disposición racional en los poetas, cuando están poseídos por las Musas, y por la confusión que pueden provocar en el público), para Schelling, por el contrario, un salir de sí de la razón, un éxtasis, o un hundirse empático (en el contexto de su pampsiquismo) en las esencias de las cosas son condiciones para alcanzar la verdad, superar los límites de lo condicionado y conocer y dirigirse a lo incondicionado.

La reconstrucción del concepto platónico [énfasis mío] de adivinación (το μαντεία) se caracteriza por la idea de la superación de la finitud temporal y de los límites del conocimiento. Por lo tanto, la adivinación se concibe como la facultad de ponerse en contacto empático y productivo con la dimensión divina. A través de la adivinación, el sujeto se desliga del ámbito racional para evocar con entusiasmo o inspiración una realidad más allá de los instrumentos habituales de la razón (Distaso 2004, 43).

En el *Sistema del idealismo trascendental* se sugiere que solamente el filósofo trascendental y el artista (el poeta) logran trascender la línea de lo condicionado y así descubren lo incondicionado: «Sólo hay dos caminos para salir de la realidad común: la poesía, que nos traslada a un mundo ideal, y la filosofía, que hace desaparecer totalmente ante nosotros el mundo real» (Schelling 2005, 160). El genio, entonces, es similar al filósofo: a ambos se les ha encargado la tarea de penetrar hacia lo incondicionado. En el *Sistema Schelling postula* que el filósofo rompa la cadena de lo condicionado en el espacio y el tiempo, que interrumpa la sucesión del pensamiento común, que trascienda la realidad y que se ponga en una intuición intelectual, observando así la creación, contemplando el surgir del ser a partir de lo incondicionado. Desde su comienzo, el filósofo tiene la doble tarea de producir intuitivamente y de reflexionar sobre los

secretos del Absoluto, de descubrir y revelar⁹. El filósofo, por lo tanto, no sólo descubre la unidad absoluta primordial, sino que (re-) produce en un juego libre de sus facultades —intuición, imaginación y reflexión— el juego dinámico de las fuerzas que se despliegan en el ser, que son las fuerzas productivas de todo lo existente, todo lo real. No sólo que en el órgano interno del filósofo se presente (pasivamente) la división primordial del absoluto, más bien se postula en el *Sistema* que el órgano del filósofo produzca (activamente) esta división. La filosofía, tal como el arte, es un producir, una actividad *poietica*, y el arte es su verdadero órgano.

Todo el objeto de esta filosofía no es otro que el actuar de la inteligencia según las leyes determinadas. Este actuar es sólo comprensible por propia intuición interior inmediata, y ésta, a su vez, es posible sólo por producción. Pero esto no es suficiente. En el filosofar no se es meramente el objeto sino siempre [y] al mismo tiempo el sujeto de la consideración. Así pues, para la comprensión en la filosofía son indispensables dos condiciones: primero, que se esté en una actividad interior constante, en un constante producir de esas acciones originarias de la inteligencia; y segundo, que uno se comprenda en constante reflexión sobre este producir, en una palabra, que se sea siempre al mismo tiempo lo intuido y lo intuyente (Schelling 2005, 160).

En el pintor actúan las mismas fuerzas que están activas en la naturaleza: la productiva, inconsciente, la fuerza que siempre quiere desarrollarse sin fin, que quiere seguir adelante sin límites. Por otra parte es la fuerza intelectual que siempre limita, que siempre da una forma concreta, que define. El genio, más que cualquier otro sujeto, da libertad a las fuerzas irracionales, inconscientes.

Por esta continua duplicidad del producir y del intuir debe llegar a ser objeto *lo que del otro modo no sería reflejado (reflektiert) por nada*. No puede probarse aquí, pero sí en lo que sigue, que esta reflexión de lo absolutamente inconsciente (*Unbewußten*) y no objetivo sólo es posible por un *acto estético* de la imaginación (Schelling 2005, 160).

Es por esta razón que el genio artístico más que nadie es capaz de (re-) producir el Absoluto. Y también por esta razón una obra de arte revela la misma unidad entre real e ideal que está presente en el Absoluto primordial.

⁹ Schelling invita al *Yo filosofante* a trascender la línea de los condicionados (de los fenómenos, de los acontecimientos, o utilizando el concepto de Schelling de los productos) y a perseguir tanto la línea de la producción (la línea real) como la de auto-intuición (o ideal) que tienen su comienzo en lo incondicionado. Esta es precisamente la reflexión trascendental, la que persigue ambas líneas y la que oscila (*schwanken*) entre ellas. El *Yo filosofante* está invitado a permanecer en esta duplicidad hasta que deduce el sistema entero del ser y del saber. El *Yo absoluto* en un acto de autointuición se hace objeto de sí mismo, y con esta primera objetivación se inicia una serie de intuiciones y objetivaciones que se despliegan como la historia real del universo. El *Yo filosofante* debe reproducir libremente este acto absoluto trascendental, iniciando así una serie de (re-)producciones ideales, que corresponden a las producciones originarias del *Yo absoluto*. Sólo así se garantiza la objetividad de las deducciones filosóficas.

En su escrito *La relación entre las artes figurativas con la naturaleza* Schelling desarrolla el concepto del genio y el método artístico expuesto en el *Sistema* de 1800. Sin embargo, en este texto lo hace de una forma mucho más poética, más cercana a los oyentes a quienes estaba destinada su lectura¹⁰. El pintor, escribe Schelling, se hunde en la naturaleza para crear desde allí junto con ella, para dejar surgir de su alma las formas vivas; la naturaleza, el espíritu mismo habla a través de él. Él es, podemos decir, un profeta de la naturaleza, del espíritu libre y creador. Hundirse empáticamente significa a la vez un éxtasis placentero y doloroso. Se trata de un juego de las fuerzas vividas en el alma del genio. Las obras artísticas fluyen del alma, la belleza de las formas se basa en el hecho de que el genio artístico ha captado algo más allá de la mera forma, ha alcanzado en el estado de embriaguez lo esencial, ya sea de un modelo dado de la naturaleza o de un modelo del arte (en general del arte antiguo). Se necesita un salto cualitativo, un éxtasis en el cual el artista, repetimos, como el filósofo trascendental, interrumpe la sucesión de los condicionados para penetrar hacia lo incondicionado; y esto ocurre únicamente si el artista sigue el mismo principio libre y creador —*poiesis*.

El crear artístico supone dejar fluir la fuerza creadora en sí mismo, dejar que la misma fuerza reviva en el artista y engendre desde su alma las formas nuevas. Si no, tal como sugiere Schelling, las formas del arte no alcanzan aquella unidad, aquella identidad del Absoluto, sino que dejan una sensación de vacío que no se puede «llenar» (Schelling 1959, 36). Schelling acentúa el hecho de que Winkelmann nunca pudo superar esta carencia:

El mismo (Winkelmann), en los últimos años de su vida dio a conocer a sus amigos más íntimos que sus postreros estudios habían sido dirigidos del arte a la naturaleza, presintiendo en cierto modo lo que le faltaba y confesando que no lograba contemplar la belleza suprema, que encontraba en Dios, en la armonía de la totalidad del mundo (Schelling 1959, 39).

Tanto la naturaleza como el arte debe ser entendido y explicado no desde las formas (condicionadas), sino desde la fuerza que lo ha engendrado, desde el principio (incondicionado) formante y productivo: «Considerad las más bellas formas, ¿qué queda de ellas cuando las priváis del principio que las anima? Nada más que las cualidades inesenciales como la extensión y la relación espacial» (Schelling 1959, 40).

En esta obra, como vemos, Schelling desarrolla el concepto del principio espiritual, no abstracto (vacío), sino vivo y palpitante, ya presente en el *Sistema* de 1800. Este principio espiritual penetra en toda la naturaleza y el arte, el desarrollo del ser en su totalidad sigue este principio, es impulsado por este principio y en cada formación expresa y realiza este principio. El arte es la actividad productiva elevada a la más alta potencia, la manifestación del principio *poietico* en el nivel de la reflexión, de la conciencia y de la ciencia humana. Y aquí precisamente encontramos la llave para la salida del dualismo

¹⁰ El 12 de octubre 1807, para el onomástico del rey Maximilian, Schelling prepara este texto para un discurso en la Academia de las Ciencia de Baviera.

metafísico y para la fundamentación de la filosofía trascendental como un Idealrealismo:

Esta ciencia activa, es, en la naturaleza y en el arte, el concepto y la forma, el cuerpo y el alma. A cada cosa corresponde un concepto eterno que esta, bosquejado en el entendimiento limitado. Pero, ¿cómo pasa este concepto a la realidad y se hace cuerpo? Sólo por la ciencia creadora, que está tan necesariamente unida al entendimiento limitado como en el artista la esencia (que comprende la idea de una belleza intangible) con aquello que la representa sensibilizada. Es digno de llamarse feliz, y sobre todo digno de alabanza, aquel artista a quien los dioses agraciaron con este genio creador; y nos parecerá excelente una obra del arte en la medida en que se nos muestre en ella esta fuerza no falseada del poder creador y la actividad de la naturaleza, como en el círculo (Schelling 1959, 41-42).

El genio del arte es aquel que incorpora este principio creativo y espiritual, que lo atormenta, lo revive y divide. Las obras de arte surgen en el juego de las fuerzas productivas (ciegas, inconscientes) y a la vez de las facultades racionales. El artista genial no se conforma tan solo con una imitación superficial de lo dado en la naturaleza (de las formas condicionadas). Él por una parte logra seguir esa fuerza ciega, inconsciente y productiva, y por otra logra expresarla reflexivamente, con conciencia, espiritualizando y elevando lo que engendra en él a la pureza de lo ideal: de los conceptos, de las ideas, de la ciencia. En este contexto Schelling habla de una «idealización» en el arte en oposición a un embellecimiento superficial de las formas. En este momento hay precisamente la necesidad de alejarse de lo condicionado en la naturaleza, la necesidad de superarla (no imitarla). El artista debe seguir en el proceso de la creación a esta fuerza ciega, porque de ella surge la vivencia y la esencia de su obra, pero también tiene que elevarse a lo ideal. Sólo así superará la naturaleza y mostrará lo divino en el arte, el principio ideal y verdadero de todo el ser en su total. Si el artista se queda «atrapado» en la producción ciega de la naturaleza, sin lograr elevarse hacia la pureza de los conceptos ideales, sus obras no se diferenciarían de las obras de la naturaleza (por ej. de las construcciones arquitectónicas hechas por animales). Si, por el contrario, en sus obras falta la potencia ciega tan característica de la naturaleza, sus obras serán estériles y de alguna manera muertas o vacías. Una forma bella, tanto de la naturaleza pero sobre todo del arte, nos habla de lo divino, de lo primordial, del absoluto, pero no con un lenguaje conceptual, sino con un lenguaje sensual. La belleza según Schelling es aquello absoluto e infinito que nos ilumina tras una forma finita; lo ilimitado se nos revela a través de algo limitado.

7. EL MITO DEL FIN: EL SISTEMA COMPLETO Y ACABADO EN LA BELLA OBRA DE ARTE

La filosofía del arte en el *Sistema* responde a la expectativa de encontrar una síntesis entre el Idealismo y el Realismo: en la intuición estética y precisamente en el objeto del arte acaba el sistema de la filosofía trascendental como un Idealrealismo. El arte cumple lo prometido, lo que motiva también su definición

como *órganon* y documento de la filosofía trascendental. En el *Sistema* de Schelling la analogía del arte no sólo tiene un significado positivo y no sólo está relacionada con el *principio* absoluto, sino también con el fin, con la *definición* de la filosofía (más bien con su auto-de-*fin*-ición).

En este contexto hay que subrayar que si el *Sistema* tiene un fin, si «acaba» en una obra de arte, no significa que lo infinito se agote, que se extinga en lo finito. El Absoluto no es de tal naturaleza que se podría agotar en un producto (será de la naturaleza o del arte), porque es una permanente e infinita producción. En la investigación de Kunz *Infinitud y sistema* se señala que Schelling habla del Absoluto como algo acabado (*vollendet*) en sí, porque estar sin fin, igual que estar sin comienzo, es signo de imperfección. La palabra «absoluto» tiene su raíz en la lengua latina: *absolutum* significa lo completo (*das Volle*) en sentido de algo acabado y perfecto (Schelling, SW 185ff., tal como se citó en Kunz 2013, 43). Ahora, la circularidad misma de la filosofía como un saber del saber contiene en sí el peligro de una infinitud inacabada, de una infinitud «viciosa». ¹¹ Schelling resuelve el problema de la «infinitud viciosa» (*schlechte Unendlichkeit*) provocada por la circularidad reflexiva filosófica precisamente a través de la analogía del arte. El arte también tiene en este contexto un papel importante: el sistema acaba, sin «acabar», sin desgastarse, simplemente con auto-de-*fin*-irse, y a la vez autoconfirmarse como intelectual y productivo, como Idealrealismo. El sistema acaba confirmando su propio origen, esencia y fin, en cuanto el Absoluto se auto-expresa y autodefine en su última potencia en el arte, porque, podemos repetir aquí: «(*das Vollendete*) sólo es posible por el genio» (Schelling 2005, 417). El mito del comienzo se complementa con un mito del fin.

7.1. *El fin supremo en el plano histórico*

Es importante mencionar que este saber *poietico* que es revelado por la intuición artística no sólo confirma una producción infinita. Revela y confirma algo más: que el Absoluto en sí presupone fin y finalidad, y de allí cada producto (como su mónada), presupone finalidad ¹². Schelling no sólo habla de una finalidad (teleología) en la naturaleza, sino que también postula un fin en el plano histórico. Según el idealista alemán es cuestionable «si una serie de acontecimientos sin plan ni fin puede en absoluto merecer el nombre de historia» (Schelling 2005, 386). El concepto de la historia presupone una finalidad, un ideal común: «[...] la historia no existe ni con absoluta legalidad ni tampoco con libertad absoluta, sino que sólo se da allí donde se realiza un único ideal bajo una infinitud de desviaciones, tal que, si bien lo singular no es congruente con él, sí lo es el todo» (Schelling 2005, 387). La realización

¹¹ Tal como es conocido, ya en Platón se encuentra la «autointerpretación de la filosofía» como un «saber del saber»: «La filosofía supone un “saber del saber”. Esto concierne a una peculiar paradoja que Platón desarrolla en el *Cármides* y que toca a la posibilidad de que el “saber” pueda convertirse en objeto para el saber». (Abalo 2015, 17)

¹² La esencia en su relación con la forma, el fin o la finalidad de la misma, podemos decir, están concebidas por Schelling de un modo semejante a la *entelechia* de Aristóteles.

progresiva del fin histórico es posible solamente si la conciencia individual se eleva hacia una conciencia planetaria común, hacia una conciencia de la *especie humana*:

Pero para esto es necesario que cada individuo intervenga justo allí donde cesó el anterior, por tanto, que sea posible una continuidad entre los individuos que se suceden y, si lo que debe realizarse en el progreso de la historia es sólo posible mediante la razón y la libertad, una tradición o transmisión (Schelling 2005, 387).

El concepto del fin histórico está conectado con la idea del progreso; Schelling intenta resolver el problema de la infinitud viciosa también en plano histórico, pues la idea de una finalidad en la historia nos impide pensarla como un proceso que «siempre retorna a sí misma» (Schelling 2005, 387). Para poder avanzar hacia este fin o ideal es necesaria, según Schelling, una constitución jurídica universal, una unión entre los estados del planeta (Schelling 2005, 390). Esta constitución jurídica no solamente asegura el progreso histórico, sino también la libertad individual: «La constitución jurídica universal es condición de la libertad porque sin ella no hay garantía alguna para la libertad» (Schelling 2005, 390).

El supremo ideal de la especie humana, no es algo que podamos captar racionalmente, pues lo simple, lo uniforme, se puede aprehender solamente a través de una intuición¹³. Ahora, en el contexto de la filosofía práctica, donde esta intuición esta aliada con el actuar, con las facultades de la voluntad y del querer humano, esta intuición no es meramente intelectual, sino que recibe el carácter de la fe (Schelling 2005, 398). Así, el Yo filosofante encuentra en esta intuición el verdadero concepto de la religión¹⁴.

Sin embargo, el *Sistema* no culmina en esta intuición. Si la síntesis absoluta entre ideal y real bajo el concepto verdadero de la religión es evidente para

¹³ Este entendimiento del Absoluto, tal como veremos más adelante, se asemeja a la idea Hölderlin sobre la simplicidad del ser y la intuición intelectual como el único órgano que puede captarla (Hölderlin 1975, 108-110).

¹⁴ Schelling, según la reflexión de la inteligencia, distingue entre los conceptos de fatalismo, irreligión o ateísmo y religión, que se deducen dependiendo del hecho de si el Yo filosofante reflexiona sobre lo inconsciente (objetivo), lo consciente (subjetivo) o la identidad de ambos en el actuar. Si el Yo filosofante reflexiona sobre lo objetivo en el actuar deduce un fatalismo en la historia, si reflexiona sobre lo subjetivo deduce una irreligión o ateísmo y si reflexiona sobre la identidad deduce el verdadero concepto de religión: «Si nuestra reflexión se dirige a lo *no consciente* u *objetivo* en todo el actuar, hemos de admitir todas las acciones libres, y por tanto también la historia, como absolutamente determinadas no por una predeterminación consciente sino totalmente ciega, expresada por el oscuro concepto de destino, lo cual es el sistema del fatalismo. Si la reflexión se dirige sólo a lo *subjetivo*, a lo que determina voluntariamente, entonces nos surge un sistema de la absoluta falta de ley, el verdadero sistema de *irreligión* y del *ateísmo*, a saber, la afirmación de que en todo hacer y actuar no hay ley ni necesidad alguna. Pero si la reflexión se eleva hasta eso absoluto que es fundamento común de la armonía entre la libertad y lo inteligente, nos surge el sistema de la providencia, es decir, [la] *religión* en el único significado verdadero de la palabra» (Schelling 2005, 399).

la conciencia del Yo filosofante, el Yo individual aún no se eleva a la síntesis absoluta en su autoconciencia. El Yo filosofante intenta deducir otra época de la autoconciencia; intenta explicar cómo «el Yo mismo puede llegar a ser consciente de la armonía originaria entre lo subjetivo y lo objetivo» (Schelling 2005, 403). Con esto se traslada en el ámbito de la teleología y al final de la estética.

7.2. *El Absoluto como comienzo y fin del Sistema*

Schelling busca una intuición específica, un tipo de producción, que sintetiza en sí ambas fuerzas —consciente e inconsciente, ideal y real— de la identidad originaria. Además, para que el sistema acabe, para el Yo estos «productos habrán de aparecer como productos de una actividad simultáneamente *consciente y no consciente*» (Schelling 2005, 158), y además deben aparecer como productos suyos. Un objeto del arte (como creación del Yo individual) es una monada del mundo como creación del Yo absoluto.

Ahora bien, sólo se puede considerar acabado el sistema del saber cuando retorna a su principio. Por consiguiente, la filosofía trascendental sólo estaría terminada cuando pudiera demostrar en su principio (en el Yo) aquella identidad —la suprema solución de todo su problema—.

Se postula, pues, que en lo subjetivo, *en la conciencia misma*, [del Yo individual M.V.] se presenta esta actividad que es a la vez consciente y carente de conciencia.

Semejante actividad es únicamente la *estética* (intuición productiva con y a la vez sin conciencia) y toda obra de arte sólo es comprensible como producto de tal actividad. El mundo ideal del arte y el ideal de los objetos son, por tanto, productos de una y la misma actividad; el encuentro de ambas (la consciente y la inconsciente) *sin* conciencia proporciona el (al) mundo real, *con* conciencia el mundo estético. [...] El mundo objetivo es sólo la poesía originaria, aún no consciente, del espíritu; el *órganon* general de la filosofía —y el coronamiento de toda su bóveda— es la *filosofía del arte* (Schelling 2005, 158-159).

Es interesante subrayar aquí que en la *Fenomenología del espíritu* que aparecerá siete años más tarde que el *Sistema*, tenemos frente a los ojos un intento sistemático que se asemeja en gran parte a las ideas y logros de Schelling. Mientras que el *Sistema* de Schelling acaba en la filosofía del arte, en el genio artístico, la *Fenomenología* acaba en los individuos más importantes de la historia, en los elegidos por el espíritu absoluto. Mientras que el *Sistema* conserva en este sentido su carácter romántico, la *Fenomenología* se convertirá precisamente por eso en una obra inspiradora e influyente, porque culmina con la manifestación (o encarnación) del Absoluto en el plano histórico, porque hace hincapié en la historia humana en su totalidad.

Precisamente este aspecto histórico (su apertura, el hecho de que no es algo acabado, sino en progreso) es el que provoca a Schelling a repensar la pregunta acerca de la esencia de la filosofía y replantear su definición. Con su *Sistema* de 1800 cumple con el requerimiento de Fichte y Kant (que se convierte en un

lema intrínseco del Idealismo alemán), de que la filosofía como ciencia «debe estar caracterizada por la sistematicidad, la toti-inclusividad (*all-inclusivness*) la claridad y la precisión. Con eso reproduce la ambición científica de Kant» (Limnatis 2008, 76) y de Fichte. Pero la fundación del sistema no estará completa si no tiene un fin, un fin que es por su esencia idéntico al el comienzo, al el principio. «Entonces, el objeto de la filosofía científica es el completo sistema del conocimiento humano (UBW, 70; CCW 125)» (Limnatis 2008, 78). Completo, quiere decir, acabado, que ha encontrado su última autodefinición. La autosuficiencia del *Sistema* se expresa tanto en el *principio* como en el *fin*, pues el Absoluto es la identidad dialéctica de ambos.

Tradicionalmente el *Sistema del idealismo trascendental* se entiende como la obra central y más importante de Schelling con la que el joven idealista no sólo supera el racionalismo de Kant y Fichte, sino que en cierto modo —y precisamente con su entendimiento de la naturaleza, del arte y del conocimiento como esencialmente *poieticos*— se opone a ello¹⁵. Sin embargo, tenemos que considerar la posibilidad de que el viraje radical en la posición filosófica schellinguiana viene más tarde y precisamente debido a la crítica hegeliana. La obra de 1800, y en general el período del Idealismo estético, a pesar de las modificaciones radicales en la metafísica y estética moderna, en varios sentidos está a la sombra (por lo menos respecto al intento sistemático) de Kant y Fichte, o como diría Schelling: de la «filosofía negativa».

En el *Tratado de la libertad* y luego en *Filosofía de la revelación*, vuelve a cuestionar la necesidad de un sistema filosófico y el problema de la libertad y su aspecto *poietico*. En *Las edades del mundo* Schelling desarrolla la idea de una apertura tanto del ser, como del saber. La idea de la apertura se difunde más tarde en el pensamiento metafísico y sobre todo estético postmoderno (la idea de la historia, del pensamiento, de la obra del arte abierta). En *Filosofía de la revelación* Schelling distingue entre una *filosofía negativa*, que únicamente puede ser concluida sistemáticamente (acabada en sí misma) y una *filosofía positiva* que por su principio (la mera *poiesis* existencial) es abierta (Schelling 1998, 146-47). En *Filosofía de la revelación* la crítica está destinada al sistema filosófico de Hegel, en particular. Schelling, podemos decir, devuelve el gesto, determinando la filosofía hegeliana como un racionalismo dogmatizante. Según Schelling lo racional, lo conceptual en Hegel tiende a «desbordar» sus límites en cuanto observa el ser (la naturaleza, la historia, la existencia en general) como su contenido (Schelling 1998, 102). Un sistema que no desborda los límites

¹⁵ «El *Sistema de idealismo trascendental*, en el que se encuentra la afirmación de la función del arte como “órganon”, es considerado el principal trabajo del período trascendental de Schelling, en el cual [m.v. período] tanto los historiadores de la filosofía, como el mismo Schelling en las exposiciones posteriores de su desarrollo ven la *transición* desde el seguimiento de Fichte a la primera filosofía “independiente” —*el sistema de identidad* [2]. Dentro de la historia de la filosofía, este período de Schelling forma la transición desde el “idealismo subjetivo” a “idealismo objetivo”. Este papel biográfico e histórico del Sistema trascendental como una transición con consecuencias importantes ha sido destacado y reconocido desde tiempos inmemorables, pero presentado como tal en este sistema, la función del arte ha sido siempre ignorada, eliminada o bagatelizada». (Jähnig 1975, 331)

de lo racional (de lo conceptual) y por lo tanto es un sistema consecuente y acabado según su propio principio y fin, es en el entendimiento schellinguiano el sistema de Kant.

BIBLIOGRAFÍA

- Abalo, F. (2015). «El Problema de La Determinación Del ‘saber’ en Diálogos Tempranos de Platón» 71: 9-21.
- Distaso, L. V. (2004). *The Paradox of Existence: Philosophy and Aesthetics in the Young Schelling*. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers.
- Guyer, P. (2007). «Freedom of Imagination, from Beauty to Expression». In *Ästhetik Und Philosophie Der Kunst/Aesthetics and Philosophy of Art*. de Gruyter.
- Hölderlin (1975). «Urtheil und Seyn». In *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Erste Auflage, 108-10. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jähnig, D. (1975). «Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling». In *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Erste Auflage, 329-40. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- , (2013). *Der Weltbezug der Künste: Schelling, Nietzsche, Kant*. Verlag Herder GmbH.
- Jauss, Hans Robert. 1995. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- Kunz, H.-P. (2013). «Unendlichkeit und System: die Bedeutung des Unendlichen in Schellings frühen Schriften und in der Mathematik». Heidelberg: Univ-VerlWinter.
- Limnatis, N. G. (2008). *German Idealism and the Problem of Knowledge: Kant, Fichte, Schelling, and Hegel*. Studies in German Idealism 8. Dordrecht: Springer.
- Schelling, Friedrich Wilhelm J. (2005). *Sistema del idealismo trascendental*. 2. ed. Autores, Textos y temas filosofía 14. Barcelona: Anthropos.
- , (1959). *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. 2a ed. Madrid: Aguilar.
- , (1969). *Sobre la esencia de la libertad humana : y los temas con ella relacionados*. Buenos Aires: Juárez Editor.
- , (1998). *Filosofía de la revelación*. Cuadernos de anuario filosófico. Serie universitaria; 51. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Tillich, P. (1955). «Schelling Und Die Anfänge Des Existentialistischen Protestes». *Zeitschrift Für Philosophische Forschung* 9 (2): 197-208. doi:10.2307/20480761.
- Verdenius, W. J. (1981.) «Doctrina de Platón Sobre La Imitación Artística». Santiago de Chile.

Pontificia Universidad Católica de Chile
mveleva@uc.cl

MARIYA NIKOLOVA VELEVA

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2018]